

Università degli Studi Roma Tre



Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere

Corso di Dottorato in
Lingue, Letterature e Culture Straniere

**All the Way from New Orleans to *New Jerusalem*
Norman Raeben e Bob Dylan**

Tutor:

Maria Anita Stefanelli

Dottorando:

Fabio Fantuzzi

Anno Accademico 2018/2019

Indice

Indice	1
1. Introduzione	3
1.1. Tra Atene e Gerusalemme, via Parigi e New York	4
1.2. All the Way from New Orleans to <i>New Jerusalem</i>	9
2. Stato dell'Arte	17
2.2.1. Materiali editi di e su Norman Raeben	19
2.2.2. Materiali inediti oggetto di studio	23
2.2.3. Studi su Raeben e Bob Dylan	25
2.2.4. Materiali inediti di Bob Dylan	31

Prima sezione: Norman Raeben

3. In cerca di una modernità compatibile: per una biografia intellettuale di Norman Raeben	33
4. <i>A Blueprint for Life</i>	59
4.1. Creazione ed esegesi nella tradizione ebraica	60
4.2. Arte e natura tra Otto e Novecento	62
4.3. Per un'ermeneutica dell'arte	68
5. Spazio	77
5.1. Verso una visualità 'iconoclasta'	85
5.2. <i>Fact</i> e <i>Feeling</i> e rapporto tra significante e significato	93
5.3. Palinsesto e <i>deep space</i>	100
5.3.1. Il palinsesto di Raeben e le teorie di Bergson e Freud..	106
6. Tempo	113
6.1. Tempo ebraico e memoria ebraica	114
6.2. Tra Europa e America: tempo, spazio e tradizione nella pittura delle avanguardie	122
6.3. Il paradosso dell'artista: l'arte, telescopio del tempo.....	138
6.4. L'artista fantino: musica e colore, disegno e movimento	144

6.5. Il cono di Bergson e il quadro raebeniano	149
7. Metafora	153
7.1. Paradosso: arte e poesia	154
7.2. Pittura e letteratura	164
7.3. Una prima riflessione sull'opera pittorica di Raeben	173

Seconda sezione: Bob Dylan

8. Bob Dylan e le arti visive	190
8.1. Immagine e scrittura nei dischi esordiali	191
8.2. Pittura e dischi della maturità	206
8.3. Per una teoria della canzone d'autore.....	220
9. Tempo	230
9.1. Gli esordi: tempo e mito	231
9.1.1. Presente perpetuo e mito metastorico	231
9.1.2. Tempo, mito e musica popolare	245
9.2. Il periodo elettrico. Oltre il mito: per un tempo della controcultura	258
9.3. Tempo nelle liriche del periodo <i>country</i>	272
9.4. Raeben e la riflessione dylaniana sul tempo	283
9.5. Il tempo in <i>Blood on the Tracks</i> e <i>Desire</i>	288
9.6. Il tempo in <i>Street Legal</i> e nelle liriche post Raeben	301
Bibliografia.....	316

1. Introduzione

Raeben taught artists that art was not the imitation of life but life itself, a way of life and therein lies his greatest gift to us all.

John Amato (2017)

I am not involved in Jewishness. [...] To call an artist a Jewish artist is ridiculous, unless he paints from right to left instead of from left to right.

Norman Raeben (1976, 54)

If you want to be an artist, you have to be a Jew.

Norman Raeben (cit. in Amato 2017)¹

I'm a Jew. It touches my poetry, my life in ways I can't describe.

Bob Dylan (cit. in Shelton 2011, 284)

¹ Queste le parole che Norman Raeben, durante le lezioni, rivolse a John Smith Amato, uno dei pochi di quel gruppo di allievi non ebrei.

1.1 Tra Atene e Gerusalemme, via Parigi e New York: la figura di Norman Raeben

Quando nel maggio del 1972, in visita con la moglie al centro di studi cabalistici Mount Zion Yeshiva di Gerusalemme, Bob Dylan confidò al rabbino Yoso Rosenzweig che l'influenza della cultura ebraica sulla sua poetica era più profonda di quanto egli stesso sapesse descrivere, non immaginava che solo di due anni dopo avrebbe incontrato un insegnante di pittura, cultore di filosofia ed esperto di ebraismo, in grado di aiutarlo a rispondere, almeno in parte, a questo suo interrogativo. Tantomeno poteva sapere che questo incontro avrebbe plasmato la sua carriera cantautorale e lo avrebbe portato a comporre alcuni dei dischi di musica popolare più apprezzati della seconda metà del Novecento.

L'insegnante in questione era Norman Raeben, il quale, all'epoca del loro primo incontro, avvenuto nella primavera del 1974, aveva settantatré anni. Erano ormai passati quasi trent'anni dalla sua ultima mostra e l'anziano artista aveva da tempo interrotto la carriera di pittore per dedicarsi quasi esclusivamente a quella di docente e di *lecturer*². La sua era una figura carismatica. Come si vedrà nel dettaglio nel capitolo 3, l'esperienza artistica e didattica di Raeben si pose a metà tra le tradizioni americana ed europea. Pur avendo avuto rapporti diretti con esponenti di spicco del postimpressionismo francese e dell'Ashcan School of Painting, nonché con alcuni dei maggiori autori della letteratura russa e del teatro yiddish newyorchese, Raeben era quasi del tutto sconosciuto al grande pubblico. Ciò si dovette a diverse ragioni³, e prima fra tutte il disinteresse dell'artista verso la pubblicizzazione del proprio laboratorio e, più in generale, della propria opera. Conosciuto e apprezzato dagli ambienti artistici newyorchesi, e in particolare dai circuiti ebraici del tempo, Raeben aprì il suo studio alla Carnegie Hall di New York nel 1946. Soprattutto nei primi tempi, erano amici e intellettuali della sua cerchia a indirizzare i potenziali studenti verso di lui⁴. L'*atelier*, del resto, era piuttosto piccolo e non poteva accogliere più di una quindicina di studenti alla volta. Non c'era, quindi, altro modo per venire a conoscenza

2 Questi aspetti sono trattati nel dettaglio nello Stato dell'Arte e nel capitolo 3.

3 Questo argomento è approfondito nei capitoli 3 e 7.

4 Tra questi, in particolare nei primi anni, un ruolo di primo piano ebbe la celebre attrice e insegnante di recitazione Stella Adler, estimatrice prima, amica poi dell'artista (si veda ancora il capitolo 3).

delle sue lezioni che il passaparola.

La prima persona a parlare di Raeben a Dylan fu Robin Fertik, un'amica della moglie venuta a far loro visita nella villa di Malibù. A colpire il menestrello di Duluth fu non solo la descrizione dell'anziano maestro – Fertik raccontò che Raeben, con fare quasi rabbinico, impartiva lezioni che, lungi dal limitarsi alla pura tecnica pittorica, spaziavano tra arte, musica, letteratura e filosofia –, ma anche la riferita capacità di concretare efficacemente concetti astratti come bellezza, amore e verità (cf. Fertik 2019). Incuriosito, Dylan decise di recarsi allo studio newyorkese dell'insegnante. Questi lo fece salire, e gli chiese se volesse dipingere; quindi, gli pose davanti un vaso, ma dopo qualche istante lo nascose, e gli domandò di disegnarlo⁵. Resosi conto di non aver guardato l'oggetto con sufficiente attenzione, Dylan cercò di riprodurlo come meglio poteva. Il risultato convinse l'insegnante, che lo invitò a ripresentarsi, colori alla mano, la mattina del lunedì seguente. Notati 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 ad attirare l'attenzione di Dylan, che dal lunedì successivo vi si recò per più di due mesi, otto ore al giorno, cinque giorni a settimana.

Come Dylan avrebbe di lì a poco scoperto, l'enigmatico insegnante era figlio dello scrittore yiddish Sholem Aleichem (1859-1916), i cui racconti su Tevye il lattaiolo erano serviti da modello per *The Fiddler on the Roof* di Jerry Bock, musical che nella seconda metà degli anni Sessanta aveva conquistato Broadway. Pittore di pregio e docente appassionato e dotato di una profonda cultura, i suoi insegnamenti ebbero un'influenza fondamentale sulla carriera di Dylan, che grazie a lui riuscì a individuare con maggiore consapevolezza una propria poetica e a rinnovare la propria vena compositiva (cf. Cartwright 1991, 85-90 e Carrera 2011, 300-3)⁶.

L'opera di Raeben rimase piuttosto sconosciuta al grande pubblico fino alla fine degli anni Settanta, quando alcune interviste a Dylan cominciarono ad alimentare un forte interesse per la sua figura. Alcuni articoli su di lui, e in particolare uno a firma di Bert Cartwright, destarono grande curiosità negli ambienti della "dylanologia". Per più di una quarantina d'anni, diversi critici si sono interrogati sui contenuti e

5 La ragione per cui Raeben assegnò questo esercizio, che ricorda da vicino le metodologie adottate già da Matisse prima di lui, è spiegata nel dettaglio nel capitolo 5.

6 Sull'argomento si rimanda anche Fantuzzi 2014 e Fantuzzi 2017.

sull'importanza delle sue teorie. Tuttavia, pur attestandone la grande rilevanza, in ragione della scarsità di informazioni disponibili sul suo conto, nessuno studioso ha ancora procurato un'analisi approfondita di questi temi⁷. Se, dunque, l'influenza dei suoi insegnamenti sulla produzione di Dylan è stata unanimemente riconosciuta, quel che a oggi manca è uno studio sistematico del pensiero e delle metodologie didattiche di Raeben, che consenta di valutarne meglio l'opera e di illustrare l'impatto delle sue lezioni su quello che Harold Bloom avrebbe definito un *ephebe*.

In questa direzione muove il presente studio, che si compone di due sezioni: la prima è dedicata all'opera di Raeben, la seconda all'impatto sulla carriera artistica e musicale di Dylan. Una simile bipartizione si spiega per due ragioni: la prima è che le teorie raebeniane sono tanto complesse da meritare una trattazione specifica, che permetta di inquadrarle compiutamente; la seconda è che se è vero che l'incontro tra i due artisti ha fortemente condizionato l'opera di Dylan, lo stesso non si può dire a parti invertite. Infatti, sebbene Raeben debba molta della sua fama postuma al cantautore, l'influsso esercitato da quest'ultimo sul pensiero del maestro non fu più importante di quello di altri allievi.

Lo Stato dell'Arte offre la bibliografia completa delle risorse attualmente disponibili sull'artista, aggiornata al giugno 2019. Sia i materiali sulla vita, sia quelli relativi alla sua opera sono scarsi e poco dettagliati. Si è quindi reso necessario ricostruirne interamente le vicende e il profilo tramite una lunga ricerca sul campo. Dei materiali raccolti tra il 2011 e il 2019 si è fornito una descrizione dettagliata sempre nel capitolo 2.

Il terzo capitolo ricostruisce la biografia dell'artista e fornisce una prima analisi critica che mira a collocarne l'esperienza nel quadro del milieu del suo tempo. Sotto il profilo pittorico, la sua carriera si snoda prevalentemente attorno alle città di Parigi e New York, e riflette la volontà di raccogliere e mettere in comunicazione le lezioni del realismo americano e del postimpressionismo francese. Per quanto riguarda il contributo teorico, invece, la sua riflessione si inserisce nel filone critico secondo-novecentesco che oppone Atene a Gerusalemme, quali rappresentanti di due modi culturali opposti – ma tra loro inestricabilmente legati. Anche sotto questo aspetto, Raeben interessa per la ricerca di una sintesi tra il paradigma culturale occidentale e quello ereditato dalla

⁷ Per una descrizione dettagliata della letteratura critica sull'argomento si rinvia allo Stato dell'Arte.

formazione ebraica.

E, in effetti, nel corso degli anni alcuni dei biografi di Dylan hanno paragonato lo stile didattico del maestro a quello di un rabbino, e segnalato la cifra ebraica delle sue lezioni. Se già il decalogo dei *The Ten Commandments of Art* – documento contenente i cosiddetti ‘comandamenti dell’arte’ redatti da Raeben (in Fantuzzi 2014, 84)⁸ –, nella sua forma quasi sacrilega ci restituisce l’immagine di un insegnante che, nell’arrogarsi il ruolo di portavoce di un volere superiore, presenta sé stesso nelle vesti di un novello Mosè della propria dottrina, la considerazione seguente del pittore e allievo John Smith Amato fornisce un’ulteriore prova del sostrato ebraico delle teorie del Maestro:

So, most of his students over those many years were those in search of a rebirth of their Judaic spiritual roots. (Amato 2017)

Si è ritenuto necessario, dunque, approfondire un aspetto – cioè il rapporto tra Raeben e l’ebraismo – che si traduce in un legame complesso e non sempre pacifico. Da un lato, come emerge chiaramente in alcune interviste, il pittore rifiuta l’etichetta di artista ebreo e di figlio d’arte – al punto da cambiare il proprio nome, anche legalmente, da Rabinowitz a Raeben. Dall’altro, egli mostra di avere una conoscenza ampia e approfondita della letteratura ebraica e yiddish, sia religiosa che secolare, e di mirare a trasporre i modelli strutturali propri dell’ermeneutica rabbinica nel campo dell’arte.

Un altro obiettivo di queste pagine, perciò, è quello di dimostrare come l’autore dei dieci comandamenti dell’arte possa senza dubbio essere considerato, per dirla con la fortunata espressione di Susan Handelman, 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). Come questi ultimi, Raeben, nel campo della propria disciplina, ha inventato un nuovo metodo ermeneutico sulla base della trasposizione e rielaborazione di 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). L’argomento è trattato in maniera diretta nel capitolo 4 e viene, poi, approfondito tematicamente in quelli seguenti.

8 Il decalogo, steso verso la metà degli anni Trenta, era appeso nello studio dell’insegnante. La documentazione relativa a questo testo è segnalata nel capitolo 3, e l’argomento è approfondito soprattutto nel capitolo 8, dove si svolge un raffronto con il pensiero estetico di Dylan.

Lungi dall'aver la pretesa di esaurire in questo studio il pensiero raebeniano nella sua interezza, impresa ardua cui persino alcuni dei suoi stessi allievi si sono dedicati per decenni senza successo, si è optato per approfondire qui alcuni degli aspetti di maggiore interesse e di primaria rilevanza: l'arte come esperienza, lo spazio, il tempo e il ruolo della metafora, cui sono dedicati rispettivamente i capitoli 4, 5, 6 e 7.

La metodologia qui descritta, inoltre, sebbene sia la principale, non è l'unica che Raeben adotta nella sua lunga carriera e non va intesa alla stregua di metodo fisso e categorico. Uno degli elementi di maggior interesse di queste teorie, infatti, risiede nella loro capacità di essere adattate e rimodellate continuamente sulla base dei dettami dell'intuizione artistica su cui si fondano.

La difficoltà a inquadrare e ricondurre il suo lavoro nel perimetro di una poetica ben definita e riconoscibile, del resto, è anche in parte alla base dello scarso riscontro che la critica ha riservato alle sue opere. Questa generale indifferenza, però, è principalmente legata al suo disinteresse nei confronti delle logiche mercantili del collezionismo e ancor più a ragioni cronologiche. Paradossalmente, infatti, come si avrà di spiegare nel corso dei capitoli, il più grande merito del suo apporto al mondo dell'arte è anche la principale ragione del suo insuccesso: in un contesto artistico contrassegnato da una doppia polarizzazione verso gli estremi opposti dell'astrattismo e del concettualismo, la lezione raebeniana e il suo ideale di integrazione dovevano essere scambiati per ricerche datate e oltrepassate. A quarant'anni dalla sua morte, le sue opere e le sue teorie possono finalmente offrire un importante spunto di riflessione valido per diversi ambiti artistici⁹.

⁹ Come evidenzia anche la traduzione dylaniana di queste teorie in campo musicale, la riflessione raebeniana ha valore transdisciplinare e può offrire validi spunti di interesse anche per altri ambiti artistici. Non sfuggirà come, ad esempio, pur con le debite differenze, anche il panorama della musica colta in quel periodo era contrassegnato da una doppia polarizzazione, ancor oggi in parte viva, tra i movimenti antipodi dell'*alea* e del serialismo integrale.

1.2. All the Way From New Orleans to New Jerusalem

Le lezioni newyorchesi segnano uno degli snodi più importanti della carriera di Dylan, che pochi mesi dopo licenza l'album *Blood on the Tracks*, considerato dalla critica dylaniana l'inizio della sua maturità artistica. Ispirato agli insegnamenti del suo mentore, il disco sarà seguito da altri due lavori, *Desire* e *Street Legal*, che compongono la trilogia più apprezzata dalla critica dai tempi del cosiddetto periodo elettrico, composto dalla trilogia pubblicata a metà anni Sessanta. Gli studiosi, e ancor prima di loro gli addetti ai lavori, sono tutti concordi nel vedere in questi dischi un ritorno alla poetica esordiale¹⁰. Di questo avviso è Dylan stesso, che nel corso degli anni esprime questa convinzione in numerose interviste¹¹. È sua opinione di essere riuscito, grazie agli insegnamenti di Raeben, a diventare un artista 'consapevole', ossia a comprendere meglio la propria poetica giovanile e perfezionarla, ottenendo risultati più equilibrati e maturi. Un dato, questo, che è certificato dalle caratteristiche dei lavori successivi e che è già stato in parte confermato dagli studi di Bert Cartwright (1991), Sean Wilentz (2011) e Alessandro Carrera (2011)¹².

Sempre secondo l'artista, l'incidente motociclistico che ebbe nel 1966 segnò il punto di rottura tra la sua produzione giovanile e quella successiva. A seguito di quell'evento, afferma sempre Dylan, non sarebbe stato più in grado di comporre come faceva in precedenza. Dopo aver a lungo tentato senza successo di rimpadronirsi della propria poetica, sul punto di ritirarsi dalle scene, il cantautore incontrò il proprio mentore. In un'intervista del 1978, Dylan affronta apertamente l'argomento e spiega:

It's taken me a while to get back to it. Right through the time of *Blonde on Blonde* I was doing it unconsciously. Then one day I was half-stepping, and

10 Questa convinzione viene espressa già nelle stesse *liner notes* di *Blood on the Tracks*: "The warning voice of the innocent boy is no longer here, because Dylan has chosen not to remain a boy. It is not his voice that has grown richer, stronger, more certain; it is Dylan himself". Il testo integrale è consultabile sul sito ufficiale di Dylan al link: <http://www.bobdylan.com/albums/blood-tracks/>.

11 In questo senso vanno anche lette le scelte di registrare *Blood on the Tracks* nell'ex Studio A della Columbia, dove Dylan aveva già prodotto *Highway 61 Revisited*, e di contattare alcuni dei musicisti con cui aveva collaborato nei dischi della trilogia elettrica. Per un approfondimento si rimanda a *A Simple Twist of Fate: Bob Dylan and the Making of Blood on the Tracks* di Andy Gill e Kevin Odegard (Gill 2004).

12 Per una disamina su questi studi si rimanda al capitolo 3. A questo proposito si vedano anche a Fantuzzi 2014 e Fantuzzi 2017.

the lights went out. And since that point, I more or less had amnesia. Now, you can take that statement as literally or metaphysically as you need to, but that's what happened to me. It took me a long time to get to do consciously what I used to be able to do unconsciously. [...] I was convinced I wasn't going to do anything else, and I had the good fortune to meet a man in New York City who taught me how to see. (Dylan 2006, 259-260)

A fronte di queste evidenze, il primo obiettivo che ci si è posti è stato quello di verificare se quanto Dylan afferma fosse vero. Si è, perciò, analizzato il contenuto delle interviste del periodo immediatamente successivo alle lezioni, che offrono ampi riscontri in questo senso. Come si avrà modo di vedere nei capitoli 8 e 9, le dichiarazioni rilasciate nel 1978 a Jonathan Cott (in Dylan 2006, 171-197 e 251-270), Ron Rosenbaum (ivi, 199-236) e Karen Hughes (ivi, 237-250) fanno ampio riferimento agli aspetti principali del pensiero del suo insegnante, cui, fatto relativamente insolito per lui, Dylan riconosce anche la paternità di queste idee¹³. Non solo, dato ancor più interessante e meno scontato, queste convinzioni emergono con costanza anche in fonti più tarde. Le interviste rilasciate a Bill Flanagan (1987, 87-111) e a John Elderfield (2011), in particolare, confermano come Dylan negli anni non abbia mai smesso di riflettere su quanto appreso da Raeben, sia in relazione alla sua produzione cantautorale che a quella pittorica.

Attestata la volontà di far propri gli insegnamenti di Raeben, ci si è interrogati su quali aspetti delle sue teorie si siano concentrati gli interessi del suo allievo. Come già lasciavano presumere le considerazioni di Dylan, ciò che lo ha maggiormente attirato sono le teorie sul tempo, cui si è quindi deciso di dedicare maggiore spazio. Si tratta di un argomento di primaria importanza per le liriche che è stato trattato in maniera molto generica e poco approfondita dalla critica dylaniana. A questo proposito, basti pensare a quanto scrive nel suo recente libro *Bob Dylan, pioggia e veleno. «Hard Rain», una ballata fra tradizione e modernità* Alessandro Portelli (2018). Lo studioso segnala come, anche sulla base di alcune dichiarazioni del cantautore, la maggioranza degli studiosi si sia limitata a parlare di una presunta atemporalità delle canzoni di Dylan. L'angloamericanista romano si sofferma, quindi, su quello che correttamente definisce un "luogo comune caro ai critici dylaniani e in parte a lui stesso": un concetto evidentemente improprio, dal momento che la ballata "non è 'senza tempo' o 'timeless'"

¹³ Come si vedrà meglio nel capitolo 8, Dylan è noto per fare ampio ricorso a citazioni e raramente darne conto nei crediti o nelle interviste.

ma esattamente il contrario, esiste solo nel tempo” (ivi, 52). Oltre alle brevi considerazioni di Portelli sull’argomento, l’unico studio di livello su questo tema consiste nell’ultimo capitolo del libro *La voce di Bob Dylan* di Alessandro Carrera (2011), dove il critico lombardo, sulla base di una prima ricerca sulla figura di Raeben, si concentra sulle sperimentazioni che informano la trilogia di dischi successiva alle lezioni. Nonostante la povertà delle informazioni di cui disponeva, Carrera con le sue intuizioni è comunque riuscito ad aprire la strada a uno studio analitico dell’argomento. Una traccia, la sua, raccolta e approfondita nel capitolo 9, dove si provvede un’analisi puntuale sia delle liriche sia delle musiche. Quest’ultimo aspetto è in parte frutto anche di una collaborazione con il M° Andrea Alzetta, cui va un sincero ringraziamento per il suo prezioso apporto a queste pagine. Oltre ad esaminare nel dettaglio l’influenza di Raeben sulla riflessione dylaniana sul tempo, si è deciso di estendere l’analisi anche alla produzione precedente per studiare l’evoluzione di questo aspetto delle liriche dagli esordi fino agli Duemila.

Per ragioni di tempo, invece, non si è potuto approfondire lo studio del film *Renaldo & Clara*, anch’esso fondato sulle stesse teorie, cosa che ci si ripromette di fare in futuro in uno studio specifico.

Altro aspetto cruciale era capire fino a che punto Dylan fosse riuscito a comprendere e tradurre le teorie sul processo artistico e sul rapporto tra immagine e sfondo nella sua opera artistica e musicale. Argomenti, questi, che vengono trattati nel capitolo 8. Sebbene l’influenza raebeniana sulla produzione pittorica di Dylan sia molto evidente, l’analisi delle sue collezioni evidenzia un’aderenza solo parziale alle sue indicazioni. Ciò si ritiene che sia, perlomeno in parte, dovuto all’esiguo arco temporale dedicato alla frequenza dei corsi da Dylan, al tempo poco più che un principiante in materia. Come attesta lo stesso artista nell’intervista con Elderfield (2011), il periodo di studi non è stato sufficientemente lungo da consentirgli di apprendere a fondo i rudimenti della disciplina, cui si è nel tempo dedicato con zelo, fino a decidere, all’inizio degli anni Novanta, di esporre pubblicamente le proprie opere. Per motivi di tempo non si è potuto analizzare la produzione pittorica di Dylan nel dettaglio.

Più complessa e singolare è l’influenza raebeniana sulla poetica di Dylan, che a seguito delle lezioni mostra di aver elaborato un originale sistema di scrittura, i cui

primi esiti sono evidenti nei tre *notebook* su cui ha composto *Blood on the Tracks*¹⁴. Si tratta di una modalità compositiva legata a elementi visivi che, come avviene nella prassi pittorica raebeniana, mira a scoprire l'opera nell'opera stessa. Di ciò dà conto lo stesso artista in un'intervista del 1991, dove, parlando di *Blood on the Tracks*, spiega:

that was my painting period [...] it was almost like 'the medium is the message' type trip. [...] that's like taking a brush, you know, and painting those songs onto a canvas. They're all painted, that's what they are. (in Jarosinski 1096)

Tramite uno studio dei due *notebook* del disco conservati al Bob Dylan Archive di Tulsa si è potuto attestare che Dylan ha elaborato una vera e propria tecnica compositiva che traduce nel campo della canzone d'autore la metodologia raebeniana. Ciò rappresenta un'importante scoperta, che permette di comprendere più a fondo la poetica dylaniana di quel periodo. Fatto ancor più interessante – che, però, necessita di essere indagato più a fondo –, da un confronto con studiosi che si sono occupati dei manoscritti di album più recenti, sembrerebbe emergere che il cantautore abbia poi negli anni continuato a utilizzare e a sviluppare questo *modus scrivendi*, il che aprirebbe ulteriori importanti prospettive di studio.

Un approfondimento specifico viene dedicato anche al rapporto tra queste modalità di scrittura e quelle adoperate durante il cosiddetto periodo elettrico. Dylan afferma a più riprese, infatti, di aver maturato grazie alle lezioni la capacità di padroneggiare in maniera cosciente dinamiche artistiche che aveva già impiegato nei primi anni della sua carriera, allora, però, in maniera non consapevole. Da un'analisi cronologica delle liriche emerge come le composizioni del periodo esordiale presentino alcune caratteristiche tipiche delle opere maggiori di Dylan che tendono a venir meno nei dischi prodotti nella seconda metà degli anni Sessanta e nella prima metà degli anni Settanta, per poi ricomparire con maggiore frequenza nella trilogia composta dopo le lezioni newyorchesi. Questi aspetti riguardano sia le modalità di composizione e di registrazione delle canzoni¹⁵, sia alcuni temi, stilemi e strategie descrittive ricorrenti nelle liriche.

14 Uno dei tre, il cosiddetto libretto rosso, è stato pubblicato di recente, gli altri due consultabili presso il Bob Dylan Archive di Tulsa.

15 Questi aspetti sono trattati nel capitolo 8.

Ciò implicava una generale consonanza tra il pensiero estetico di Raeben e quello di Dylan, le cui ragioni richiedevano, dunque, di essere adeguatamente indagate. A seguito di un'analisi approfondita di questi aspetti, è opinione di scrive che ciò che unisce l'esperienza dei due artisti sia il comune sostrato culturale ebraico¹⁶ e la comune passione per le avanguardie pittoriche parigine e per il simbolismo francese. Raeben, si è detto, elabora il proprio pensiero artistico fondendo paradigmi culturali propri della sua cultura di provenienza con le lezioni del postimpressionismo francese e del realismo americano, riletta a fronte di un ampio bagaglio di studi letterari e filosofici.

Il suo allievo, invece, è per il tramite di due diverse tradizioni che elabora la propria poetica giovanile, quella del *folk* e quella del *blues*. Come hanno segnalato già Greil Marcus (1997) in *The Invisible Republic* e Wilfrid Mellers in *A Darker Shade of Pale. A Back Drop to Bob Dylan* (1984), Dylan si avvicina a questi due universi musicali, scorgendo in essi alcuni paradigmi consonanti con quelli della sua cultura d'origine. In questo senso, la sua esperienza artistica si inserisce in un fenomeno più ampio, quello del delicato rapporto tra cultura ebraica e afroamericana, che è stato studiato di recente da Jeffrey Melnick (1999) in *A Right to Sing the Blues: African Americans, Jews, and American Popular Song*. Si tratta di un legame fecondo e controverso, contrassegnato da un processo di continuo riconoscimento e distanziamento. Passando in rassegna la produzione di artisti del calibro di Irving Berlin, George Jacob Gershwin e Al Jolson, Melnick analizza nel dettaglio le ragioni profonde di quella che definisce una naturale affinità per produrre musica 'nera', quale esito di aspetti propri della loro educazione ebraica. Nonostante la sua trattazione si fermi a prima della Seconda Guerra Mondiale, non meno rilevante risulta l'apporto di intellettuali ebrei nell'emergenza della musica afroamericana nel panorama discografico del secondo dopoguerra. Basti pensare all'impatto che hanno avuto nel mondo discografico personalità come William Chess, la cui Chess Records ha dato voce al *blues* di Chicago, o Moses Ash, storico produttore di Woody Guthrie e direttore della Folkways Records di New York, etichetta che tanta parte ha avuto nella diffusione della musica *blues* e *folk* di quegli anni. Rilevanti per la carriera di Dylan, inoltre, furono altri due produttori, Izzy Young, proprietario del Folk Music Center di New York e organizzatore del *live* alla Carnegie Hall che gli permise di

¹⁶ In questo senso, è significativo segnalare che i nonni paterni di Dylan erano emigrati ebreo russi, come Raeben provenienti dall'attuale Ucraina e fuggiti in America a causa dei pogrom primo novecenteschi.

essere notato dalla Columbia Records, e Albert Grossman, storico manager di Dylan negli anni Sessanta. Di origini ebraiche sono anche molti dei primi musicisti bianchi a raccogliere l'eredità dei *bluesman* afroamericani, dando il via a una seconda fioritura del genere. Tra questi, Paul Butterfield, primo armonicista bianco a suonare con la *band* di Muddy Waters, e i due componenti della sua band, la Paul Butterfield Blues Band: il chitarrista Mike Bloomfield e all'organista Al Kooper¹⁷. Questi ultimi sono artefici della svolta elettrica di Dylan, cui si aggiunse, poi, anche il chitarrista Robbie Robertson¹⁸, anch'egli di origini ebraiche. In queste pagine, dunque, si raccoglie la tesi già espressa da Mellers e Marcus. Essa viene qui approfondita in relazione al problema del tempo e del rapporto con la tradizione, mettendo in luce come Dylan formi la propria poetica approcciandosi a questi temi sulla base della sua sensibilità e per il tramite delle tradizioni *blues* e *folk*.

Una riflessione, la sua, che nel corso degli anni si fa sempre più consapevole e dichiarata, come evidenzia in particolare l'album del 2001 *“Love and Theft”*. Il titolo, tra virgolette, cita uno studio di Eric Lott (1993) dedicato alla forma del *minstrelsy*: spettacoli di *vaudeville* in cui attori bianchi con i volti dipinti di nero motteggiavano la cultura afroamericana, al tempo stesso diffondendone la tradizione musicale. Più o meno nello stesso periodo, Dylan inizia anche a suonare dal vivo con regolarità il brano “Blind Willie McTell”, da lui dedicato a un *bluesman* che fu anche *songster*¹⁹, attivo tra la fine degli anni Venti e la prima metà degli anni Cinquanta. In precedenza, in un'intervista del 1991, di lui Dylan aveva detto: “you could probably say he is was the Van Gogh of the country Blues” (in Jarosinki 2006, 1096) – ulteriore segno che anche questo aspetto è stato da lui connesso alle sue riflessioni pittoriche. Divenuta parte integrante di tutte le scalette dei concerti recenti, il testo della canzone subisce nei *live* un lieve ma significativo cambiamento: nel verso “All the way from New Orleans / To

17 Il numero di artisti *blues* di cultura ebraica in quegli anni è imponente. Vi sono nomi del calibro di Peter Green, Harvey Mendel, Barry Goldberg, Bob Margoli, Barry Goldberg, Dave Specter, Jorma Kaukonen, Spencer Dryden, Marthy Balin, Trevor Rabin, Joey Kramer, Mickey Hart, Lou Reed, Country Joe MacDonald, Ramblin' Jack Eliot, solo per citarne alcuni.

18 Non senza una punta di ironia, il giornalista Seth Rogovoy ha di recente fatto notare come nel The Rolling Thunder Review del 1975-1976 gli artisti di cultura ebraica invitati da Dylan in *tournee* erano in numero così ampio che “you didn't have to look too deeply to discover that he was surrounded by a veritable minyan” (Rogovoy 2019).

19 Il termine indica una figura di menestrello erede della tradizione griotica che cantava anche ballate, canzoni da ballo e inni religiosi.

Jerusalem” viene aggiunto un *new* prima della Città Santa. Il riferimento ha diverse valenze. Anzitutto, come già in “Precious Angel”, Dylan instaura un parallelo tra la cattività ebraica in Egitto e la schiavitù afroamericana. L’aggiunta della particella, però, è anche un chiaro riferimento alla Gerusalemme del capitolo 21:2 del *Book of Revelation*. Si tratta, quindi, di una dimensione dell’attesa messianica che Dylan associa alla cifra ateleologica dell’esperienza creativa, facendo del viaggio dell’artista afroamericano una dimensione creativa di perenne esilio e un percorso ideale tra due principi: quello afroamericano, incarnato dalla città simbolo per eccellenza dell’incontro tra musica africana e occidentale, e quello ebreo americano, rappresentato della *nuova* Gerusalemme.

In questo contesto, lo studio del rapporto tra Dylan e le arti visive offre una chiave di lettura privilegiata per comprendere l’evoluzione della sua carriera e del suo pensiero artistico, non solo dalle origini ai dischi della maturità ma sino alla produzione recente. Non sfuggirà, infatti, come all’inizio degli anni Novanta, quando Dylan medita ancor più seriamente su questi temi pubblicando i due album di tradizionali *Good As I Been to You* e *World Gone Wrong*, il cantautore iniziò al contempo a pubblicare la collana dei *Bootleg Series* – contenenti inediti, versioni alternative e varianti dei suoi brani –, a esibire i suoi quadri e a condurre un programma radiofonico sulla tradizione musicale americana. Queste scelte sono specchio di una riflessione sul processo creativo e sulla sua poetica che sfoceranno nell’autobiografia *Chronicles Volume 1* e nell’elaborazione di quella che si presenta come una vera e propria teoria della canzone d’autore, che Dylan esprime in diverse interviste recenti e, in particolare, nel discorso di ricezione del premio MusiCares Person of the Year del 2015.

Anche dalla disamina della produzione esordiale, inoltre, emerge come parte degli aspetti tipici della sua poetica vengano meno nei dischi risalenti al periodo del ritiro a Woodstock, per poi riemergere nelle opere successive alle lezioni, confermando quanto Dylan stesso afferma. È perciò convinzione di scrive che negli album di metà anni Settanta Dylan abbia trovato una sintesi tra le due poetiche che contrassegnano i primi due periodi della sua produzione: quella che caratterizza la trilogia *folk* esordiale, che l’autore stesso definisce a programma, e quella che contraddistingue la trilogia elettrica di metà anni Sessanta, figlia della rivoluzione del sentire e di una modalità compositiva che rasenta le forme di una scrittura automatica. Non a caso, come si avrà

modo di spiegare dettagliatamente, questa dicotomia tra sensi e mente è alla base della teoria di Raeben, che Dylan, anche in sede di intervista, mostra di conoscere e di aver fatto propria. Il presente studio offre, quindi, un ulteriore importante tassello per la comprensione della poetica dylaniana *tout court* e del contributo alla tradizione della musica popolare americana, che è alla base delle ragioni di assegnazione del Nobel per la Letteratura del 2016.

2. Stato dell'Arte

A lot of the ideas I have were influenced by an old man who had definite ideas on life and the universe and nature – all that matters. [...] Just an old man. His name wouldn't mean anything to you.

Bob Dylan (in Rosenbaum 1978, 74)

People come and go, come and go, and nobody gives him recognition [...] Then Bob's comes in with the song ["Tangled up in Blue"] and Norman thought "now I am getting recognition". He was broken heart because we all said the same thing.

John Smith Amato (2017)

Gli studi disponibili sul pensiero e la produzione di Norman Raeben sono scarsi, insufficienti e non di rado malcondotti. Considerati i numerosi rapporti che l'artista ha intessuto per oltre sessant'anni con esponenti di spicco degli ambienti artistici e letterari del suo tempo, tale scarsità non può che destare qualche interrogativo. Tuttavia, essa è in parte legata alle sue vicende biografiche, che si avrà modo di esaminare nel dettaglio nei paragrafi seguenti, e in parte attribuibile a una carenza della critica dylaniana.

Allo stato attuale, infatti, se si eccettuano il manuale *The Creative Path: Process and Practice* della pittrice, allieva di Raeben, Carolyn Dobkin Schlam (2018), qualche breve nota presente in testi e testimonianze dei suoi allievi e un paio di brevi articoli di giornale di poco conto, la bibliografia edita su Raeben corrisponde sostanzialmente a quella dedicata alla sua influenza sulla produzione di Dylan. Anche gli studi appartenenti a questo filone, però, ad eccezione di un breve articolo di Bert Cartwright (1991, 85-90) e di uno un po' più sostanzioso di Alessandro Carrera (2002, 145-153), poi confluito in *Bob Dylan in America* (Carrera 2011, 296-310), risultano a loro volta molto superficiali e riportano talora anche informazioni parziali o scorrette. Come si avrà modo di vedere anche a fronte delle numerose dichiarazioni di Dylan stesso che invitano ad approfondire questa connessione, questo vuoto critico, al contrario del

precedente, appare più difficilmente spiegabile.

Il primo obiettivo di questo progetto era quindi quello di raccogliere informazioni e materiali su Norman Raeben ed evidenze della sua influenza sull'opera di Dylan. Dei risultati di questa ricerca, rivelatasi lunga e impegnativa, si rende conto in queste pagine. Data la presenza diffusa nei testi disponibili di inesattezze e imprecisioni e di dati non verificati da indagini puntuali che necessitano quindi di essere corretti o contestualizzati, si è deciso di dedicare uno spazio ampio anche allo stato dell'arte per approntare un'analisi diacronica dettagliata della documentazione disponibile e di quella inedita.

2.1. Materiali editi di e su Norman Raeben

I primi articoli di una qualche rilevanza sulla carriera pittorica di Norman Raeben risalgono agli anni Trenta e consistono in recensioni o note informative riguardanti due sue mostre. Un articolo del New York Times del 20 dicembre 1931 dà notizia di un'esposizione di dipinti, disegni e acquarelli tenutasi presso la Young Men's Hebrew Association e segnala che il pittore è stato allievo di Robert Henri, George Luks e John Sloan (cf. Jewell, 1931, p. 10)²⁰.

Da un articolo del Jewish Daily Bulletin del 28 ottobre del 1934 si apprende invece di una mostra di pastelli tenutasi presso le Contemporary Arts Galleries di New York e avente per oggetto *cityscapes* e *landscapes* di New York, della Francia e della Palestina, luoghi in cui il giornalista afferma che Raeben si era recato più volte (cf. Joel, 1934, 8). Sulla stessa mostra, qualcosa in più scrive Edward Devree in una recensione apparsa sulle colonne del New York Times. Il critico d'arte definisce i colori dei pastelli "breath-taking" e individua in Dufy una possibile influenza per le figure umane sagomate, tratto tipico di una parte della produzione pittorica di Raeben (cf. Devree, 1934, p. 10) di cui si parlerà approfonditamente in seguito²¹.

Da una ricerca fatta presso l'archivio del Smithsonian American Art Museum di Washington D.C. è emersa la cartella "Norman Raeben", che contiene, però, solo una breve informativa su quest'ultima mostra.

Nel corso degli anni, alcune menzioni appaiono occasionalmente su diversi periodici newyorchesi. In due casi, ad esempio, Raeben viene nominato a proposito delle commemorazioni di Sholem Aleichem ("Daily News Bulletin" 31 marzo 1959, 4; Shepard 1976, 36); in altri due casi viene menzionato sul New York Post e sul New York Times in relazione a mostre di alcuni suoi allievi (cf. Klein 1937, 15; New York Times, 25 gennaio 1937, 17)²² – queste ultime rilevanti nella misura in cui testimoniano come già nella metà degli anni Trenta Raeben fosse un insegnante di pittura rinomato.

Il primo tomo a offrire qualche informazione in più sulla sua carriera e sulla sua

20 In un secondo articolo, apparso sul New York Times in data 15 marzo 1931, la sede della mostra viene riportata come Jewish Club (cf. Cary, 1931, 123).

21 Per approfondire l'argomento, si rimanda al paragrafo 6.3.

22 Il suo nome compare anche in una serie di necrologi dei suoi familiari, nonché in quelli di artisti che hanno studiato con lui. A questo proposito, si è deciso di segnalare i testi soltanto in bibliografia poiché il loro contenuto non è rilevante ai fini di questa trattazione.

biografia e la riproduzione di un nucleo di sue opere è una pubblicazione su Sholem Aleichem, commissionata dal The Jewish Observer, dal titolo *Sholom Aleichem Panorama* (Grafstein 1948). Il capitolo dedicato all'arte contiene perlopiù ritratti e vedute. Informazioni di interesse contiene anche la sezione che raccoglie lettere di Aleichem e gli scritti dei suoi familiari.

Qualche scarsa informazione viene raccolta e pubblicata anche in una voce di *Who's Who in American Art* (1966, 101), le cui informazioni sono poi confluite in Carrera (2009).

La prima e unica intervista all'autore che si è potuto reperire è stata pubblicata nel primo numero del mensile *Six-Thirteen* ("A Jew in the Loft", febbraio 1976, 53-56). Per quanto brevi, queste pagine offrono importanti spunti sul credo artistico e religioso di Raeben e sul modo pungente, estroso e a tratti eretico, con cui l'artista era solito esprimersi – caratteristiche, queste, corroborate anche dalle opinioni espresse dagli allievi²³.

La ballerina e cantante di Broadway Dorothy Bird in *Bird's Eye View: Dancing with Martha Graham and on Broadway* (Bird 1997, 231) offre una descrizione breve ma viva e colorita della sua esperienza nello studio e delle serate spese in compagnia del suo insegnante alla Russian Tea Room²⁴.

A partire dai primi anni Duemila, qualche informazione su Raeben è stata pubblicata su blog e siti internet, in special modo dai suoi allievi e da fan di Dylan. Tra queste, l'unico documento di prima mano, reperibile sul sito della Synchronicity Space Gallery (Raeben s.d.), sono i "The Ten Commandments of Art" che Raeben compose e appese nel suo studio – poi pubblicati e studiati in Fantuzzi (2014) e in Schlam (2018). Il decalogo è stato pubblicato anche sul sito della Robert Waife Gallery (Waife s.d.), dove il pittore, allievo di Raeben, aggiunge che è stato redatto nel 1934.

23 Ciò si deve in parte anche al taglio eminentemente ebraico della rivista e alla volontà dell'anonimo intervistatore di costringere Raeben a parlare dell'importanza della religione ebraica per le sue opere. L'artista elude l'argomento con eleganza e sarcasmo ed esprime un approccio secolare alla tradizione ebraica, alla quale egli guarda come a una risorsa morale e culturale e non alla stregua di una pratica religiosa.

24 A questo proposito, Bird racconta "we consumed bowls of borscht with sour cream and drank tea from a glass, as the old-timers had done, holding a lump of sugar between our teeth. The conversation flowed as we questioned our master teacher far into the night. What an extraordinary experience it was for me to be included in all this intimate warmth, love, and laughter. I came to see that such camaraderie was strongly binding and more comforting by far than anything I had ever experienced onstage" (Bird 1997, 231).

Un cenno diretto alle sue teorie sul tempo e sul processo creativo si trova anche nell'introduzione di *Painting & Process* dell'artista Roz Jacobs (2010, 2-3), anch'essa allieva del pittore. Nello stesso tomo, la descrizione degli esercizi relativi alla riproduzione pittorica di fotografie, e in particolare la sezione su come dipingere una testa, è basata sulla metodologia di Raeben.

Non molto di più si è trovato neppure tra le carte reperibili presso gli archivi della Carnegie Hall, dove sono conservati soltanto documenti contabili relativi agli affitti e solleciti dell'amministrazione a far ridipingere i muri e a pulire i pavimenti dello studio.

Ad oggi, l'unico libro edito dedicato alla metodologia di Raeben è il trattato *The Creative Path. A View From the Studio on the Making of Art* di Carolyn Dobkin Schlam (2018). Il tomo contiene un'interessante introduzione in cui l'autrice descrive la propria esperienza di studente di Raeben, tratteggiando in modo molto vivo e puntuale come fosse la vita degli allievi nello studio. Il resto del trattato riporta informazioni di vario genere, a volte anche di notevole interesse, ma presenta diversi problemi di attendibilità. Interessata a redigere un manuale per principianti volenterosi di avvicinarsi al mondo dell'arte tramandando e ampliando l'insegnamento del proprio mentore, l'autrice non si cura di segnalare quali informazioni siano tratte dagli insegnamenti del suo maestro e quali il frutto della propria esperienza artistica. A fini accademici, ciò rende impossibile a un lettore che non abbia conoscenza del resto dei materiali, a oggi ancora perlopiù inediti, individuare cosa sia realmente originale e cosa no, salvo nei rari casi in cui l'autrice stessa ne dà opportuna segnalazione²⁵. Più interessanti sono i materiali in appendice, che comprendono i dieci comandamenti dell'arte e sei trascrizioni di altrettante *lecture*, tutte accompagnate da brevi commenti dell'autrice. Va segnalato che le trascrizioni non erano pensate per la divulgazione: sono rivolte a interlocutori già edotti sulle sue teorie e calibrate esclusivamente per la lezione di quel giorno, il cui contenuto, come è prassi comune nella didattica raebeniana, poteva essere tranquillamente modificato o addirittura contraddetto in una lezione successiva. Questi scritti si presentano, inoltre, in forma di appunto e in quanto tali sono a tratti dispersivi, non consequenziali e lacunosi. Vanno dunque utilizzati con cautela ed è necessario selezionare le informazioni in esse contenute solo a fronte di uno studio dell'intero

²⁵ Nello specifico, allo scopo di evitare gli equivoci più grossolani, è opportuno perlomeno segnalare che le sezioni dedicate agli esercizi e agli asana e tutti i riferimenti allo yoga e alla cultura *new age* non derivano dalle lezioni dell'insegnante.

pensiero estetico di Raeben. Per queste ragioni, in un'intervista rilasciata a chi scrive, l'artista e curatore John Amato, a sua volta allievo del pittore, esprime notevoli preoccupazioni riguardo a questi documenti:

This is exactly what I was afraid of when I discussed his students or whatever access you found to his work. Delivered as they are, with all of his rambling and indirection, where nuance is lost and information is mismanaged or ambiguous in his presentation, much of these materials is a very dangerous and potential damaging circumstance. He would be very upset if he were to be introduced to anyone by this format and presentation. He would often feel things through as they are rendered in these lectures but only given for the people who could understand the context and mannerisms associated therein. They should never be used in a literal public offer²⁶.
(Amato 2017)

I commenti dell'autrice sono invece molto interessanti e utili. Anche in questo caso, però, è necessario confrontarli con il resto dei materiali e con i pareri degli altri alunni, che non di rado divergono tra loro in maniera peraltro molto marcata.

²⁶ Queste considerazioni sono tratte da un'intervista che l'artista ha rilasciato a chi scrive nel dicembre 2017. La conversazione, così come le altre raccolte cui si farà riferimento in seguito in queste pagine, è stata poi trascritta sempre dall'autore.

2.2. Materiali inediti oggetto di studio

La parte più interessante dei documenti sull'opera e il pensiero estetico di Raeben è oggi ancora inedita. La maggior parte dei materiali qui utilizzati sono il frutto di un lavoro di raccolta ed edizione di documenti e informazioni sull'artista e i suoi insegnamenti, rivelatosi molto impegnativo, che è stato cominciato nell'ambito della redazione della tesi triennale (Fantuzzi 2011), proseguito con la pubblicazione di due articoli (Fantuzzi 2014 e Fantuzzi 2017), e infine confluito in questa ricerca dottorale.

I documenti reperiti sono di varia natura e comprendono:

- 1- una breve biografia a cura di Jay Raeben, figlio di Raeben;
- 2- un trattato sul pensiero estetico di Raeben;
- 3- due saggi di allievi sulla sua opera pittorica;
- 4- un corpus di *lecture* del pittore;
- 5- due cataloghi delle opere redatti in periodi differenti;
- 6- centinaia di diapositive e fotografie dei dipinti e foto di archivio del suo studio presso la Carnegie Hall;
- 7- quadri e pastelli;
- 8- un documentario composto di quattro filmati in cui il pittore tratta altrettanti argomenti;
- 9- diversi file audio delle lezioni;
- 10- numerose interviste fatte ad allievi, familiari e collezionisti.

Tra i materiali di prima mano rientrano i quadri, le riproduzioni digitali delle opere e le registrazioni audio delle lezioni, queste ultime risalenti prevalentemente alla prima metà degli anni Settanta. Le riproduzioni digitali sono in parte tratte da diapositive commissionate nei primi anni Ottanta da Jay Raeben, di recente digitalizzate dal fotografo Fausto Polese per conto di chi scrive; la restante parte è composta di polaroids dei dipinti risalenti allo stesso periodo, fotografate digitalmente sempre da Fausto Polese.

Al gruppo dei materiali di prima mano appartengono anche i filmati *Realism: An Introduction to Observation* (Raeben 1974a), *The Eye and the Realism* (Raeben 1974b), *Impressionism and the Transformation* (Raeben 1974c), *The Irrelevancy of Style* (Raeben 1974d), tutti parte di un documentario realizzato per Doubleday dai registi Bill e Robin Fertik, entrambi allievi del maestro. Composto di una serie di seminari tenuti da

Raeben su movimenti pittorici e ad aspetti connessi al processo artistico, il lungometraggio faceva parte di un progetto più ampio che doveva costituire una serie a puntate sulla storia dell'arte, mai portata a compimento a causa di problemi economici della Doubleday.

Tra i materiali non di mano di Raeben, invece, rientrano i cataloghi delle sue opere, entrambi risalenti ai primi anni Ottanta, la biografia redatta dal figlio Jay Raeben (*Brief Biography* s.d.) e le *lectures*, trascritte da diversi allievi.

Una menzione specifica merita il trattato *Context for Art* di John Amato (in c.d.s.), che ripercorre l'evoluzione del rapporto tra mente (*imagination*) e sensi (*feeling*) nella storia della pittura occidentale, concetti chiave dell'estetica raebeniana. Non soltanto la struttura ricalca le riflessioni di Raeben: i primi cinque capitoli sono interamente basati sulle sue teorie e i cinque seguenti largamente tratti da esse, in parte da un libro che Raeben stava redigendo con i propri allievi negli ultimi anni della sua vita e mai completato. Sempre di Amato è il breve saggio *Art for Life's Sake: The Art of Norman Raeben* (Amato, in c.d.s.), redatto per il catalogo di una mostra retrospettiva su Raeben in corso di ideazione. Alla stessa sede è destinato il contributo *A Blueprint for Life* di Roz Jacobs (in c.d.s.).

Nel quadro della ricerca dottorale, è stato anche organizzato il convegno "Bob Dylan and the Arts: The Many Facets of the Art of Bob Dylan", a cura di Maria Anita Stefanelli e di chi scrive, tenutosi presso l'Università degli Studi Roma Tre dal 29 al 31 ottobre 2018. Un'intera sessione del convegno è stata dedicata alla figura di Raeben e alla sua influenza su Dylan. Tra gli interventi del *panel*, il contributo *Norman Raeben. Una modernità compatibile* del critico d'arte Nico Stringa (in c.d.s) presenta una preziosa analisi pittorica del ciclo dei *cityscapes* di Raeben, mentre l'intervento *Norman Raeben: The Idiot and The Genius* di Roz Jacobs (in c.d.s.) affronta alcuni dei capisaldi della didattica raebeniana.

Questo studio si avvale, inoltre, di un'ampia raccolta d'interviste ad allievi, parenti e conoscenti di Raeben e a collezionisti, artisti e loro discendenti vicini al pittore.

2.3. Studi su Raeben e Bob Dylan

Il primo contributo sull'influenza di Raeben è il saggio di Bert Cartwright (1991) *The Mysterious Norman Raeben*, che raccoglie le principali dichiarazioni rilasciate da Dylan sull'insegnante negli anni immediatamente successivi alle lezioni e alcune note biografiche sul pittore che Cartwright raccolse presso il suo studio²⁷. Apparso nel 1987 in un articolo per il Telegraph (Cartwright 1987), poi ripubblicato in *Wanted Man: In Search of Bob Dylan* (Bauldie 1991), il testo accenna all'influenza che le lezioni hanno avuto su *Blood on the Tracks*, *Desire* e *Street Legal*, con riferimento alle tecniche di rappresentazione del tempo, alla frammentazione dell'azione e alle strategie di costruzione e strutturazione dei brani e delle musiche. Nonostante le notizie riportate da Cartwright lascino intravedere un ricco filone di ricerche sull'argomento, l'articolo ha incontrato una ricezione all'inizio relativamente tiepida e in seguito sostanzialmente passiva.

La maggior parte della letteratura specifica si limita a riportare le esigue informazioni segnalate in questo articolo²⁸; il resto della critica, salvo qualche eccezione, ignora la rilevanza dell'argomento o, in alcuni casi più rari, la minimizza.

Come nota lo stesso Cartwright (1991, 85), la figura di Raeben risulta del tutto assente nelle biografie dylaniane degli anni Settanta e Ottanta. Né molto di più aggiungono le biografie successive. Tra queste, la testimonianza più estesa è quella contenuta in *Bob Dylan. Behind the Shades. A Biography* di Clinton Heylin (1991, 238-240 e 295). Rispetto a Cartwright, Heylin aggiunge qualche passaggio tratto da interviste di Dylan, in particolare riguardanti il film *Renaldo & Clara*, anch'esso basato sugli insegnamenti di Raeben. Tra queste, anche la seguente testimonianza sul pittore:

He came to this country in 1930 and he made his living boxing. He's a big guy. And then he started making his living painting portraits, but in the

²⁷ Il padre di Bert Cartwright era un artista e aveva anch'egli uno studio presso la Carnegie Hall di New York, ragione per la quale, dopo la morte di Raeben, lo studioso ebbe la possibilità di intervistare la seconda compagnia del pittore, Vicki Lipper, a sua volta insegnante e artista di talento.

²⁸ Si vedano: Epstein (2011, 231); Dalton (2012, 250-251); Hampton (2019, 137); Hedin (2004, 113); Hinton (2006, 119-126); Klein (2007, 45); Lee (2000, 111); McKeen (1993, 60- 62, 106 e 153); Negus (2008, 46 e 121); Trager (2004, 279 e 604); Pichaske (2010, 14, 183 e 196); Richardson (1995, 83 e 125); Scobie (2004, 23-24, 97 e 316); Williamson (2004, 113 e 109-110); Williams (1994, 22 e 24); Yaffe (2011, 50).

thirties in France he roomed with Soutine, the painter. He knew people like Modigliani intimately... (cit. in Heylin 1991, 238-239)

Alcune di queste informazioni sono inattendibili: Raeben non è mai stato un pugile – informazione, questa, poi più volte erroneamente ripresa dalla critica²⁹; il pittore non ha mai detto di aver convissuto con Soutine, sebbene sostenesse di averlo conosciuto³⁰.

In *Down the Highway: The Life of Bob Dylan* di Howard Sounes (2001, 280-281) si può leggere un breve estratto di un'intervista a Jacques Levy, in cui il coautore di *Desire* conferma l'influenza di Raeben sul cantautore e afferma che questi inizialmente non avesse idea di chi Dylan fosse³¹.

Nulla si dice, invece, sull'argomento nelle più recenti *No Direction Home: The Life and Music of Bob Dylan* (Shelton 2011) e in *Bob Dylan: American Troubadour* di Donald Brown (2014), né in *The Dylan Companion* (Gutman 2001).

L'argomento non trova spazio, come ci potrebbe aspettare, negli atti del primo convegno accademico internazionale sull'opera di Bob Dylan, pubblicato col titolo *Bob Dylan Revisited: Bob Dylan's Road from Minnesota to the World* (Sheehy 2009). La figura di Raeben sfugge anche agli studi di diversi dei nomi più importanti della critica dylaniana, come, solo per citarne alcuni, Robert Shelton, Tim Riley, Christopher Ricks e Greil Marcus, nonostante gli ultimi due, in particolare, siano molto interessati al problema del tempo nelle canzoni del cantautore americano.

Tra i dylanisti di maggior rilievo, gli unici a occuparsi dell'influenza di Raeben sono Sean Wilentz e Alessandro Carrera. In *Bob Dylan in America*, lo storico americano

29 Si vedano, ad esempio, McDougal (2014, 225-226), Batchelor (2014, 5) e Smith (2019, 227).

30 Anche questa informazione è stata riportata in molti testi, spesso accompagnata da commenti sulla presunta abitudine di Raeben di raccontare fandonie, mai comprovata da ricerche puntuali. Nello specifico, negli anni Venti e Trenta, Raeben visse per un periodo vicino a Montparnasse a pochi metri dalla casa dell'artista, in un quartiere che era allora il centro culturale dell'avanguardia pittorica ebraica. Secondo una testimonianza riportata da Debbie Moshief, Soutine, diversi anni più anziano di Raeben, si mostrò genuinamente interessato alla sua arte e prodigo di consigli (cf. Moshief 2019).

31 Levy racconta che Raeben, vedendo Dylan vestito in maniera traslandata, gli disse che poteva prendere lezioni gratuitamente e dormire nello studio e in cambio fare le pulizie. L'aneddoto è confermato anche da diversi studenti (cf. Amato 2017; Kramer 2017; Carr 2018). A questo proposito, Roz Jacobs racconta: "when Dylan walked in, we saw he was Dylan. Raeben had a little couch area. So we were all in the studio sitting on the couch and on the bed and he said 'so what do you do for living?' It seems he didn't know who he was and Dylan said, 'oh, I am a songwriter'. Then Norman said, 'I don't know if you're going to be able to afford this, you know paint is very expensive'" (Jacobs 2017).

aggiunge alle informazioni di Cartwright qualche nota sulla genesi di “Idiot Wind” e “Tangled up in Blue” (cf. Wilentz 2011, 137-139), tratte da un’intervista a John Amato, e riproduce un quadro di Raeben (ivi, 139). Riguardo a quest’ultimo, va segnalato che non si tratta di un’opera finita ma di una *demo* eseguita a lezione³².

L’articolo *Ut pictura carmen. Bob Dylan e la pittura* di Alessandro Carrera (2002), poi confluito in forma ampliata in *Bob Dylan in America*, è il contributo più interessante tra quelli al momento disponibili. Sulla base di una ricerca condotta in alcuni archivi newyorchesi, lo studioso indaga e affronta per primo concretamente l’influenza di Raeben sulle sperimentazioni di Dylan in tema di tempo e approccio pittorico alla composizione, segnalando la rilevanza che la *gnome* e l’uso dei pronomi giocano in queste dinamiche. Tra le considerazioni di Carrera, è importante segnalare una imprecisione nella traduzione del termine *actuality*, di chiara eco raebeniana, utilizzato da Dylan in un’intervista con Allen Ginsberg, che viene tradotto come “attuazione” (Carrera 2011, 305): nella teoria raebeniana il termine ha un altro significato, quello di ‘attualità’ nel senso di percezione pura della realtà nella sua concretezza, in contrapposizione con *reality*, che designa invece una visione personale e soggettiva del reale³³.

Sulla scorta delle affermazioni di Dylan, in *Time Out of Mind: The Lives of Bob Dylan* (Bell 2014, 37-38) Ian Bell afferma che alcune caratteristiche di *Blood on the Tracks*, quali l’uso dei pronomi e gli esperimenti sul tempo, non sono interamente nuovi alla produzione di Dylan, e che in quell’album il cantautore sembra piuttosto solo padroneggiare con maggiore consapevolezza stilemi e forme già presenti in *Blonde on Blonde* – aspetti già segnalati in maniera più precisa e approfondita da Carrera (2011). Salvo poi precisare, come molti dei suoi colleghi, che “life, not the rethorical gambits of Norman Raeben, caused *Blood on the Tracks*” (Bell 2014, 38)³⁴.

La stessa tendenza a ridurre l’influenza dell’insegnante al solo *Blood on the Tracks* caratterizza la gran parte dei libri sull’opera di Dylan. Non sfugge a questo gruppo neppure il Cambridge Companion, nel quale tutto ciò che si può trovare è questo breve accenno:

32 Sulla natura di questi artefatti si rimanda ai capitoli 3 e 7.

33 L’argomento è approfondito nei capitoli 4 e 5.

34 Non avendo i materiali delle lezioni, Bell ignora che proprio sul concetto di arte come vita verte l’intera concezione raebeniana.

He took painting classes with Norman Raeben, whom Dylan considered more a magician than an instructor. Raeben instilled in Dylan the idea that looking and seeing were vastly different. Painting also allowed him to play with temporality and meaning, to create shades and layers that could be understood both individually and as a part of the whole. Sometimes you need to be challenged outside the perimeters of your expertise in order to reimagine your own art or as a means of finding a way back to your own medium. By examining music from a visual perspective, with colors and lines instead of chords and notes, Dylan laid out the canvas that would be *Blood on the Tracks*. (Brownstein 2009, 156)

Maggiore stupore desta la ridottissima sezione dedicata a Raeben in *Bob Dylan: Prophet, Mystic, Poet* di Seth Rogovoy (159-160), dal momento che il libro è interamente dedicato alle influenze ebraiche del cantautore.

Nonostante la povertà delle informazioni disponibili, o forse proprio in ragione di essa, un numero fortunatamente esiguo di autori ha ritenuto di ridurre o negare il portato dell'influenza di Raeben sulla carriera di Dylan.

Relativamente diffusa, ad esempio, è l'opinione che le lezioni di Raeben abbiano inciso poco o nulla sulle sue capacità pittoriche³⁵. Tuttavia, basta dare un rapido sguardo ai disegni eseguiti prima del 1974 e a quelli successivi per rendersi conto che tale affermazione è del tutto errata. Come si avrà modo di vedere nel dettaglio nel capitolo 7, anche tramite un'analisi delle considerazioni di Dylan sulla propria produzione artistica, l'influenza è diretta ed evidente.

Alcuni studiosi ritengono che l'impatto di Raeben sulla carriera cantautorale di Dylan sia poco rilevante. In *Writing Dylan: The Songs of a Lonesome Traveler*, Larry David Smith scrive: "while at first it appeared that Raeben taught Dylan new songwriting methods, in actuality, he merely reacquainted the songwriter with skills he already possessed" (Smith 2019, 286).

Lo stesso Michael Gray si disinteressa totalmente dell'argomento nei suoi tomi di critica, mentre in *The Bob Dylan Encyclopedia* dedica alla sua figura una voce scarna e molto breve, soprattutto se paragonata ad altre di minor rilevanza. In essa, lo scrittore parla di una "strong, perhaps profound, influence" e conclude la nota enciclopedica con l'affermazione "Norman Raeben is believed to have died in December 1978" (Gray

³⁵ Non si è ritenuto utile segnalare in quali tomi è riportata quest'opinione perché sarebbe molto più semplice elencare quelli che non la riportano.

2006, 560 e 561)³⁶.

Nella prima edizione della biografia redatta da Ian Bell *Once Upon a Time: The Lives of Bob Dylan*, l'autore esprime dubbi addirittura sull'identità del pittore oltre che sull'importanza delle sue lezioni:

The techniques of poetry and of the visual arts rarely cross-pollinate. Raeben, if Raeben it was, can only have pointed out an obvious fact about painting as it stands in relation to time³⁷. (Bell 2013, 548)

Altrettanto infelice è la considerazione che nella seconda edizione del tomo il biografo avanza sulla collaborazione tra Dylan e Jacques Levy. Bell si chiede dove sia finita la consapevolezza artistica appresa grazie a Raeben, dal momento che a distanza di neanche un anno dalle lezioni Dylan ritenne di aver bisogno di collaborare con il drammaturgo e paroliere newyorchese (Bell 2014, 56). Una considerazione erronea³⁸, questa, che il biografo avrebbe potuto facilmente evitare facendo un rapido riscontro biografico: Jacques Levy conosceva bene il pensiero di Norman Raeben, del quale aveva avuto modo di seguire anche qualche seminario, e nel periodo in cui stava collaborando alla scrittura di *Desire* aveva da poco iniziato a frequentare un'allieva di Raeben, Claudia Carr, che di lì a pochi anni si sarebbe chiamata Levy.

In tempi recenti, soprattutto dopo l'uscita del cofanetto *More Blood, More Tracks* – contenente tutte le sedute di registrazione conservate del disco immediatamente successivo alle lezioni –, alcuni articoli sull'influenza di Raeben sono stati pubblicati da quotidiani e riviste musicali. Tra questi, meritano di essere segnalati l'articolo *Bob Dylan. What did Norman Raeben teach the Bard of Hibbing and how did it turn into Blood On The Tracks? Michael Simmons investigates* apparso sulla rivista Mojo (Simmons 2018) e *Bob Dylan's First Day with "Tangled Up in Blue"* pubblicato sul New Yorker dal cantautore Jeff Slate (2018). Il primo raccoglie alcune informazioni su Raeben offerte al giornalista da Claudia Carr Levy, tra cui il concetto di arte come surrogato (*by-product*) della vita (vd. Simmons 2018, 53). Indicazione, questa, espressa

36 In considerazione del fatto che la notizia della morte di Raeben fu data da tutti i principali quotidiani newyorchesi, compreso il New York Times (cf. New York Times, 13 dicembre 1978, 25), ed è riportata da quasi tutti i critici dylaniani, è difficile non leggere in questa affermazione un certo disinteresse per l'argomento.

37 Per farsi un'idea di quanto errata sia questa considerazione si rimanda ai capitoli 6 e 7.

38 La logica di quest'assunto risulta di per sé poco chiara. Si consideri che all'epoca Levy aveva già scritto liriche per i Byrds e Roger McGuinn, nonché per la review *Oh! Calcutta!*.

anche da Slate, che aggiunge alcune notizie sulla realizzazione del brano “Tangled up in Blue”.

Tutte queste considerazioni meritano di essere approfondite e inserite all’interno del contesto della teoria raebeniana e analizzate nel dettaglio nelle canzoni del menestrello di Duluth.

2.4. Materiali inediti di Bob Dylan

Per questo si è condotta una ricerca condotta presso il Bob Dylan Archive di Tulsa, Oklahoma, dove sono conservati oltre seimila documenti inediti del cantautore. In quella sede si è avuto accesso a registrazioni e carte risalenti al periodo elettrico e a quelle relative al periodo immediatamente successivo alle lezioni raebeniane. Riguardo a quest'ultime, di grande interesse in questo contesto sono i libretti su cui Dylan ha composto il disco *Blood on the Tracks* e le carte relative a *Desire*, che contengono le varianti d'autore dei due dischi. I libretti sono tre e sono noti come il 'libretto rosso', di recente pubblicato nel cofanetto *More Blood, More Tracks*, il libretto 'blu' e il 'libretto senza copertina', questi ultimi al momento inediti e consultabili solo presso l'archivio. Questi ultimi offrono una panoramica sulla genesi del disco e danno conto della ricerca di Dylan di tradurre il metodo raebeniano in campo cantautorale. Per questioni legali e relative alla tempistica per la richiesta della riproduzione delle pagine dei libretti, in questa sede è stato possibile solo descrivere le caratteristiche dei suddetti.

Ulteriori materiali inediti a cui si fa riferimento, perlopiù registrazioni e versioni *live* risalenti al periodo precedente al primo disco, a quello country e a quello successivo alle lezioni raebeniane, sono invece il frutto di una ricerca decennale condotta da chi scrive mediante il web (dove nel tempo si è riusciti a rintracciare decine di *bootleg* dylaniani), nonché tramite incontri interlocutori con collezionisti privati.

Prima sezione: Norman Raeben

3. In cerca di una modernità compatibile: per una biografia intellettuale di Norman Raeben

Quella di Norman Raeben è una figura di artista e intellettuale inusuale per il suo tempo che si colloca a metà tra le due sponde dell'Oceano Atlantico. La sua carriera e le sue idee artistiche sono legate a doppio filo a una riflessione continua e inesauribile sulle possibilità di rappresentazione del reale, che affonda le radici nel terreno del realismo americano³⁹ per poi fonderne la lezione con l'esperienza delle avanguardie pittoriche e filosofiche parigine della prima metà del Novecento. Sia in veste di artista che di insegnante, Raeben persegue un ideale di pittura transdisciplinare e transnazionale che, come notato anche da Stringa⁴⁰, è poco comune per gli ambienti del tempo. Usando le parole del critico,

nell'America dei primi decenni del 900, così come ancor oggi in Italia, si ha una struttura molto diversa, con artisti-professori che insegnano nelle Accademie di Belle Arti ma con una 'divisione del lavoro' – cioè con una specializzazione (grafica, decorazione, anatomia, pittura ecc.) - inconcepibile per un artista come Raeben. (Stringa, *Norman Raeben*)

Lungi dal limitarsi puramente al campo della tecnica pittorica, Raeben insegna una teoria e una prassi onnivora e in perenne evoluzione, che muovono nella direzione di un Post-naturalismo soggettivo, dialettico e pluristratico, caratterizzato da una complessa ermeneutica artistica applicata al campo della fenomenologia della percezione. L'originalità del suo approccio deriva anche in parte dalla sua esperienza biografica e dal suo percorso artistico, di cui si offre qui una prima trattazione⁴¹.

Figlio di Olga Rabinovich e di Solomon Naumovich Rabinovich – celebre

39 Come si vedrà nel dettaglio a breve, Raeben compie i suoi primi studi di pittura con l'artista Abbo Ostrowsky e con diversi esponenti dell'Ashcan School, celebre movimento realista americano.

40 A proposito di un ciclo di pastelli aventi per oggetto *cityscapes* e *landscapes*, il critico scrive: “potremmo dire che Raeben ha mostrato di elaborare un linguaggio artistico *compatibile* sia alla cultura visiva europea che a quella statunitense” (Stringa, *Norman Raeben*).

41 Le informazioni qui raccolte sono principalmente frutto di interviste a familiari, amici e allievi dell'artista (vd. D. Raeben 2018; Moshief 2019; Kramer 2017; Jacobs 2017; Jacobs 2018; Carr 2018; Carr 2018a; Amato 2017; Amato, *Context*), e a un documento dal *Brief Biography*, redatto dal figlio Jay Raeben (s.d.).

scrittore yiddish noto al pubblico con lo pseudonimo di Sholem Aleichem –, Nochum Rabinovich (alias Norman Raeben) nasce nel 1901 a Kiev e muore a New York nel 1978. Numa, come è chiamato in famiglia, apprende autonomamente i rudimenti della pittura in età precoce. Il padre in più occasioni racconta che il suo ultimogenito già negli anni dell'infanzia era solito riempire libri interi con i disegni dei soldati russi che presidiavano le strade turbolente della Kiev del tempo (cf. J. Raeben, *Brief*). Una passione, quella del figlio per la pittura, che Aleichem attribuisce a uno dei suoi personaggi più famosi, il piccolo Motl, protagonista di *Adventures of Mottel, the Cantor's Son* (1953). Ultima opera del 'Mark Twain della letteratura yiddish', il romanzo, diviso in due sezioni intitolate *From Home to America* e *In America*, racconta le peripezie e l'esperienza di migrante di un giovane ebreo di origini russe. La figura di Motl si ispira alla biografia e al carattere del figlio, dalla cui personalità eredita lo *humor* pungente e dissacrante e il talento da caricaturista (cf. Kaufman 2015; Waife 2019).

Raeben ha un'infanzia complicata, segnata da problemi di nevrosi, e i suoi primi approcci alle discipline danno esiti contrastanti: da un lato, non brilla per rendimento in diverse materie scolastiche, dall'altro, ha una propensione innata per lo studio della pittura ed è un bambino prodigio negli scacchi⁴². Una condizione, questa, che lo porta a comprendere e accettare fin da piccolo una delle convinzioni che professò poi con convinzione in qualità d'insegnante, secondo cui ognuno è al tempo stesso un genio e un idiota, e lo è in misura sempre variabile (Jacobs, *A Blueprint*). La vita nella Russia del tempo è ancor più difficile, sia per lo stato d'instabilità politica sia per la crisi economica in cui versa il Paese. In quegli anni, inoltre, l'intera area vede il diffondersi di un crescente antisemitismo, che di giorno in giorno desta sempre maggiore preoccupazione nella famiglia. Il susseguirsi di notizie di pogrom, e in particolare l'eco di quello di Odessa, portano il padre a convincersi della necessità di far emigrare la famiglia. Nel 1905 Aleichem, già in condizioni di salute precarie a causa della tubercolosi e costretto a frequenti viaggi per questioni di lavoro e per motivi medici,

⁴² A questo proposito, come viene ricordato anche nell'obituario di Raeben, è divenuta celebre una frase di Sholem Aleichem in cui dice che la prima cosa che avrebbe fatto qualora fosse diventato ricco sarebbe stato regalare al figlio Numa una scacchiera d'oro (cf. *Norman Raeben, 77; Last Surviving Son Of Sholom Aleichem*, NYT, 13/12/1978, 25). Anche questa passione di Raeben compare in diverse opere di Aleichem, come nel racconto *From Passover to Succos, or the chess player's story* o in diversi racconti di Tevye il lattai.

intensifica i propri spostamenti, e il figlio non di rado lo accompagna. Al seguito del padre, Raeben visita Galizia, Austria, Danimarca, Germania, Francia e Inghilterra⁴³ e spende gran parte dell'infanzia in Svizzera e Nord Italia, dove il padre fa dei lunghi soggiorni di cura presso una famosa clinica ligure nella città di Nervi⁴⁴. In giovane età impara così a parlare sette lingue: yiddish, ebraico, russo, italiano, francese, tedesco e inglese (Carrera 2011, 303). Numerose sono anche le personalità con cui viene in contatto per il tramite delle amicizie paterne, che comprendono nomi del calibro di Maksim Gorki, Haim Nachman Bialik, Anton Čechov e molti altri⁴⁵.

Nel 1906, l'artista visita una prima volta gli Stati Uniti⁴⁶, dove va anche una seconda volta nel 1909 per poi emigrare definitivamente nel 1914 con gran parte della famiglia, stabilendosi nel Bronx (cf. Raeben, *Brief*). Gli anni seguenti sono segnati da due gravi lutti familiari. Il primo ad andarsene è il fratello Misha che in quanto tubercolotico è costretto a rimanere in Svizzera con la sorella Emma, dove nel 1915 cede alla malattia. Il 13 marzo dell'anno seguente, nel letto di casa e in compagnia della moglie e del figlio, anche Aleichem muore di tubercolosi. Il funerale del padre ha luogo all'Educational Alliance e testimonia della popolarità dell'autore. Con le sue circa 100.000 presenze, è ancor oggi uno dei più partecipati nella storia di New York e il giorno seguente il suo testamento appare sul New York Times e viene letto al Congresso degli Stati Uniti d'America.

Il testo invita la famiglia a ritrovarsi ogni anno e a:

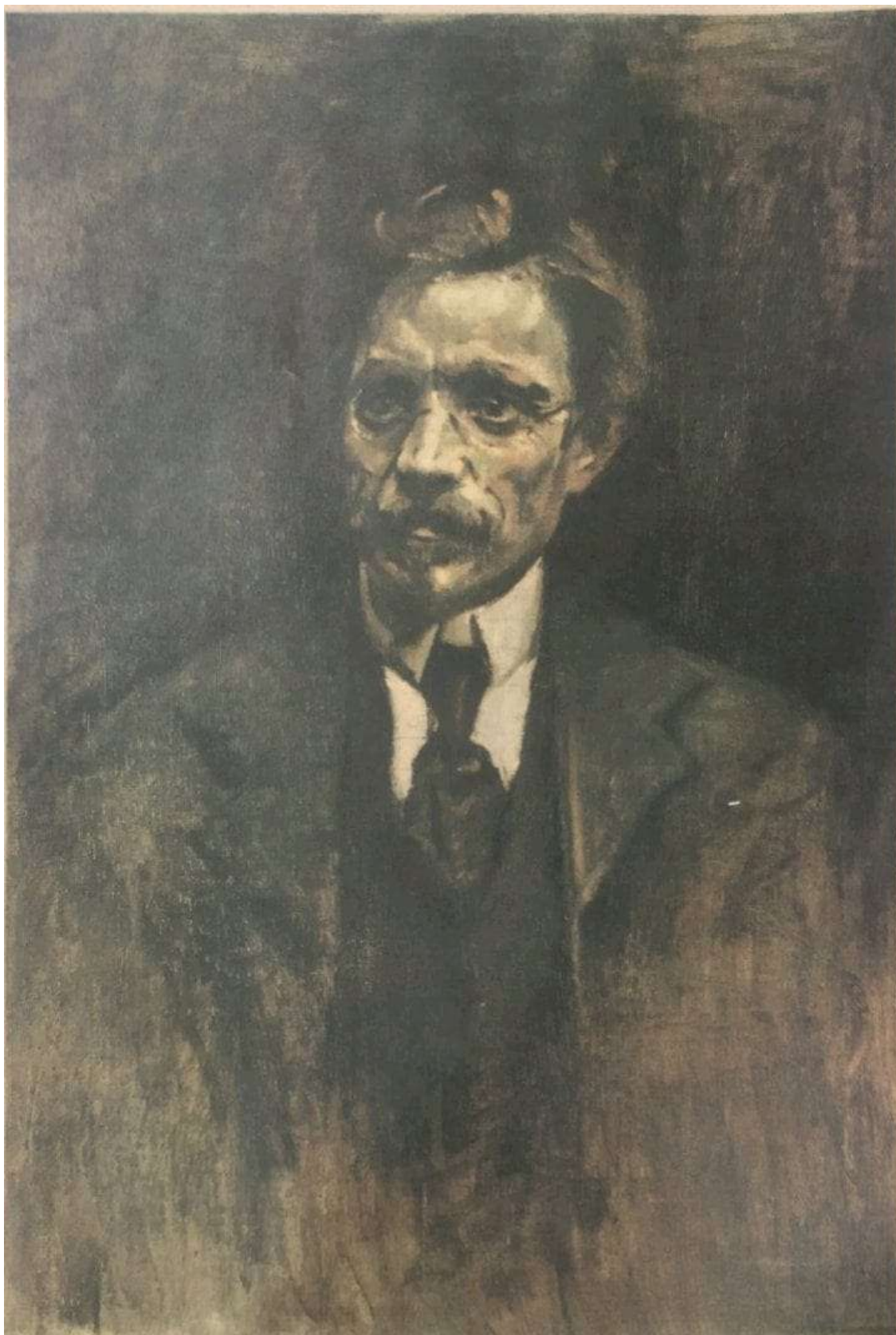
select one of my stories, one of the very merry ones, and recite it in whatever language is most intelligible to you ... Let my name be recalled with laughter, or not at all. (The New York Times, 16/05/1916, 16)

43 Si vedano i capitoli 18 e 19 di *The Worlds of Sholem Aleichem: The Remarkable Life and Afterlife of the Man Who Created Tevye* di Jeremy Dauber (2013).

44 L'informazione è riportata anche nel tomo *Sholom Aleichem Panorama*, dove si legge che Raeben "spent much of his boyhood in Switzerland and Italy, travelling also in Germany and Denmark" (Grafstein 1948, 306). Quest'ultima notizia trova conferma anche nelle lettere di Aleichem.

45 Per approfondire l'argomento si rimanda alle biografie pubblicate da Waife-Goldberg (1968), Shandler (1990) e alla più recente Dauber (2013), nonché al tomo *Sholom Aleichem Panorama*, a cura del Jewish Observer (Grafstein 1948).

46 L'informazione è tratta dalle lettere di Aleichem. In una in particolare lo scrittore spiega che è partito il 13 ottobre del 1906 da Ginevra per New York e che "Numa cried for beloved Geneva" (Grafstein 1948, 381).



Norman Raeben, *Ritratto di Sholem Aleichem* (s.d.). Tel Aviv: Beth Sholom Aleichem Museum

La lettura del testamento, ancor oggi un appuntamento fisso, sarà spesso tenuta da Raeben stesso, incaricato dalla famiglia di mantenere vive le commemorazioni.

Nel 1919, il giovane artista riceve le prime lezioni di pittura formali alla Educational Alliance Art School, un programma didattico offerto dall'omonimo istituto di matrice ebraica situato nel Lower East Side di New York.

Fondata nel 1893 come espressione della volontà dell'intelligenza ebraica di origine tedesca, l'associazione punta alla formazione e all'integrazione degli immigrati ebrei provenienti dal Vecchio Continente, in particolare dall'Europa dell'Est⁴⁷, secondo i dettami dell'*haskalah*. Sotto la guida del pittore ebreo-russo Abbo Ostrowsky, che ne assume la direzione nel 1917, la scuola d'arte muta la propria vocazione politica, mirando a preservare la cultura d'origine degli allievi e a fonderla con quella offerta dagli ambienti locali per plasmare un'identità artistica ebreoamericana newyorchese⁴⁸ (cf. Polland 2003, 234-5). Come spiega David Rofenstein, al fulcro degli ideali di Ostrowski vi è la convinzione che gli immigrati posseggano dei "cultural treasures" che "would prove to be an asset to American civilization" (Rofenstein 1922, 495) e rappresentare "the potential nexus between European and American civilization" (Kleeblatt 1991, 100).

In ragione delle sue evidenti doti, a Raeben viene subito consigliato d'isciversi alla più prestigiosa National Academy of Design, dove Ostrowsky aveva a sua volta avuto modo di formarsi con i pittori George Willoughby Maynard e Charles Yardley Turner (cf. Kleeblatt 1991, 187). Raeben vi si reca l'anno seguente ma abbandona i corsi dopo pochi mesi ritenendone l'approccio didattico limitato e troppo tradizionalista.

Sempre nel 1920 s'iscrive all'Art Students League, dove studia anatomia con George Brant Bridgman e arte con tre degli otto esponenti di punta dell'Ashcan School of Painting Movement: Joan Sloan, Robert Henri e George Luks, l'ultimo dei quali arriva a definirlo il suo "finest student" (cit. in J. Raeben, *Brief Biography*). Sono proprio i rapporti con l'avanguardia realista newyorchese a segnare i suoi esordi artistici, nonché le sue prime esperienze di insegnamento – non trascorre infatti molto

47 In quegli anni a New York la cultura yiddish, e quella ebraica in generale, era in forte rigoglio; basti pensare che nel 1890 gli ebrei in città erano 225.000, saliti poi a 1.765.000 nel 1927, per raggiungere i 2.100.000 nel 1950.

48 Per un approfondimento sulla storia e l'evoluzione dell'Educational Alliance Art School si veda *Painting a Place in America: Jewish Artists in New York, 1900-1945: A Tribute to the Educational Alliance Art School* (Kleeblatt 1991, 13-21 e 99-103).

tempo prima che Robert Henri stesso inizi a servirsi dei lavori dell'allievo per la propria attività di *lecturer* (cf. *ibidem*). Tra coloro che frequentano l'Art Students League in quegli anni vi sono anche diversi nomi che avranno un ruolo importante nell'arte americana del Novecento. Tra questi, solo per citarne alcuni, Adolph Gottlieb, Chaim Gross, Mark Rothko, i gemelli Soyer e Peter Blume, diversi dei quali ebrei provenienti dall'Est Europa che come Raeben hanno in precedenza studiato anche all'Educational Alliance Art School.

Dalle lezioni dei suoi primi mentori Raeben eredita innanzitutto la passione per la pittura di Velasquez e degli Olandesi, e in particolare di Rembrandt, alla cui ritrattistica s'ispira per la solidità delle forme, l'applicazione del colore sul colore (*paint on top of paint, paint over paint e paint into paint*⁴⁹) e l'uso della luce. Dagli Olandesi, sempre per il tramite degli *ashcanners*, deriva anche la composizione della tavolozza dei colori che, a sua volta, Raeben rielabora e personalizza prima per sé e poi per i propri studenti.

Tra gli *ashcanners*, ad avere maggiore influenza sul giovane artista è il portavoce del movimento, Robert Henri, il cui libro *The Art Spirit* (Henri 1923) è sempre parte dei consigli di lettura dati da Raeben ai suoi allievi. I metodi didattici e l'approccio alla disciplina adottati da Henri, anti-accademici, anti-settoriali e caratterizzati da uno stile dialogato e performativo, toccano maggiormente le corde dell'allievo rispetto a quelli sperimentati alla National Academy. Metodi, questi ultimi, che pochi anni prima lo stesso Henri aveva avuto modo di conoscere e criticare apertamente in prima persona⁵⁰.

Un ruolo importante nell'evoluzione della teoria raebeniana hanno anche le considerazioni di Henri sull'importanza del rapporto con il reale e sulla differenza tra 'vedere' e 'guardare'. Per il portavoce degli *ashcanners* la capacità di vedere ha persino

49 Sull'importanza del palinsesto pittorico e della plustraticità del dipinto verte il capitolo 5. Per un approfondimento sulla differenza tra queste tre tecniche pittoriche si rimanda invece al capitolo *Light, Color and Texture: Shape in Space. Paint on Top of Paint, Paint over Paint, Paint into Paint* del trattato di John Amato (*Context*).

50 Nel 1907, pochi mesi dopo essere stato eletto alla National Academy of Design, in risposta all'esclusione dalla mostra annuale dell'Accademia dei lavori di molti dei suoi colleghi, Henri si dimette dal proprio ruolo, giungendo a definire l'istituzione un "cemetery of art" (cit. in Souter 2015, 96). Questa presa di posizione culmina nell'organizzazione di una mostra alternativa alle Macbeth Galleries, che attira l'attenzione del mondo dell'arte sull'avanguardia del realismo americano. Sulla rilevanza dell'esibizione del 1907 si rimanda a *The Exhibition of "The Eight": Its History and Significance* (Homer 1969, 53-64).

maggior importanza di quella di esprimere, al punto che, a suo avviso, “a genius is one who can see” (Henri 2007, 86)⁵¹. Come spiega lui stesso in *The Art Spirit*, quest’abilità non solo differenzia un buon artista da uno mediocre ma distingue anche l’individuo consapevole dall’ignorante,

there are mighty few people who think what they think they think [...] The ignorant are to be found as much among the educated as among the uneducated. (Ivi, 87)

In linea con il suo insegnante, Raeben si convince subito che le lezioni d’arte non debbano mirare ad impartire nozioni e tecniche fini a se stesse bensì in primo luogo a insegnare agli allievi a vedere e percepire. Ciò è fondamentale perché, come è solito ripetere ai propri allievi, “an infinity of illusion is the common horizon of us all” (cit. in Amato, *Context.*). Imparare a vedere è l’unico modo di far cadere il velo dell’ignoranza ed è all’arte che a suo avviso spetta questo compito – con le parole di Raeben, “we are all involuntary painters – to see is to paint, in secret for ourselves” (*ibidem*). Le sue riflessioni su questo tema si distanziano però da quelle del suo insegnante per quanto riguarda l’importanza attribuita al rapporto tra la percezione e la vista: l’atto della visione deve per lui coinvolgere quanti più sensi possibile e l’artista deve essere in grado di utilizzarli sinesteticamente⁵² – da cui la necessità di elaborare una vera e propria ermeneutica artistica.

Del pensiero di Henri, Raeben fa propria anche la concezione dell’arte quale esperienza. Per lui, l’arte è vita e, come ripeteva anche Henri, essa deve perciò assorbirla, assimilarla e penetrarla⁵³. Un ideale artistico, questo, che l’allievo negli anni indaga in misura ancor più approfondita del proprio insegnante, arricchendo la propria indagine di consistenti studi filosofici che, in merito a questo argomento, spaziano dalle teorie dell’empirismo e del pragmatismo americano – con particolare interesse per il pensiero di R.W. Emerson e John Dewey –, alle riflessioni, tra gli altri, di Henri

51 Nello stesso contesto, Henri afferma anche “it is harder to *see* than it is to *express*” (Henri 2007, 86).

52 L’argomento, centrale nelle teorie di Raeben, è approfondito nei capitoli 5, 6 e 7.

53 Per approfondire questo aspetto del pensiero di Robert Henri, noto anche come ideale del *Art for Life’s Sake* o del *soaking in it*, si rimanda a *Anarchist Modernism: Art, Politics, and the First American Avant-Garde* (Antliff 2001, 13-17) e a *Turn-of-the-century America: paintings, graphics, photographs, 1890-1910* (Hills 1977, 163-167), nonché alla trattazione che Rebecca Zurier ne fa in *Picturing the City. Urban Vision and the Ashcan School* (Zurier 2006, 10 e 117-134).

Bergson, Bertrand Russel e Arthur Koestler.

Dove la sua pittura mostra un legame diretto con la lezione della maggior parte degli *ashcanners* è nel suo approcciarsi ai paesaggi urbani come un pittore itinerante, un *mobile observer*, per usare una felice formulazione di Rebecca Zurier (2006, 86). Un'attitudine, questa, legata a due diverse tradizioni, quella del viaggiatore esteta e quella del cronista, che trovano una fusione nella pittura americana del Primo Novecento. Come le opere degli Otto, i *cityscapes* di Raeben si presentano come occasioni estemporanee e il loro artefice come un osservatore intimamente connesso alla realtà che rappresenta e al contempo mai parte di essa.



Norman Raeben. Senza titolo (s.d.)⁵⁴.

La New York di Raeben è solo in minima parte assimilabile alla metropoli whitmaniana immortalata dal movimento dell'Ashcan School. La sua è una città

⁵⁴ Del quadro, come di diversi altri appartenenti a questo ciclo di pastelli, si sono perse le tracce. L'immagine proviene da un gruppo di diapositive commissionate a fine anni Ottanta da Jay Raeben, figlio dell'artista, ora in possesso della nuora del pittore, che sono state digitalizzate per conto di chi scrive dal fotografo Fausto Polese.

imperscrutabile e inafferrabile, la cui cifra semiastratta mira a fondere la lezione del Realismo americano con quella delle avanguardie parigine di Ottocento e Primo Novecento. La città sembra così piuttosto riecheggiare le impressioni sulla Grande Mela che Henry James affida alle pagine di *The American Scene*:

It breathed its simple ‘New York! New York!’ at every impulse of inquiry; so that I can only echo contentedly, with analysis for once quite agreeably baffled, ‘Remarkable, unspeakable New York! (James 1907, 201)

A questo riguardo è significativo notare come nei suoi dipinti non vi sia alcuna traccia del messaggio politico degli *ashcanners*. Sebbene, ad esempio, l’influenza di John Sloan sia evidente tanto nella resa intima delle espressioni dei volti dei ritratti quanto nell’uso dei tagli prospettici dei paesaggi urbani del suo allievo, non vi è alcuna traccia nei *cityscapes* di Raeben della volontà di raffigurare la vita quotidiana della *working class* che caratterizza la produzione degli Otto. I soggetti raffigurati da questi autori rispondono talora a convenzioni rappresentative diffuse nei media del tempo, come nel caso della resa cartoonistica che Geroge Luks e George Bellows mutuano da fumetti e riviste comiche, impiegandone l’intero vocabolario grafico – esagerazioni grottesche, distorsioni crude, resa veloce dei tratti alla stregua di schizzi, *etc.* – per rendere tanto il fascino quanto la repulsione che le strade della New York multietnica di quegli anni suscitavano nell’osservatore. In altri casi la stereotipizzazione dei ceti più bassi è il frutto di un ideale politico inclusivo di chiara eco whitmaniana, come nel caso della capitale brulicante di lavoratori e immigrati di Henri o dell’indulgenza bonaria con cui William Glackens ricorre a cliché e a tratti convenzionali per dar voce agli immigrati europei, e in particolar modo alle comunità ebraiche del *Lower East Side*.

In queste caratteristiche risiedono sia l’interesse e la novità sia i limiti della produzione di questi artisti: se da un lato gli Otto hanno il merito di rinnovare motivi e forme della pittura coeva, aprendola a soggetti del quotidiano e alla moderna cultura di massa, dall’altro non riescono ad attenersi fino in fondo all’intento realista che perseguono. Un discorso a parte merita la produzione di John Sloan - che insieme a Henri è colui che maggiormente influenza Raeben nei suoi primi anni di carriera –, cui questa considerazione è comunque estendibile ma per ragioni diverse. Sebbene la sua opera più di altre si avvicini a rendere l’intimità e la vicinanza umana che Walt Whitman celebra nei suoi componimenti, i personaggi di Sloan, isolati e distaccati dal loro contesto,

sembrano come sottrarsi all'interazione con gli altri, con lo spettatore e con il loro artefice.

Di queste problematiche e di queste convenzioni formali non vi è alcuna traccia nei quadri di Raeben, la cui pittura e le cui idee sono inoltre insensibili al tema dell'esaltazione dello spirito nazionale. Come accennato in precedenza, la sua opinione è che l'arte sia di per sé politica nella misura in cui educando a vedere contrasta l'ignoranza e la cecità dilaganti, unico modo possibile, a suo avviso, per rendere il mondo un luogo migliore⁵⁵.

Per queste ragioni, pochi anni dopo aver varcato le porte dell'Art Students League, Raeben è già dell'avviso di discostarsi dal movimento e dal richiamo alla ricerca della 'verità' professato da Henri ed espresso in varie forme dall'intero gruppo. Così concepito, si tratta per lui di un ideale artistico riduttivo e limitante, che necessità di essere rielaborato e declinato diversamente. In particolare, nonostante l'affezione per il proprio insegnante rimanga immutata negli anni, è opinione di Raeben – come anche di diversi critici coevi⁵⁶ – che Henri dimostri una certa difficoltà nel tradurre le sue considerazioni teoriche in maniera spontanea e autentica nella prassi pittorica. Una considerazione, questa, ripresa in tempi recenti anche da Zurier, la quale a proposito dei ritratti di Henri nota che

Rendered in uniform format with Henri's signature style, transformed by the artist's brushstrokes, "my people"⁵⁷ often became "Henris" rather than

55 Spiega a questo proposito John Amato: "every student that came to his class, they may not be good painters, but they are better people, and that's all Norman really cared about. That's what art is really about: it's about making a better world, solve the blindness. Blindness is the biggest problem in the world. Blindness is at the core of everything that is dark and dangerous and damaging, and if you learn to see, you can solve many problems" (Amato 2017).

56 Quest'opinione si ritrova anche nei commenti di diversi critici d'arte coevi. Si vedano, ad esempio, le considerazioni sui suoi ritratti apparse sul New York Commercial Advertiser ("Work of Robert Henri – Notes Forthcoming Sale", 4 aprile 1902) e sul New York Tribune ("The Annual Show of the Society of American Artists", 26 marzo 1905).

57 La studiosa fa riferimento all'articolo "'My People:' by Robert Henri", vero e proprio manifesto artistico che il pittore affida alle stampe nel 1915, cui si rimanda. Illuminante in questo senso è questo breve estratto: "the people I like to paint are "my people," whoever they may be, wherever they may exist, the people through whom dignity of life is manifest, that is, who are in some way expressing themselves naturally along the lines Nature intended for them [...] My love of mankind is individual, not national, and always I find the race expressed in the individual. And so I am 'patriotic' only about what I admire [...] Each man must eventually say to himself as I do, 'these people are my people and all that I have I owe to them'" (Henri 1915, 459 e 469).

realizing the impossible ideal of transcribing “real life” directly. (Zurier 2006, 134)

Questa caratteristica distanzia pittura e pensiero di Henri da quelli dell’allievo, il quale è consapevole dei limiti di una poetica realista e ritiene che tradurre la realtà in maniera non mediata sia impossibile⁵⁸. In ragione delle influenze letterarie offertegli dal padre e della sua educazione ebraica, Raeben pensa che la vita *in sé* sia un’opera d’arte e che l’arte non possa quindi che aspirare a esserne un surrogato (*by-product*)⁵⁹. Come spiega ai propri studenti citando Matisse, per lui “precision is not the truth” (cit. in Amato, *Context*)⁶⁰.

Per approfondire il rapporto tra motivo e contesto, il giovane pittore rivolge la propria attenzione alla tradizione europea, che ha già avuto modo di iniziare a conoscere negli anni della giovinezza quando viaggiava al seguito del padre. Per perseguire questo intento, Raeben decide di recarsi nel Vecchio Continente, dove nei tre decenni successivi spenderà ampi periodi di tempo. Una decisione, questa, che matura già nei primi anni Venti. Ad avvicinarlo all’arte europea, e in particolare alla pittura francese, è anche l’influenza di Max Weber, il cui pensiero, sempre in quegli anni, ha modo di conoscere all’Art Students League (cf. Amato 2017). La sua, come quella di Raeben, è una figura che si situa a metà tra America e Europa. Newyorchese di nascita, nei primi del Novecento l’artista ebreoamericano si era recato in Francia dove aveva avuto di conoscere personalmente Pablo Picasso e Georges Braque e di aiutare a fondare e poi frequentare la scuola di pittura di Henri Matisse. Ritornato nella Grande Mela nel 1909, aveva poi stretto contatti con diversi membri dell’Ashcan School e contribuito da subito a diffondere lo stile cubista in America, sia con la sua pittura, sia impartendo lezioni in diverse sedi, tra le quali l’Art Students League⁶¹. La lettura che Weber offre del cubismo è sostanzialmente in linea con quella espressa dal suo insegnante, secondo cui

58 Nel documentario *Realism: An Introduction to Observation*, Raeben (1972a) esprime la convinzione che il realismo nasca con la presa di consapevolezza da parte del pittore che la realtà visiva è un’illusione. A suo modo di vedere, gli Olandesi sono tra i primi a comprendere di star reagendo e interpretando la realtà attraverso i propri sensi e di renderla trattando il colore come luce.

59 Questo aspetto è approfondito nel capitolo 3.

60 La citazione è probabilmente tratta dall’introduzione al catalogo della mostra *Henri Matisse, dessins* del 1947 (vd. Matisse 2003, 138).

61 Si veda *Max Weber: American Modern* di Percy North (1982, 38-39).

Il cubismo ebbe una funzione essenziale nella lotta contro la decadenza dell'impressionismo. L'indagine dei piani condotta dai cubisti si fondava sulla realtà. [...] Da un altro punto di vista il cubismo è una sorta di realismo descrittivo. (Matisse 2003, 75-76)

Provenendo dagli ambienti del Realismo americano, Raeben intravede nella logica di queste sperimentazioni terreno fertile per ampliare la propria ricerca sulle possibilità della rappresentazione. Il pittore vede nei lavori dei cubisti, specialmente nel cubismo sintetico, la riappropriazione di alcune prerogative della visione e della percezione umane fino ad allora rimaste escluse dalla prassi pittorica. In particolare, secondo Raeben, il cubismo ha il merito di riconnettere il senso tattile e lo spazio visivo e di contribuire a liberare l'arte dall'illusione della rappresentazione prospettica rinascimentale, senza perdere il legame con la realtà – cosa che accade invece, a suo dire, nei quadri dei minimalisti, dei concettualisti, della Pop Art e in un certo astrattismo (cf. Schlam 2018, 210-211) Come spiega ai propri allievi, l'indagine dello spazio portata avanti dal cubismo prima maniera è nella sua essenza figlia della volontà di offrire una traduzione più onesta della tridimensionalità su uno spazio bidimensionale. La distorsione che ne consegue è perciò necessaria a una resa più fedele dell'appercezione soggettiva e personale del pittore e pertanto va ricercata, a patto che le sue radici affondino sempre nel reale (cf. Amato 2017; Amato, *Context*; Jacobs 2017). A seguito dei suoi periodi parigini, Raeben maturerà gradualmente anche la convinzione che il cubismo sia una logica evoluzione della prospettiva vissuta di Cézanne, il quale a sua volta riteneva che la “concezione non dovesse mai precedere l'esecuzione” (cf. Merleau-Ponty 2016, 37). Una considerazione, questa, che Raeben farà propria per poi elaborare – sulla scorta anche del pensiero artistico di Henri, Braque e Matisse, nonché della filosofia di Bergson e Dewey e della fenomenologia di Russel – uno dei concetti cardine della sua poetica: “perception precedes and takes precedence over concepts” (cit. in Amato, *Context*). In ragione di queste considerazioni, l'unica tipologia di distorsione cui Raeben ricorre nei suoi quadri e che incoraggia i propri allievi a ricercare è quella ancorata alla percezione⁶². Allo stesso tempo, è sua convinzione che l'artista

⁶² A questo proposito Schlam scrive “it was okay if you perceived something and then transformed it purposefully, simplifying, stylizing or abstracting it. He championed exaggeration, which might result in a more stylized or iconic image. In this regard, he often referred to Modigliani, whose exaggerated long necks he loved, to Picasso, for his two sided faces; to Braque, whom he revered as a brilliant art construction worker. In all of these cases, Norman credited the artist's choice to exaggerate to something that was felt.

abbia l'obbligo morale di rendere la propria arte accessibile, motivo per cui la sua produzione non si spinge mai oltre i confini del mondo semiastratto⁶³. Come appare evidente nei suoi quadri, la lezione cubista, così come quella di altri movimenti, è da lui accolta come metodo d'indagine e non come stile – un concetto, quest'ultimo, che l'artista ritiene del tutto irrilevante⁶⁴.

Raeben inizia così un percorso che non lo vedrà ricercare una rappresentazione fedele della realtà che lo circonda bensì mirare a ricreare l'effetto delle sensazioni che essa provoca nell'artista⁶⁵. In questo modo il concetto di realismo ereditato dagli *ashcanners* subisce nella teoria raebeniana un'evoluzione in senso esperienziale: il valore della rappresentazione fedele del reale è sostituito dall'imperativo di riprodurre onestamente il contenuto dei sensi e dell'ispirazione e di tradurlo in arte, mettendo in dialogo percezione e immaginazione⁶⁶.

Nel mentre, nel 1923, Raeben sposa la sua prima e unica moglie, Victoria Raeben, che conosce e frequenta già dal 1917 e con la quale avrà un rapporto molto complesso. Si tratterà di un matrimonio breve, segnato da più bassi che alti a causa dei suoi problemi di nevrosi, di relazioni extraconiugali e di una sostanziale incompatibilità caratteriale (vd. Jacobs 2017; Schretzman 2019).

Negli anni seguenti viaggia l'Europa e spende un lungo periodo a Parigi nel 1925 (cf. J. Raeben, *Brief*). Si trasferisce nei pressi di Montparnasse dove frequenta La Ruche, uno degli ambienti culturali più stimolanti e importanti della Parigi del tempo (cf. Amato 2017). Eretta per ospitare il padiglione dei vini dell'esposizione universale del 1900, la struttura è stata acquistata e riqualificata dal mecenate Alfred Boucher,

This was the imaginative work he approved of and encouraged us to undertake” (Schlam 2018, 211).

63 Questo aspetto emerge sia dalle caratteristiche della sua produzione pittorica sia dai racconti degli allievi. Scrive ad esempio Schlam: “he liked us to keep our references somewhat apparent. He liked a pot that was transformed into a stunted anthropomorphic shape, but he would not be as approving if the pot just disappeared. Semi-abstraction was a language he understood and liked, while he was cool about all-out abstraction” (Schlam 2018, 211).

64 Per approfondire questo argomento si rimanda alla lezione–documentario *The Irrelevancy of Style* (Raeben, 1972d).

65 Il legame con il pensiero di Cézanne vengono approfonditi nel capitolo 4, 6 e 7.

66 Si segnala a tal proposito questa dichiarazione rilasciata da Amato a chi scrive: “his understanding of ‘realism’ was far more in depth than the intellectual rendering of subject matter, it was aesthetic, so true realism was not imitation but translation” (Amato, *Conversation*).

deciso a farne un luogo di rifugio e di incontro per artisti poveri ma ricchi di talento provenienti da tutta Europa in cerca di fortuna. Aperto nel 1903, il palazzo dispone di centoquaranta stanze, numerosi atelier, zone espositive e luoghi di socializzazione, un teatro e, dal 1905, anche un'accademia d'arte che mette a disposizione gratuitamente modelli per gli artisti. Gli affitti sono a prezzo politico e Boucher tende a chiudere un occhio anche quando gli inquilini non pagano. Così ben presto la struttura diventa nota come “Villa Médici de la misère” (Klaus 2015, 17) e attrae artisti di diversa provenienza, in gran parte, così come Raeben, ebrei originari dell'Est Europa. Tra gli artisti attivi a La Ruche vi sono nomi del calibro di Henri Matisse, Pascin, Moïse Kisling, Michel Kikoine, Marevna, Sonia Delaunay, Joseph Csaky, Chaïm Soutine e Marc Chagall (vd. *ivi*, 20), diversi dei quali Raeben racconta agli allievi di aver avuto modo di conoscere. In particolare, il giovane pittore dice di aver stretto amicizia con Soutine⁶⁷, il quale aveva come lui problemi di nevrosi e una passione smodata per l'alcol e gli si sarebbe mostrato prodigo di consigli (cf. Carr 2018; Moshief 2019; Amato 2017)⁶⁸. Stando sempre ai racconti di Raeben, ancora in età giovanissima, durante uno dei viaggi al seguito del padre, avrebbe anche conosciuto personalmente Amedeo Modigliani (cf. Amato 2017; Jacobs 2017) – notizia che però non trova conferme nelle biografie di Aleichem⁶⁹. È interessante notare che tra i frequentatori di La Ruche, vi sono occasionalmente altre due influenze maggiori di Raeben, Pablo

67 L'affermazione di Raeben secondo cui sarebbe stato per un periodo coinquilino di Soutine, smentita da diversi critici dylaniani, non è mai stata pronunciata da Raeben ed è probabile sia un'invenzione o una imprecisione di Dylan stesso. Raeben raccontava invece di aver abitato vicino a dove abitava Soutine. Probabilmente abitava nello stesso quartiere o forse condivideva una delle stanze di La Ruche con altri pittori, eventualità che ci si propone di verificare con indagini più approfondite - in quest'ultimo caso, infatti, si tratterebbe forse di un ricamo basato sulla comune esperienza a La Ruche. Soutine visse a La Ruche fino al 1922, anno in cui il collezionista Albert Barnes comprò tutti i suoi quadri. Da quel momento in poi ebbe vari studi propri, sempre vicini a Montparnasse e ai café “La rotonde” e “du Dôme”. Sull'argomento si rimanda a Meisler (1988, 128-139).

68 Si veda anche ciò che scrive Carolyn Schlam, che si spinge oltre rispetto ai suoi colleghi affermando che “as a painter, his closest alter ego was the painter Soutine. Of all the painters Norman loved, Soutine came the closest to Norman's approach” (Schlam 2018, 209).

69 Sebbene non sia del tutto escludibile, questa connessione appare improbabile. Anche ammesso che Raeben abbia incontrato Modigliani, all'epoca sarebbe stato poco più che un bambino; né può aver conosciuto l'artista negli anni Venti, giacché Modigliani muore nel 1920. È assai più probabile che Raeben abbia conosciuto il pensiero di Modigliani per il tramite di Soutine, suo grande amico. Sui rapporti tra i due artisti si rimanda a *Amedeo Modigliani, principe di Montparnasse* di Herbert Lottman (2007) e a *Chaïm Soutine* di Carl Klaus (2015).

Picasso e George Braque, assidui avventori anche del Café Rotonde e del Café du Dôme – due luoghi centrali nel *milieu* artistico della Parigi del tempo, di cui Raeben diviene un *habitué*⁷⁰. In uno dei suoi numerosi soggiorni parigini, l'artista stringe anche un'importante amicizia con Leo Stein, fratello di Gertrude e come lei collezionista d'arte (Jacobs 2017).

A seguito di questo e dei successivi periodi parigini iniziano a delinearsi le principali caratteristiche del suo pensiero artistico e della sua produzione matura. Alla base del suo credo vi è la necessità di trovare una sintesi tra sensi e mente (*feeling* e *imagination*) e tra le esigenze dell'astratto e del verbale. Per fare ciò, Raeben guarda indietro nella storia dell'arte europea e focalizza la propria attenzione in particolare sulla disputa tra Jean-Auguste-Dominique Ingres e Ferdinand Victor Eugène Delacroix – momento di maggiore tensione tra i rappresentanti per antomasia di due opposti approcci all'arte. Dal suo punto di vista, la sintesi è già insita nelle premesse del dibattito, cui i due artisti contribuirono a dare risonanza attorno alla metà del diciannovesimo secolo. Con le parole di Amato,

Ingres was listening to his brain, Delacroix to his senses. [...] Had Ingres and Delacroix known what we know today, their aesthetic duel would not have occurred. It is not a duel but a duet, that takes place within each of us, a duet each painter has to orchestrate for herself or himself. (Amato, *Context*)

Quello a cui Raeben mira è la creazione di una metodologia strutturata e al tempo stesso desunta e rimodulata sulle necessità del singolo dipinto, che offra una summa dell'esperienza pittorica europea e americana, portando avanti le lezioni delle avanguardie parigine e newyorchesi. Un ideale profondamente umanistico che lo porta a elaborare una teoria articolata e complessa sotto il profilo concettuale e molto pragmatica e intuitiva nella prassi⁷¹.

70 In questi caffè l'artista passò diverso tempo anche negli anni Trenta e negli anni Quaranta (cf. Moshief 2019).

71 In questo risiede la maggiore difficoltà che s'incontra nel descrivere la metodologia di Raeben. Si tratta di un metodo inestricabilmente legato alla prassi pittorica, fondato sulla ricerca concreta di percezioni sensorie e immaginifiche che fungono da ignizione e guidano l'artista. Essa si regge in buona parte sulla personalità e sulla maestria dell'insegnante, che è in grado di renderla chiaramente visibile e comprensibile tramite spiegazioni performative che Raeben impartisce talora dipingendo in prima persona su una propria tela, altre volte lavorando sopra i quadri degli allievi. Questi aspetti si comprendono chiaramente nella loro completezza solo guardando i video delle lezioni dell'artista girati da Bill e Robin Fertik (vd. Raeben 1972a; Raeben 1972b; Raeben 1972c; Raeben 1972d).

Nell'evolversi della pittura del Secondo Ottocento e del Primo Novecento, l'artista intravede una consequenzialità logica. Le sue considerazioni a questo riguardo richiederebbero un trattato a se stante. Se ne riassume qui rapidamente e in maniera molto parziale solo alcune linee generali, al puro scopo di posizionare l'esperienza raebeniana nel quadro del contesto pittorico del suo tempo⁷². Secondo l'artista, perseguendo una traduzione pittorica della prima visione, gli impressionisti scoprono ciò che Raeben chiama "air" e si slegano dalla rappresentazione mentale e illusoria dell'oggetto, che sono quindi i primi a dipingere realmente – ossia cogliendolo attraverso i sensi, all'interno del suo contesto e del flusso temporale. La lezione impressionista apre così le porte a una prima elaborazione della prospettiva vissuta, poi raccolta e sviluppata da Cézanne, ma limita la dimensione temporale del dipinto alla percezione dell'istante ed estromette la solidità dell'oggetto. Con le sue sperimentazioni sui piani prospettici e sui contorni multipli e la riammissione di una gamma di colori esclusi dagli impressionisti, portati dai sette del prisma ai diciotto della sua tavolozza, Cézanne supera l'esperienza impressionista: l'artista reintroduce la solidità in pittura, già indagata a fondo dai realisti⁷³, che fonde con le conquiste impressioniste in termini di rapporto tra motivo e contesto. Riaccogliendo e raffinando la lezione degli Olandesi e di Velasquez sull'uso della luce e del colore, Cézanne giunge anche a una realizzazione più vibrante e intima degli oggetti, che sembrano come illuminati dal loro interno. Costringendo l'occhio a muoversi instancabilmente da un dettaglio all'altro, con il suo uso dei contorni multipli e dei piani interni egli coglie una dimensione temporale più complessa che dona una vitalità senza precedenti ai suoi dipinti⁷⁴ e spiana la strada alle ricerche successive. Tra queste ultime, lo studio del colore come luce viene portato avanti dai *Fauves* e dai *Nabis*, e, per altre vie, da Paul Gauguin, che trova linfa per questi studi nei colori sgargianti dei paesaggi di Tahiti. La dimensione temporale e lo

72 Consci della natura parziale e approssimativa di questo resoconto, si ritiene comunque importante fornire qui un quadro d'insieme, seppur generale, utile a inserire il pensiero di Raeben nel contesto pittorico del suo tempo. Per un maggiore approfondimento dei singoli argomenti si rimanda ai capitoli successivi e al trattato *Context for Art* di John Smith Amato.

73 Nella lezione-documentario *Realism: An Introduction to Observation*, Raeben (1972a) fa riferimento ai nasi dei ritratti di Rembrandt quali espressione massima della solidità in pittura.

74 Alle idee artistiche di Cézanne Raeben si rifà anche per portare avanti l'ideale henriano dell'*Art for Life's Sake* che, anche sulla base dei suoi studi di ebraismo, lo conduce a concepire l'arte come un surrogato della vita. Per questo aspetto si rimanda al capitolo 4.

studio dei piani prospettici multipli e della realtà interna sono invece raccolti e approfonditi in particolare da Picasso, Braque e Matisse, i quali, come Raeben, subiscono anche l'influenza delle considerazioni sul tempo di Bergson⁷⁵. Nell'arte di questi pittori, l'artista intravede anche, variamente declinata, una concezione del processo artistico quale percorso esegetico alla scoperta del dipinto nel dipinto stesso; nonché una visione polisemica, pluristratica e ineseauribile della creazione, vicina alla cifra messianica che caratterizza la sua poetica.

Come la maggior parte di questi artisti, Raeben considera essenziale prendere le mosse dall'osservazione del reale. Uno dei motivi di maggiore originalità del suo approccio, però, è che per garantire il legame con la realtà il metodo raebeniano prevede che si incominci dalla realizzazione di uno sfondo astratto. Traducendo sulla tela la percezione pura della propria appercezione – unica forma concreta e innegabile di legame del soggetto con l'oggettualità –, l'artista può sfruttare questo sottodipinto come contesto sul quale radicare la creazione. Sulla base di una vera e propria ermeneutica della percezione, il pittore segue, interpreta e traduce poi le indicazioni che scopre in sé e nel quadro, oscillando e bilanciando continuamente sensi e mente. Ciò che lo guida è l'intuizione, intesa come facoltà sinestetica che permette di collegare le due componenti e di fonderle in una realizzazione pluristratica e multisensoriale il cui effetto complessivo supera la somma delle sue singole componenti⁷⁶. Centrale è infine il momento in cui i dettagli maggiori del quadro, quasi come di loro sponte, si chiariscono al pittore, che abbandona allora ogni questione di metodo per assecondare le esigenze del dipinto stesso, lasciando che questo si esprima non tanto per sua iniziativa quanto *attraverso di lui*. Ne consegue che:

the essential elements of his painting are tied to those moments that he let go of the formula for the sake of what was sensuous and personal (sensation). His departure from his predecessors, especially from the Ashcan, was that he no longer cared about satisfying others, he wanted to allow the process to work in a manner that was tied to true experience in the moment. (Amato 2017)

Su queste basi, la tradizione è da lui costantemente riletta e rielaborata nella

75 L'argomento è trattato in maniera estesa nel capitolo 6.

76 In questo senso si chiarisce la formulazione citata in precedenza, secondo cui “percept precedes and provides context for the concept” (cit. in Amato, *Context*).

misura in cui può aiutare a chiarire il rapporto tra *feeling* e *imagination* e arricchire gli strumenti di quello che Raeben chiama “the process of construction” (Raeben 2018, 187). Sebbene Raeben mostri una curiosità vorace e sia uno studioso instancabile che guarda continuamente all’intera storia dell’arte, si ritiene di poter affermare che a livello pittorico Cézanne, Picasso, Braque, Matisse e Soutine siano gli artisti a cui maggiormente s’ispira e dopo la cui esperienza artistica la sua figura vada collocata⁷⁷.

Nel 1926, Victoria Raeben dà alla luce il suo primo e unico figlio, Jay, motivo per cui la coppia fa rientro in America. Ristabilitosi a New York, nello stesso anno accade un episodio che ha un impatto molto negativo sulla sua nevrosi. Nei giorni in cui l’artista si sta dedicando ai preparativi per l’allestimento di una mostra, dei ladri fanno irruzione nottetempo nel suo studio, allora situato nel Bronx. Il conto è salato: circa un centinaio di quadri rubati, di cui non è più avuto notizie (cf. J. Raeben, *Brief*). Lui stesso, in preda a una crisi di nervi, aggrava il conteggio gettando diversi dei dipinti risparmiati dai rapinatori nel fiume Hudson (cf. D. Raeben 2018). In parte anche a causa di questo fatto, negli anni seguenti i suoi problemi mentali, aggravati dai vizi, peggiorano in maniera consistente fino al punto di mettere in crisi la relazione con la moglie. Victoria decide allora di separarsi da lui e di trasferirsi nel Connecticut portando con sé il figlio per metterlo al riparo dai comportamenti nevrotici del marito. Di qui in poi Raeben non vedrà più il figlio con frequenza per diversi anni, stabilendo nel tempo con lui un rapporto molto particolare (cf. Amato 2017; Jacobs 2017; D. Raeben 2018).

Tra la fine degli anni Venti e l’inizio degli anni Trenta, per ragioni di natura economica, Raeben si dedica sempre di più alla tecnica a pastello, meno costosa ma anche meno diffusa nel panorama pittorico del tempo rispetto a quella a olio, che viene da allora impiegata raramente dall’artista, il più delle volte per ritratti su commissione. Nel 1931, Raeben fa una mostra alla Young Men’s Hebrew Association (cf. Jewell, 1931, p. 10) e si trasferisce nuovamente a Parigi, dove resta fino al 1935 dedicandosi anche all’insegnamento⁷⁸ (cf. Grafstein 1948, 306).

77 Questa opinione è condivisa anche da diversi allievi, tra i quali Amato che nel contributo *Art for Life’s Sake: The Art of Norman Raeben* scrive: “Norman took a traditional approach to the use of paint. He thus gave historic context as to how such application or use of paint had developed through time, dating back to the Renaissance right up to Cezanne, the impressionists and then the 20th century artists such as Braque, Picasso and Matisse”.

78 Sulla sua attività didattica in Francia si è riuscito a trovare ben poco. Oltre a informazioni molto generiche raccolte in interviste di allievi e parenti, il dato è confermato solo da un articolo di giornale dedicato a una mostra dell’artista Eve Tartar dal titolo “Tatar Exhibit

Nel 1934, Raeben rientra per un breve periodo a New York per esibire i suoi pastelli newyorchesi e parigini alle Contemporary Art Galleries, sede relativamente prestigiosa nel panorama artistico di quegli anni. Si tratta della sua mostra più importante a oggi nota⁷⁹. Tuttavia, come accennato nel capitolo precedente, l'unico critico a esprimersi su questo ciclo di pastelli è Edward Devree, che dedica peraltro ai *cityscapes* raebeniani poco più che un trafiletto, pur definendone i colori mozzafiato – parere che, a detta di alcuni allievi, avrebbe espresso in precedenza anche Matisse⁸⁰. In ragione dello scarso successo critico e delle precarie condizioni economiche in cui versa, Raeben inizia a dedicarsi con ancor più costanza alla docenza. Tra gli anni Trenta e Quaranta insegna in numerosi studi situati in diverse zone della città: 54 W 74 Street (cf. “Leases 11 – Room Suite”, *The New York Times* 16/12/1938, 48), Houston Street, Lower Fifth Avenue, 16th Street, Lincoln Art Bridge, Broadway e 65th Street (cf. J. Raeben, *Brief*). Nel 1941, l'artista Viki Lipper inizia a studiare con lui. Pittrice e insegnante di talento, la Lipper diventerà negli anni Cinquanta la sua compagna di vita. Il suo temperamento mite, opposto a quello vulcanico ed euforico di Raeben, fa sì che i due si bilancino e sostengano a vicenda, divenendo presto essenziali l'uno per l'altro.

Raeben cambia anche diverse dimore e si stabilisce per un periodo nel Greenwich Village, già allora uno dei fulcri della vita culturale newyorchese, dove inizia a tenere *lecture* su arte, filosofia e letteratura, perlopiù in salotti di privati (cf. Schretzman 2019)⁸¹. Sono anni di eccessi, in cui il pittore vive a fondo l'ambiente artistico e bohémienne del Village e beve con costanza. Frequenta in particolare il gruppo degli Adler, già amici di famiglia del padre, e i circoli legati al Teatro Yiddish, i cui volti principali non di rado sono oggetto dei suoi ritratti⁸². Raeben mantiene anche altre amicizie derivate dalle conoscenze del padre, come quella con Michail Aleksandrovič Čechov, attore e insegnante di recitazione, nipote dello scrittore russo

Shown on Campus”. Nel pezzo si dice che nel 1932 la pittrice e scultrice, anch'essa ebrea di origini russe, ha studiato a Parigi con Raeben (*The Santa Clara*, 02/03/1967, 6).

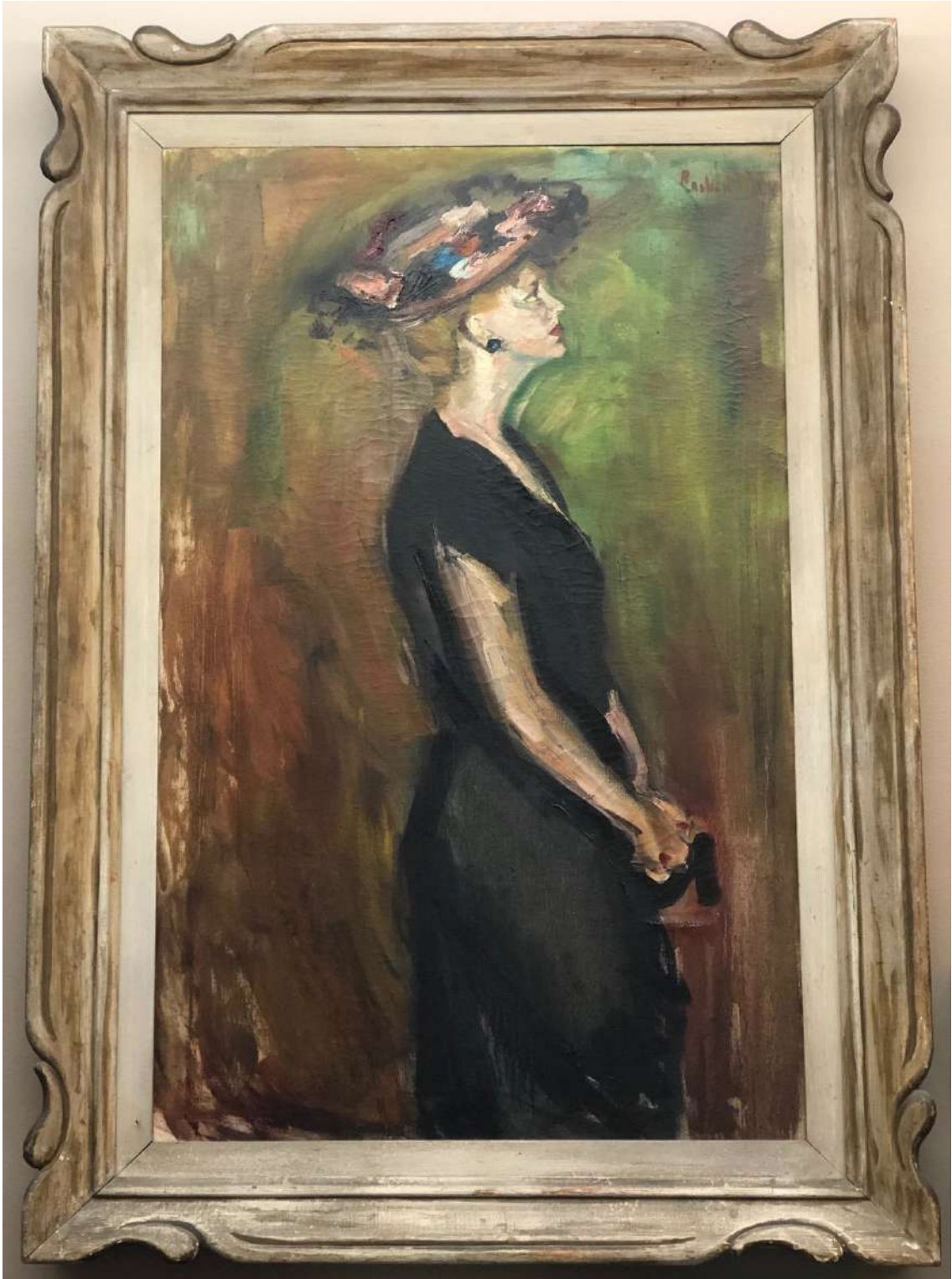
79 Non si è ancora trovato niente su eventuali mostre europee, ma l'argomento richiede maggiori ricerche.

80 L'episodio, di cui non si è trovato riscontri scritti, è stato riferito a chi scrive da Claudia Carr (2019a) e Berniece Sokol Kramer (2017), segno che l'insegnante deve averlo raccontato più volte a lezione.

81 Raeben porterà sempre avanti l'attività di *lecturer* parallelamente a quella di insegnante.

82 Tra i ritratti che Raeben ha fatto di personalità legate al Teatro Yiddish vi sono diversi attori e scrittori di fama, tra i quali Stella Adler, Ellen Adler, Pearl Pearson Adler, Luba Harrington, Lulla Rosenfeld, Mary Adler e Miriam Kressyn, solo per citarne alcuni.

Anton Čechov, il suo prosatore preferito (cf. Amato 2017).



Norman Raeben, *Stella Adler's Portrait* (s.d). New York: Stella Adler Studio of Acting.

Incontra anche plurime volte Chagall, che ogni qual volta si trova a maggio a New York

coglie l'occasione per presenziare alle commemorazioni di Sholem Aleichem⁸³. Raeben si lega soprattutto a Stella Adler, che lo stima come pittore e come insegnante al punto da mandare con regolarità i propri allievi a studiare con lui. Di lei Raeben dipinge diversi ritratti, di cui uno attualmente conservato allo Stella Adler Studio of Acting⁸⁴, celebre istituzione in cui si sono formati alcuni dei più importanti nomi del teatro e del cinema americani⁸⁵. Tra le frequentazioni di questo periodo vi sono scrittori, intellettuali, attori e artisti spesso di vedute molto progressiste, diversi dei quali nel secondo dopoguerra finiscono per essere inseriti nelle liste nere di Joseph McCarthy. Tanto nella prima quanto nelle successive liste di McCarthy compaiono diversi membri della famiglia Adler, tra cui la stessa Stella e suo nipote Allen Adler, della cui cerchia di amicizie Raeben fa parte negli anni Quaranta e Cinquanta (cf. Adler 2019).

Alcuni dei nomi che hanno fatto parte o ruotato intorno a questo gruppo pare fossero Stanley Moss, Joachim Probst, Ralph Fasanella e Irving Block, diversi dei quali furono a loro volta iscritti nelle liste di McCarthy⁸⁶. Forse perché non sufficientemente famoso o forse perché meno politicizzato, Raeben sfugge a questo pericolo.

Poliglotta e appassionato di linguistica, retorica e letteratura, durante la Seconda Guerra Mondiale l'artista viene assunto part-time dall'amministrazione americana per collaborare alla redazione di dizionari di francese e russo. A questo proposito, forse non del tutto scevro da una punta di romanticismo, Jay Raeben racconta che suo padre

had a life-long interest in language and languages and during W.W. II worked part time for the War Department on French-Russian dictionary – acting as arbiter of the three language which he alone of all the French or Russian or English specialists understood best. (J. Raeben, *Brief*)

83 Chagall era particolarmente amico della sorella di Raeben, la scrittrice Maroussia Rabinowitz (vd. Huttner 2014, 38).

84 Stella Adler era talmente in amicizia con Raeben che tenne un discorso al suo funerale (cf. Carr (2019a); Jacobs, (2017).

85 Allievi della Adler sono, ad esempio, Marlon Brando e Robert De Niro, ma noti sono anche i rapporti di collaborazione tra l'attrice-insegnante e prominenti autori teatrali, come Arthur Miller e Elia Kazan, solo per citarne alcuni. Riguardo alla carriera e alle collaborazioni della Adler si rimanda a *Stella!: Mother of Modern Acting* di Sheana Ochoa (2014) e al resoconto puntuale delle produzioni teatrali di quegli anni offerto da *American Theatre: A Chronicle of Comedy and Drama, 1930-1969* di Gerald Bordman (1996).

86 Sulle vicende connesse a quest'ultimo gruppo di intellettuali è attualmente in corso di pubblicazione un libro a cura della figlia di Allen Adler, Ellen Jo Adler, che promette di contenere informazioni di rilievo più certe e dettagliate.

Nel 1946, Raeben lascia Parigi e fa ritorno in America dove Stella Adler prende accordi per fargli affittare un *atelier* presso la Carnegie Hall di New York, che l'artista non lascerà più, se non per brevi viaggi in Europa, organizzati perlopiù come soggiorni di studio per i propri allievi⁸⁷. L'edificio storico sulla settima strada con i suoi 170 studi ricorda molto l'ambiente di La Ruche. Come l'istituzione francese, la fondazione offre affitti molto bassi e ciò permette che si formi una vera e propria comunità di artisti. Non vi sono solo spazi dedicati alle arti visive, ma anche a danza, musica, canto e recitazione, nonché piccoli appartamenti in affitto. Tra i nomi di insegnanti, affittuari e allievi che hanno studiato e lavorato presso la Carnegie Hall vi sono personalità del calibro di Mark Twain, Lee Strasberg, Martha Graham, George Balanchine, Marlon Brando, James Dean, Marilyn Monroe, Katharine Hepburn, Isadora Duncan, Barnett Newman, Robert Redford e Leonard Bernstein, solo per citarne alcuni.

Secondo la testimonianza di Dorothy Bird – una cantante e ballerina di Broadway allieva di Martha Graham e Stella Adler che fece parte del primo gruppo di allievi nel 1946 –, la classe era composta interamente da studenti di Stella Adler e da loro amici, i quali, ad eccezione della Bird, erano tutti ebrei che conoscevano bene lo yiddish (Bird 1997, 231). Come emerge chiaramente dal trattato *The Technique of Acting*, uscito con una prefazione di Marlon Brando (Adler 1990), nella visione della Adler lo studio della recitazione richiede un approccio marcatamente pluridisciplinare. La natura performativa del metodo e le teorie sulla percezione che caratterizzano l'insegnamento di Raeben sono particolarmente preziosi in questo senso, in quanto, lungi dal limitarsi all'arte pittorica, invitano costantemente a creare connessioni tra arte, letteratura, filosofia, psicologia, scienza ed ebraismo. La multidisciplinarietà del suo approccio ne rende la metodologia facilmente applicabile anche ad altre arti, il che spiega perché diversi dei suoi allievi più noti e degli artisti che ha influenzato nel corso degli anni hanno avuto successo in altre discipline⁸⁸. Per dare un'idea delle dimensioni di questo aspetto, oltre alla Bird, a Bob Dylan e alla stessa Stella Adler, la lista

87 Roz Jacobs e Debbie Moshief, figlia dell'artista Irene Moshief, danno testimonianza di almeno tre soggiorni europei avvenuti negli anni Sessanta e nei primi anni Settanta.

88 Questa sua abilità è riferita da tutti gli allievi di Raeben e Dylan ne parla in diverse delle interviste menzionate nel capitolo precedente. Si veda anche quanto scrive a questo proposito Dorothy Bird nel suo libro: "I saw many parallels between modern art and modern dance in the concepts he was offering. Norman rekindled my enthusiasm for many of the ideas Louis had presented, and now, they finally became understandable and acceptable to me" (Bird 1997, 231).

comprende il fotografo Bill Cunningham, la *designer* Eve Tartar, i registi Robin e William Fertik, le scrittrici Lulla Rosenfeld e Bel Kaufman (nipote di Raeben), l'orefice Jerry Green, le attrici teatrali e cinematografiche Luba Harrington e Miram Kressyn⁸⁹ e, secondo alcuni studenti, anche Marlon Brando – cosa di cui non si è però trovato alcun riscontro scritto⁹⁰.

Le lezioni si tengono dal lunedì al venerdì, dalle otto del mattino alle cinque del pomeriggio, ma spesso si protraggono anche fino a tarda notte in contesti simposiali al di fuori dello studio, il più delle volte alla Russian Tea Room o alla Carnegie Deli, dove Raeben è di casa. L'insegnante parla ininterrottamente per tutta la durata delle lezioni, dedicate alternativamente a nature morte, paesaggi, studi a soggetto, studi di fotografie, quadri e passi letterari e di nudo. Raeben parla senza sosta per tutta la durata della lezione. Vi è un momento nella giornata in cui tiene la *lectio magistralis* del giorno e a questo scopo raduna gli studenti attorno al suo cavalletto, facendoli sedere su in terra o su un letto che l'insegnante usa anche per riposarsi e fumare il suo sigaro bevendo caffè senza soluzione di continuità. Nelle altre ore di lezione, Raeben cammina tra le postazioni dei propri alunni in parte commentando i lavori degli allievi (non di rado dipingendo sopra i loro lavori), in parte per fornire immagini, impulsi sensoriali e riferimenti letterari e filosofici utili a ispirare i giovani pittori a realizzare quanto chiede loro⁹¹.

Tra gli anni Trenta e la prima metà degli anni Quaranta, l'artista ha una relazione con l'attrice e cantante Pearl Pearson Adler, che resterà molto legata a lui anche dopo la fine del loro rapporto. A causa dell'aggravarsi dei suoi problemi di nevrosi, culminati in un crollo psicotico (cf. Schretzman 2019), su pressioni della famiglia, l'attrice mette fine alla relazione con l'artista nonostante abbia poi continuato a considerarlo il più grande amore della sua vita (cf. *ibidem*). Ridotto in stato catatonico dall'esaurimento

89 Luba Harrington e Miriam Kressyn sono due attrici molto celebri negli ambienti del Teatro Yiddish, tanto che la secondo è passata alle cronache con l'appellativo di *The First Lady of the Yiddish Theater*.

90 Nel corso degli anni Cinquanta, Marlon Brando, anch'egli allievo di Stella Adler, risiedeva in uno degli appartamenti della Carnegie Hall. L'informazione, data a chi scrive dal fotografo e documentarista Larry Herman, a sua volta allievo di Raeben, potrebbe avere fondamento o essere una diceria basata su questa coincidenza.

91 Queste scelte didattiche distanziano significativamente il suo stile d'insegnamento da quello di Robert Henri che era invece solito astenersi dal commentare i lavori dei suoi allievi e lasciare loro delle note scritte, spesso molto vaghe e poetiche, soltanto alla fine della sessione.

nervoso, Raeben viene internato per alcuni mesi. Per quanto si riprenda abbastanza rapidamente, a seguito di questo evento, verificatosi probabilmente nella prima metà degli anni Cinquanta⁹², l'artista si sentirà mentalmente fragile e si dedicherà prevalentemente all'insegnamento, convinto che svolgere a tempo pieno la carriera di pittore lo avrebbe condotto ad avere delle ricadute⁹³.

Di questo episodio Raeben discute spesso nelle lezioni, raccontando in particolare il momento in cui riemerse dalla catatonia e la complessità delle percezioni che provò negli attimi in cui si riappropriò gradualmente delle sue capacità mentali. Un'esperienza, questa, che gli offre diversi spunti di riflessione da includere nella propria metodologia: secondo diversi studenti, l'alterazione della percezione psichica gli permise di percepire sulla propria pelle la relatività del tempo, spesso fortemente alterata nei soggetti psicotici, e di cogliere ancor più a pieno la natura degli impulsi sensoriali (cf. Amato 2017; Carr 2019a; Jacobs 2017). Negli anni che seguono questo episodio, anche grazie a ulteriori letture, tra le quali spiccano gli studi sulla relatività di Einstein e i trattati sul processo creativo di Arthur Koestler, Raeben perfeziona ulteriormente le sue teorie sul tempo e sul ruolo della metafora.

Nei decenni successivi, la composizione delle sue classi cambia. Ciò dipende prevalentemente dal fatto che Raeben non fa alcuna pubblicità e non vi è modo di venire a conoscenza dello studio se non su consiglio di qualcuno (come accade anche a Dylan) o assistendo a una delle *lecture* che è spesso invitato a tenere in salotti e circoli privati. È questo, ad esempio, il caso del primo incontro tra l'artista e il pittore John Amato, che, intervistato da chi scrive, ricorda così l'episodio:

I go to a lecture that he was giving at someone's loft. My friend said, "you have to hear this guy, he's amazing". So I walk there full of myself, I am a young guy of your age highly titled to become a full professor at Columbia. He is giving a lecture on Chekhov and Tolstoj, and this is right down my alley. When he said if there were any questions I had to throw in my true sense of being the Italian outspoken borderline fascist that I was, and I throw this thing out there. In the context of this absurd intellectual question, he said, in front of everybody, "you're a conceptual idiot. You probably want to

92 L'informazione è riferita da tutti gli allievi intervistati e anche dalla nuora di Raeben, Dolores Raeben. Tuttavia, nessuno ricorda con precisione l'anno in cui ciò è avvenuto. Elizabeth Schretzman, figlia di Pearl Adler Pearson, ricorda che all'epoca era ancora una bambina e afferma che il fatto dovrebbe essere capitato all'incirca tra 1951 e il 1954.

93 È probabile sia accaduto poco dopo il 1951, anno a cui risale l'ultimo gruppo dei suoi pastelli francesi, che hanno per soggetti Parigi, Nizza e Saint Tropez.

become a kind of great writer. Stop reading, stop reading now! You're conceptualizing everything, you're an intellectual, that's all you are, and you will never be a good writer. Now, if you wanna become a good writer, then come to study art with me". Believing or not, I was not offended because in my heart I knew he was right. (Amato 2017)

Nel corso degli anni Sessanta e in misura ancor maggiore nel decennio successivo, davanti ai cavalletti non vi sono più allievi iper selezionati e artisti o attori di fama, ma un pubblico molto eterogeneo. Con le parole di Dylan:

In this class there would be people like old ladies — rich old ladies from Florida —, standing next to an off-duty policeman, standing next to a bus driver, a lawyer. Just all kinds. Some art student who had been kicked out of every art university. Young girls who worshipped him. A couple of serious guys who went up there to clean up for him afterwards — just clean up the place. A lot of different kinds of people you'd never think would be into art or painting. And it wasn't art or painting, it was something else... (cit. in Cartwright 1991, 86)

Molti sono giovani ebrei con problemi esistenziali o in crisi religiosa indirizzati a Raeben da genitori o amici per riavvicinarli in chiave laica all'ebraismo⁹⁴ – cosa che a ben vedere capita anche a Dylan stesso⁹⁵. Ciò fa sì che una parte cospicua degli allievi non segua le lezioni perché interessata a intraprendere una carriera nel mondo dell'arte ma perché cercare un insegnamento di vita o, per usare una formula cara a Raeben, *Art for Life's Sake*.

Al contempo, nei primi anni Settanta si forma un piccolo gruppo di studenti realmente votati alla pittura che segue con zelo le lezioni per numerosi anni. Con questi Raeben lavora a stretto contatto su due progetti, entrambi rimasti inediti e incompiuti: un documentario sull'arte e il processo creativo, diviso in brevi lezioni tematiche, e un libro che doveva raccogliere i suoi pensieri sull'arte e sull'insegnamento. Quando nel

94 A questo proposito, Amato spiega che a quel momento storico la maggior parte delle persone che frequentavano lo studio erano "Jewish-cultured people who have sent their kids to study with you because they lost their way in Judaism, they were becoming lost Jews... So, what they would do is send their kids or their friends or whomever to Norman, basically for Jewish therapy" (Amato 2017).

95 A questo proposito John Amato racconta che "at that time, Bob was studying mysticism, but what he was doing was, "I will try this, and I am gonna try that". He tried to be a Buddhist, he even went into the Catholicism, he did it all. [...] Bob came there and was ready to quit music, ready to lose all his faith in himself, he was there basically for Judaism, just like all the other dilettantes... But Bob went there with his own identity intact. It was there, Norman let it out" (Amato, 2017).

1974 Dylan varca le porte dello studio, Raeben è all'apice della sua evoluzione teorica ed è ancora in grado di impartirla ai propri studenti con carisma e autorità, sebbene talora adottati comportamenti bruschi e non risparmi attacchi verbali, dettati dal suo temperamento e dalla malattia⁹⁶. Non sarà più così negli ultimi mesi della sua vita, quando le forze vengono a mancare e la nevrosi prende gradualmente il sopravvento. Muore il 12 dicembre 1978 a causa di un attacco cardiaco nella sua casa al 444 Central Park West di New York.

96 Le parole di Dylan a questo proposito sono molto esplicative: "It was frustrating. [...] he'd go around the room critiquing everybody's work, in a personal way. Devastating critiques. Extremely loud and shocking. Embarrassing. He could get to the heart of the matter in no time, and tell all about a person by seeing their work. He told some people that they were murderers, thieves, charlatans, and a lot worse" (Dylan 2011).

4. *A Blueprint for Life*

So should it be that you would forsake me,
but would keep my Torah.

Talmud Yerushalmi, 1:7/I:3

[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.

Jacques Derrida (1990, 13)

All contemporary Jewish intellectuals are compelled to recognize that they are products of a rupture with their tradition, however much they long for continuity.

Harold Bloom (1989, 156)

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.

John Amato (2017)

4.1. Creazione ed esegesi nella tradizione ebraica

L'idea di creazione artistica di Raeben è influenzata dalla concezione ebraica della genesi, di cui è dunque necessario qui riassumere brevemente alcune caratteristiche essenziali⁹⁷. Secondo la tradizione rabbinica, come asserisce una famosa affermazione talmudica, “the Torah preceded the world” (*Talmud Bavli, Shabbàth* 88b). Un noto *midrash* approfondisce l'argomento, spiegando che la Torah non solo preesiste al mondo, ma anche che 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, 37-39)

Dio crea il mondo con un atto che in primo luogo è linguistico e performativo: “and God said, Let there be light: and there was light” (*Genesis*, 1:3). Prima ancora della Terra nasce il linguaggio. Così, sulla natura delle parole s'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 2000, 1-4). Secondo 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.

Per quanto ciò possa sembrare strano, 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 s'interroga. Le due parti della Legge, entrambe testimonianze della volontà divina tramandata da Dio a Mosè sul monte Sinai, sono quindi complementari, e poste

⁹⁷ La letteratura sull'argomento è sterminata così come gli approcci al tema. La trattazione seguente deve molto agli studi di Susan Handelman (1982), Abraham Tannenbaum (1990), Harold Bloom (1989; 2011), Sergej Avernicev (2001) e, in particolare, di Dario Calimani (2000; 2002; 2014). Qualche spunto di riflessione è desunto anche dal ciclo di seminari “Il popolo dei libri”, a cura dell'UCEI, e in particolare dalle conferenze dei rav Alberto Piattelli, Benedetto Carucci Viterbi e Roberto Della Rocca.

sullo stesso piano. Di più, la tradizione orale diviene nella tradizione ebraica 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, per usare le parole di Dario Calimani,

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 2010, 7)

Un percorso, questo, assunto per ricercare delle verità che si ritengono inesauribili e coglierne le infinite sfaccettature, per il tramite di un metodo che permette di avvicinarsi all'inavvicinabile e scrivere dell'impronunciabile. Non solo, ma, come la testualità scritta contiene le verità passate, presenti e future, allo stesso modo ogni nuova interpretazione fa già parte delle Scritture: "all that a faithful disciple will expound in the future in front of his master was already given to Moses at Sinai" (*Talmud Yerushalmi, Peah 6:2*). In ragione di ciò, ogni nuova lettura assume il medesimo *status* della scrittura che commenta: come spiega il *Midrash*, "it's either a matter of reason, or based on Scriptures" (cit. in Handelman 1982, 41).

In un sistema di pensiero in cui la legge scritta e la 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 inesauribile di un'interpretazione che alimenta un testo in eterno divenire. Si tratta dunque di una testualità che presume un canone aperto e in continua evoluzione, profondamente inclusivo, la cui fine è eternamente differita nella virtualità dell'attesa messianica. 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)

4.2. Arte e natura tra Otto e Novecento

Raeben è convinto che tra Ottocento e primo Novecento abbia avuto luogo un'evoluzione epocale nel rapporto tra pittura e natura, che ha segnato uno spostamento dell'interesse verso lo spazio interno del quadro.

Alla corrente dell'impressionismo, l'artista riconosce il merito di avviare il mondo dell'arte verso il superamento della prospettiva rinascimentale e delle estetiche del realismo e del naturalismo, innescando un cambiamento radicale nel modo in cui il pittore guarda alla natura. Fino ad allora, come spiega John Amato:

Beginning with Leonardo Da Vinci, and ending only with Manet, all painters – although it was with reluctance in the case of the greats – applied their paint with a technique known as modeling. To model is to make gradations of values from light to dark colors or vice-versa, in all objects to express their three dimensionality. These gradations, in their sum, create the illusion of solidity of form, its cylindricality. This technique stemmed more or less directly from Leonardo's chiaroscuro⁹⁸. (Amato, *Context*)

Secondo Raeben, chiaroscuro e prospettiva tradizionale sono espedienti che creano un'illusione dello spazio che è necessario superare per giungere a una resa più intima del reale. Con la ricerca dell'impatto della prima visione sulla retina, gli impressionisti giungono per la prima volta a 'vedere' realmente il motivo, ossia a coglierlo in un attimo temporale preciso immerso nello spazio che lo circonda. Eliminando l'impiego dei contorni e riducendo la tavolozza ai sette colori spettrali, questi artisti mirano a ricreare sulla tela l'effetto sensoriale che gli oggetti hanno sulla nostra vista. L'uso sapiente di tonalità locali e colori complementari, che vengono scomposti e giustapposti, fa sì che gli oggetti appaiano come collegati tra loro da luce e aria. Così dipinti, per usare una formula del filosofo Merleau-Ponty, i quadri restituiscono una "verità generale dell'impressione" (Merleau-Ponty 2016, 30). Lo sfondo non è più separato dal soggetto che risulta invece dissolto in una qualità atmosferica colta *en plein*

98 Tecnica già in uso nell'antichità greca e latina, il chiaroscuro persiste nella pittura della tarda bizantinità per poi essere tralasciata nell'Alto Medioevo. A reintrodurla sono inizialmente i pittori del Trecento, tra i quali Giotto e Cimabue. Il motivo per cui Amato fa riferimento a Leonardo Da Vinci è che è solo con lui che si ha un'applicazione matura del chiaroscuro impiegata per rendere l'aria come una sostanza e per immergere gli oggetti nello spazio atmosferico.

air (cf. Raeben 1972c).

Ciò viene ottenuto tramite due approcci differenti che l'insegnante riscontra in particolare nelle opere di Claude Monet e Camille Pissarro. Entrambi ricercano "the true color of things" e perciò dipingono all'aperto, ambiente che garantisce "the freshness of things, where color was at its purest and most vibrant" (Amato, *Context*). Monet è un seguace della percezione dell'istante, al punto da arrivare a dichiarare di voler rendere l'impressione che un uomo nato cieco avrebbe nel momento in cui riacquista improvvisamente la vista (*ibidem*). In un quadro così concepito, secondo Raeben, la qualità atmosferica e l'esclusione del disegno conducono alla disintegrazione della forma, col risultato, sotto il profilo sensoriale, di enfatizzare la sola componente viscerale della vista a scapito dell'esigenza di solidità e definizione, intrinsecamente legate al senso tattile.

Un rapporto più complesso con l'estetica impressionista segna la produzione di Pissarro. Da un lato la sua figura ha un ruolo fondamentale nel tenere unito il gruppo degli impressionisti, dei quali è il più vecchio nonché il più accomodante e incline a tentare di mantenere vivi i rapporti tra questi artisti; dall'altro, pur accogliendo con convinzione la scelta di dipingere *en plein air* senza utilizzare i controrni e rendendo l'elemento atmosferico, Pissarro è invece parzialmente scettico verso la poetica dell'attimo e l'attrazione per il fuggevole promossi dagli altri esponenti, e in particolare da Monet. Ciò si riverbera nella sua opera, la quale mostra un maggiore interesse per la solidità degli oggetti, che si traduce in particolare in un uso della luce che modella ed evidenzia le forme senza mai però arrivare a dissolverle completamente, come avviene invece nei quadri di molti suoi colleghi.

È Paul Cézanne a raccogliere per primo le riflessioni di Pissarro, suo grande amico e collega, col quale collabora tra il 1872 e il 1882 e che non esita a definire un padre e un mentore⁹⁹. Cézanne è per Raeben il padre dell'arte contemporanea e ciò anche perché la sua esperienza artistica imprime un'ulteriore evoluzione nel rapporto tra pittore e natura, oggi nota oggi come prospettiva vissuta. Più ancora di Pissarro, Cézanne vuole ottenere solidità nei suoi quadri, ma senza per questo rinunciare alle innovazioni sul colore apportate dagli impressionisti, che anzi ritiene fondamentali per

⁹⁹ Queste informazioni sono tratte da *Pioneering modern painting: Cézanne & Pissarro 1865-1885* di Joachim Pissarro (2005), al cui saggio si rimanda per un approfondimento sui rapporti tra Camille Pissarro e Paul Cézanne.

una resa sensoriale della visione. Spiega sempre John Amato,

[Cézanne] abhorred the impermanence and the evanescence implicit in their work. He wanted the sensation of reality above all else, the sensation of solid form. He “wished to make of the Impressionists something as solid and durable as the old masters in the museums”. (*Ibidem*)

Nel pittore ebreo-francese Raeben vede il capostipite di un nuovo modo di intendere la pittura, che verrà poi raccolto in particolare da Braque, Picasso e Matisse: con Cézanne l'atto creativo diviene un percorso esegetico di conoscenza del reale che prende le mosse dall'osservazione della natura per poi avviare una ricerca interna al quadro. Cézanne instaura un legame nuovo tra il visivo e il tattile e approccia la tela sia verticalmente che lateralmente. In tal modo realizza più piani pittorici e fa venir meno la separazione netta tra superficie e sfondo, aprendo così la strada allo studio dello spazio interno:

his eye brought him into his subject, forcing him to enter his canvas. At this point his visual context changed forever. This moment in his visual history was a breakthrough. For now he had opened Pandora's box of penetrating his canvas and revealing a whole *new world of the visual and tactile spatial relationship*. [...] He was now *seeing in space*. His painting had become spatial, which meant a more convincing illusion of reality¹⁰⁰. (*Ibidem*)

Questa sua concezione affonda le radici in alcuni degli aspetti della cultura ebraica passati in rassegna nel paragrafo precedente. Come si vedrà anche nei capitoli successivi, la poetica di Cézanne si caratterizza per un approccio indiretto e mediato al motivo, che l'artista scopre e interpreta nell'atto creativo stesso. Convinto che quel importa sia ciò che si trova nel dipinto e non quel che ci si mette, per lui la concezione non può mai precedere l'esecuzione.

Come gli intellettuali studiati da Handelman, poi, anche Cézanne sembra in parte tradurre nel proprio *medium* la relazione tra creato e Scritture. Rispondendo a Émile Bernard che gli domanda se “la natura e l'arte non sono forse differenti”, il pittore dichiara “vorrei unirle. L'arte è un'appercezione personale. Io pongo tale appercezione nella sensazione e domando all'intelligenza di organizzarla in opera” (cit. in Merleau-Ponty 2016, 31). Sebbene ritenga fondamentale sottomettersi alla natura¹⁰¹, l'artista non

100 Corsivi aggiunti da chi scrive.

101 Sempre a Bernard Cézanne spiega anche “bisogna sottomettersi a quest'opera perfetta.

si accontenta più di riprodurne soltanto una visione: interrogato ancora da Bernard su quale fosse la differenza tra gli artisti moderni e i classici, il pittore risponde: “loro facevano il quadro e noi tentiamo un pezzo di natura” (*ibidem*). Un aspetto, questo, su cui si sofferma anche il filosofo Merleau-Ponty nel saggio *Il dubbio di Cézanne*, dove afferma che

le difficoltà di Cézanne sono quelle della prima parola. Egli si è creduto impotente perché non era onnipotente, perché non essendo Dio voleva tuttavia dipingere il mondo, convertirlo tutto intero in spettacolo e farlo vedere come esso ci *concerne*. (Ivi, 38).

Perché ciò si verifichi, spiega ancora Merleau-Ponty, è necessario che il pittore ricostituisca l'unità tra mente e sensi e li interpreti e presenti in maniera sincronica e sinestetica:

È la scienza del corpo umano che ci insegna poi a distinguere i nostri sensi. [...] Noi vediamo la profondità, il vellutato, la morbidezza, la durezza degli oggetti – Cézanne dice perfino: il loro odore. Se il pittore vuole esprimere il mondo, bisogna che la disposizione dei colori rechi in sé questo Tutto indivisibile; altrimenti la sua pittura sarà un'allusione alle cose e non le offrirà nell'unità imperiosa, nella presenza e nella pienezza insuperabile che è per noi tutti la definizione del reale. (Ivi, 34)

Nel solco tracciato da Cézanne si muovono diverse delle voci maggiori del postimpressionismo, a loro volta dedite all'indagine dello spazio interno al quadro. Seppur nelle più varie declinazioni, Raeben ritiene che Matisse, Picasso e Braque facciano tutti propria quest'idea cezanniana del processo artistico inteso come un percorso interpretativo che, a partire dall'osservazione del reale, mira a scoprire poi le ragioni del quadro nel suo farsi. Un'opinione, questa, che trova riscontro anche nelle considerazioni sull'arte espresse dagli stessi artisti. “Parto all'avventura, verso il mistero delle cose, il loro segreto... aspetto che questo si sveli”, dice Braque (2017, 122) a André Verdet; e ciò perché, come afferma in un'altra occasione:

ogni nuovo quadro è una scommessa, un'avventura nell'ignoto. Mi sembra, piuttosto di 'leggere' il mio cammino dentro una tela [...] È l'atto del dipingere, non il prodotto finito, quel che importa. (Ivi, 85)

Tutto ci proviene da essa” (cit. in Merleau-Ponty 2016, 31).

Gli fanno eco queste considerazioni di Matisse, che spiega:

io lavoro *senza teorie* [...] vado avanti spinto da un'idea che conosco veramente solo man mano che si sviluppa, mentre il quadro procede. [...] Forse sono soltanto diretto da uno slancio interiore che traduco man mano mentre si forma, piuttosto che dall'esterno (Matisse 2003, 131).

Raeben ascrive quest'attitudine anche a Picasso e sulla base di queste riflessioni rilegge pure la celebre frase del pittore spagnolo "I don't search, I find": chiunque voglia vedervi un'espressione *naïf* o un motto di tracontanza, spiega Raeben, non ha colto l'ambivalenza del verbo che significa *trovare* ma anche *scoprire* (cit. in Amato 2017).

Il punto di partenza continua a essere l'osservazione del reale. In *Note di un pittore*, manifesto artistico di Matisse, a questo proposito si legge:

Mi piace questo detto [...] di Rodin: "copiate la natura". Leonardo diceva "chi sa copiare sa fare". La gente che fa dello stile per partito preso e s'allontana volontariamente dalla natura resta a margine della verità. Quando ragiona, un pittore deve rendersi conto che il suo quadro è fittizio, ma quando dipinge deve possedere questo sentimento di aver copiato la natura. E anche quando se ne sia allontanato, deve restargli la convinzione di averlo fatto solo per renderla più pienamente. (Matisse 2003, 23)

Ancor più lapidario su questo tema è Braque che, rivolgendosi ad André Parinaud, sentenzia: "nessuno può sfuggire al reale [...] Non ho mai tentato di uscire da quel che credo essere la natura" (Braque 2017, 137-138).

Per tutti questi pittori il processo artistico è un percorso interpretativo interno alla tela e ha una valenza persino maggiore dell'opera stessa. Forse la migliore spiegazione del perché di ciò la offre ancora Braque, stavolta a Dora Vallier, a cui, riecheggiando le considerazioni di Cézanne, asserisce: "ho voluto fare della pennellata una forma di materia" (ivi, 66); e quando quest'ultima gli fa notare che la critica aveva erroneamente interpretato l'esplorazione dello spazio condotta da lui e Picasso come una ricerca astratta senza comprendere che si trattava di una sperimentazione ogni giorno più concreta, Braque precisa:

non si tratta di partire dall'oggetto: si va verso l'oggetto. È il cammino che si prende per andare verso l'oggetto a interessarci [...] non appena ha avuto inizio la realizzazione, era necessario che il calcolo cessasse ed è la sola ragione perché la cosa ha vita: ha smesso di essere speculativa per diventare

reale. (Ivi, 64-65)

A questo ideale mira Raeben, che considera l'arte un surrogato (*by-product*) della realtà¹⁰², ma tiene a precisare anche che è un'illusione: “what Cézanne presents is that all of art is a lie, but, as Picasso said, it is a lie that helps us to arrive at a greater truth” (Amato 2017).

102 L'affermazione è riportata da Amato (2017), Carr (2018a), Jacobs (2017) e Fertik (2019).

4.3. Per un'ermeneutica dell'arte

In un contributo su un ciclo di pastelli del suo insegnante, Amato afferma: “he taught artists that art was not the imitation of life but life itself, a way of life and therein lies his greatest gift to us all” (Amato, *Art*). Questo concetto, come si è visto nei capitoli 2 e 3, è stato segnalato da diversi critici e più di recente in due articoli apparsi sul New Yorker (Slate 2018) e sulla rivista Mojo (Simmons 2018, 53). È importante approfondire qui questo tema sulla base dei materiali che questi autori non disponevano per spiegare cosa ciò realmente significhi.

La preminenza del processo creativo sul risultato è uno degli elementi cardine anche della concezione di Raeben. Per questo motivo in diverse lezioni il pittore 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 della creazione. Nella lezione *Joy*, ad esempio, Raeben (2018a) spiega che un vero artista non nutre alcun interesse per un'opera conclusa, poiché essa non può più essere fonte di alcuna soddisfazione; una volta terminato un quadro, non resta altro da fare che abbandonarlo e rimettersi in cerca dell'ispirazione necessaria per iniziare il successivo. Per lui, come dice Braque, “è l'atto del dipingere non il prodotto finito quel che importa” (Braque 2017, 85). Una lezione, questa, che ancor prima che in Francia Raeben impara all'Art Students League da Robert Henri, il quale soleva affermare: “the object is not to make art, but to be in the wonderful state which makes art inevitable” (Henri 2007, 224). Raeben fa proprio il credo dell'*Art for Life's Sake* henriano e considera l'arte un vero e proprio *modus vivendi*.

Rispetto a Henri, il suo allievo si spinge anche oltre, mettendo 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? (Raeben 2018a, 192)

Sulla scorta del pensiero ebraico, il processo creativo è da Raeben messianicamente inteso come un atto di ricerca pura, la cui conclusione è una meta virtuale e irraggiungibile. L'opera d'arte, sia in sé sia nella sua relazione con lo spettatore, è per

sua natura aperta e in continua evoluzione¹⁰³.

“To build means to go, to proceed logically with a painter’s logic”, spiega riprendendo la metafora della costruzione Raeben (ivi, 188) nella medesima lezione, è un mettersi sulle tracce di una logica compositiva ignota allo stesso artista¹⁰⁴. Riecheggiando le considerazioni dei postimpressionisti viste nel paragrafo precedente, il pittore afferma:

That is the way you must paint. [...] you must tantalize yourself, sort of go at it *obliquely* [...] *I must build towards it*. Now this is known in art as the process of construction. That’s the meaning of construction. The more knowledgeable the painter, the more he does this. (Ivi, 187-188)¹⁰⁵

Per seguire questa logica l’artista deve mettere in atto quello che Raeben chiama *process of construction*, o alternativamente *indirection*¹⁰⁶. Come i Maestri del commento, deve cioè adottare una via indiretta che lo conduca verso la realtà del quadro attraverso un percorso non diretto: deve *arrivare* al motivo, così da crearlo anziché farlo¹⁰⁷. Tuttavia, nell’intento di conservare e trasporre nell’arte i paradigmi del pensiero rabbinico e di fonderli con le lezioni del postimpressionismo e del realismo americano, il 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* Raeben afferma che “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 (Raeben 2018e, 220). Seguendo in questo la lezione postimpressionista, Raeben intende allora la pittura come un percorso ermeneutico atto a scoprire le ragioni del quadro mentre lo si dipinge¹⁰⁸.

103 L’argomento è trattato più nel dettaglio nel capitolo 7.

104 È interessante notare la consonanza tra queste considerazioni e quelle che seguono, espresse da Cézanne a Bernard: “bisogna farsi un’ottica [...] per ottica intendo una visione logica” (cit. in Merleau-Ponty 2016, 31).

105 Corsivi aggiunti dall’autore.

106 Si veda anche quanto scrive Schlam: “Norman talked about this process and he called it *indirection*. What it means is that you never achieve what you are trying to achieve by doing it directly” (Schlam 2018, 25-26).

107 Commenta ancora Schlam, “you will not *make* your art. Rather, you will *arrive at it*” (Schlam 2018, 74).

108 Scrive Jacobs: “he thought that neural pathways could be sparked in unexpected ways during the creative process” (Jacobs, *A Blueprint*).

A questo proposito, la sua concezione sembra fondere in particolare le idee di Cézanne con quelle di Robert Henri. Dal primo Raeben trae la convinzione che l'arte nasca da un'appercezione sensoriale personale (*feeling*) che la mente (*imagination*) è chiamata a tradurre e organizzare in maniera unitaria sulla tela. Da Henri, invece, eredita la tripartizione del processo artistico. In uno scritto programmatico apparso nel 1909 sulla rivista *The Craftsman*, Henri illustra i tre passi che a suo avviso deve compiere uno studente d'arte americano: (1) immergersi nella vita e nelle condizioni del suo tempo; (2) assorbire le grandi idee native della nazione; (3) esprimerle (cf. Henri 1909, 387). Questa sua concezione risente di un'evidente spinta nazionalista, su cui si sofferma anche il critico William Homer, il quale spiega che

Believing that painting should be a testament of the American artist's response to his immediate experience, and thus represent his nationality, he urged his pupils to become actively involved in the life of the city and country around them. (Homer 1969, 159)

Per Raeben, che come si è detto non è interessato da ideali nazionalisti, le tre dinamiche del processo creativo sono invece: (1) l'osservazione (*observation*); (2) la reazione (*reaction*); (3) l'espressione (*expression*)¹⁰⁹. Medium dell'interpretazione sono i sensi (*feelings*), e oggetto di studio è il mondo che circonda l'artista, quello che nel pensiero ebraico è 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; they come from what is outside of you. They come as an appreciation of what you observed, which is your feeling. (Raeben 2018b, 199)

L'ispirazione, a suo avviso, non può in alcun modo trarre origine dalla sola interiorità dell'artista, ma deve essere il frutto dell'osservazione di qualcosa di esterno a cui il pittore reagisce. Per questo motivo Raeben era solito costringere i suoi allievi a prendere le mosse dall'osservazione di oggetti esterni e a biasimarli quando operavano diversamente¹¹⁰. Questa convinzione lo allinea sia al pensiero dei postimpressionisti

109 Questo aspetto è riportato anche da Carolyn Schlam nel suo trattato sul metodo di Raeben, dove afferma "our task was to study, to react, and then to express" (Schlam 2018, 208).

110 Scrive a questo proposito Schlam: "our training was focused on reacting to the world and therefore we always worked from observation" (Schlam 2018, 208). Interrogato sul perché Raeben ritenesse fondamentale partire dall'osservazione, Amato (2017) afferma "to be in

citati in precedenza, sia agli *ashcanners* e in particolare a Robert Henri. Quest'ultimo nelle sue lezioni s'ispirava a tal proposito a R.W. Emerson e alla corrente dell'empirismo (vd. Homer 1969, 158-159), cui fa riferimento anche Raeben¹¹¹, il quale arricchisce la propria riflessione studiando anche l'epistemologia di Bertrand Russell e il pensiero estetico di John Dewey¹¹².

Come Russell, il pittore pensa che non esista possibilità di fare conoscenza diretta del reale se non tramite i dati sensoriali (*sense-data*), che per loro essenza sono percezioni momentanee e soggettive¹¹³. Sulla base di questa considerazione, Raeben distingue il concetto *actuality* da quello di *reality*, indicando con il primo la percezione concreta della realtà e con il secondo quella soggettiva e personale. A suo avviso, cogliere la realtà oggettiva nella sua essenza esula dalle capacità dell'uomo. Si può, però, fare conoscenza di essa per il tramite dei dati sensibili, che, seppur nella loro soggettività, offrono una percezione concreta e tangibile, quindi vera e innegabile. Il modo in cui di volta in volta percepiamo questi dati ne trasforma il contenuto avviando una trasformazione che dà forma alla nostra realtà. Quest'ultima è quindi una prospettiva personale del reale, per sua natura multiforme e in costante evoluzione¹¹⁴. Secondo Raeben ciò comporta che nella vita di tutti i giorni sperimentiamo sempre una dualità nella nostra cognizione del mondo. Tra gli esempi che Raeben propone a questo riguardo spicca quello della luce, che gioca un ruolo principale in campo cognitivo. La luce è un dato fisico e innegabile che tutti noi percepiamo, ma allo stesso tempo nel suo rifrangersi muta i colori, il senso della distanza, della forma e del peso, calando un velo tra noi e le cose. La realtà porta quindi con sé un grado di illusorietà figlio di questa dualità con cui è necessario fare i conti. Esplicativo a tal riguardo è questo esempio offerto da Amato:

When one holds one's thumb forward from the eye and focuses on an

the nature". Ancora più netta è la risposta allo stesso quesito fornita da Roz Jacobs (2017): "otherwise you make things up".

111 Si vedano Amato (2017) e Kramer (2017).

112 L'informazione è riportata da diversi studenti (vd. Amato 2017; Fertik 2019; Jacobs 2017; Kramer 2017).

113 Per un'analisi critica approfondita di questo aspetto del pensiero di Russell si rimanda all'articolo *Bertrand Russell e la nascita dell'idea di filosofia scientifica* di Francesco Coniglione (2002).

114 Per approfondire l'argomento si rimanda al capitolo "Reality vs Actuality" di *Context for Art* di Amato.

object beyond the thumb a similar awareness becomes evident. The reality is that the thumb is larger than the object, but the actuality is just a contrast (not contradiction). What is revealed is not that one world opposes the next in reality and actuality, but that of the conjoining of two contrasting circumstances. In the context of these circumstances, reality is a supplement to actuality, not an opposition. This represents the duality of human awareness between the visual and the verbal, the actual and the real, imagination and truth. (Amato, *Context*)

L'arte deve tentare di risolvere questa dualità offrendo una sintesi convincente tra attualità e realtà, cosa che è possibile ottenere solo attraverso un'ermeneutica della percezione¹¹⁵.

Come Dewey, Raeben ritiene che l'arte sia esperienza e che la vita abbia valore estetico in sé¹¹⁶. Anche per il filosofo americano il punto di partenza va trovato esclusivamente nel rapporto con la natura:

There are conditions to be met without which an experience cannot come to be. The outline of the common pattern is set by the fact that every experience is the result of interaction between a live creature and some aspects of the world in which he lives. (Dewey 2005, 45)

Vi sono diverse tipologie di esperienza e non tutte sono sufficienti a innescare un'esperienza estetica. Quella che Dewey chiama 'una esperienza' si distingue da quella comune per il fatto che ha una qualità sinestetica e che i suoi contenuti, slegati dall'utilitarismo del quotidiano, si presentano dal principio alla fine in maniera unitaria. Per Dewey come per Raeben l'esperienza è formata da elementi tanto sentiti quanto conosciuti – una convinzione, questa, comune anche al pragmatismo, e in particolare al pensiero di William James¹¹⁷. È l'intelligenza a porre insieme sensazione e cognizione garantendo l'unitarietà dell'esperienza, che può allora dirsi un'esperienza completa¹¹⁸.

115 Sul ruolo dei singoli sensi e sulla loro interrelazione si rimanda ai primi cinque capitoli del trattato di Amato (*Context*), dove l'argomento è trattato in maniera approfondita.

116 Per questo aspetto del pensiero di Dewey si rimanda al primo capitolo di *Art as Experience*, dove il filosofo afferma chiaramente: "the experience of a living creature is capable of esthetic quality" (Dewey 2005, 16).

117 Sui legami tra questo aspetto del pensiero di James e le considerazioni di Dewey si rimanda a Ottobre (2012, 17-24).

118 È interessante notare come la convinzione che la concettualizzazione sia radicata nella percezione e avvenga contemporaneamente a essa è già viva nel pensiero pragmatista. Scrive a questo proposito Rosa Maria Calcaterra in *Introduzione al pragmatismo americano*: "le concettualizzazioni astratte e la loro progressiva precisazione si radicano nel mondo delle relazioni, delle affinità inesprese che noi sentiamo quando percepiamo gli

L'esperienza propriamente estetica differisce da quest'ultima per il fatto che è svincolata da un obiettivo concreto e che il suo sviluppo è intenzionalmente coltivato. Come scrive Alfonso Ottobre, "l'estetico è presente, e qualifica *una* esperienza, ogni qual volta il pensare, l'agire e [...] il percepire non sono diretti al semplice raggiungimento di un risultato, ma trovano nel loro stesso svolgersi processuale una ragione d'essere, anzi di accadere" (Ottobre 2012, 65). Se volessimo ricorrere alla distinzione aristotelica tra *poiesis* e *praxis*, potremmo dire che un'esperienza artistica è completa perché come nella *poiesis* il suo valore non risiede tanto nel risultato quanto nell'esperienza stessa. Questa diversità ha un valore cruciale nel pensiero di Dewey. A questo proposito, spiega ancora Ottobre che

Dewey ritiene che il problema dell'esperienza sia la distinzione, posta risolutivamente dalla tradizione filosofica, tra lo strumentale e il finale o, se si preferisce, tra mezzi e fini. Tale distinzione si basa su alcune assunzioni profondamente errate che si sono tramandate dalla filosofia antica sino ai nostri giorni [...] Dewey ci fa riflettere sul fatto che anticamente i concetti di "esperienza" e "arte" erano praticamente equivalenti. (Ottobre 2012, 49)

L'arte per Dewey ha un ruolo centrale nella comprensione dell'esperienza, poiché in essa "tutto è comune tra mezzi e fini" e "non vi sono fini e mezzi esterni" (ivi, 51 e 52).

Anche per Raeben la distinzione tra mezzi e fini non ha alcun fondamento. Perché l'arte sia autentica e nuova, non vi può essere uno scopo prestabilito a guidarne l'atto creativo. L'arte, perciò, non è ateleologica e non deve mai essere a programma, bensì rivelare i propri fini nel suo farsi. In linea con Cézanne e Dewey, Raeben prende le mosse dall'esperienza e chiede alla mente, in collaborazione con il resto dei sensi, di viverla a fondo e tradurla in opera. In un'arte che nasce dalla resa astratta di un'appercezione sensoriale, soggettiva e personale, e che prende forma tramite un percorso esegetico frutto dell'incontro-scontro dialogico tra i fattori che la compongono, la creazione diviene di fatto una scoperta. Spiega allora Raeben, citando Braque, che "sensation is revelation" (Amato, *Conversation*). Qualsiasi opera a programma, al contrario, non può che aspirare a essere, nel migliore dei casi, una mera riproduzione di un'idea mentale che non aggiunge nulla al mondo dell'arte e della cultura¹¹⁹.

eventi oggettivi" (Calcaterra 1997, 53).

119 È interessante notare come questa riflessione sia stata espressa più volte anche da Braque. A Georges Charbonnier, ad esempio, l'artista esprime la stessa convinzione: "alcuni artisti eseguono le proprie opere come concezioni mentali. Quando dipingono, è esattamente come

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 da Raeben come l'atto di attivare i propri sensi per comprendere ciò che le sensazioni originate in noi dall'osservazione comunicano e le reazioni che innescano. L'atto del reagire è un elemento chiave nelle teorie di Raeben, il quale ritiene che per produrre arte sia necessario farlo in ogni momento e considera questa capacità una prerogativa degli artisti consapevoli (*conscious artists*)¹²⁰:

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. (Raeben, 2018b, 199)

“Every painting is a law unto itself, a tautology” avverte Raeben (2018d, 217); 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.

Secondo Raeben, il ruolo di coordinatore spetta all'occhio, ossia al mezzo che nello stesso istante trasmette il contenuto dell'osservazione e ingenera la reazione. Questa facoltà è spesso definita nelle lezioni “Eye / I” (Amato, *Conversation*). L'io che è anche occhio, padroneggiando queste componenti, è in grado di coordinare le due diverse spinte della mente e dei sensi e, quindi, di esprimere 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’. (Schlam 2018, 201)

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 di Raeben:

se facessero una copia. Anche lo spirito è assente dal quadro. Il pittore ha imitato la propria idea” (Braque 2017, 98).

120 Nella lezione *Fiction and Fact*, Raeben afferma: “training in art means that you are able to react every moment” (Raeben, 2018b, 199). Interessante è anche la definizione di artista consapevole che si troverà poi più volte nelle dichiarazioni di Bob Dylan.

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

In linea con la tradizione ebraica e la lezione postimpressionista, Raeben ritiene che le ragioni del quadro, non solo precedono la sua realizzazione, ma vadano ricercate all'interno di esso. "The point is, I find my reasons in my painting", spiega Raeben (2018e, 221), asserzione che chiarisce meglio anche 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.

È significativo notare come questi aspetti della teoria raebeniana riecheggino il pensiero di molti critici e pensatori del Novecento, e, in particolare, quello di un altro degli usurpatori di Mosè, Jacques Derrida, che, più o meno negli stessi anni in cui Raeben 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 2000, 14) e dichiarava "n'y a pas de hors-texte" (Derrida 1967, 227).

Si può quindi dire che il metodo raebeniano, pur rimanendo legato all'esegesi rabbinica, ne capovolge il procedimento: il pittore non studia e interpreta più il testo bensì il suo corrispettivo materiale, il creato. Per farlo serve un'ermeneutica dell'arte che sia prima di tutto un'ermeneutica della percezione:

He was a sensualist and he gave us the example of this fish and the task of miraculously trying to put the smell into the paint. He might just as well have asked us to put love in someone's eyes, to put tenderness in a baby's hand, to put vigor in a tree, to put God in the sky. Remember the line from the poem, "Only God can make a tree?" Well, Norman was trying to tell us only an artist can take paint and make love, tenderness, vigor, God. We can only do it with our feelings and our imagination, and that is what Art is all about and what it is for. (Schlam 2018, 228)

A fare del nuovo Mosè di questa disciplina un altro valido candidato da aggiungere alla lista dei *Jewish heretic hermeneutics* studiati da Handelman è però ancor più il fatto che, come una sorta di epigono del Creatore, l'artista, non guarda più nella Torah per studiare i significati del mondo, ma nel mondo per tentare di creare un suo surrogato, per cercare, invano, di dipingere al meglio una delle sue infinite, possibili interpretazioni. O come spiega Jacobs:

paintings, drawings, and sculptures are only byproducts, not the experience itself. And yet, the experience is so powerful that even those who look at a work of art can be illuminated by it. It may even activate their conscience. Humanize. Art is a blueprint for life. (Jacobs, *A Blueprint*)

5. Spazio

L'estremo procedimento della ricerca filosofica è un vero lavoro di integrazione.

Herni Bergson (1986, 285)

L'arte è un'appercezione personale. Io pongo tale appercezione nella sensazione e domando all'intelligenza di organizzarla in opera.

Paul Cézanne (cit. in Merleau-Ponty 2016, 31)

È dunque nelle relazioni tra l'artista e il mondo circostante che l'arte ha la propria fonte. L'arte si sviluppa nelle facoltà sensitive e nell'attività spirituale dell'artista.

Georges Braque (2017, 26)

Grazie, caro amico Rouveyre. Questo articolo intelligente mi interessa, sebbene non m'insegni proprio niente. Lhote si limita a fare un verbale. L'eterno conflitto del disegno e del colore in uno stesso individuo, questo non lo dice, per fortuna, perché così lascia qualche speranza. Sto lavorando per non perdere questa speranza.

Henri Matisse (2003, 147)

Norman was always teaching the integration of the abstract and representational and the finding of a balance between the senses and the need for form.

John Amato (2017)

In our training, abstraction was an integral part of the creative process, but perception was the springboard for the imagination. By perception I mean experiencing the world through a co-mingling of our senses, mind and heart.

Roz Jacobs (*A Blueprint*)

Se lo sviluppo dell'aspetto ermeneutico del metodo raebeniano è frutto della commistione tra i paradigmi propri dell'esegesi ebraica e le teorie fenomenologiche ed estetiche contemporanee, la prassi rappresentativa si fonda invece principalmente su una sintesi tra il Realismo biblico, le teorie filosofiche di Henri Bergson e la lezione delle principali avanguardie pittoriche del suo tempo.

Negli anni in cui Raeben è attivo, nello scenario artistico europeo e in seguito poi anche nel panorama americano, grazie all'influsso di correnti come l'Astrattismo e il Cubismo, si afferma una preminenza dell'approccio astratto sulla pittura rappresentativa.

Lo stesso fenomeno si verifica anche nel *milieu* newyorchese. Per il primo aspetto, emblematiche sono, ad esempio, le evoluzioni artistiche di Milton Avery e del suo allievo Mark Rothko, anch'egli, come Raeben, formatosi per un periodo all'Art Students League. Il primo, nel corso degli anni, concede nei propri lavori uno spazio sempre maggiore all'aspetto astratto, pur rimanendo sempre in una certa misura legato alla forma; il secondo, anche dietro suggerimento di Avery, giunge ad abbracciare totalmente l'astratto, forte della convinzione che la sensazione pura sia personale, e quindi più autentica e credibile, e che questa modalità soggettiva della rappresentazione sia quindi più idonea a esprimerne l'essenza.

Nel panorama artistico degli stessi anni ha luogo anche una rivoluzione di senso diametralmente opposto che viene portata alle sue estreme conseguenze dalla corrente del Concettualismo: un fenomeno che nel corso degli anni Sessanta trova terreno fertile proprio nella Grande Mela, dove l'artista e saggista Joseph Kosuth ne elabora la prima formulazione teorica.

Per quanto faccia parte del contesto culturale newyorchese, Raeben, a fronte dei suoi legami con il Realismo americano e le avanguardie parigine, è critico nei confronti di ogni forma di astrattismo puro, soprattutto se slegato dalla percezione del reale, ed è totalmente avverso all'arte concettuale. Al contrario di Rothko, Raeben ritiene che le due componenti del processo artistico, che chiama *feeling* e *imagination*, non siano mutuamente esclusive, ma reciprocamente necessarie e complementari¹²¹. Come si è

¹²¹ Vale la pena notare come la divisione tra *imagination* e *feeling* riecheggi il concetto di *sensuous thought*, o *thinking through the senses*, teorizzato da T.S. Eliot nel saggio "The Metaphysical Poets", riguardante l'associazione tra pensiero e sentire realizzata, in poesia, da John Donne e dai metafisici del Seicento (Eliot 1921); un parallelo suggestivo che meriterebbe un'indagine più approfondita.

accennato, fin dagli albori della sua carriera l'artista matura la convinzione che sia necessario elaborare una metodologia che accolga e bilanci le due istanze della forma e del richiamo astratto della percezione. Con *feeling* il pittore indica la percezione pura e non mediata dell'artista, legato ai sensi, all'inconscio e al preverbale, mentre con *imagination* designa il frutto dell'attività verbalizzante della mente.

Secondo Raeben, una modalità espressiva priva dell'elemento immaginativo porta a produrre dell'arte sincera ma 'stupida'¹²², cioè puramente descrittiva, e quindi imitativa anziché creativa (cf. Schlam 2018, 193): un'arte che fallisce mancando di comprendere che una visione oggettiva del mondo è impossibile e che ogni tentativo di una sua riproduzione non è che un'illusione. Come spiegato nel corso della lezione *Fiction and Fact*:

The truth is that there is a dichotomy between the world as it exists and the world as we appreciate it, as we feel it. But the world as it exists is an abstraction. [...] You're not putting down the facts about individuals. You're putting down your reactions, your feelings about them. The fact that you create is a fact which was born within you, generated by the individual that you saw, whether the individual was an apple or a human being or a cloud. (Raeben 2018b, 199)

Di conseguenza, come un commento dei Maestri del *midrash* può sviscerare solo una delle infinite verità parziali di un testo virtualmente inesauribile, così l'individuo, nell'impossibilità di afferrare l'essenza dell'oggetto, è in grado di offrire solo un'interpretazione, singola e soggettiva, del mondo fisico. Come visto in precedenza, inoltre, la comprensione del reale richiede per Raeben sia un atto percettivo sia cognitivo. Ogni opera d'arte deve perciò tentare di risolvere la dualità trovando una sintesi tra realtà e attualità.

La sola esperienza, quindi, non basta a creare un'opera significativa, perché in tal caso essa risulterebbe parziale e limitata. A suo avviso, rientra ad esempio in questo quadro il Primitivismo, che, focalizzandosi sull'oggetto, fallisce nel non comprendere l'importanza fondamentale del contesto, la profondità spaziale e la tridimensionalità della percezione, intrinsecamente legati all'*imagination*:

It is impossible for us to see anything purely physical. Anything that exists in

122 È interessante notare che lo stesso termine è stato utilizzato anche da Braque per descrivere l'arte astratta (vd. Braque 2017, 55).

the world we cannot see. People do that all the time, they think they can see objects. That's why we have primitivism – the primitives think they always see the object. You don't see objects, you see millions of things. A psychiatrist can look at a young teenager and see a psychological problem, that's what he sees. [...] You can see any number of things but there's only one thing you cannot see. You cannot see the object. (Raeben 2018g, 230)

Seppur in maniera diversa, anche gli artisti che si dedicano all'astratto quale rappresentazione della percezione pura incorrono in un errore concettualmente simile: rinnegando la propria necessità di verbalizzare, interessandosi cioè esclusivamente all'attualità, producono dell'arte che è a sua volta incompleta e che è per di più inoffensiva, in quanto inintelligibile (cf. Amato, *Context*)¹²³.

Mediante la sola immaginazione, invece, non si può in alcun modo produrre Arte. Come si è visto in precedenza, inserendosi nel solco tracciato da Henri e Dewey, Raeben ritiene che l'arte sia esperienza e che in quanto tale afferisca primariamente alla sfera del mondo fisico. A questo proposito, nella lezione *Feeling-Imagination*, l'insegnante si esprime in maniera molto netta e categorica:

Imagination is a wonderful thing, but imagination will never create art. Art is an experience. Imagination can never form within you an experience. It is necessary to take that part of you which I call feeling, to engage your feelings in order that anything you imagine and that you take from imagination creates art¹²⁴.

A suo giudizio, uno sbilanciamento marcato in favore della componente immaginativa conduce a produrre arte priva d'anima, e quanto più l'aspetto dell'esperienza viene meno, tanto più il pittore dipinge motivi che Raeben definisce con il termine derogatorio di “solidified fiction” (cit. in Schlam 2018, 238). In questo modo, l'immaginazione scade in qualcosa che l'insegnante considera una fantasticheria vuota e campata in aria:

I claim that imagination without feeling shouldn't even be called

123 Anche Braque esprime una considerazione simile, sebbene molto più polemica nei toni, in un'intervista a cura di John Richardson, nella quale afferma: “pittura raffinata, alla moda, che passa oggigiorno per ‘arte astratta’... Quasi tutti i giovani hanno preso l'abitudine di pensare in termini di quadri bell'e fatti; l'unica cosa a cui sono interessati è un effetto gradevole. E coi loro sforzi ottenere un simile effetto, riescono semplicemente a tagliarsi fuori dalla realtà” (Braque 2017, 84).

124 Il passo, pubblicato anche nel trattato di Schlam (2018, 203) è qui riportato in una forma più corretta desunta da un file audio in possesso di Amato.

imagination; it should be called fantasy and this is what they're doing today.
(Raeben 2018c, 203)

Questo approccio è a ben vedere ancor più errato dei precedenti perché porta alla realizzazione di un'opera che, oltre a essere incompleta, è falsa, inconsistente e slegata dalla realtà. Tale difetto, a suo avviso, è molto diffuso nell'arte contemporanea: vittime di un simile fraintendimento sono in special modo gli esponenti dell'astrattismo, del concettualismo e della pop art¹²⁵, verso le quali il pittore nutre una forte avversione¹²⁶.

Queste considerazioni allineano il pensiero di Raeben a quello dei postimpressionisti cui s'ispira maggiormente. Evidente è, in particolare, la consonanza tra quanto appena detto e il passo seguente di Matisse, tratto da *Il mestiere del pittore*:

In Velàzquez l'emozione è unicamente fisica, non va più in là. Senza godimento fisico non c'è nulla, è evidente. Ma alla pittura si può chiedere un'emozione più profonda, che tocchi lo spirito tanto quanto i sensi. Al contrario una pittura puramente intellettuale non può esistere. Non si può nemmeno dire che non va più lontano: addirittura non comincia neppure.
(Matisse 2003, 61)

Ogni artista consapevole, secondo Raeben, al giorno d'oggi è chiamato a risolvere il conflitto interiore che si traduce nello iato tra l'urgenza della definizione e il richiamo della percezione pura e non mediata. Poiché nell'arte, come nella vita, questi due aspetti si contraddicono e scontrano costantemente, tale conflitto investe l'individuo sia nel proprio vivere, sia nella creazione artistica. Compito dell'arte, dunque, è quello di avvicinarsi quanto più possibile alla soluzione di questo contrasto, che però nemmeno l'ermeneutica del sentire su cui l'arte si fonda potrà mai risolvere completamente. Anche per questo motivo, Raeben concepisce la *poiesis* come un atto messianicamente

125 A questo proposito, è interessante notare come, nel corso delle lezioni, Raeben faccia spesso riferimento a queste correnti con un generico e dispregiativo "what they are doing today" (vd. Schlam 2018; Amato 2017).

126 Questa divisione sembra in parte riecheggiare le riflessioni di Bergson sui limiti dell'Empirismo e del Dogmatismo. Si noti, ad esempio, ciò che il filosofo francese scrive nel seguente passo tratto da *Materia e memoria*, nel quale impiega anche una metafora pittorica: "all'unità vivente, che nasceva dalla continuità interna, sostituiamo l'unità faticcia di un quadro vuoto, inerte come i termini che tiene uniti. L'empirismo e il dogmatismo s'accordano, in fondo, nel partire dai fenomeni così ricostituiti e differiscono soltanto per questo, che il dogmatismo s'occupa più della forma e l'empirismo della materia" (Bergson 1935, 85).

proiettato verso una meta irraggiungibile¹²⁷. A questo proposito, nel corso delle lezioni, l'insegnante cita a più riprese una massima appresa da Robert Henri, secondo cui “the greatest masterpieces are the greatest failures” (Raeben 2018a, 192). Più grande è l'ispirazione, maggiori sono la sfida e l'inevitabile fallimento che ne conseguono. Maggiore è il grado di avvicinamento, più grande è il capolavoro. Nella lezione *Feeling-Imagination*, Raeben approfondisce il rapporto tra questi due elementi e spiega che:

when presented to us as inseparable, so that we cannot disentangle one from the other no matter how hard we try in a great work of art, [...] we experience that kind of aesthetic satisfaction and excitement that we call the experience of beauty. And that is art. The fact that they are inseparable is what thrills us when we look. (Raeben 2018c, 208)

Per queste ragioni il metodo elaborato da Raeben prevede in primo luogo che l'artista impari a padroneggiare e gestire singolarmente i due diversi ingredienti del processo creativo, esercitandosi a escludere l'una o l'altra componente in maniera consapevole¹²⁸. A questo scopo, Raeben faceva cimentare i propri allievi in esercizi diversi, dedicati ora all'uno, ora all'altro aspetto, che spaziavano dalla riflessione e l'analisi di testi letterari alle riproduzioni – fedeli – di soggetti concreti, di panorami e di elementi visivi specifici¹²⁹. Solo padroneggiando quest'abilità l'artista è in grado di interpretare e tradurre l'inesauribile dialettica tra i diversi elementi della percezione e dell'immaginazione in una realtà pluristratica.

Come si vedrà nel dettaglio nei paragrafi successivi, un simile meccanismo creativo è legato al concetto di *deep space*¹³⁰ ed è assimilabile alla forma del palinsesto: esso prevede più livelli espressivi in incessante dialogo, che obbligano il suo creatore prima, il fruitore poi, a una attività interpretativa costante. Definito da Raeben “the

127 È significativo il fatto che questa cifra ateleologica della teoria raebeniana sia rintracciabile anche nel pensiero filosofico di Bergson, il quale in *Materia e memoria* asserisce che “l'ultima parola resterà a una filosofia critica che reputa relativa ogni conoscenza e inaccessibile allo spirito il fondo delle cose” (Bergson 1935, 87).

128 Nella lezione *Feeling-Imagination*, a questo proposito Raeben afferma: “you're suppose to try and get them together. That's why I give you different exercises where there is an emphasis on feeling or an emphasis on imagination” (Raeben 2018c, 208).

129 Tra questi, solo per citarne alcuni, prospettiva, movimento, luce, ombra, posizione e tono. Raeben si concentrava molto in particolare sulla resa della percezione sensoriale, di volta in volta invitando gli allievi a rendere, ad esempio, la natura tattile, uditiva od olfattiva della visione.

130 Il concetto di *deep space* è approfondito nel paragrafo 4.2.

process of indirection”¹³¹ (cit. in Schlam 2018, 227), esso risponde alla doppia esigenza di vincolare l’immaginazione alla percezione e di infondere di esperienza e di personalità l’opera, rendendo intelligibile la percezione attraverso la funzione metaforica dell’immaginazione¹³².

Sulla scorta del pensiero di Bergson e di Dewey, Raeben ritiene che ciò sia possibile quando si ha un’esperienza completa, colta tramite un’intuizione artistica. Quest’ultima porta con sé, all’atto della creazione, una visione completa, per quanto abbozzata, delle ragioni dell’ispirazione, che l’artista deve comprendere, interpretare e tradurre nel quadro. Il momento dell’intuizione è, per Raeben, quello stato di grazia in cui talora ci scopriamo in grado di percepire l’inconscio in sincronia con il conscio, connettendo le sfere di *feeling* e *imagination*. Convinzione, questa, che Raeben ribadisce anche nella medesima lezione citata in precedenza:

In times of inspiration, the world of imagination and the world of feeling come simultaneously and are experienced by us inseparably, that is to say, they are completely inseparable and it is a wonderful thing to us while we’re experiencing it. (Raeben 2018c, 208)

Ancor più dettagliato si dimostra Amato quando affronta questo tema nel suo trattato:

At certain unpredictable times the brain releases its hold on the eye, allowing the sensations deriving from our other, our nonvisual senses, to come to the fore, thus bringing our whole psyche into play. Our senses, though largely autonomous, being all part of a single organism, comprise a unit, a family, no member of which is an island unto itself. At these times they conjoin or commingle, so that we are not seeing with but through the eyes. Sight at such times is not merely visual but psycho visual. (Amato, *Context*)

Svincolando sensi e mente dalle necessità pratiche del quotidiano, l’intuizione attiva la funzione poetica della mente, la quale, operando attraverso l’occhio – l’*eye*, che è anche *I* –, dirige e padroneggia il processo artistico, mettendo in dialogo e in equilibrio le diverse componenti della creazione. Secondo Raeben, grazie a questa attività dinamica e

131 Anche in questo caso, si tratta di un chiaro riferimento a un concetto espresso da R.W. Emerson, il quale ritiene che: “everything in the universe goes by indirection. There are no straight lines” (Emerson 1922, 181). Una convinzione, questa, ripresa anche da Walt Whitman in *Leaves of Grass*.

132 Spiega Raeben sempre nella lezione Feeling-Imagination, “You’re not feeling two things at once. It’s impossible to feel two things at once, but you’re feeling one thing and imagining another while you’re feeling it” (Raeben 2018c, 207-208).

metaforica è possibile accedere a una consapevolezza profonda dell'*actuality* e della *reality* dell'artista, che trascende e supera la sua stessa coscienza del reale; nonché alla conseguente creazione di un prodotto artistico che risulta maggiore della somma delle parti che lo compongono.

Si chiarisce così ulteriormente il significato del sesto dei dieci comandamenti dell'arte redatti da Raeben già citato nel capitolo 4¹³³. È interessante notare come questo comandamento rielabori una considerazione di Henri (2007, 285), che ai propri allievi era solito dire: "Paint what you feel. Paint what you see. Paint what is real to you". Dal raffronto tra queste due considerazioni emerge chiaramente il distacco tra il pensiero estetico di Raeben e del suo primo mentore. Diversamente dalla concezione di realismo professata dagli *ashcanners*, la teoria raebeniana non si accontenta più di una resa intellettuale del soggetto, ma si muove in direzione esperienziale, con la formulazione di un'estetica che, radicando l'immaginazione nel sensorio e legando l'esperienza percettiva all'attività verbalizzante della mente, mira a connettere e superare metaforicamente realtà e attualità. Per dirlo con le parole di Amato:

The inherent need to express and capture was all inclusive of feeling and concept working in tandem or balance. As such, one is attempting to unify the self as one in body and mind. The poetic, or metaphor, is that which connects reality and actuality. Paradox in Paradise speaks of the human condition when reconciling that which is an 'apparent contradiction' and in so doing transcendence lends access to the new and original. Any true artist has experienced that which goes beyond themselves by means of intuition and imagination, but the ability to translate this experience to canvas is the true value of their art¹³⁴.

Fondamentali in questo contesto sono riformulare il legame tra artista e immagine e ridefinire il rapporto tra significante e significato al fine di rifuggire le *solidified fictions* e di alimentare l'arte come esperienza¹³⁵; due convinzioni che si basano su una attitudine iconoclasta di radice eminentemente ebraica.

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

134 La dichiarazione è tratta da uno scambio epistolare tra chi scrive e l'artista newyorchese.

135 A questo proposito si rimanda anche ai capitoli 3 e 4.

5.1. Verso una visualità ‘iconoclasta’

Più ancora che nel Realismo di matrice americana teorizzato dagli esponenti della Ashcan School of Painting¹³⁶, le radici profonde di questa concezione artistica vanno rintracciate nella tradizione ebraica. Occorre dunque 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 opportuno 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 rappresentare il 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)

Auerbach individua le radici di questa attitudine nel carattere preminentemente visivo della cultura ellenica. Nell’*Odissea* ogni elemento è espresso chiaramente, ogni dettaglio perfettamente visibile, e anche qualora qualcosa avvenga nell’animo dei protagonisti, anch’esso viene 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, così da assicurare la mimesi dello spettatore-lettore per il tramite di una perfetta definizione visiva di quel che accade¹³⁷:

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

¹³⁶Come si è visto nel capitolo 3, già dopo pochi anni di collaborazione Raeben prese le distanze dagli esponenti di questo movimento in quanto reputava la loro concezione artistica fortemente tradizionalista e limitante.

¹³⁷ Si pensi al celebre omerico sulla descrizione dello scudo di Achille, simbolo per eccellenza di questa attitudine.

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 nella sua diatestualità; 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, offrendo l'espressione completa, nella finzione narrativa, di una realtà verosimile, richiede allo spettatore un atto mimetico, 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 richiede un atto mimetico, perché il lettore non è uno spettatore esterno, bensì è parte integrante di una storia che è continuamente chiamato ad attualizzare, studiando e interpretando il Testo.

Questo interesse per le forme non predefinite è un aspetto principale anche della concezione pittorica raebeniana. Nella lettura *The Object*, il pittore non esita a esprimere la propria avversione verso quello che definisce “the identification process” (Raeben 2018g, 233), con toni che in alcuni passi risultano essere anche molto decisi, come nella sentenza: “the desire to identify something is an ignoble desire” (ivi, 236). Discutendo le ragioni della difficoltà che i suoi allievi incontrano nel rifuggire tale tendenza, l'insegnante riconosce, nell'urgenza di distinguere e definire, un bisogno nevrotico di sicurezza e sanità mentale, indotto dall'oppressione della cultura e della società occidentali. Nel solco del pensiero bergsoniano, Raeben ritiene che le incombenze del quotidiano condizionino – limitandole – le possibilità della visione umana. Un simile meccanismo autodifensivo fa sì che la mente umana riduca istintivamente l'ampiezza della visione e il campo della percezione per rispondere in maniera mirata a necessità materiali cogenti. L'identificazione della forma, inoltre, infonde un senso di stabilità – pace che è in stretta connessione, naturalmente, con i problemi dell'identità e della sicurezza emotiva. Nella medesima *lecture*, per ribadire questo concetto, Raeben mostra

alla classe, per qualche frazione di secondo, la foto di una donna che indossa un ratto; chiedendo loro cosa vedono, una studentessa risponde una sottoveste. L'insegnante, allora, spiega:

She's wearing a rat. But she couldn't believe, her mind said to her "this woman is not wearing a rat" so she said "chemise", the first word that came to her mind. She knew she was trading on dangerous ground. (Raeben 2018g, 233)

Secondo Raeben, la grande maggioranza degli uomini, come la studentessa, nel proprio quotidiano non è in grado di *vedere*; un esercizio, quest'ultimo, che solo l'arte e la lettura possono insegnare. Sulle ragioni di ciò s'interroga Amato nel suo trattato, dove spiega che:

This is due to the limited confines of experience and the ego's inherent need for control or definition. In this scenario human subjectivity can frequently result in blindness of a certain nature since the process tends toward isolation from perception and empowers the concept to run its own program. Understanding this vulnerability to the human paradox, one might see art, in our engagement of perceptual development, as a means to make the world a better place by eradicating blindness. (Amato, *Context*)

Non solo l'artista, ma anche ciascun individuo abbisogna di emanciparsi da questo meccanismo; e poiché, a suo avviso, tutti siamo potenzialmente in grado di farlo, chiunque può diventare un artista, a patto che impari a vedere in maniera non meccanica.

Talune di queste considerazioni sembrano tradurre – traslandoli in campo artistico – alcuni capisaldi delle teorie di Henri Bergson affidati al *Saggio sui dati immediati della conoscenza*, poi approfonditi in *L'evoluzione creatrice* e in *Materia e memoria*. Anche il filosofo francese indica nella tendenza alla spazializzazione e nell'esigenza di ordinare il reale i principali ostacoli all'acquisizione della consapevolezza profonda della durata¹³⁸, e individua nella dipendenza dalle necessità materiali del quotidiano la causa prima di queste pulsioni. Notevoli punti di contatto hanno anche le soluzioni che i due pensatori avanzano: l'intuizione artistica raebeniana è concepita come un sistema di conoscenza immediata, che mira a stabilire un contatto

¹³⁸Per una trattazione approfondita dell'argomento, si rimanda al secondo capitolo di *Tricks of Time: Bergson, Merleau-Ponty and Ricoeur in Search of Time, Self and Meaning* di Mark Muldoon (2006).

con la realtà non vagliato dalle abitudini dell'intelletto; così anche l'intuizione teorizzata da Bergson¹³⁹. Anche il filosofo, poi, sostiene l'opportunità di negare all'intelletto il desiderio di tradurre la percezione in grandezze, le quali sono comunemente utilizzate nel mondo occidentale per descrivere il tempo e la percezione. Per Bergson, come spiega Mark Muldoon,

the intellect's desire to structure and order the material world ultimately means localizing matter in space, so much so that, in the end matter becomes geometry itself. (Muldoon 2006, 74)

Tale procedimento metaforico è inadeguato a cogliere la sostanza del reale, perché la spazializzazione e la visualizzazione si sostituiscono agli elementi stessi rendendone impossibile la conoscenza. Da qui, la necessità di sottrarsi alle abitudini dell'intelletto per il tramite dell'intuizione cosicché, per usare le parole del filosofo, “smontando ciò che questi bisogni hanno fatto, ristabiliremo l'intuizione nella sua purezza primitiva e riprenderemo contatto con il reale” (Bergson 1986, 284). Per Bergson, la logica verbalizzante e spazializzante dell'intelletto, pur fondamentale nella vita di tutti i giorni e nello studio delle scienze, falsa e compromette le basi stesse dell'indagine filosofica:

il linguaggio esige che noi stabiliamo fra le nostre idee le medesime distinzioni nette e precise e la medesima discontinuità che c'è fra gli oggetti materiali. Questa assimilazione è utile nella vita pratica e necessaria nella maggior parte delle scienze. Ma ci si potrebbe chiedere se le differenze insormontabili che sollevano certi problemi filosofici non provengano dal fatto che non occupano spazio, e se, facendo astrazione dalle immagini grossolane intorno alle quali s'impegna la battaglia, non sarebbe il caso di farla cessare. Quando una traduzione illegittima dell'inesteso in esteso, della qualità in quantità ha messo la contraddizione proprio nel cuore della questione posta, c'è da meravigliarsi che la contraddizione si ritrovi nelle soluzioni che dà? (Bergson 1935, 83)

Come già avevano fatto i postimpressionisti prima di lui, Raeben sembra accogliere queste considerazioni e applicarle a due diversi problemi della pratica pittorica: la raffigurazione del motivo e la rappresentazione dello spazio. L'artista

¹³⁹Nonostante la centralità di cui viene investito il concetto di intuizione, Bergson, nella propria produzione, non ne fornisce mai una formula univoca. Le informazioni qui riportate sono desunte da *L'evoluzione creatrice* (1987).

intravede, cioè, nella volontà di dipingere idee astratte e preconcrete e nella prospettiva rinascimentale gli stessi meccanismi descritti da Bergson. A suo avviso, è ancora una volta l'arte di Cézanne ad aver aperto la strada a queste riflessioni in campo pittorico. Un parere, questo, che Raeben condivide in particolare con Braque, il quale a questo proposito afferma:

Siamo partiti tutti da Cézanne. Cézanne ha mandato all'aria secoli di pittura. [...] Si vogliono definire le cose e la definizione sostituisce la cosa. Per questo motivo si perde contatto con la realtà. (Braque 2017, 51)

Nel medesimo passo, proprio come fa Raeben nelle lezioni, il pittore francese estende questa tendenza anche alla rappresentazione dello spazio, scagliandosi contro la prospettiva meccanica:

L'invenzione della prospettiva meccanica è stata una catastrofe. [...] Tutte le filosofie sono state costruite sui principi della prospettiva. Se Lei si trova nel punto esatto in cui bisogna mettersi, tutto va benissimo, tutto è concatenato, e Lei viene ingannato. [...] Nel Rinascimento si è sostituita la spiritualità con l'idealità. Siccome si definivano le cose, si credeva di conoscerle. (Ivi, 52-53)

Raeben riflette ulteriormente su questi aspetti, arrivando a dichiarare che l'intelletto spinge il pittore a compiere un errore di logica¹⁴⁰, a suo dire grave e molto diffuso nell'arte contemporanea:

The mistake in logic is that they're looking at the goddamned object [...] Instead of looking at the intent. So when you paint, you make the same mistake that these people make. They make a mistake in intent. [...] it takes years not to make that mistake [...] Your intent is always fooled by the object. The object will always fool you because the object does not have anything to do with your work. (Raeben 2018g, 229)

¹⁴⁰È significativo notare che di errore parla anche Braque in un'intervista con John Richardson del 1957. Ribadendo quanto già menzionato a proposito di spazio e rappresentazione del soggetto, il pittore francese afferma: "le regole categoriche della prospettiva che riuscì a imporre all'arte furono un terribile errore, e ci sono voluti quattro secoli per porvi rimedio: è a Cézanne e, dopo di lui, a Picasso e a me che può essere attribuito gran parte di questo merito. La prospettiva scientifica non è che un illusionismo che inganna l'occhio; è semplicemente un trucco - un cattivo trucco - che fa sì che risulti impossibile per un artista comunicare una piena esperienza dello spazio, dal momento che costringe gli oggetti in un quadro a svanire rispetto all'osservatore, invece di condurli entro la portata, come dovrebbe fare la pittura (Braque 2017, 82-82).

L'errore a suo modo di vedere sta nel fatto che, 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 l'esperienza e con la reazione del soggetto all'osservazione di ciò che vede. Inoltre, così facendo, il pittore produce dell'arte astratta e imitativa; egli compie così un secondo sbaglio, un errore di *intent* (inteso in questo caso come 'intenzione'), perché, cercando di creare delle cose, confonde il proprio ruolo con quello del Creatore. Come spiega l'artista e allieva Carolyn Schlam:

He was determined to get it into our thick skulls that there are no objects and moreover, there is no way you can paint one. 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, without a name. We see a color. We see a dark and a light. We imagine a direction, a shape, a movement. Our job is to put this down on the paper or canvas. This, and nothing more. Of course, if we put down these elements, the illusion of noses and faces and pots might suggest themselves. But we, the painters, have not made them; rather the marks and shapes on our canvas had accomplished that¹⁴¹. (Schlam 2018, 237)

Secondo Raeben, la forma non esiste nel mondo fisico, ma è il frutto di un procedimento di assemblaggio degli elementi che compongono la visione, ossia della giustapposizione dialettica dell'insieme dei movimenti e delle qualità sensorie dei singoli aspetti visuali, percepiti, interpretati, immaginati e catturati nel loro contesto¹⁴². La forma, ingrediente artistico comunque necessario, ha valore solo se vincolata all'esperienza. Quello che il pittore chiama "the process of identification" si configura allora, in quest'ottica, come un atto semplificativo volto a generare un'immagine mentale ordinata, quella che si è visto che Raeben chiama *solidified fiction*: una forma astratta, prodotto della mente, priva di interpretazione e sconnessa dal contesto, e quindi

141 Si noti la consonanza tra queste considerazioni e quelle espresse da Bergson nel passo che segue, tratto da *L'evoluzione creatrice*, evidente non solo per i contenuti ma anche per l'uso della terminologia: "che nuove cose possano aggiungersi alle esistenti, è senza dubbio un fatto assurdo, poiché la cosa è il risultato di una *solidificazione* operata dal nostro intelletto, né mai si danno altre cose oltre quelle dall'intelletto costituite. Quindi parlare di cose che si creano equivarrebbe a dire che l'intelletto si dà più oggetti di quanti non se ne dia, affermazione in sé contraddittoria, rappresentazione vuota e vana" (Bergson 1987, 112).

142 Nella lezione Feeling-Imagination, a questo proposito Raeben afferma: "there's no shape physically; [...] You simplify what you see and get shape" (Raeben 2018c, 205).

non reale. Nella lezione *Fiction and Fact*, Raeben (2018b) approfondisce la questione, spiegando che tutti noi abbiamo delle immagini mentali di mele, di pere e di tavoli, che sono forme visive precostituite conservate dalla mente. Esse però non servono per produrre arte perché, in quanto esperienza, essa rappresenta l'esito della reazione e dell'interpretazione. C'è una differenza tra una mela dipinta e una mela in pittura, spiega ancora Raeben (*ibidem*). La mela dipinta è la riproduzione di un'idea, la mela in pittura prende vita perché nasce dalla percezione ed evolve *nello* spazio. Il processo d'identificazione, invece, non essendo parte dell'esperienza, non può in alcun modo portare l'artista a produrre arte e bellezza; per usare una sua formula, "beauty is the content of your experience. The identification is not part of your experience" (Raeben 2018g, 233).

Nell'arte come nella vita non vi è modo di avvicinarsi all'oggetto se non per il tramite di un'ermeneutica della percezione; per farlo, è necessario distogliere l'attenzione dall'oggetto, che 'inganna' l'artista, per focalizzarla sul processo.

Diversi erano gli stratagemmi impiegati da Raeben per far esercitare i propri alunni a scansare la definizione degli oggetti, evitando di dipingere le immagini mentali. Il pittore impegnava gli allievi, ad esempio, nella riproduzione di fotografie sottoesposte, di immagini rovesciate, di poesie e di estratti della prosa; o ancora, come nel caso del primo incontro con Dylan, sottraeva all'occhio dell'allievo l'oggetto del disegno pochi secondi dopo averlo posto di fronte al suo sguardo, per costringerlo ad attivare una forma di visione più profonda. Ciò perché più chiaro e definito si presenta il soggetto che si intende disegnare e più complesso è 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. (Raeben 2018g, 235)

Una 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 2000, 13)

Così come lo stile biblico nasconde dicendo, e dice nascondendo, secondo Raeben anche l'artista deve cercare di dipingere elementi che gli permettano di aumentare il gioco della creazione; ma, al contempo, non deve mai celare di propria iniziativa, bensì cercare di accogliere il negativo riproducendo 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. (Raeben 2018, 235)

5.2. *Fact e Feeling e rapporto tra significante e significato*

Vale la pena di ritornare brevemente al parallelo iniziale tra il pensiero greco e quello ebraico, ed esaminare più a fondo le possibili origini culturali 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" (*ibidem*) 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; come dice Socrate a Cratilo, essi sono solo una loro imitazione verbale:

Nome dunque, si direbbe, è imitazione con la voce della cosa che si vuole imitare. (Platone, 1989 p. 207)

Questo dialogo platonico secondo Gadamer (1983, 466) già "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" (*ibidem*): 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 d'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 cui è connessa – alla quale essa si sostituisce per il tramite di un processo associativo che in termini jacobsoniani si 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 (1972, 121): “the word is the reality in its most concentrated, compacted, essential form”¹⁴³. Inoltre, come si è visto nel capitolo 4, 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 il medium 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 jackobsoniani si dice 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 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 *Fiction and Fact*, egli spiega che in arte non esiste alcuna differenza tra queste due componenti:

There isn't any difference whatsoever between fact and fiction. There isn't any difference between those two in art. In other words, in art there's no such thing as fact on the one hand and feeling on the other. [...] There is only one thing and that one thing is all... fact and fiction at the same time (Raeben 2018b, 198).

¹⁴³Questo aspetto Raeben potrebbe averlo in parte mutuato anche da *Leaves of Grass* di Whitman, dove il poeta esprime lo stesso concetto. Si pensi, ad esempio, a questi celebri versi di “So Long”: “...This is no book / Who touches this, touches a man” (Whitman 2017, 1142).

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, la persona percepisce contemporaneamente 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 in maniera unitaria e in tal maniera vanno quindi rese pittoricamente¹⁴⁴. Nella medesima lettura, sulla scorta di questa riflessione, il pittore si spinge fino a sferrare un pesante attacco all'intero sistema critico e artistico dell'arte occidentale:

So remember, fact and feeling is the same thing. 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. The truth is that there is a dichotomy between the world as it exists and the world as we appreciate it, as we feel it. (ivi, 199)

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, appare ancora una volta diretto il parallelo con il pensiero di Bergson, il quale ascrive questo errore metodologico sempre al problema dell'utilitarismo:

Solitamente si chiama *fatto* non la realtà che apparirebbe a un'intuizione immediata, ma un adattamento del reale agli interessi della pratica e alle esigenze della vita sociale. L'intuizione pura, esterna o interna, è quella di una continuità indivisa. Noi la frazioniamo in elementi giustapposti, che qui corrispondono a *parole* distinte, là a *oggetti* indipendenti. Ma proprio perché in questo modo abbiamo rotto l'unità della nostra intuizione originaria, ci sentiamo obbligati a stabilire un legame tra i termini separati, un legame, che, ormai, potrà essere solo esterno e aggiunto. (Bergson 1986, 283)

Non sembra incidentale neppure la consonanza tra la descrizione del concetto di 'fatto', qui proposta dal filosofo francese, e il significato opposto di realtà sensoria prodotta da

¹⁴⁴È interessante notare come considerazioni simili siano state espresse anche da Braque, che nell'intervista con Christian Zervos, ad esempio, afferma: "l'eccesso di intellettualità ha portato alcuni pittori alla separazione tra lo spirito e il mondo. In realtà, se sono mescolati, non c'è neanche intreccio reciproco, perché due cose intrecciate non subiscono sempre le stesse affezioni: essi sono sparsi l'uno nell'altro" (Braque 2017, 30).

un'intuizione artistica che Raeben attribuisce al termine e che riecheggia invece l'uso che del termine fa Braque¹⁴⁵.

È interessante notare che già nel 1935 proprio Braque, in una conversazione con Christian Zervos, esprime delle considerazioni simili, di chiara eco bergsoniana, cui aggiunge una riflessione sulla necessità di accogliere anche l'inconscio e il negativo in arte:

Il ragionamento che forma il materiale esplicativo di questa stabilità, è un grosso inganno. [...] Scrivere una poesia, dipingere un quadro, intagliare una pietra, sono atti irragionevoli. Poggiare questi atti sulla scienza pratica significa renderli simili a questa scienza, che lascia un vuoto, rappresentato dallo spazio psichico; l'arte deve farlo intervenire al momento della creazione. Non bisogna aggiungerlo a posteriori. (Braque 2017, 24)

Nella medesima intervista, il pittore francese afferma anche che la filosofia e il pensiero occidentali sono giunti a questa *impasse* a causa della volontà di avere risposte certe e conclusive:

La conclusione, quale conseguenza del ragionamento, equivale a una sentenza di morte. Concludere significa escludere l'imponderabile. Per questo motivo Pascal diceva "noi non cerchiamo la cosa, ma la ricerca della cosa". Senza dubbio la cosa essenziale per l'uomo è di rendersi capace di ricevere dei messaggi dall'universo e non di risolvere dei problemi, poiché per questo è sufficiente avere l'abilità di porsi. L'argomentazione socratica, nonostante i suoi contatti con il soprannaturale, ha creato l'attitudine esplicativa platonica, che regge il pensiero occidentale fin dal Rinascimento. [...] In Francia, Cartesio, con la sua abitudine, direi addirittura la sua mania, di ridurre mediante il ragionamento le cose più sublimi, ci ha impedito di vedere la profondità. (Ivi, 24-25)

Riflessioni, queste, che accomunano diversi aspetti del pensiero di Braque a quello di Raeben.

In considerazione anche della cifra iconoclastica del metodo raebeniano, diverse sembrano, poi, essere le similitudini tra le sue teorie e le battaglie filosofiche di Jacques

¹⁴⁵Nella conversazione con Christian Zervos (1935), ad esempio, parlando del rapporto tra soggetto e quadro, Braque afferma: "inutile aggiungere che il soggetto non riveste mai per me l'importanza di un aneddoto. Non si tratta di ricostruire un fatto aneddotico, ma di dar vita a un fatto pittorico. [...] Sarebbe assurdo dire al pubblico: questo quadro rappresenta quell'oggetto; dirlo significherebbe creare intorno al quadro una convenzione che lo soffoca e che ne interrompe l'irradiazione" (Braque 2017, 31).

Derrida, volte a minare le basi ontico-ontologiche del pensiero occidentale. Basterebbe a questo proposito operare un semplice raffronto tra quello che il Raeben definisce ‘il più grande equivoco dell’arte e della critica d’arte’ e il concetto di mitologia bianca applicato dal critico francese all’intera storia della metafisica occidentale (vd. Derrida 1997, 273-333).

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 metafisico; 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 (vd. Derrida 1989, 14-20). Una critica, questa, che presenta diversi aspetti di contiguità con quelli che, anche sulla scorta del pensiero bergsoniano, Raeben avanza nei confronti della società contemporanea¹⁴⁶ ed estende alla storia dell’arte. Così come la filosofia occidentale per Derrida ha falsato il significato del Reale per il tramite di un dibattito astratto e autoreferenziale, allo stesso modo per Raeben alcuni movimenti artistici di epoca moderna e contemporanea inseguendo forme astratte e svincolate da un’ermeneutica dell’attuale hanno sviato l’attenzione da ciò che dell’arte è la sostanza, l’esperienza. Ancor più evidente è poi la consonanza delle riflessioni raebeniane sul processo d’identificazione e l’accusa di fotologia che Derrida rivolge ai suoi predecessori, ovvero quella di pretendere di illuminare con uno sguardo razionalizzante anche ciò che è irrazionale e che per natura veicola significazione proprio in quanto oscuro. 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 reintegrare l’oscurità e l’irrazionalità del reale.

Fatto ancor più interessante è che anche Derrida, proprio nel saggio *White Mithology*, ricorra a sua volta all’immagine del palinsesto per fornire una

146Si ripensi, ad esempio, al passo precedente sulla reazione della studentessa alla foto ritraente la donna vestita con una pelliccia di ratto.

rappresentazione grafica del metodo ermeneutico da lui proposto (Derrida 1974, 69)¹⁴⁷. Un aspetto, questo, non sfuggito alle indagini di Handelman sulle matrici ebraiche del pensiero del filosofo francese:

The movement of Rabbinic interpretation is not from one opposing sphere to another, from the sensible to the nonsensible, but rather from “sense to sense”, a movement into the text, not out of it. Derrida complains that philosophy always attempts to conceal the sensible figures beneath its holy abstractions and he speaks of the possibility of restoring or reconstructing, beneath the metaphor, what was originally represented, using the image of the palimpsest. (Handelman 1982, 21)

Gli elementi di somiglianza tra queste due immagini sono evidenti. Ciò che li contraddistingue però è che, al contrario della raffigurazione proposta da Derrida, il palinsesto di Raeben non cerca solo di ricostruire delle realtà primigenie, ma mira piuttosto a inglobarle nelle profondità della tela. Come spiega il pittore nella lezione *Colors*:

A painter is not a colorist. He is a fabric-maker, not a fabricator, not a liar, as some believe, but a fabric-maker, a weaver of tapestry come to life creating illusion out of actuality. (Raeben 2018d, 214)

Il pittore non è un decoratore, ma un *fabric-maker*¹⁴⁸: un ermeneuta che obbedendo al contenuto fornito dai sensi tramite l'occhio, crea un'illusione che, in quanto frutto dell'osservazione, è frutto dell'attualità e parte della realtà stessa. Il grande artista diviene così anche una sorta di psicanalista di se stesso in grado di esprimere le proprie reazioni cosce e inconscie a ciò che lo circonda¹⁴⁹. Fondamentale importanza in ciò ha

147In questo scritto, il filosofo spiega chiaramente che le “abstract notions always conceal a sensible figure” e afferma la necessità di “restoring or reconstituting beneath the metaphor which at once conceals and is concealed, what was originally represented [...] the concrete meaning” (Derrida 1974, 6-7). Interessante notare come Derrida connetta il problema dell'ermeneutica alle potenzialità della metafora, cosa che, come si vedrà nel capitolo 6, fa anche Raeben.

148Una considerazione molto simile è stata avanzata anche da Matisse in una lettera a Pierre Bonnard del 1941. Riflettendo a sua volta sull'importanza della sovrapposizione di toni di colore nella ricerca di uno “spazio spirituale”, l'artista afferma anche “il disegno di un colorista non è una pittura” (Matisse 2003, 143).

149È molto significativo quanto scrive Jacobs a questo proposito: “he read your painting. He could smell authenticity. He could see falsehood. He had the ability to impart that knowledge to you, so that the willing student could learn to trust their own intuition and read their own painting and process” (Jacobs, *A Blueprint*)

una pragmatica artistica, mediata e indiretta ma al tempo stesso spontanea, che prevede la realizzazione di un vero e proprio palinsesto. Come lo stile biblico, un'opera deve rappresentare dialetticamente tutti gli elementi della creazione ed essere densa di sfondo, densa di realtà. Deve avere *deep space*.

5.3. Palinsesto e *deep space*

Nel prosieguo del saggio introduttivo di *Mimesis*, Auerbach approfondisce la disamina del tema dello sfondo, individuando nel testo biblico un legame tra quest'ultimo e la rappresentazione della componente psichica. Riferendosi al passo sulla morte di Assalonne (II Samuele, 18 e 19), il filologo osserva:

Qui non si tratta soltanto di fatti psichici, alle volte addirittura abissali, bensì anche d'un puro sfondo spaziale. [...] Nella scena grandiosa dei due messaggeri vien data espressione perfetta tanto allo sfondo spaziale quanto a quello psichico, senza però che del secondo sia detto nulla. (Auerbach 1956, p. 14)

Secondo Auerbach, una delle cifre stilistiche precipue dello stile scritturale è la capacità di esprimere la componente psichica *in absentia*. Ciò avviene tramite un addensamento di contenuto che ha luogo in uno sfondo indeterminato e ineffabile, la cui ambiguità e polisemia informa il lettore delle emozioni e del pensiero dei personaggi per il tramite di vuoti narrativi e di lacune descrittive, e di rimandi intra e intertestuali. Confrontando poi il passo biblico della legatura di Isacco e le vicende di Achille e Patroclo, Auerbach rileva come la scrittura contrapponga alla ricerca di definizione e di univocità propria dei testi omerici un procedimento descrittivo che, operando per accumulo e contrasto, ricerca una densità pluristratica che trova espressione nei vuoti della pagina, nel negativo del testo. L'analisi di entrambe queste dinamiche individua così un modello assimilabile all'immagine del palinsesto:

la molteplicità della vita psichica appare in Omero soltanto nel succedersi e nell'alternarsi delle passioni, mentre agli scrittori ebraici riesce d'esprimere contemporaneamente strati della coscienza sovrapposti l'uno all'altro e il conflitto fra di essi. (Auerbach 1956, p. 14)

Un simile modello narrativo presenta diverse analogie con la metodologia pittorica suggerita da Raeben ai propri allievi, che prevede la formazione di un palinsesto pittorico. Anche la prassi da lui proposta, poi, ricerca nei confini della tela la fusione e la continua sovrapposizione di due diverse modalità di rappresentazione, una astratta (*feeling*) e una letteralizzante (*imagination*).

Parlando del suo mentore, Jacobs spiega “for Norman, the artist was both architect and musician navigating the dynamic forces in life with the need for stability

and harmony” (Jacobs, *A Blueprint*). Sulla scorta anche delle lezioni di Cézanne e Matisse, il pittore mira a creare una metodologia che prenda le mosse dall’astratto per arrivare a una resa unitaria e semiastratta del motivo, fondendo le realtà del disegno e del colore. Per quanto queste due tecniche pittoriche non siano riconducibili a una sola delle due componenti, il colore è per Raeben maggiormente legato al sentire e il disegno più connesso all’attività razionalizzante della mente¹⁵⁰. Poiché tra *feeling* e *imagination* vi è un contrasto insanabile cui l’artista deve ovviare nei suoi lavori, questa dualità si riverbera anche nel rapporto tra colore e disegno. L’artista deve quindi cercare anche di risolvere un secondo iato nella dialettica del quadro, quello che Matisse (2003, 142) chiama “l’eterno conflitto del disegno e del colore”.

Una ricerca, questa, già avviata da Cézanne, nei cui quadri, spiega Merleau-Ponty,

il disegno e il colore non sono più distinti; nella misura in cui si dipinge, si disegna; più il colore si armonizza e più il disegno si precisa... Quando il colore raggiunge la sua ricchezza, la forma è alla sua pienezza. (Merleau-Ponty 2016, 34)

Per ottenere questo effetto, ancora il filosofo francese, scrive che Cézanne

aggrediva il quadro da tutti i lati alla volta, e contornava di macchie colorate le prime linee al carboncino, lo scheletro geologico. L’immagine si saturava, si amalgamava, si disegnava, si equilibrava e maturava tutta in una volta. Il paesaggio, diceva, si pensa in me e io ne sono la coscienza. (Ivi, 36)

In *Note di un pittore*, anche Matisse descrive un approccio alla tela molto simile e, non a caso, fa anche riferimento proprio a Cézanne¹⁵¹:

Su una tela bianca, disperdo delle sensazioni di blu, di verde, di rosso, man mano che aggiungo tratti di pennello [...] Devo dipingere un interno: ho

¹⁵⁰Spiega Raeben ai suoi allievi nella lezione *Feeling-Imagination*: “I think that when I teach you drawing I teach you more abstract things than when I teach you painting, but it would be silly to say, to divide imagination... to separate drawing and painting because painting is drawing with a brush so how can you separate it? And there can be all kinds of elements in drawing which have to do with the senses, but it is true basically that drawing is based on direction and direction is already an abstract statement, it’s not your senses (Raeben 2018c, 207).

¹⁵¹Scrive Matisse nello stesso passo: “Guardate invece un quadro di Cézanne: tutto è così ben combinato che, a qualsiasi distanza e con qualsiasi numero di personaggi, distinguerete nettamente i corpi e capirete con quale parte vada a raccordarsi questo o quel membro” (Matisse 2003, 21).

davanti a me un armadio che mi dà una sensazione di rosso molto vivo, e io metto un rosso che mi soddisfa. Tra questo rosso e il bianco della tela si stabilisce un rapporto. Se ci metto un verde, se rendo il pavimento con un giallo, ci saranno ancora tra questo verde o questo giallo e il bianco della tela dei rapporti che mi daranno soddisfazione. Ma questi toni diversi si smorzano reciprocamente. Bisogna che i diversi segni che adopero siano equilibrati in modo tale da non distruggersi l'un l'altro. [...] Una nuova combinazione di colori succederà alla prima e renderà la tonalità della mia rappresentazione. Sono obbligato a trasporla [...] Non posso copiare la natura, che sono invece costretto a interpretare e a sottomettere allo spirito del quadro. Quando tutti i miei rapporti fra i toni sono trovati, deve risultarne un accordo cromatico vivente. (Matisse 2003, 20-21)

Come questi artisti Raeben elabora a sua volta una tecnica che è presenta un movimento dall'astratto al semiastratto, la quale si differenzia però marcatamente da quella impiegata dai suoi modelli per il fatto che è strutturata come un palinsesto. La necessità di diversi strati di pittura nasce dalla volontà di riprodurre l'attualità dell'artista in un sottoquadro che funga da contesto offrendo una resa concreta del reale su cui innescare la ricerca interna alla tela.

In questa prima fase, l'artista si deve dedicare alla predisposizione di uno sfondo che, come quello descritto da Auerbach, costituisce la realtà pulsante del quadro. La dialettica che scaturisce tra quest'ultimo e il soggetto che si vuol dipingere è ciò che conferisce verità all'opera e che permette di scoprire il dipinto nel dipinto. Per questa ragione un quadro che ne è privo è per Raeben un "undeveloped work", un'opera "airless and lacking reality" (cit. in Schlam 2018, 197). Non si tratta però solo dell'aria quale elemento atmosferico già ricercata dagli impressionisti, ma di una sostanza che è frutto sia dei sensi che dell'immaginazione. Scrive Jacobs a questo proposito:

He often spoke of air in his works. Air, not as atmosphere but as a substance both real and imagined that convincingly brought you into the life of a place so that you could live and breathe there. (Jacobs, *A Blueprint*)

Egli reputa questa fase la più complessa e importante, nonché quella foriera di maggiore gioia per l'artista:

His joy is in slowly, slowly, slowly preparing the ground, preparing everything... so he can be certain, so he can be more and more certain that when it comes to put down those wonderful notes they will live in the right environment. They will be accepted by the rest which is not so marvelous,

which is very, very obscure, very formless. (Raeben 2018a, 188)



Carolyn Schlam, esempio di *abstract* di *Alexandra in Bloom*. Archivio personale di Carolyn Schlam

Questo sfondo in continua evoluzione è chiamato dal pittore *the abstract*. Uno *specimen* di come Raeben volesse che fosse dipinto si può vedere nelle foto di archivio relative alla composizione del dipinto *Alexandra in Bloom* di Carolyn Schlam. La stessa pittrice americana, nel suo commento alla lezione *Feeling-Imagination*, approfondisce l'argomento:

He encouraged us to use very large bristle brushes and apply paint with gusto. He taught us to set up our large palettes in a certain way and to put out large amounts of paint. When he would come to our easel to demonstrate (and paint over our work of the day) he would use up gobs and gobs of paint and ask the victim to put more and more on the palette. (Schlam 2018, 210)

Mentre predisporre lo sfondo, l'artista deve esimersi dall'identificare forme e oggetti e concentrarsi sull'espressione del proprio sentire profondo. Come si è visto in precedenza, è essenziale che quest'ultima sia vincolata all'attualità dell'artista perché, in caso contrario, porterebbe all'espressione di immagini mentali predeterminate. Il giusto modo di dipingere un soggetto è allora forzarsi a non disegnarlo, adottando un

approccio ermeneutico volto a procrastinare il più possibile la durata dell'atto creativo¹⁵².

Una volta ottenuto l'ambiente in cui il soggetto farà la propria comparsa, il pittore può dedicarsi a interpretare e gestire entrambe le componenti del processo artistico e giustapporle dialetticamente, prestando attenzione che i tratti aggiunti vengano accettati dal resto del quadro. Tale procedimento implica che il pittore si dedichi a disegnare elementi che lo costringano a reagire ulteriormente, a 'tornare indietro', perché, come Raeben asserisce nella lezione *Joy*, "the joy of work in painting is holding yourself back all the time" (Raeben 2018a, 192). Questa seconda fase è perciò caratterizzata da continue oscillazioni tra profondità e superficie, e di conseguenza numerosi possono essere i cambiamenti richiesti dalle logiche del dipinto. Inoltre, eventuali correzioni si possono rendere necessarie qualora l'artista si accorga di aver prestato troppa attenzione a uno degli aspetti del processo creativo. A questo proposito, riassumendo il metodo del proprio insegnante, Amato spiega:

the way that he taught was consistent throughout. What you would do is to cover your entire canvas. You will get air and atmosphere before you started to draw or anything, so you had to cover your entire canvas. The very first thing is trying to get you to the feeling, to sense what you're experiencing. That was his process, his method. The first thing is to create space, light, and atmosphere. So he is giving you some way to connect sensuously and then respond to it, react. Now your cognition comes in. And it goes back and forth because if you have gone too far with your cognition, now you have to destroy it. (Amato, 2017)

La sovrapposizione di colori e pittura, e in particolar modo di colori che permettono di visualizzare in parte lo sfondo sottostante, ha per Raeben un immenso valore ermeneutico ed espressivo:

There are transparent colors you can see through showing colors and surfaces underneath. If they are put on top of colors which have already been found before, they will create colors which the eye can never see, but which

¹⁵²La scelta di limitarsi a utilizzare in questa fase solo colore o carboncino trova forse un antecedente nel pensiero estetico di Matisse, che in *Note di un pittore* afferma: "Il lato espressivo dei colori mi s'impone in modo puramente istintivo. Per rendere un paesaggio autunnale, non cercherò di ricordare quali tinte convengano a questa stagione, ma m'ispirerò solamente alla sensazione da essa procuratami" (Matisse 2003, 21). O ancora: "la scelta dei miei colori non si fonda su alcuna teoria scientifica: si basa sull'osservazione, sul sentimento, sull'esperienza della mia sensibilità" (ivi, 22).

give birth to new color realities. These may be evocative of the most astonishing revelations in color sensation and constitute the epitome of color. If they are applied right – in cold blood – they will result in something which we call a glaze, one of the worst misnomers in language. They do not glaze the eye; they reveal the soul. (Raeben 2018d, 216)

5.3.1. Il palinsesto di Raeben e le teorie di Bergson e Freud

I molteplici strati formati dalle applicazioni di pittura che il metodo di Raeben prevede caricano il quadro di una densa polisemia e di un gioco di rimandi che sembrano ricalcare le caratteristiche dello stile biblico.

Al contempo, diversi aspetti di questa prassi artistica appaiono in parte mutuati anche dalla teoria bergsoniana – a partire dall'importanza dell'intuizione e di una forma di dialettica, intesa quale continua oscillazione tra percezione pura e riflessione. Ciò risulta ben evidente nelle considerazioni che seguono, affidate da Bergson alle pagine di *L'evoluzione creatrice*:

La dialettica è necessaria per mettere l'intuizione alla prova, è necessaria, anche, perché l'intuizione si rifrangano in concetti e si propaghi. [...] A dire il vero i due procedimenti son di senso contrario: lo stesso sforzo col quale si legano delle idee a delle idee fa svanire l'intuizione che le idee si proponevano d'immagazzinare. Il filosofo è obbligato ad abbandonare l'intuizione una volta che ne ha ricevuto lo slancio, e di fidarsi a se stesso per continuare il movimento spingendo ora i concetti gli uni dietro agli altri. Ma ben presto sente che ha perso terreno; un nuovo contatto diviene necessario: bisogna disfare la maggior parte di ciò che si era fatto. Riassumendo, la dialettica è ciò che assicura l'accordo del nostro pensiero con se stesso, ma per la dialettica – che non è altro che una *détente* dell'intuizione – molti fra i possibili accordi sono possibili e non vi è che una verità. [...] L'oggetto della filosofia sarebbe raggiunto se questa intuizione potesse sostenersi, generalizzarsi e soprattutto assicurarsi dei punti esterni di riconoscimento per non smarrirsi. Per questo è necessario un continuo va e vieni tra la natura e lo spirito. (Bergson 1935, 112-113)

Nelle prime pagine del medesimo testo, Bergson ribadisce più volte l'importanza dell'intuizione come sforzo di riacquistare i dati introspettivi nella loro immediatezza non distorta, ossia prima della svolta a seguito della quale l'intelletto trasforma l'inestesivo in esteso e la qualità in quantità, pietrificando ciò che è in continuo divenire. L'intuizione, invece, mette in contatto l'individuo con la sua attualità, infusa della sua intera storia personale:

An attention to life, sufficiently powerful and sufficiently separated (*dégagé*) from all practical interest, would thus include in an undivided present the entire past history of the conscious person – not as instantaneity, not like a cluster of simultaneous parts, but as something continually present which

would also be something continually moving. (cit. in Muldoon 2006, 83)

Considerazioni, queste, che, traslate nel campo della pittura, ritroviamo anche nelle lezioni di Raeben, il quale ritiene che il momento creativo debba essere un flusso spontaneo, non mediato dal cervello:

It would be pedantic to say that our brain had anything to do with creating it, except to mention that the artist was intelligent enough to leave his brain out of it. (Raeben 2018d, 216)

L'intera metodologia, dunque, una volta appresa, deve essere utilizzata in maniera spontanea, come un automatismo. La mente deve operare come un maestro d'orchestra e guidare gli altri fattori senza intervenire in prima persona¹⁵³.

Grande valore è per questo attribuito al primo sguardo, che contiene, in nuce, già tutte le ragioni del quadro. Scevra da riflessioni cerebrali, l'intuizione del colpo d'occhio contiene la reazione più autentica, inconscia e istintiva dell'artista, e perciò permette di infondere nell'opera la propria 'intera esistenza':

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. (Raeben 2018g, 236)

Concetto, questo, confermato anche da Schlam nel suo 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 moment¹⁵⁴. (Schlam 2018, 200-201)

153È interessante notare che questa immagine presenti diverse analogie con quella di una mente quale pilota che guida la nave proposta da Braque a Christian Zervos (vd. Braque 2017, 30).

154Ancora una volta è interessante segnalare la consonanza tra queste considerazioni e quanto Braque afferma nella conversazione con Christian Zervos: "bisogna immergersi nel mondo, giacché noi ne facciamo parte, e tutto quel che accade intorno a noi lo ritroviamo in noi stessi, dal momento che il nostro organismo non è che un riassunto di questo tutto. [...] Per far questo, è indispensabile che [l'artista] ravvivi la propria visione, che batta molto sodo la propria sensibilità, per scrollare tutto quel che vi si è attaccato con la ripetizione e renderla di nuovo attiva" (Braque 2017, 26).

Inoltre, sembra esserci anche un legame tra il palinsesto raebeniano e le dinamiche della percezione come descritte da Bergson. A questo proposito, è forse più di una coincidenza che, in *L'evoluzione creatrice*, il filosofo francese descriva il rapporto tra conscio e inconscio in termini pittorici, sostenendo l'esistenza di uno sfondo oscuro sul quale si stagliano i fenomeni psichici:

il loro discontinuo apparire si staglia su di uno sfondo continuo in cui essi si disegnano ed al quale devono proprio gli intervalli che li separano, quasi colpi di timpano qua e là risonanti in una sinfonia. Su di essi si arresta l'attenzione, perché interessano maggiormente, ma ciascuno di essi è sorretto da tutta l'intera massa fluida della nostra vita psichica, è soltanto il punto di maggiore illuminazione d'una zona in movimento, che abbraccia tutto quanto sentiamo, pensiamo, vogliamo, anzi tutto quanto siamo in un momento dato. (Bergson 1987, 6)

Alla luce di questi raffronti¹⁵⁵, si vengono a chiarire ulteriormente le dinamiche del metodo di Raeben e il ruolo che la consapevolezza riveste nel dirigerle. Il processo creativo, così inteso, mira a esprimere il contenuto dei sensi in maniera fedele e non mediata, e a infondere di sentimento il prodotto artistico. Compito dell'artista è quello di reagire all'osservazione e rendere l'espressione personale; per usare un'espressione di Schlam (2018, 201), "that was the task: to bring the personal into the subject, and to so transform it into art". Un ruolo centrale in questa operazione ha l'*eye-I*: medium che permette all'artista di cogliere simultaneamente il conscio e l'inconscio e, di conseguenza, di riuscire a infondere la propria storia e la propria esperienza nel prodotto artistico. Acquisito un grado di consapevolezza sufficiente a padroneggiare questi meccanismi, l'artista è in grado di mettere in pratica il sesto comandamento dell'arte e disegnare ciò che l'occhio realmente 'vuole', ciò che l'io realmente 'vuole'.

È opportuno però in questa sede segnalare anche due tratti di forte discontinuità tra il pensiero di Bergson e Raeben – ossia il diverso modo in cui si rapportano all'ermeneutica e al linguaggio. Il filosofo francese si esime dall'assegnare un valore fenomenologico ed ermeneutico alle proprie teorie, e invita a diffidare del linguaggio, in quanto depositario di schemi mentali legati all'utilità e ai bisogni¹⁵⁶. Il pittore, al

¹⁵⁵Come si vedrà nel prossimo capitolo, i legami tra il pensiero di Raeben e le teorie di Bergson coinvolgono anche il problema del tempo e della memoria; si è optato per operare un raffronto tra il palinsesto raebeniano e quello della memoria bergsoniana in un paragrafo interamente dedicato a queste due tematiche.

¹⁵⁶Come è noto, Bergson ha avanzato considerazioni controverse e contrastanti sul tema

contrario, conferisce alla parola un ruolo fondamentale e attribuisce al processo artistico un valore fenomenologico e conoscitivo. Egli non solo stabilisce dettagliate corrispondenze tra *feelings* e qualità e potenzialità espressive dei colori, ma incoraggia i propri allievi a dare parola a ciò che vogliono esprimere. Ad esempio, nella lezione *Color*, spiega che

Rudimentary hues are connected with the sense of taste. They are sweet, sour, salty and bitter. More expressive colors are connected with the sense of smell. They are burning, resinous, fruity, flowery, putrid. They therefore elicit our most subtle sensibilities and sensual feelings, and are inextricably connected with sex. The sexual element cannot be eradicated from color. These sense reactions and distinctions should be sought by the painter. (Raeben 2018d, 215)

Nel suo commento alla lezione *Colors*, Schlam parla dell'importanza che Raeben attribuiva alla parola e alla scrittura:

He was trying to get us to learn to make fine distinctions, and to put language to our feelings so we would work intentionally, not haphazardly. We were not doing trial and error, we were attaching our feelings to the actions in a conscious way. [...] We worked quite a bit on application of paint and in addition to demonstrating a particular application, he gave us language that inspired us to attempt it. (Schlam 2018, 217-218)

Sulla stessa linea muovono anche le considerazioni dell'orefice Jerrold Green, a sua volta allievo di Raeben:

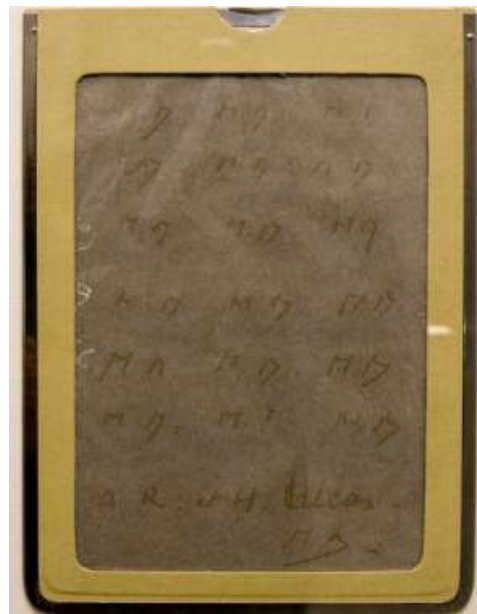
He encouraged us to talk about objects not only by using their standard names, but by finding new and original ways to describe them – a skill that has been extremely helpful in looking at, and talking about, the color of a stone. (Green, *Jerrold Green, Master Cutter* s.d.)

Il conferimento di una valenza ermeneutica alla scrittura è tratto precipuo della cultura ebraica, tanto da essere entrato nel linguaggio comune che definisce gli ebrei il popolo della scrittura. Il legame delle teorie di Raeben con questa matrice culturale risulta tanto più significativo in questo contesto in ragione del valore che la tradizione rabbinica attribuisce alla scrittura in *absentia*; a una scrittura che

linguaggio, la cui funzione ha in parte rivalutato nelle ultime opere. Per un approfondimento dell'argomento si rimanda a Stancati (2001) e a Muldoon (2006).

oltre a esserci, deve creare consapevolezza della propria esistenza: è il ricordo di una scrittura che c'è anche quando non la si vede, perché esiste racchiusa nei *tefillin*, piccole teche che l'ebreo ortodosso si pone sulla fronte e sul braccio durante la preghiera, o nella teca della *mezuzàh*, affissa sullo stipite destro di ogni porta. (Calimani 2002, 27-28)

La volontà di disseminare nei numerosi strati del palinsesto pittorico i segni di una realtà che c'è ma non si vede iscrive, ancora una volta, il pensiero del pittore nel filone delle ermeneutiche ebraiche eretiche¹⁵⁷, studiate da Handelman¹⁵⁸.



Esempio di *wunderblock*

A questo proposito, non si può esimersi dal menzionare per quanto brevemente il contenuto dell'ultimo saggio scritto dal più famoso dei 'nuovi Mosè', Sigmund Freud, che è stato oggetto anche di una celebre riflessione sul valore della scrittura che Derrida ha affidato alle pagine di *La scrittura e la differenza*. Ancor più che con il palinsesto proposto da Derrida, infatti, la metodologia di Raeben sembra avere maggiori elementi

157Basti pensare alle teorizzazioni sull'importanza del valore conoscitivo della scrittura avanzate da Emmanuel Levinas, o alle riflessioni di Jacques Derrida sull'opera di Edmond Jabès, solo per citare due esempi.

158La rivalutazione della parola nelle pratiche d'apprendimento delle discipline artistiche è elemento comune a molti altri metodi d'insegnamento delle avanguardie artistiche della seconda metà del Novecento. Si pensi, a puro titolo esemplificativo, alla metodologia del canto funzionale dell'Institut für funktionales Stimmtraining o al metodo vocale di Gisela Rohmert: entrambi ribattono la didattica tradizionale partendo dalle stimolazioni sensoriali allo scopo di far sì che lo studente scopra la tecnica da sé durante l'esercitazione.

di somiglianza con quello descritto dall'ultimo Freud in *A Note upon the "Mystic Writing Pad"* (Freud 2008, pp. 211-16). In questo breve testo, lo psicanalista austriaco instaura un'analogia tra il funzionamento della mente umana e quello di un particolare tipo di *block notes* messo in vendita negli anni '20: un piccolo articolo industriale formato da una tavoletta di cera alla quale sono sovrapposti due fogli trasparenti, fissati tra loro solamente alle estremità per far sì che il resto della loro superficie resti separabile. Quando con un apposito pennino si scrive sul foglio esterno, la tavoletta di cera sottostante viene incisa e si crea l'impressione della scrittura sul foglio. Per cancellare la scritta, è sufficiente staccare lievemente un foglio dall'altro ed entrambi tornano trasparenti. Ciò che colpisce Freud è, però, che la cera conservi il calco della scrittura, e che lo scrittore, sfruttando l'impressione del calco, possa quindi recuperare con il chiaroscuro la scritta. Sulla base del funzionamento del *notes*, lo psicanalista descrive così un modello di funzionamento della memoria anch'esso fondato sull'immagine del palinsesto, e attribuisce al foglio superficiale la rappresentazione della funzione di schermo nei confronti dell'emergenza delle profondità dell'inconscio. Vi è qualche somiglianza tra questa rappresentazione e il palinsesto raebeniano: così come la tavoletta di cera del *wunderblock* conserva il calco della scrittura del foglio precedente anche dopo che i fogli vengono separati, il quadro conserva il proprio sfondo nelle profondità della tela, nel suo *deep space*, creando a sua volta una serie di relazioni tra conscio e inconscio.

Come si è visto anche in precedenza, un'opera è per Raeben Arte solo se rispetta questo peculiare rapporto tra soggetto e contesto:

He feared and told us many times that we all have mental pictures of apples and pears and tables that have formed in our brains. These swim around unconnected to the peculiarities of the world, the air and light that makes them visible. Only when we see them in context, in relation, can we discern with our feelings their reality. (Schlam 2018, 201)

Nel conferire una tale importanza al rapporto soggetto-contesto, Raeben istituisce una relazione tra particolare e generale che appare ancora una volta modellata su paradigmi rabbinici. Così come due *middot* sanciscono che non vi è alcuna sequenza cronologica nella Bibbia, né alcuna preminenza del particolare sul generale, o del generale sul particolare, allo stesso modo nella teoria raebeniana ogni particolare del quadro – anche

quelli invisibili all'occhio dell'osservatore – ha la medesima rilevanza. Tra gli elementi della composizione vige un rapporto di giustapposizione e sovrapposizione tale per cui ciascuno di essi, pur mantenendo le proprie prerogative, si determina nel dialogo con il contesto, giustificando la propria presenza e la propria attinenza al quadro stesso.

In questo senso, l'immagine che può meglio rappresentare le logiche che sottendono questo rapporto tra particolare e generale è la forma della pagina del Talmud. In essa, infatti, attorno a un breve passo biblico, posto al centro della pagina, si trova una nutrita serie di commenti su diversi argomenti, redatti in luoghi ed epoche differenti. Tra questi, così come nella teoria raebeniana, non vi è precisa gerarchia, né rapporti spaziali o temporali di carattere lineare. Ogni nuovo commento collabora con gli altri per sviscerare le inesauribili interpretazioni possibili del testo e, assurgendo al medesimo *status* delle glosse precedentemente stilate, contribuisce a popolare una pagina nella quale dialogano instancabilmente passato, presente e futuro.

6. Tempo

There is no before or after in Scripture.

Jerusalem Talmud, Shekalim 6:I, 49d

Forse sarebbe esatto dire che i tempi sono tre: presente del passato, presente del presente, presente del futuro. Queste tre specie di tempi esistono in qualche modo nell'animo e non le vedo altrove: il presente del passato è la memoria, il presente del presente la visione, il presente del futuro l'attesa.

Sant'Agostino. Confessioni, libro XI,
20.26

Il movimento colto nella sua dinamica ha senso per noi solo se non isoliamo la sensazione presente da quella che la precede e da quella che la segue. [...] lo scultore lo riassumerà in uno scorcio tale da ristabilire l'equilibrio e suscitare l'idea della durata.

Henri Matisse (2003, 20)

The *Salesman* image was from the beginning absorbed with the concept that nothing in life comes "next" but that everything exists together at the same time within us.

Arthur Miller (1996, 136)

My teacher, Norman Raeben, used to say "Art telescopes time". The past and the future are in the present moment that art is created. It's all contained in the painting.

Roz Jacobs (2010, 3)

6.1. Tempo ebraico e memoria ebraica

Nel marzo del 1938, in ragione dell'ondata di arresti politici e di persecuzioni di matrice antisemita seguiti all'annessione dell'Austria alla Germania nazista, Freud s'interroga sulla necessità di sciogliere la Società Psicoanalitica di Vienna. Di fronte all'urgenza di abbandonare il Paese e alla prospettiva di un esilio imminente, il 14 marzo lo psicanalista austriaco congeda i propri colleghi tenendo un discorso nel quale torna indietro nel tempo fino alla distruzione del Secondo Tempio di Gerusalemme:

Dopo la distruzione del Tempio di Gerusalemme compiuta da Tito, Rabbi Yochanan ben Zakkai chiese il permesso di aprire una scuola a Jabneh per lo studio della Torah. Noi faremo lo stesso. La nostra storia, la tradizione e per alcuni l'esperienza personale, ci hanno ormai abituati alle persecuzioni. (cit. in Jones 1995, 266)

Questo passo è stato citato da numerosi critici come emblematico delle radici culturali profonde dell'atteggiamento ebraico verso la storia e il tempo. Dopo la demolizione del più rappresentativo tra i luoghi della memoria israelitica, il rabbino Yochanan ben Zakkai richiede e ottiene dall'imperatore Vespasiano il permesso di fondare la scuola di Yavne. Gli eredi della scuola di Hillel ereditano così dal sinedrio di Gerusalemme la responsabilità dello studio e della salvaguardia della tradizione, incluse le pratiche riguardanti i sacrifici e le numerose e complesse leggi relative alla gestione del tempio stesso, che anziché essere tralasciate vengono studiate e interpretate con zelo ancor maggiore. Come nota lo stesso Freud, non rinunciare a nulla e rivivificare in altra forma ciò che è andato perduto è una costante del pensiero ebraico (cf. Robert 1976, 160), la cui evoluzione fin dalle origini mostra come studio e interpretazione fungano da strumenti per mantenere vivo il passato in un presente che è al tempo stesso garanzia e legame con il futuro.

L'imperativo a ricordare è centrale nelle Scritture tanto che "il verbo *zakhar*, nelle sue diverse forme, ricorre nella Bibbia non meno di centosessantanove volte" (Yerushalmi 2011, 39), nella maggior parte delle occorrenze quale imperativo rivolto sia a Dio sia al suo popolo. Diversi studiosi si sono posti l'interrogativo se si possa parlare di una psicologia caratteristica della memoria ebraica. Lo studioso dell'Antico Testamento Brevard Childs non è di questo avviso, ma nondimeno mette in evidenza il

fatto che, così come la parola *davar* ha più significati di *logos*, allo stesso modo *zakhar* non indica solo il ricordo ma ha un'ampia rosa di significati di carattere performativo, tra i quali agire, partecipare e recitare (cf. Vincent 2014, 13-15). Certo è che fino a tempi recenti, il popolo della memoria è il popolo della Storia, non della storiografia. Come osserva Harold Bloom, l'ottemperanza al ricordo non si tradusse in un metodo storiografico bensì in un modello normativo fondato sulla ripetizione rituale della memoria di eventi fondanti l'identità culturale ebraica, il retaggio del quale troviamo ancora vivissimo nell'estrema formulazione espressa da Kafka nei *Diari*, dove giunge a sentenziare "I am a memory come alive" (cf. Bloom 1989, 184-185). A proposito dell'articolato rapporto tra storia e memoria ebraiche e delle modalità performative della tradizione, lo storico Yosef Hayim Yerushalmi scrive:

Le stesse feste e i riti dell'antico Israele non sono essenzialmente che ripetizioni di mitici archetipi tesi ad annullare il tempo storico. Dove evocano il passato, non si tratta di quello primigenio, ma del passato storico, in cui trovano compimento i momenti cruciali della storia di Israele. Lungi dal tentare una fuga dalla storia, la religione biblica se ne lascia permeare, pur restandone al tempo stesso stranamente discosta. (Yerushalmi 2011, 43)

La letteratura storiografica mostra chiaramente come fino agli albori del secolo scorso, e in misura più decisiva solo a seguito della Shoah, tanto interesse ha suscitato la storia biblica negli intellettuali ebrei quanto poco questi ne hanno accordato alla storia postbiblica. Dopo l'esperienza di Yavne e l'opera scrittoria di Flavio Giuseppe, la produzione storiografica subisce un brusco arresto. Salvo sporadici casi, spesso dettati da contingenze particolari, le informazioni storiche tramandate sono perlopiù conservate all'interno di tomi di altre discipline, e per assistere alla fioritura di un vero e proprio genere storiografico bisogna attendere il Cinquecento¹⁵⁹. L'unico filone letterario a fare eccezione è quello della cosiddetta "catena della tradizione" della Legge Orale, ossia l'esame cronologico del singolo contributo dei maestri alla trasmissione e all'avanzamento dell'esegesi rabbinica, per sua natura più vicino agli studi biblici. Di più, persino lo studio della storia biblica si focalizza maggiormente sull'interpretazione del suo significato che sui fatti storiografici stessi. I criteri che sottendono al ricordo

¹⁵⁹Emblematica di questo disinteresse è la convinzione che leggere o scrivere di storia fosse solo una perdita di tempo, espressa niente meno che da Maimonide, il quale, pure, la storia la conosceva molto bene, come si evince dall'*Epistola allo Yemen* (Cf. Bloom 2011, 16 e Yerushalmi 2011, 66-67).

sono precisi e molto selettivi: ciò che interessa è il come e il perché gli eventi si sono realizzati, non la cronaca puntuale del loro svolgimento nel tempo¹⁶⁰. Questa attitudine astorica non solo influenza i trattati del XVI secolo e, sebbene in minor misura, quelli risalenti al periodo dell'Illuminismo ebraico, ma mostra i suoi effetti anche in epoca contemporanea. Se nel 1921 il filosofo Franz Rosenzweig (1998, 325) scrive che “il popolo eterno è senza tempo” e che ciò è dovuto al fatto che “il santo insegnamento della legge (giacché il nome Torah li include entrambi, insegnamento e legge, in un solo termine)” ha fatto “uscire il popolo da ogni temporalità e storicità della vita”, ancor più viva doveva essere nel cuore del Novecento la traccia di questo paradigma culturale nell'ebreo comune. Un aspetto, quest'ultimo, tanto vitale che Yerushalmi nel 1982, non senza un pizzico d'ironia, poteva ancora notare che di fronte alla storia la risposta di molti ebrei non si traduceva in uno sforzo storiografico quanto piuttosto nella tendenza ad aspettare un nuovo mito metastorico; e che coloro

che cercano ancora di mantenersi all'interno del cerchio incantato della tradizione, o che vi si sono riaccostati di recente, non cercano la storicità del passato, ma la sua eterna, immutabile contemporaneità. (Yerushalmi 2011, 129-130)

Le ragioni della persistenza di questo retaggio culturale sono complesse e molteplici e un'analisi esaustiva del fenomeno richiederebbe mezzi che vanno ben al di là delle capacità di chi scrive. Come si è detto, però, alcune di esse emergono nel passo di Freud citato in precedenza. Infatti, persino lo psicanalista austriaco, che si era descritto come “un ebreo senza Dio”¹⁶¹ e aveva abbandonato la catena della tradizione per quella della memoria, di fronte alle ingiustizie della storia presente ritorna a sua volta a quella delle origini. Lo fa anche una seconda volta nell'agosto del 1938, all'inizio della sua diaspora inglese, quando invia una lettera al 15° congresso psicanalitico internazionale di Parigi contenente una riflessione molto simile alla precedente, se non per il fatto che pone in risalto ancor maggiore la funzione del Libro e del suo studio:

160 Anche sotto questo profilo, molto lucida ed esaustiva è la riflessione offerta da Yerushalmi (2011, 37-63).

161 L'affermazione è tratta da una lettera di Freud al pastore Oscar Pfister, citata nel secondo volume di Jones (1961, 458).

La sventura politica della nazione [ebraica] insegnò loro ad apprezzare il solo possesso che avevano conservato, la loro Scrittura, nel suo reale valore. Immediatamente dopo la distruzione del Tempio ad opera di Tito, Rabbi Yochanan ben Zakkai chiese il permesso di aprire a Yavne la prima scuola per lo studio della Torà. Da quel momento in poi fu il Sacro Libro e lo sforzo intellettuale a esso applicato che tennero unito il popolo. (cit. in Yerushalmi 2011, 143)

Quale sia il *reale valore* della Scrittura e come il lavoro esegetico abbia garantito la coesione del popolo ebraico si può riassumere con una frase emblematica di Edmond Jabès, secondo cui la “patria degli ebrei è un testo sacro in mezzo a dei commenti” (cit. in Derrida 1990, 84). La forma unica del Talmud fa coesistere nel presente della pagina le diverse voci e la cultura del popolo della diaspora, colmando distanze spaziali e temporali altrimenti insormontabili. Seguendo l’assunto midrashico che le Scritture contengono il passato, il presente e il futuro, si potrebbe anche forse azzardarsi ad affermare che il posto dell’esule, più ancora che nel testo, sia negli spazi bianchi della pagina che egli è chiamato a riempire, ossia nel futuro del libro, o meglio, nel suo presente in eterna evoluzione. Lo stesso termine *halakhà*, la parte più normativa e prescrittiva della Legge, deriva dal verbo *halakh*, il cui significato è “camminare”; ne consegue che l’*halakhà* indica la *via* al popolo ebraico ma anche che essa pure è in perenne cammino. Bloom coglie nel segno quando afferma che la domanda nietzschiana “chi è l’interprete, e quale potere spera di ottenere dal testo?” poco si applica ai rabbini, secondo i quali varrebbe la pena piuttosto chiedersi se l’esegeta sia o meno nel solco della tradizione e in che misura la porti avanti (Bloom 2011, 21). Al contrario della moderna, ultra selettiva idea di canone, promulgata tra gli altri proprio dal critico ebreo-americano, quello rabbinico è un modello aperto e inclusivo che non si arroga il lusso di scartare l’opinione di minoranza, percepita come ugualmente vera¹⁶². Così, ad esempio, il Sinedrio gerosolimitano, pur sposando la tesi di maggioranza, non tralascia nessuna delle interpretazioni dei settantuno saggi di cui la tradizione narra fosse composto¹⁶³.

Non è dunque strano che i rabbini si disinteressino della successione cronologica in favore di una distensione temporale figlia della ricerca della compresenza dialettica.

162 Per un approfondimento dell’argomento si rimanda a Calimani (2010) e Calimani (2014).

163 È utile a questo proposito ricordare che il numero 70 nella tradizione biblica ha sempre un valore simbolico e sta a indicare l’estrema molteplicità degli aspetti.

i rabbini sembrano giocare a loro piacimento con il Tempo, espandendolo o contraendolo come una fisarmonica. [...] È innegabile che vi sia qualcosa d'imponente in questo sconfinato universo rabbinico, dove le comuni barriere del tempo si possono tranquillamente ignorare e le varie età possono intessere un dialogo l'una con l'altra con assoluta disinvoltura. (Yerushalmi 2011, 52)

Questa caratteristica del Talmud, del resto, sebbene in minor misura, è già presente nella Torah, nella quale, come spiegano ripetutamente i maestri del commento, non vi è ordine cronologico¹⁶⁴. Le stesse letture rituali settimanali del Pentateuco devono certamente aver esercitato un'influenza sul sentimento del tempo. Una pratica, questa, in uso fin dall'epoca della scuola di Yavne, la quale istituzionalizzò la prassi, ancor oggi in vigore, di portare a termine e ricominciare ogni anno la lettura dell'intera Torah. In tal modo, sul piano psicologico, oltre alle festività e agli episodi fondanti la storia ebraica, pure gli eventi biblici, per quanto unici e irreversibili, sono risperimentati e rivissuti annualmente¹⁶⁵. Non si può parlare perciò della semplice ripetizione di un tempo mitico, perché, con le parole di Paola Ricci Sindoni, l'essere eterno dell'ebreo pare

irrigidirsi nelle scansioni liturgiche e paralizzare il flusso della temporalità, ma solo in apparenza, quando cioè non si colga la differente modalità di vivere il tempo dove il passato non è solo passato e il futuro non è solo futuro, ma memoria e profezia che sono come racchiuse nell'eternità dell'istante, [...] cosicché la memoria del passato diventa attualizzazione della temporalità del presente. (Ricci Sindoni 1989, 158-159)

Questo *modo di vivere* la contemporaneità dell'istante, equiparato dal filosofo Thorleif Boman a un vero e proprio stato mentale, si riflette anche nell'antico ebraico; in particolar modo nelle forme verbali della lingua dei testi più arcaici delle Scritture, nella quale la copula non esiste e, come spiega Dario Calimani,

164Tra le numerose occorrenze in cui viene variamente ribadito il concetto si vedano, ad esempio, Pesachim 6b, Mekhilta of Rabbi Ishmael Beshallah 7, Bereshith Rabbah 1:12.

165Per comprendere più a fondo il fenomeno, si riporta qui la descrizione di Yerushalmi (2011, 76) di come tale prassi apporti "l'inevitabilità ciclica del tempo liturgico" nel vissuto quotidiano: "Giuseppe, è vero, era vissuto molti anni addietro, ma nel ritmo prestabilito del rituale della sinagoga si trova in carcere proprio questa settimana, e la prossima sarà liberato; l'anno prossimo, alla stessa epoca, entrambi gli eventi verranno ri-raccontati ancora una volta, e così per ogni anno a venire" (*ibidem*).

ogni presente grammaticale è un participio presente, una forma progressiva, e il presente del verbo essere, il presente della staticità, non esiste¹⁶⁶. (Calimani 2000, 8)

Inoltre, mentre il latino e le lingue romanze possiedono tempi verbali che esprimono la distinzione tra passato, presente e futuro, i loro corrispettivi nell'antico semitico, anziché fornire una distinzione temporale di tipo cronologico, tendono piuttosto a comunicare la qualità dell'azione e se essa si sia o meno conclusa (cf. Boman 1970, 147-8). Ciò comporta, ad esempio, che il verbo *'ehyeh* usato da Dio nella celebre frase che pronuncia in *Exodus* 3:14, comunemente tradotta come "I am who I am", nel testo ebraico veicola un'ampia rosa di tempi verbali differenti, che comprendono passato, presente e futuro e ogni loro possibile combinazione:

The term *'ehyeh* is a first-person imperfect of the verb *hāyâ* ("be") and equals the English "I was", "I am", and "I will be". Plus, "who" in "I am who I am" may also mean "what, that", thus adding to the possibilities. Let us go with who and suggest some legitimate translations [...]: (1) "I am who I am"; (2) "I am who I was"; (3) "I am who I shall be"; (4) "I was who I am"; (5) "I was who I was"; (6) "I was who I shall be"; (7) "I shall be who I am"; (8) "I shall be who I was"; (9) "I shall be who I shall be". (Hamilton 2011, 64)

A fronte di tutte queste considerazioni, in un paragrafo dal titolo "Psychology of the Tenses", Boman (1970, 145-54) s'interroga sul portato psicologico di tali aspetti sotto il profilo sociolinguistico. La disamina conduce il filosofo norvegese ad affermare 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 timeline, the Hebrews proceed from the time-rhythm of their own life. Relative

¹⁶⁶A questo proposito si rimanda anche a Boman (1970, 38-49) e a quel che Émile Benveniste scrive a proposito dell'uso della copula e del verbo essere: "l'antico semitico, come si sa, non possiede un verbo «essere». Per ottenere una frase nominale basta giustapporre i termini nominali dell'enunciato, con un tratto supplementare, probabile, ma privo di espressione grafica, che è la pausa tra i termini. [...] è il segno stesso della predicazione. (Benveniste 2010, 225). Si vedano anche Handelman (1982, 23-26) e il saggio *Il supplemento della copula* di Derrida (1997, 233-271), che entrambi approfondiscono l'argomento partendo dallo studio di Benveniste.

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)

Sempre a suo avviso, 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 psychological 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 coalesce into one. (Boman 1970, 149)

Di fronte all'inadeguatezza delle tradizionali rappresentazioni occidentali del tempo come cerchio o linea retta, Boman propone allora l'immagine del battito cardiaco, per lui più idonea a rendere l'aspetto ritmico e della ripetizione. Per sintetizzare invece il rapporto dell'ebreo con la tradizione, il filosofo norvegese ricorre alla figura del rematore, il quale nel proprio presente procede con lo sguardo rivolto indietro verso il passato e mentre volta le spalle alla rotta conduce l'imbarcazione in avanti verso il futuro¹⁶⁷. Per quanto questa seconda raffigurazione sia molto efficace, a ben vedere la migliore rappresentazione grafica rimane la pagina del Talmud, che riassume in sé le prerogative di entrambe le immagini proposte e offre anche una perfetta realizzazione visiva della peculiare distensione temporale operata dal pensiero rabbinico. In essa, i numerosi commenti di ermeneuti vissuti in luoghi diversi e in epoche differenti dialogano assieme come cristallizzati nella contemporaneità di un testo aperto e in perpetuo divenire.

¹⁶⁷Per un approfondimento di queste due rappresentazioni si rimanda a Schofield (1964, 26).

6.2. Tra Europa e America: tempo, spazio e tradizione nella pittura delle avanguardie

Ebreo della diaspora a sua volta, Raeben dimostra di nutrire questo stesso sentimento del tempo che rielabora nelle lezioni alla luce dei suoi studi pittorici, filosofici e letterari.

Per quanto riguarda il primo aspetto, quello della teoria pittorica, è interessante prendere le mosse da un parallelo tra il rapporto con il tempo e la tradizione sintetizzato dall'immagine del rematore di Boman e i soggetti di alcune celebri opere novecentesche. Il paragone appare particolarmente calzante se rapportato, ad esempio, ai quadri di Marc Chagall, anch'egli, come Raeben, ebreo russo e pittore della diaspora, nonché parte dei medesimi ambienti ebraici dell'avanguardia pittorica parigina¹⁶⁸. Nel mondo al contrario creato nei suoi dipinti ricorrono con una discreta frequenza immagini distorte di figure angeliche o umane raffigurate con il corpo dritto e la testa capovolta. Come e perché Chagall sia arrivato a rappresentare questi soggetti è un interrogativo interessante e di non semplice soluzione. Quel che è certo è che se il rematore segue sicuro la propria rotta, forte degli insegnamenti della tradizione, i personaggi di Chagall sembrano non avere la stessa fortuna. Del resto, da uno sguardo alla cronologia di diversi dei quadri in questione emerge che l'interesse del pittore russo per queste figure aumenta in special modo negli anni Trenta e Quaranta. Se non altro sotto un profilo temporale, dunque, queste scelte raffigurative si legano agli eventi più tragici del Novecento e lasciano trasparire una crisi identitaria e religiosa. In questo senso, non stupisce che Chagall talora rappresenti con queste fattezze degli angeli, i messaggeri di Dio, come nel caso, ad esempio, di alcuni modelli per il sipario di scena che dipinse per il balletto *L'uccello di fuoco* di Igor Stravinskij (1945). In altre opere sono degli uomini ad avere il capo dipinto sottosopra, come in *Les Arlequins* (1938) e in *l'Autour d'elle* (1945), due dipinti che presentano somiglianze notevoli sia a livello

¹⁶⁸Raeben a Parigi ebbe modo di conoscere personalmente Chagall, del cui carattere e della cui opera apprezzava la forte sensibilità e la grande umanità. Allo stesso tempo, egli riteneva però anche che la sua opera presentasse delle lacune e degli squilibri sotto il profilo della costruzione dei rapporti interni tra gli elementi del quadro. Inoltre, sempre a suo avviso, Chagall indulgeva eccessivamente nell'uso di elementi di carattere eminentemente narrativo, tratti in special modo dall'iconografia ebraica (cf. Amato 2017). Proprio quest'ultimo aspetto rende particolarmente calzante in questo contesto l'analisi delle sue iconiche raffigurazioni.

tematico che strutturale.



Marc Chagall, *Les Arlequins* (1938). Parigi: Archives Marc et Ida Chagall

In *Les Arlequins*, tra i diversi personaggi del quadro, Chagall sceglie di raffigurare con la testa capovolta l'unico che tiene in mano un libro. Dietro di lui c'è una bolla e al suo interno, quasi fosse una finestra o un elemento narrativo, una cittadina stilizzata, povera e tradizionale, simile alla *shtetl* che il pittore russo ha cristallizzato in tante delle sue tele. Sopra, una figura femminile è sospesa in aria con la schiena inarcata e le mani poggiate sulla bolla, come a sorreggerla o a dirigersi dentro. Per quale motivo il personaggio con il libro ha la testa storta? Chi è e che libro ha in mano? Forse qualche risposta in più, o meglio qualche altro quesito, può fornire il raffronto con l'altro dipinto di sette anni più tardi. In *Autour d'elle*, la scena è molto simile: al centro vi è sempre una figura femminile, alla sua sinistra la medesima bolla retta tra le mani di una donna sospesa in aria con la schiena incurvata esattamente come nell'altro quadro. All'interno della bolla una volta ancora si trova il paesaggio d'infanzia di Chagall, in questo caso più definito nei dettagli. Tuttavia, in basso a sinistra, non vi è più quella figura di studioso, oratore o scrittore ritratta nell'opera precedente. Al suo posto, con il capo ugualmente capovolto, c'è un pittore che in mano al posto del testo ha tavolozza e pennelli. Da questi, come nel caso del libro, sembrano prendere vita le immagini della bolla sovrastante. In alto a sinistra, la colomba, simbolo di quella pace che l'artista, in

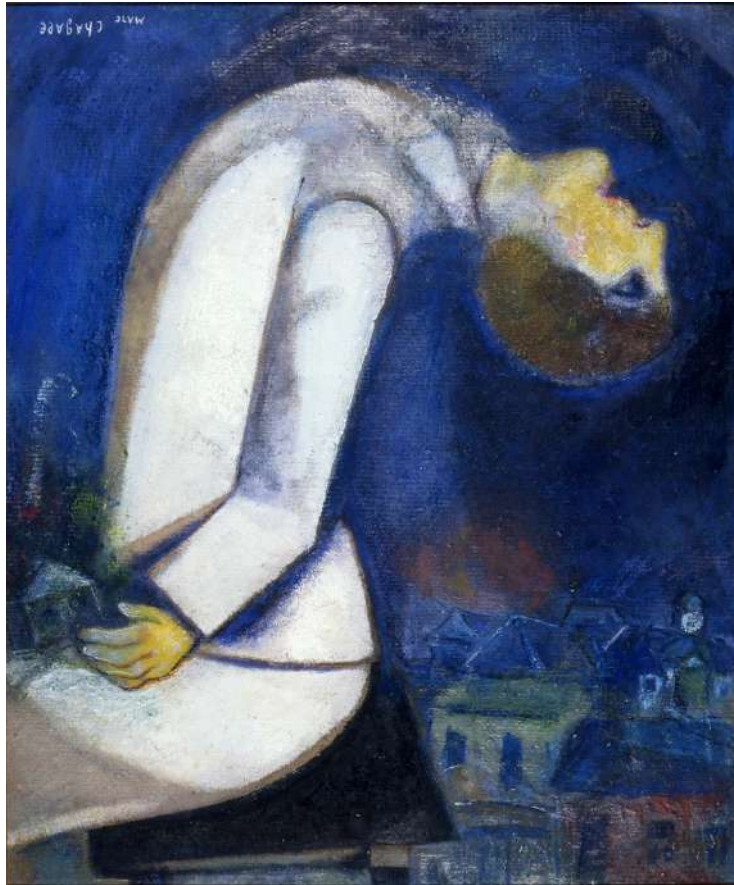
profonda crisi, non è più in grado di trovare, avendo perduto i legami con la propria musa – la moglie raffigurata ai due estremi opposti – e con la sua terra. Sul piano strutturale, realtà spaziali e periodi temporali diversi e lontani convivono nel presente del quadro, in una realtà pulsante che rianima memoria, narrazione e movimento.



Marc Chagall, *Autour d'elle* (1945). Parigi: Musée National d'Art Moderne

La tendenza a rappresentare se stesso con la testa rovesciata o rivolta all'indietro è una

costante nella produzione di Chagall e questi due risultati, a ben vedere, non sono che l'esito estremo di una lunga evoluzione. Questa stessa attitudine a ribaltare la prospettiva, ad esempio, è magistralmente svolta in *L'homme à la tête renversée* (1919), dipinto che forse meglio tra questi si presta al paragone con la figura del rematore.



Marc Chagall, *L'homme à la tête renversée* (1919). Parigi: collezione privata

Sullo sfondo del ritratto si scorge il consueto paesaggio urbano dell'Europa orientale. In primo piano si trova il pittore, autorappresentatosi su uno sgabello con la testa innaturalmente piegata verso la schiena e lo sguardo rivolto verso il cielo e, in parte, verso la cittadina. La postura sembra suggerire che il soggetto sia forse anche sul punto di svolgere un'azione di fronte a sé, dove, fuori dal campo visivo, potrebbero trovarsi tela e cavalletto, o magari ancora una volta un libro. A complicare ulteriormente questo rapporto prospettico con la tradizione e il mondo circostante è la firma di Chagall, inusualmente apposta in alto sinistra e sottosopra, che insinua il dubbio sia in realtà l'osservatore a guardare l'opera in modo errato.

Un altro dipinto in cui ritroviamo una figura con queste caratteristiche, forse la

prima occorrenza in assoluto, è *Les demoiselles d'Avignon* (1907), che Picasso realizzò diversi anni prima dando il via alle sperimentazioni cubiste in ambito proprio di prospettiva e rappresentazione del tempo.



Pablo Picasso, *Les demoiselles d'Avignon* (1907). New York: MoMA

Come è noto, in quegli anni l'artista spagnolo iniziò una fruttuosa collaborazione con George Braque che ebbe come esiti la fase del cubismo analitico e, poi, quella del cubismo sintetico; movimenti, questi, che esercitarono notoriamente una grande influenza su Chagall, in ragione anche della sua amicizia con Guillaume Apollinaire – tra i primi e maggiori studiosi di cubismo, sebbene le sue teorie non sempre siano state

apprezzate dai due capostipiti¹⁶⁹. In *Les demoiselles d'Avignon*, tra le diverse figure femminili soggette a una scomposizione che lascia già intravedere la poetica cubista, quella ritratta accovacciata di spalle in basso a destra ha anch'essa la testa capovolta, in questo caso in senso orizzontale. Così, il corpo della donzella volge in una direzione e il suo sguardo in quella opposta.

La composizione strutturale di *Les demoiselles d'Avignon* deve molto all'opera di Paul Cézanne, e in particolare al suo dipinto *Les Grandes Baigneuses* (1906). Le sperimentazioni del pittore ebreo francese ebbero un'influenza capitale sul movimento cubista, e in special modo sull'opera di Picasso e di Braque, al punto che entrambi definirono Cézanne il loro "unico vero maestro"¹⁷⁰. Nella sua opera, nella costruzione di rapporti inconsueti tra linee, piani, colori e forme, e negli oggetti che, come "illuminati sordamente dall'interno" (Merleau-Ponty 2016, 30), creano una solidità e una profondità prospettica soggettive e prive di precedenti, i due giovani pittori intravidero uno spazio nuovo, la cosiddetta quarta dimensione, ossia quella del tempo. Nel saggio *Il dubbio di Cézanne*, il filosofo Merleau-Ponty spiega che il pittore ebreo francese fu il primo a dipingere il formarsi della visione umana, facendola emergere tramite un progressivo aggregarsi di macchie di colore e attraverso una modulazione degli soggetti, segnati da contorni plurimi. Come più volte accennato, Cézanne aggiunge una modalità di visione verticale a quella orizzontale e inventa così una prospettiva della percezione che costringe l'occhio a muoversi continuamente da una forma e da un contorno all'altro, similmente a come avviene nella realtà. In ragione della sua sapienza costruttiva, nella globalità del quadro, queste deformazioni prospettiche non sono percepibili e contribuiscono "a dar l'impressione di un ordine nascente, di un oggetto che sta comparando, che sta coagulandosi sotto i nostri occhi" (ivi, 33). Così facendo Cézanne introduce in pittura una forma di durata temporale, quale esperienza percettiva

¹⁶⁹Si pensi alle opinioni espresse più volte a questo riguardo da Georges Braque. Sebbene tra gli studiosi di cubismo Apollinaire sia tra quelli che hanno incontrato un più favorevole giudizio da parte dell'artista francese, questi al contempo non manca di evidenziare a più riprese i limiti delle sue conoscenze pittoriche. Nella conversazione con Dora Vallier (1954), ad esempio, Braque afferma: "amavo molto Apollinaire, che era un grande poeta e un grande artista, ed è questo che ci univa. C'era tra noi un contatto umano, ma credo non capisse molto di pittura. Non era in grado di distinguere un Rubens da un Rembrandt..." (Braque 2017, 69); concetto ribadito tre anni più tardi anche a John Richardson (vd. ivi, 79).

¹⁷⁰A questo proposito, si rimanda Brassai (1999, 107) e Braque (2017, 103). Per l'influenza di Cézanne sulla pittura francese del primo Novecento si fa riferimento qui a Medina (1995).

interiore e soggettiva. Perciò, anche Merleau-Ponty come Raeben¹⁷¹ ritiene che Cézanne persegua un'ideale di pittura che è “un paradosso”, in quanto “ricerca della realtà senza abbandono della sensazione”, e che dimostri che “l'espressione di quel che *esiste* è un compito infinito” (ivi, 30 e 34).

Riguardo al problema della rappresentazione del tempo, come si è accennato nei capitoli precedenti, è opinione di Raeben che gli impressionisti circoscrivano l'espressione pittorica limitandone il raggio d'azione: nel raccogliere l'eredità di Manet, ed escludendo il disegno e i colori non spettrali, questi artisti sostituiscono la ricerca della prima impressione perseguita dal pittore francese con quella dell'istante, del qui e ora. Per quanto eroico, questo tentativo di cogliere un presente elusivo e slegato dalla tradizione presenta per lui degli evidenti limiti. Ponendo l'attenzione solo sulla resa di un istante spogliato degli elementi del passato, considerati superflui, il pittore dà esagerato risalto alla componente visiva ed esclude, in particolare, l'elemento tattile e la durata. L'opera che ne deriva volta le spalle al fluire del tempo e insistendo in maniera sproporzionata sull'attimo presente della vista ottiene risultati circoscritti e limitati. Commenta Amato a questo proposito: “it had no place go. That which has no past can have no future. As no individual is an island unto himself, so no moment is isolated in time” (Amato, *Context*).

Secondo Raeben, tra i numerosi meriti di Cézanne, vi è anche quello di reintrodurre il flusso temporale in pittura, sostituendo alla ricerca dell'attualità una realtà personale, sempre vincolata alla natura e frutto di una dialettica tra sensi e immaginazione. Questo diverso approccio unito alle sue scoperte in ambito di prospettiva e alla reintroduzione del nero e del disegno, Cézanne ricerca lo spazio tattile e la solidità dell'oggetto e inaugura una stagione d'indagine sul problema del tempo. Come spiega sempre Amato:

The subject matter in Cézanne's painting is always either at arms length or even closer. We can touch it, grasp it, and perceive things in it, not through the haze of fog due to distance, but in the clear light and closeness of day. [...] In his new drawing discovery, Cézanne brought painting into the role it was always meant to play: he telescoped time. He took the past as well as the future and brought them into the present moments of existence, the primordial dream of humanity, the life of our imagination. His developed sense of balance and unity created a oneness of time on a single page of the book of experience to be represented by the painters canvas: terse, full, and

171L'informazione è tratta dall'intervista con Amato (2017).

complete. (Amato, *Context*)

Diversi esponenti delle avanguardie pittoriche parigine del primo Novecento raccolgono questa sfida, ampliandone la riflessione e il portato anche sulla base del pensiero di Henri Bergson e, in special modo, delle sue considerazioni sulla distinzione tra tempo e durata e sul concetto di *elan vital*. Se Matisse, prendendo il passo dal movimento *fauves*, traduce il pensiero bergsoniano¹⁷² e impugna l’eredità pittorica di Cézanne concentrando le proprie attenzioni anzitutto sul colore e sulla costruzione, intesa come risultato di un rapporto dialettico vincolante tra disegno e colore; Picasso e Braque, perlomeno inizialmente, lavorano più sulla visione, sulla struttura e sulla scomposizione dei piani pittorici introdotti da Cézanne.

Già evidenti nella scelta dei soggetti¹⁷³, i debiti di Picasso e Braque nei confronti di Cézanne investono anche l’ambito teorico. Sotto quest’ultimo frangente, basti ricordare il celebre passo della lettera che Cézanne inviò all’amico Émile Bernard il 15 aprile 1904, in cui lo invitava a “trattare la natura secondo il cilindro, la sfera, il cono” (Cézanne 1985, 130), passaggio poi assunto dai due colleghi a vero e proprio manifesto pittorico.

Un confronto tra il ritratto di Ambroise Vollard di Cézanne e lo stesso soggetto svolto da Picasso può illustrare meglio le innovazioni apportate dall’artista spagnolo. Nel primo dipinto si nota la ricerca di una semplificazione formale, evidente soprattutto nella resa ovale della testa del soggetto e nelle maniche di forma cilindrica; figure geometriche, queste, che il pittore richiama anche nello spazio in alto a sinistra creando degli echi simmetrici. La costruzione della figura è ottenuta attraverso l’uso multidirezionale delle pennellate di cui si è detto, le quali raggiungono anche l’effetto di integrare il volto del protagonista e la parte inferiore della sua figura con lo sfondo, col quale a tratti si fondono.

172L’influenza del pensiero bergsoniano sull’opera di Matisse emerge anche nelle riflessioni sulla resa del tempo e del movimento che l’artista francese affida alle pagine di *Note di un pittore* (Matisse 1908). Per un approfondimento della tematica si rimanda a *The Rhythms of Duration: Bergson and the Art of Matisse* di Mark Antliff (1999).

173Si pensi, ad esempio, all’emergenza dei paesaggi cezanniani nelle opere di Braque, come *Paesaggio all’Estaque*, *Case all’Estaque* o *La strada presso l’Estaque*. O ancora, all’aneddoto che vuole che Picasso, trasferitosi nel castello di Vauvenargues, scherzando dicesse di essersi comprato la montagna Sainte Victoire in versione originale.



Paul Cézanne, *Ritratto di Ambroise Vollard* (1899). Parigi: Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris



Pablo Picasso, *Ritratto di Ambroise Vollard* (1909-1910). Mosca: Museo Puškin.

Nel secondo quadro, invece, Picasso svolge il ritratto aggredendo il signor Vollard da innumerevoli punti prospettici e frantumandone il volto in schegge monocrome, per poi ricomporre a livello macrostrutturale una figura, le cui fattezze appaiono solo in parte riconoscibili. La composizione a incastro e l'uso del colore confondono piani e figure e obbligano l'occhio a muoversi continuamente da un elemento all'altro seguendo i diversi piani prospettici. Al contempo, la composizione è mantenuta centrale e simmetrica, cosicché il centro focale e psicologico da cui si dipanano i frammenti è costituito dal soggetto stesso, e in particolare dal suo viso e dal libro che regge in mano.

Mediante questa giustapposizione e compenetrazione dei piani prospettici, Picasso persegue la rappresentazione di una dimensione temporale i cui connotati ricordano da vicino le teorie di Bergson, che “condensava nel concetto di durata la percezione irrazionale di una temporalità non più ritmica e scandita, ma tutta affluente in un punto-vortice” (Calvesi 1985, 107). Il quadro incarna cioè quel flusso continuo

eracliteo che il filosofo francese considera una forza dinamica, un *elan vital*, che alberga nel soggetto creatore. Quest'ultimo, come per Kafka, è a sua volta descritto da Bergson alla stregua di un'immagine, ma con esiti diametralmente opposti. Nel racconto dello scrittore ceco, quest'ultima è metafora di un profondo senso d'inadeguatezza e impotenza. Per il filosofo, invece, l'individuo è un'immagine creatrice, attore di quella che egli chiama l'evoluzione creatrice; da esso sgorgano perpetuamente nuove forme in una continua e simultanea convergenza nella coscienza e nella memoria dello spirito vitale. Tale *continuum* è la durata, ovvero il tempo reale, opposto a quello matematico o scientifico, che è astratto e spazializzato, e quindi irreali. Nel suo dispiegarsi la distinzione tra passato e presente non è possibile, perché in ogni istante tutto ciò che il soggetto è stato ed è vive nel flusso ininterrotto di un presente perpetuamente in movimento verso il suo realizzarsi nel futuro.

L'influenza di Bergson, del resto, è stata riconosciuta quasi subito dalla critica¹⁷⁴. Sebbene non sia dato sapere con certezza se Picasso fosse un lettore del filosofo francese, le interviste del suo collega e compagno di ricerche danno chiaramente conto dell'emergenza di termini e concetti desunti dalla teoria bergsoniana. Secondo Braque, al centro degli sforzi pittorici deve essere posta la ricerca di un tempo non eterno ma perpetuo: una temporalità, cioè, non statica e posta al di fuori del tempo, bensì multiforme, dinamica e indissolubilmente legata alla realtà (cf. Braque 2017, 42-43)¹⁷⁵. Parlando con André Verdet, l'artista spiega che:

Bisogna identificarsi con il tempo, divenire il tempo. Si tratta di durare. Soprattutto di opporsi all'idea di eterno. Tutte queste cose sono concepite nel sentimento del perpetuo. L'eterno è la negazione della vita. (Ivi, 116)

Si tratta di comprendere che “in ogni cosa c'è uno spirito che aleggia e che la anima”,

¹⁷⁴Il primo a segnalare l'importanza di Bergson per la pittura cubista fu Leon Werth (1910) in *Exposition Picasso*, testo redatto nel 1908 e poi pubblicato nel 1910 in “La Phalange”. Riferimenti più approfonditi furono fatti poi da Albert Gleizes e Jean Metzinger in *Du cubisme*, in cui talora rendono conto anche della consapevolezza degli attori stessi: “oggi la pittura – loro dichiarano – consente di esprimere concetti prima ritenuti inesprimibili, come quelli di profondità, densità e durata” (Gleizes 1912, 12. Traduzione di chi scrive).

¹⁷⁵È interessante notare come considerazioni simili si possano rintracciare anche in Bergson, il quale imputa alla filosofia tradizionale l'errore di privare l'idea platonica dei suoi legami con lo scorrere del tempo, costruendo “intorno ad essa una fisica, una cosmologia e una teologia che negano la realtà del divenire a beneficio di una fittizia eternità” (Grandone 2015, 135).

“uno spirito che resta”, senza il quale “la tela muore” (ivi, 53). Come nella teoria bergsoniana, il pittore non deve mai allontanarsi dalla natura, deve anzi cogliere i rapporti a partire dalla percezione dei dati del reale¹⁷⁶. Consapevole che l’oggetto esiste solo nei suoi rapporti con l’artista, che vengono continuamente mutati e rideterminati dal contesto, il pittore cubista sa che

Ogni cosa non esiste che nel presente [...]. Le persone credono che una cosa esista. Essa invece passa e, col tempo, si modifica incessantemente il suo rapporto con ciascun uomo nel presente. [...] Sono i rapporti degli oggetti tra loro che ci danno a volte il sentimento dell’infinito in pittura. (Ivi, 52 e 124)

Nonostante la critica abbia coniato per i lavori del primo cubismo la definizione di arte astratta, la quarta dimensione che Braque e Picasso ricercano è in realtà uno spazio tattile, in cui essi mirano ad “avvicinare l’oggetto allo spettatore, conservandone la bellezza, il suo sapore concreto, palpabile” (ivi, 103). La resa della durata temporale è ottenuta tramite la congiunzione plastica dei rapporti tra cose, dati sensibili, memoria e la loro metamorfosi sulla tela in un’immagine che, come quella ricercata da Cézanne prima di loro, si presenta come una visione prima. Braque tiene a ribadire più volte che la pennellata nei suoi quadri è studiata per esprimere materialità e reintrodurre il legame sinestetico tra la vista e il senso tattile che era andato perduto con gli impressionisti:

Non è abbastanza far vedere quel che si dipinge. Bisogna ancora farlo toccare. Un dipinto è vero - una natura morta, per esempio - quando le persone dicono: è talmente vera, la si potrebbe mangiare. [...] Muore quando non è a portata, quando non si può toccare. (Ivi, 116 e 132)

Di qui, il grande interesse dei cubisti per gli strumenti musicali, di cui lo spettatore può animare il suono toccandone con la vista le corde. Questa sinestesia ricca e complessa evoca la melodia, aspetto che meglio di tutti rappresenta la durata temporale teorizzata da Bergson. Non è un caso che per descrivere il concetto di durata la maggioranza di questi autori utilizzi la metafora musicale, cui ricorre molte volte lo stesso Bergson¹⁷⁷. La progressione melodica ben si presta a descrivere un flusso

¹⁷⁶A questo proposito, nella conversazione con André Parinaud (1963), Braque afferma: “non ho mai tentato di uscire da quel che credo essere la natura. Non avremo mai riposo. Il presente è perpetuo” (Braque 2017, 138).

¹⁷⁷Tra i numerosi passi in cui Bergson tratta l’argomento, si rimanda in particolare a *Pensiero e movimento* (2000, 140). L’impiego della metafora musicale per rendere i concetti di durata e di distensione e concrezione di diverse temporalità ricorre con frequenza

continuo e indivisibile in cui si mantengono sempre vivi e vitali il ricordo delle note passate e il legame con quelle successive.

È la tela, però, medium statico e bidimensionale per eccellenza, il luogo a interessare maggiormente. Persino lo stesso filosofo ne affronta il tema, attirato a sua volta dalla sfida di mettere alla prova le proprie teorie sul terreno a loro più ostico¹⁷⁸. In *pensiero e movimento*, Bergson afferma che gli artisti riescono a cogliere la complessità di questi aspetti perché hanno la specificità di essere esenti dall'utilitarismo percettivo della vista. In loro la percezione non è soggiogata alle necessità dell'agire e “quando guardano una cosa, la vedono per se stessa, non per loro” (Bergson 2000, 129). Per questa ragione sono in grado “di vedere e di farci vedere ciò che noi non vediamo naturalmente” e di farci percepire l'incessante trasformazione e novità delle cose persino *in absentia* (ivi, 126)¹⁷⁹.

Una sfida, questa, raccolta da Raeben, il quale anche sotto questo aspetto mira a una sintesi di questi studi e di queste esperienze pittoriche, fondendo tra loro le spinte culturali prodotte di qua e di là dell'oceano. Una volta ancora il maestro prende le mosse dal movimento dell'Ashcan School, e in particolare dal pensiero del suo artista simbolo Robert Henri, secondo cui “in great art there is no beginning and end in point of time. All time is comprehended” (Henri 2007, 269). Tuttavia, in breve tempo Raeben matura la convinzione che le considerazioni degli *ashcanners* su questo tema siano limitate e non sufficienti. Queste riflessioni di Henri, del resto, di rado trovano un riscontro effettivo nella sua opera pittorica, così come in quella del resto degli Otto,

significativa nel pensiero di molti intellettuali e artisti di cultura ebraica, come Matisse, Derrida, Levinas, Merleau-Ponty, Levy Strauss, solo per citarne alcuni. Il riferimento più diretto di Bergson è però probabilmente Sant'Agostino, che, nelle *Confessioni*, libro XI, 28.38, afferma: “accingendomi a cantare una canzone che mi è nota, prima dell'inizio la mia attesa si protende verso l'intera canzone; dopo l'inizio, con i brani che vado consegnando al passato si tende anche la mia memoria. L'energia vitale dell'azione è distesa verso la memoria, per ciò che dissi, e verso l'attesa, per ciò che dirò: presente è però la mia attenzione, per la quale il futuro si traduce in passato. Via via che si compie questa azione, di tanto si abbrevia l'attesa e si prolunga la memoria, finché tutta l'attesa si esaurisce, quando l'azione è finita e passata interamente nella memoria”.

178Come evidenziano gli studi di Joyce Medina (1995), Mark Antliff (1999) e Brendan Prendeville (2014), i riferimenti alla pittura di Bergson, per quanto non numericamente rilevanti quanto quelli, ad esempio, di Merleau-Ponty, rivestono un ruolo rilevante all'interno della sua opera e hanno esercitato una notevole influenza sulle avanguardie pittoriche francesi.

179Si rimanda al capitolo precedente per attestare come questa considerazione di Bergson sia stata accolta anche da Raeben.

ancora troppo legati sotto il profilo della rappresentazione temporale a stilemi realisti e impressionisti.

Di qui, la decisione di spostare la propria attenzione sull'arte prodotta di là dell'oceano. Come già accennato nel capitolo 4, il primo tramite per il cubismo furono per Raeben gli insegnamenti di Max Weber, il cui pensiero offriva una prima sintesi tra l'esperienza americana e francese. Nell'opera e nel pensiero di Weber si tocca con mano la consapevolezza delle riflessioni del primo cubismo, che emerge in particolare nei quadri di soggetto musicale.



Max Weber, *The Cellist* (1917). New York: Brooklyn Museum

Nel catalogo della mostra retrospettiva tenuta al MoMa nel 1930, ad esempio, a proposito del dipinto *The Cellist* (1917), il pittore spiega di aver cercato di creare uno spazio tattile nell'accordo plastico:

To obtain the unity and rhythm of interlaced form or pattern and the fantastic visual spacial beauty that such interplay evokes, the opaque was treated as if it were transparent, and two or three objects as if they occupied the same space at the same time. The human touch, the spirit and charm of music was cherished and vested in the plastic. (Weber 1930, 18)

In linea con la poetica di Braque e il pensiero di Matisse, questo accordo plastico è ottenuto tramite una ricerca sinestetica fondata sulla percezione dei dati del reale e sull'interpretazione dei suoi rapporti, di cui dà conto lo stesso Weber anche riferendosi al dipinto *Interior with Music* (1915):

There are moments when our senses seem to take on the functions of each other. To hear is to see, to see is to touch, and so it seems that the audible tones of music float and interlace or blur in space as do volumes of smoke or even vapors or aromas. Here is an expression of a conception of music as it wafts in space and is encased or seized in rhythmic architectural contour. The visible gamut of color seemed appropriate at the time for the harmony of music then heard in silence and isolation. (Ivi, 17)

Come fa notare abilmente Zurier (2006, 40-43), la differenza tra la consapevolezza e i modi con cui gli *ashcanners* e Weber affrontano il problema del tempo emerge in tutta chiarezza da un confronto tra il dipinto *Chinese Restaurant* di John Sloan e l'omonimo quadro del pittore polacco-americano. Legato ancora ai linguaggi dell'impressionismo e del realismo, Sloan nel suo interno cerca di fermare il tempo, cogliendone l'essenza in un istante mediante un uso tradizionale della prospettiva.

Memore della lezione cubista, Weber, cerca invece di immortalare più temporalità, raccolte in una concrezione di piani e punti di vista. Come i lavori dei suoi modelli pittorici, il dipinto di Weber obbliga l'occhio dello spettatore a muoversi da un dettaglio all'altro seguendo le percezioni sensoriali nel movimento vertiginoso delle linee.



John Sloan, *Chinese Restaurant* (1909). Rochester (NY): Memorial Art Gallery

Come spiega lui stesso, sempre nelle note del catalogo del 1930:

a maze and blaze of light seemed to split into fragments the interior and its contents, the human and inanimate. For the time being the static became transient and fugitive — oblique planes and contours took vertical and horizontal positions, and the horizontal and vertical became oblique, the light so piercing and so luminous, the color so liquid and the life and movement so enchanting! To express this, kaleidoscopic means had to be chosen. (Ivi, 1930, 17)



Max Weber, *Chinese Restaurant* (1915). New York: Whitney Museum of American Art

6.3. Il paradosso dell'artista: l'arte, telescopio del tempo

Forse dietro questo spunto di Weber, Raeben elabora una delle idee cardine del suo pensiero artistico, racchiusa nella massima “art telescopes time” (Jacobs, *A Blueprint*). Al di là del possibile rimando, però, la complessità di significati che il concetto investe per Raeben va ben oltre quanto espresso dall'artista polacco-americano. Per usare le parole di Jacobs, “he imparted a kind of kaleidoscopic knowledge that induced research, in-depth reading and connectability” (*ibidem*). Le radici profonde di questo approccio ‘caleidoscopico’ affondano nella cultura ebraica. A suo avviso, in arte come nella vita, passato e futuro convivono costantemente riattualizzati nel perpetuo incedere del presente:

Telescoping time is a rephrasing of reducing the three elements of time to that single moment of experience recognition. In so doing, one capsulizes time but in a manner that consolidates experience and sensation with cognition or awareness of that moment when the past meets the present. In that moment, in the recognition of the fully realized wholeness of the experience, the act of telescoping time and space takes place. We see through the lens of all our senses in the consolidation of perception intent on capturing the moment. We tap into our past and engage our intuition, often leading to a more futuristic rendering of the moment. Consequently, when the audience experience the motif as translated by the artist, the painting should capture the moment whereby the past, present, and future are addressed. (Amato 2017)

Modello artistico sembra ancora una volta essere la pagina del Talmud, intesa nel suo senso più laico, quale corrispettivo del mondo e rappresentazione pulsante dell'umano vivere. Architetto, musicista ed ermeneuta, l'artista s'immerge e naviga tra le forze dinamiche dell'esistenza, cercando di cogliere un principio di sintesi e di bilanciamento del suo farsi nel tempo e nello spazio della tela:

The past and the future are in the present moment that art is created. As his student I learned how to “enter” the page as if it were infinite in space and time. I didn't feel like I was drawing on top of a piece of paper. Instead, I had the sense that the paper was space and while I was drawing the subject would arrive out of that space. It was not paper. It was a universe that was alive — and full of darkness and light, wonder and possibilities. (*Ibidem*)

Il quadro è a sua volta un'opera aperta, infinita e in costante evoluzione. Poiché

l'artista ha il compito di rendere personale il soggetto infondendo la propria storia, la propria cultura e la propria personalità in ogni suo tratto, l'arte presuppone per Raeben un canone di tipo inclusivo, alla stregua di quello ebraico¹⁸⁰. A questo proposito, si potrebbe ricorrere all'immagine del pittore dell'autoritratto di Chagall per descrivere l'attitudine di un artista, il quale crea e innova mantenendo sempre lo sguardo rivolto indietro verso una tradizione di cui è parte e a cui nella sua opera dona nuova veste e nuova linfa:

The work of art also contains the people who influenced your art. So if you are affected by Norman, Norman is in your work. Luks influenced him, so Luks too is in your painting. It couldn't be what it is without all that you absorbed. Then it is whatever the next viewer sees as well, if somebody a hundred years from now will see something in it. So all the past, present and the future are in the painting. (Jacobs 2017)

Se l'arte è sconfinata e inesauribile è innanzitutto perché in essa vi è traccia di tutte le influenze che l'hanno determinata, la cui totale comprensione richiederebbe un movimento a ritroso nei meandri della tradizione, virtualmente infinito¹⁸¹. A ogni nuova lettura essa muta ed evolve in una nuova forma. Si tratta di una metamorfosi che implica anche un movimento in senso opposto verso il futuro. Sconfinando nel campo della teoria della ricezione, Raeben sviluppa nel tempo anche l'idea, in parte mutuata da Braque¹⁸², secondo cui è l'osservatore a completare il quadro, aggiungendo di volta in

180Si veda anche quel che Amato spiega a riguardo nel suo trattato: “we allow ourselves to become a part of the process by engaging our own, personal connectivity to other perspectives. While experiencing our own perceptions we become collaborators and co-investors in our time and thus create a bold and inventive platform for generations that will follow. Given this mentality, our potential as human beings is boundless and full of the true wonderment of our humanity” (Amato, *Context*).

181In questa dinamica s'intravede l'influsso del meccanismo di *double change* teorizzato da John Dewey, con cui egli spiega il rapporto tra esperienza del nuovo e bagaglio culturale pregresso (*working capital*). A questo proposito, si veda il seguente passo tratto da *Art as Experience*: “impulsion from need starts an experience that does not know where it is going; resistance and check bring about the conversion of direct forward action into reflection; what is turned back upon is the relation of hindering conditions to what the self possesses as working capital in virtue of prior experiences. As the energy thus involved re-enforces the original impulsion, this operates more circumspectly with insight into end and method. Such is the outline of every experience that is clothed with meaning” (Dewey 2005, 62).

182Nel corso della sua carriera, Braque ribadisce costantemente il concetto, espresso in maniera particolarmente efficace nella conversazione con Christian Zervos (1935): “l'opera d'arte non è né statica né limitata. Essa interessa oggi in un modo assolutamente differente

volta ciò che in esso vede e percepisce. In questo senso, esula dalle facoltà dell'artista il portare a compimento la propria opera, la quale, una volta licenziata, vive di vita propria. Per usare una formulazione dello stesso Braque (2017, 27), "l'arte è polimorfica": fintanto che vi sarà qualcuno che la riattualizzi, mutandone i rapporti costitutivi, essa si arricchirà penetrando l'animo dello spettatore nelle sue inesauribili variazioni.

Non è solo nei suoi rapporti con la tradizione che l'arte 'telescopizza' il tempo, ma anche nelle meccaniche del processo creativo. Come commenta Jacobs:

As you start working, you go over the course of time. When you are looking at the canvas, you are dealing with the thing itself that is in the present but is also moving. While you are painting, you keep in your mind all the brush strokes and all the structures that you created. You are in the canvas and belong to it. The painting, in turn, belongs to every part of the experience you had in the past, as well as to those you are having in the present, and even to those you will have in the future. It contains everything, even the lost traces, even the things that you destroyed. All is connected and the process of time is held within the painting. (Jacobs 2017)

Per approfondire le dinamiche della creazione, Raeben nutre la propria indagine speculativa ampliando il proprio orizzonte anche alla storia della filosofia europea, che ripercorre indietro negli anni fino alla Grecia antica. Se nei confronti della concezione dell'arte si definisce più aristotelico che platonico, riguardo al problema del tempo la sua disamina si focalizza in particolare su Eraclito, Agostino, Heidegger e, più d'ogni altri, Bergson. Alla luce della peculiare commistione tra acronico e sincronico del pensiero rabbinico, del resto, non è difficile comprendere perché l'idea del triplo presente e della *distentio animi* agostiniane suscitino interesse nell'artista e, ancor prima di lui, in Bergson stesso¹⁸³. Nel far proprio il pensiero di questi studiosi, però, Raeben si dimostra consapevole delle aporie che ogni riflessione sul tempo inevitabilmente origina. Per lui il tempo è un'illusione: un dato soggettivo e variabile che esiste solo

da domani. [...] È questo il miracolo di un quadro, di accordarsi alle visioni e alle inquietudini di ciascuna generazione, di ciascuna società, di ciascuna classe sociale. A dire il vero, un quadro non si adatta agli spettatori: li penetra delle sue variazioni" (Braque 2017, 31). Per un approfondimento, si rimanda anche alle considerazioni che Braque avanza nell'intervista rilasciata nel 1954 alla rivista *Zodiaque* (ivi, 53).

183 Sebbene il filosofo francese non menzioni mai Agostino, la traccia del pensiero agostiniano è evidente nei suoi scritti ed è stata notata da diversi critici. Per un approfondimento del tema si rimanda al secondo capitolo di *Tricks of Time: Bergson, Merleau-Ponty and Ricoeur in Search of Time, Self, and Meaning* (Muldoon 2006, 67-118).

nella misura in cui possiamo percepirlo sensorialmente e tradurlo nell'arte in un fatto plastico, che per sua natura deve essere sia sensorio sia narrativo – precorrendo in ciò di qualche decennio alcune delle tesi di fondo di *Tempo e Racconto* di Paul Ricoeur (1986-1988)¹⁸⁴. Approfondendo il concetto, Amato spiega che:

Time is our only vehicle that can render control of that which is absolutely uncontrollable. Like all things in art, we experience the moment and the moment is indicative that time exists because we experience it; but how is it to be measured, identified and evaluated without time? For Norman, it was a matter of acceptance that time is an illusion. It exists, just as a sensation exists, but in a vacuum with no beginning, no middle and end. (Amato 2017)

Come si è detto nei precedenti capitoli, in linea con la tradizione filosofica che da Emerson conduce a Dewey, la teoria raebeniana poggia sul primato della natura e dell'esperienza. Di qui, la convinzione cardine del pensiero di Raeben, il quale soleva ripetere costantemente che “precept precedes and takes precedence over concept”¹⁸⁵. È nei rapporti con il mondo esterno che la sensazione trae origine, attivando a sua volta la memoria. Per questo motivo, il senso del tempo può essere colto nella sua complessità solo attraverso un'intuizione artistica, quando, cioè, si è in grado di provare un'esperienza completa, quell'*una* esperienza di cui parla John Dewey. In quel tipo di circostanza, secondo il filosofo americano, “la vita sensibile non viene più solo sentita. Il sentire ha e fa senso: è una memoria del passato e una profezia del futuro”, “esito di un processo guidato dell'azione che organizza e unifica l'esperienza” (cit in Ottobre 2012, 48 e 62). Cogliendo sinesteticamente la realtà nella sua pienezza sensoria si può superare se stessi e *vedere* nel senso pieno del termine. Con la stessa dedizione mostrata da Weber nei riguardi del suo violoncellista e del suo *Interno con musica*, si potrà allora ingaggiare i propri sensi e seguirne le direttive¹⁸⁶. Il pittore deve, cioè, essere ricettivo

184Una considerazione, questa, confermata da Amato, il quale afferma che “understanding the potential that time was an illusion, Raeben sought to accept that it existed but that our understanding of its relevance can only be intuitive. He always demonstrated that any discussion of such abstraction was doomed by conjecture, circumstance and perception” (Amato 2017).

185È interessante segnalare che il medesimo concetto, espresso in varie declinazioni, occorre numerose volte anche negli scritti di Matisse e Braque e, prima di loro, nelle lettere di Cézanne, a ulteriore testimonianza di come questi siano i suoi principali modelli di riferimento.

186Di quest'approccio pittorico Raeben dà continua dimostrazione pratica nelle lezioni in special modo quando raduna la classe nella zona in cui era solito tenere la sua *lectio magistralis*, alternando spiegazioni a esemplificazioni pittoriche. La suggestività ed

verso tutto ciò che evoca in lui l'esperienza della visione¹⁸⁷, seguire il dipanarsi delle linee e dei piani come potrebbero fare il pittore dell'*Autour d'elle* di Chagall o la damigella delle *demoiselles d'Avignon* di Picasso.

Tuttavia bisogna considerare anche che la visione muta in continuazione nel corso del determinarsi dell'esperienza estetica, la quale modifica e aggiunge contenuti, dispiegandosi in un flusso ininterrotto. Per dirla con le parole di Dewey, “ogni parte che sopraggiunge confluisce liberamente, senza cucitura e senza spazi vuoti, in ciò che segue [...] non ci sono buchi, giunture meccaniche e punti morti quando facciamo *una* esperienza” (cit. in Ottobre 2012, 62-3). Lo stesso carattere deve avere anche la trasposizione poetica che l'artista fa dell'esperienza quando la traduce nel proprio quadro. Ne consegue un'apparente contraddizione in termini: per tradurre la dialettica, inesauribile e in costante evoluzione, tra il messaggio dei sensi e quello della mente e creare sulla tela un fatto artistico colto nel fluire del suo *elan vital*, il pittore deve, gioco forza, al contempo vivere a fondo l'esperienza nel suo scorrere. Si tratta di un paradosso, in fondo non molto dissimile da quello che Bernard imputava a Cézanne, il quale, a suo dire, voleva dipingere la natura negandosi i mezzi per farlo¹⁸⁸. Allo stesso modo, per dipingere il flusso temporale su una superficie bidimensionale, un'artista deve immergersi e distaccarsene al contempo, ossia sdoppiarsi e tentare fermare il tempo, trattenendo nell'illusione di un fatto plastico l'essenza e la sensazione del suo flusso vitale¹⁸⁹. Con le parole di Amato:

efficacia di queste vere e proprie performance didattiche emerge in tutta evidenza nei filmati di Bill e Robin Fertik.

187A questo proposito, Laurie Weisman scrive: “Raeben demonstrated innumerable ways how light, movement, and texture create shape in space; he simultaneously externalized his inner dialogue, unpacking the painting process while making connections to other artists or thinkers. He'd invoke Proust, Aristotle, Immanuel Kant, and Isaac Newton, as well as Matisse and Van Gogh, and make connections between art, architecture, and music” (Weisman 2019, 28). Sullo stesso tono Jacobs, la quale racconta: “each day, while demonstrating in innumerable ways how light, movement and texture create shape in space, he simultaneously externalized his inner dialogue, unpacking the painting process while making connections to other artists or thinkers. [...] if Norman was drawing a still life in charcoal and made vertical and diagonal lines in space that represented an asymmetrical scaffolding for the objects to eventually be discovered in, he might bring up Matisse who spoke about verticals connecting us to gravity while building his arabesques around them” (Jacobs, *A Blueprint*).

188Sull'episodio e il suo significato riflette a fondo il filosofo Merleau-Ponty nel saggio *Il dubbio di Cézanne* (Merleau-Ponty 2016, 30-32).

189Nel contemporaneo aderire e discostarsi di quest'approccio artistico si potrebbe forse in parte intravedere un legame con il sentimento della storicità della tradizione ebraica, che

Sensation hits and time is fleeting, so too is inspiration. How do we hold on to the moment when we are attempting to grasp it? We try to be in two different places at the same time as painters. Why do we believe we can do this, unless we believe that we can stop time? (Amato 2017)

come spiega Yerushalmi, “lungi dal tentare una fuga dalla storia, [...] se ne lascia permeare, pur restandone al tempo stesso stranamente discosta” (Yerushalmi 2011, 43).

6.4. L'artista fantino: musica e colore, disegno e movimento

In *Introduzione alla metafisica*, Bergson fornisce una descrizione degli stati percettivi non dissimile da quella avanzata alcuni decenni più tardi da John Dewey, citata in precedenza. A suo avviso, nella percezione:

Vi è un flusso continuo [...] una successione di stati, ciascuno dei quali preannunzia quella che la segue e contiene quello che lo precede. In verità, essi non sostituiscono stati molteplici se non quando già son passato oltre ad essi, e mi rivolgo indietro per osservarne la traccia: mentre li provavo erano così solidamente organizzati, così profondamente animati di una vita comune, che non avrei saputo dire dove uno qualsiasi di essi finisse e l'altro cominciasse. In realtà, nessuno di essi comincia o finisce, tutti si prolungano gli uni negli altri. (Bergson 1987, 48)

Per spiegare meglio il concetto, in *Pensiero e movimento*, il filosofo francese ricorre ancora una volta a una metafora musicale:

Quando ascoltiamo una melodia, abbiamo l'impressione di una successione pura che possiamo avere. Una impressione diversissima da quella della simultaneità: è la continuità stessa della melodia e l'impossibilità di decomporla che produce su di noi questa impressione. Se la dividiamo in note distinte, in altrettanti "prima" e "dopo", è perché vi mescoliamo delle immagini spaziali e perché impregniamo la successione di simultaneità: nello spazio, e nello spazio soltanto, c'è la distinzione netta di parti esteriori le une alle altre. Riconosco del resto che è nel tempo spazializzato che noi ci poniamo abitualmente. Non abbiamo alcun interesse ad ascoltare il ronzio ininterrotto della vita profonda. E tuttavia la durata reale è là. (Bergson 2000, 140)

Di ronzio nascosto e ininterrotto parla Braque, che nella conversazione con André Verdet afferma di voler ricercare la "eco sorda della cosa" (Braque 2017, 112); e alla domanda del poeta francese se il movimento esista e dove abbia luogo, l'artista risponde: "esiste, è nascosto, palpita al fondo... vede forse, battere il cuore delle persone? Per me è la vita raccolta delle cose che ha interesse" (ivi, 125). Una ricerca, la sua, che nelle ultime opere s'incentra anche sulle potenzialità del colore, il quale, a suo dire, deve agire in maniera indipendente dalla forma, come fosse musica (cf. ivi, 65). Raeben raccoglie questo spunto solo in parte e a sua volta, nella lezione *Color*, riflette su colore e melodia, spiegando

the central quality of hue is musical. The music of color is represented by the melody in mind; what is melody in music is color in painting. (Raeben 2018d, 215-216)

Raeben non concorda con Braque invece sull'indipendenza del colore dalla forma. Nel merito della questione, sembra ancora una volta fondere il pensiero dell'artista francese con quello di altri esponenti delle avanguardie parigine, e in particolare di Matisse, che a sua volta perseguì una ricerca sul rapporto tra musica e colore che trovò coronamento in *Jazz*. L'artista francese è per Raeben primariamente pittore e melodista: le sue indagini sullo spazio sono esplorazione della musicalità delle forme e ricerca di una sintesi lirica che offre un bilanciamento tra colore e disegno. Sempre a suo avviso, nell'arte di Matisse traspare un forte senso morale, per usare le parole di Amato:

It was his sacred and aesthetic duty to find the beautiful and to register it and stop in that moment of recognition, rendering it in a personal and authentic manner. (Amato, *Context*)

Come afferma Matisse stesso, dietro chiaro spunto bergsoniano, il suo interesse è “cercare il ritmo vivente, lo spirito vitale che è in tutto” (Matisse 2003, 102)¹⁹⁰. In un articolo pubblicato nel 1935 con il titolo *Henri Matisse on Modernism and Tradition*, Matisse (1935) approfondisce l'argomento instaurando un raffronto tra la propria opera e quella di altri postimpressionisti. Egli spiega che nei quadri di quei pittori il soggetto risulta messo in rilievo da una serie di piani contrastanti che restano però sempre secondari. Nei suoi dipinti, Matisse cerca invece di ottenere l'inverso, e lo ottiene anche tramite un uso preciso del colore, che descrive a sua volta mediante una metafora musicale:

Per me, il soggetto e il fondo di un quadro hanno lo stesso valore [...] Come in un'armonia musicale ogni nota è parte del tutto, così mi auguravo che il valore di ogni colore contribuisse all'insieme. Un quadro è la coordinazione di ritmi controllati. [...] Una grande conquista moderna è aver trovato il segreto dell'espressione mediante il colore, cui si è aggiunta, con quello che si chiama *fauvisme* e con i movimenti venuti in seguito, l'espressione

¹⁹⁰Per un approfondimento dell'aspetto temporale e del colore nella produzione dei fauves e di Matisse, si rimanda a *The Fauvist Painters* di Georges Duthuit (1950), testo datato ma particolarmente chiaro e approfondito, tanto da attirare l'attenzione di Samuel Beckett che ne ha supervisionato la traduzione inglese.

attraverso il disegno. (cit. in Matisse 2003, 81-82)

Come Matisse, Raeben ritiene che il colore e la forma siano indissolubilmente legati e debbano essere il frutto di una costruzione dialettica che non attribuisce valori sperequi a soggetto e sfondo. In virtù della sua carica polisemica, il colore esprime “the ambiguity of things” (Raeben 2018d, 214): l’insieme delle tre qualità del colore – valore, tonalità e consistenza – dà origine a una quarta caratteristica, quella della qualità pittorica. È quest’ultima a trasformare il colore in una vera e propria sostanza e a far sì che esso possa rappresentare la quarta dimensione:

Color expresses the ambiguity of things. Every color note within itself expresses two things at once, and by expressing the two things (value and hue or temperature) it expresses a third thing (weight), and by expressing this third thing (weight) it expresses a fourth and final thing. Since the whole is bigger than the sum of its parts, the three properties of color create that fourth, and together the overall meaning of color. That meaning has been stated in words in different ways. Some people call it painting quality. Others call it the tactile. What that fourth property of color does is transform the chemistry of color into the physiography of color, into a substance. (*Ibidem*)

Sebbene la musicalità sia connessa non solo alla seconda di queste proprietà ma anche al flusso della durata, la rappresentazione del movimento per Raeben non può trascendere dal disegno, pena una realizzazione incompleta. Come spiega lui stesso:

The knowledge of the painter’s color composition as well as the knowledge of the musician’s composition is, of course, the sophisticated structure of things we call harmony, based on continuity, special intervals and rhythm. (The music of color is incomplete because it does not contain movement. Movement is supplied by drawing, spatial relationships or spacing between shapes or visual objects, which are not to be confused with physical objects). (Ivi, 216)

Per spiegare ai propri studenti come cogliere la continuità ritmica della durata, Raeben propone una raffigurazione del rapporto tra l’artista e il tempo di matrice ippica. Nella lettura *Joy*, egli paragona l’artista a un fantino, il quale quando vuol far galoppare il cavallo tira le redini, cosicché tanto più si protende in avanti quanto maggiormente si concentra sull’atto di trattenersi, di tirare indietro le briglie. Trattandosi di un’immagine di carattere sportivo, all’apparenza questo esempio potrebbe richiamare alla mente quello del rematore di Boman, ma in realtà le due rappresentazioni differiscono in

maniera sostanziale. La principale diversità tra il cavallerizzo e il canottiere risiede nell'importanza che Raeben conferisce al concetto d'inerzia: ciò che secondo l'insegnante permette al fantino di far compiere al cavallo le evoluzioni che egli desidera è la capacità di trattenersi in una dimensione temporale sospesa, che gli permette di condurre l'animale, appunto, inerzialmente. In tal modo, come descrive l'insegnante,

the more he gallops, the more he strains the reins, the more he strains the horse. He doesn't make the horse go faster; the horse goes as fast as it can. Inertia makes the horse go faster. He wants to restrain the horse and if he can restrain the horse, he's a wonderful horseman. Then he can do anything. (Raeben 2018a, 189)

Se il processo creativo è ateleologico e infinito e l'opera d'arte aperta e in eterno divenire, sorge però il problema di capire quando un dipinto possa considerarsi concluso. Raeben affida la risposta a questo interrogativo al primo dei dieci comandamenti dell'arte, "inspiration does not last. Stop in time" (cit. in Fantuzzi 2014, 84). È necessario comprendere quando il quadro è pronto a vivere di vita propria e licenziarlo prima di aggiungere elementi non necessari, pena la rovina dell'opera stessa. A questo proposito, Raeben nelle lezioni fa propria un'opinione di Braque, secondo il quale "un quadro è finito solo quando l'idea originale è stata cancellata" (Braque 2017, 85)¹⁹¹. Per spiegare meglio la necessità di questa presenza-assenza dell'idea motrice e il rapporto tra superficie e sfondo del quadro, l'artista francese propone un'ulteriore immagine, quella dell'invasatura navale di un cantiere nautico:

Quando si costruisce una barca, l'invasatura è la costruzione che serve a costruire la barca. L'invasatura e la barca sono una cosa sola. Si alzano insieme. Quando si vara una barca, non appena la barca inizia la propria vita, abbandona l'invasatura. Non si parla più dell'invasatura e la barca diventa barca. Per il quadro credo che sia lo stesso. Non appena si libera dell'idea, ha una vita autonoma. (Braque 2017, 96)

Fortemente avverso a ogni forma preconcepita e prestabilita, Raeben non mira a distruggere l'idea iniziale; piuttosto ritiene che le idee del quadro debbano emergere dal quadro stesso, grazie a una sintesi dialettica degli elementi del fatto plastico, visibili e

¹⁹¹Braque esprime questa convinzione in numerose interviste nel corso della sua lunga carriera. A questo proposito si vedano le considerazioni che il pittore esprime a Christian Zervos e Dora Vallier (cf. Braque 2018, 22-32, 59-74 e 84-5).

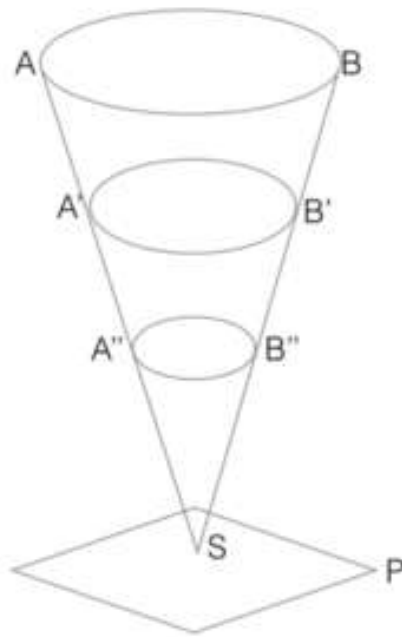
nascosti. Tale sintesi pittorica ha luogo nel palinsesto e, come ogni altro aspetto del reale, si manifesta nello scorrere del tempo e non al di fuori di esso, per cui, come afferma Amato

when an artist starts with an idea, it usually is a disaster because now you are a prisoner to that idea; and what Raeben taught is that you cannot be a prisoner, art has to evolve like time. It develops over time, and it becomes something. That's the metaphor which must be developed, you can't walk in knowing it, you have to experience it, travel the journey [...] Between the abstract and realism (the literal), there is the place we call the semi-abstract world. That's what he taught, to go to this place where you keep the abstract alive and bring in the cognition, but only in so much to the point that it's poetic but not literal. [...] The act of rendering the subject matter is an attempt to stop time long enough to hold life in your hands and be reminded that life is precious but fleeting. Knowing this made time an additional tool in capturing the moment: just as the use of paint in the abstract is a tool for rendering the moment, so too is time the nucleus of that moment. (Amato 2017)

Al contrario di quel che avviene con l'invasatura della nave, il quadro per Raeben deve conservare tutti gli elementi alla base della sua creazione. Oltre che per rappresentare una dimensione spaziale più profonda, quindi, il palinsesto pittorico da lui proposto è concepito anche per fondere astrazione e percezione e cogliere l'aspetto della durata temporale, incapsulandone lo spirito vitale.

6.5. Il cono di Bergson e il quadro raebeniano

Il modello grafico più vicino a quello raebeniano è forse il celebre cono rovesciato di cui si serve Bergson per spiegare il funzionamento della memoria e della percezione in *Materia e memoria*, opera che Raeben menziona spesso nelle sue lezioni.



Il piano P rappresenta la percezione attuale del reale, il mondo della materia come percepito dall'individuo, ovvero l'insieme delle immagini-oggetto. Il cono rovesciato – sezione che Bergson talora definisce come astratta o del possibile – riproduce la totalità dei ricordi passati, conservati in forma conscia o inconscia da quella che Bergson chiama memoria spontanea. Quando l'immagine-corpo s'inserisce nel presente della percezione materiale, questi ricordi puri vengono a loro volta attivati da un altro tipo di memoria, detta automatica, e divengono delle immagini-ricordo. Selezionate secondo la necessità e l'intenzione dell'individuo, queste cessano così di far parte del suo passato e divengono strumenti utili all'agire. Vi è un rapporto biunivoco tra esperienza e memoria, in quanto l'immagine-corpo compie continui movimenti dall'apice del cono – sede dei ricordi puri – al punto S, dove viene a contatto con la realtà, selezionando e attivando tra i ricordi puri delle immagini-ricordo, che si rianimano nel presente (Cf.

Buongiorno 2018, 58-67).

Questo modello presenta numerose similitudini con quello proposto da Raeben. In primo luogo, la memoria dell'individuo si conserva per intero ed evolve nella durata, accumulando continuamente nuovi contenuti, a livello conscio e inconscio, che determinano il carattere dell'individuo e il suo essere. Questo bagaglio individuale, inteso come summa dell'esistenza della persona, è ciò che Raeben chiede ai suoi allievi di esprimere nei loro lavori¹⁹². Come nella teoria raebeniana, poi, la coscienza non può prescindere dallo scorrere di un flusso continuo in cui il passato vive nel presente:

non vi è coscienza senza memoria, non continuazione di uno stato senza che si aggiunga al sentimento presente il ricordo dei momenti passati. In questo consiste la durata. La durata interiore è la vita continua di una memoria che prolunga il passato nel presente: o che il presente racchiuda esplicitamente l'immagine, senza posa crescente, del passato [...]. Senza questo sopravvivere del passato nel presente non vi sarebbe durata ma solo istantaneità. (Bergson 1987, 87)

Ciò che rende ancor più interessante il parallelo è, però, il movimento dall'esterno all'interno proposto da Bergson: la memoria è attivata da una percezione che permette alla mente di riattualizzarne alcuni contenuti selezionati, cosicché la coscienza

percepisce dapprima una specie di crosta solidificata in superficie: sono le percezioni, che vi giungono dal mondo materiale. Tali percezioni sono nette, distinte, giustapposte e giustapponibili l'una all'altra. Esse cercano di raggrupparsi in oggetti. In seguito, percepisco dei ricordi, più o meno aderenti alle percezioni, e che servono a interpretarle. (Bergson 1987, 47)

Il rapporto tra ricordo e percezione è biunivoco e vi è un dialogo continuo tra le due componenti. Cionondimeno, il punto di partenza iniziale è da ricercarsi nel rapporto tra il soggetto e la realtà esterna¹⁹³. Forse per questa ragione, Bergson definisce il fenomeno

192A questo proposito, si noti cosa scrive Schlam nel suo trattato: "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" (Schlam 2018, 200).

193Come ribadisce Bergson in *Lo sforzo intellettuale*, "lavorare intellettualmente consiste nel condurre una medesima rappresentazione attraverso piani di coscienza differenti in una direzione che va dall'astratto al concreto, dallo schema all'immagine" (cit. in Grandone 2015, 208).

quale endosmosi anziché chiamarlo più semplicemente osmotico:

Le nostre percezioni sono senza dubbio impregnate di ricordi, e inversamente un ricordo [...] non ridiventa presente che prendendo a prestito qualche percezione del corpo in cui esso s'inserisce. Così questi due atti, percezione e ricordo, si compenetrano sempre, si scambiano dunque qualcosa delle loro sostanze mediante un fenomeno d'endosmosi. (Bergson 1996, 214)

Questo movimento dall'esterno all'interno caratterizza anche il pensiero di Raeben, che in un'intervista al giornale *Six-Thirteen* afferma bergsonianamente che:

The work of art is done by the perception, by the moment of the present. The present moment is so fast, if you are an artist you would do what the present tells you, and you will do what your intuition tells you to do, what Bergson calls *l'Elan Vital*. You would do the beautiful. (in "A Jew in the Loft", *Six-Thirteen*, I, 1976, 55)

Per questa ragione, come si è visto parlando delle lezioni, Raeben invita i propri studenti a prendere sempre le mosse dalla parte del dipinto definita *abstract*. Questa, come si è visto, riproduce la percezione pura e non mediata dell'artista nei confronti del reale, la sua attualità, senza la quale il dipinto non 'avrebbe aria', non respirerebbe. La similitudine è estendibile anche alle fasi successive alla realizzazione dello sfondo, quando il pittore interpreta il contenuto del dipinto all'interno dell'opera stessa, seguendo come un ermeneuta, o un fantino, l'alternanza continua tra *feeling* e *imagination*. Pur nelle evidenti differenze, le due raffigurazioni danno entrambe conto della volontà di comprendere a fondo e riunire i diversi aspetti della percezione e della memoria nella complessità di un processo unitario, che si svolge nel tempo e abbraccia tanto il conscio quanto l'inconscio, l'uomo nella sua interezza.

Raeben sembra poi assolvere alle prerogative che Bergson stesso attribuisce a pittori e poeti. Come spiega Salvatore Grandone,

per Bergson esistono quindi delle immagini visibili, ritagliate dalla percezione nelle cose, e delle immagini invisibili, a cui possono parzialmente accedere gli artisti grazie alla loro capacità di allargare l'orizzonte del percepibile. (Grandone 2015, 130)

Gli artisti sono in grado di creare degli equivalenti emozionali non solo perché hanno una capacità visiva più ampia ma anche perché sono in grado di cogliere e rappresentare

il ritmo emotivo dell'esperienza catturandone l'essenza, il suo slancio vitale. "Il fruitore che si lascerà cullare da tali surrogati avrà accesso a un modo altro di vedere", spiega sempre Grandone (ivi, 112), e ciò avviene perché,

se è vero che le parole o le immagini non sono i sentimenti, il ritmo che li costituisce è in parte dicibile e comunicabile. Le immagini che tra-ducono i sentimenti e le parole, tra-duzioni delle immagini, hanno in comune un medesimo ritmo della durata; si strutturano come *analogia* che ripetono su piani diversi lo stesso movimento vitale. [...] Il poeta risveglia nel lettore l'unità vivente da cui sorgono i pensieri e le emozioni, quel movimento continuo e eterogeneo proprio di ogni cosa che solo l'uomo può rilanciare e riprendere¹⁹⁴. (*Ibidem*)

Questa considerazione conduce all'ultimo aspetto del pensiero di Raeben, quello della traduzione poetica, o, come la chiama l'autore, *the metaphor*: uno strumento euristico, ebraicamente inteso quale giustapposizione di elementi contrastanti. Solo in questo modo il quadro può produrre una sintesi completa e armonica, il cui risultato sia maggiore della somma dei suoi addendi: un dipinto che, come l'immagine mediatrice teorizzata da Bergson,

ha in sé le virtualità dello schema dinamico e la visibilità dell'immagine che giustappone elementi distinti sul medesimo piano. [...] è uno strumento del pensiero per riflettere su se stesso. Alla virtualità della memoria si sostituisce la virtualità dei concetti, riattivati dall'immagine mediatrice che li anima fino a fonderli in una formula-simbolo, dove le loro differenze coesistono in modo armonioso. (Grandone 2015, 16)

¹⁹⁴Una convinzione, questa, che, ancora una volta, emerge anche negli scritti di Matisse, secondo cui "ogni figura ha il suo ritmo particolare ed è questo ritmo a creare la rassomiglianza" (Matisse 2003, 139).

7. Metafora

And all the people *saw* the thunderings,
and the lightnings, and the noise of the
trumpet, and the mountain smoking.

Exodus 20:18

They saw what is normally heard and
heard what is normally seen.

Rabbi Akiva (cit. in Heschel 2006, 484)

La poesia è una cosa che ha a che fare con
la vita nel suo insieme, sono insomma dei
rapporti nuovi, che donano, se così si può
dire, la vita a tutto quello che si tocca. In
fondo la poesia è quella cosa che ci fa
sfuggire di tanto in tanto alla vita
automatica, che ci libera dal senso usuale
delle cose e che dona loro una nuova vita.

Georges Braque (2017, 46)

What you've noticed is feeling which
comes from your senses and so-called
feeling which comes from your mind,
which we call imagination. And you find
that there is a contradiction. If you
understand them, instead of a
contradiction, you will find what is known
in literature as the metaphor, and that, of
course, is beauty. Our desire for the
metaphor shows us what it is we really
want from art.

Norman Raeven (2018c, 206)

7.1. Paradosso: arte e poesia

Raeben ritiene che l'arte implichi un atto di traduzione creativo ed euristico e a questo riguardo nelle lezioni riserva un ruolo primario alla funzione della metafora. Anche in questo frangente, il suo interesse sembra quello di trovare un *trait d'union* tra le diverse riflessioni dei suoi predecessori. A suo avviso, Cézanne è il primo artista a prendere coscienza e ad affermare dichiaratamente la necessità di ricercare una sintesi tra la visione dell'oggetto e ciò che esso provoca nel pittore e di tradurlo sulla tela, allontanandosi così da quelle che Raeben definisce la schiavitù della rappresentazione e la menzogna della prospettiva rinascimentale. A suo avviso, grande importanza ha in questo l'approccio sinestetico che il Cézanne impiega quando dipinge, ed è interesse notare come dello stesso avviso sia anche Merleau-Ponty:

Nella percezione primordiale, tali distinzioni fra il tatto e la vista sono ignote. È la scienza del corpo umano che ci insegna poi a distinguere i nostri sensi. [...] Noi *vediamo* la profondità, il vellutato, la morbidezza, la durezza degli oggetti – Cézanne dice perfino: il loro odore. (Merleau-Ponty 2016, 34)

Una ricerca, quella di Cézanne, che secondo Raeben era in parte già stata avviata, seppur non in maniera consapevole e programmatica, dagli impressionisti e dai realisti – in special modo dagli Olandesi e da Velasquez – e, ancor prima di loro, da Giotto¹⁹⁵.

Dall'esperienza di Matisse e del cubismo, si è detto, il pittore eredita un approccio metonimico all'immagine e alla costruzione del quadro. È da Braque, invece, che Raeben raccoglie la suggestione che la traduzione artistica debba essere non solo personale ma prettamente poetica¹⁹⁶. Una convinzione, questa, che l'artista francese esprime anche a più riprese nelle interviste e nei pensieri. Una di queste spiegazioni si trova nella conversazione con John Richardson, nella quale Braque spiega che cosa intende per poesia in pittura:

Che cosa intendo per poesia? La poesia è per un quadro quel che la vita è per l'uomo [...] è qualcosa per cui ogni artista deve lottare per poterla scoprire in prima persona attraverso la sua intuizione. Per me è una questione di

¹⁹⁵Per approfondire quest'argomento si rimanda ai capitoli 6 e 7 di *Context for Art* di Amato (op. cit.)

¹⁹⁶Questa cifra poetica sarebbe, secondo Braque, anche la principale differenza tra le opere sue e di Picasso e quelle dei cubisti successivi (vd. Braque 2017, 83).

*rapporti*¹⁹⁷. (Braque 2017, 80)

Per chiarire meglio la natura di questi rapporti, Braque propone anche un parallelo letterario tra due celebri scrittori francesi:

È curioso ritrovare questo fenomeno in letteratura. Quando Madame de Sévigné dice “bisogna che vi racconti una storia”: (due punti) “la terrazza è pronta”. Lei comprende chiaramente. Se, invece, legge Villon, Lei passa dal ciabattino alla prigione, da un soggetto all’altro, senza legame. (Ivi, 94)

Nella scrittura di Villon il pittore francese sembra scorgere un modello di costruzione per accostamento di immagini che è proprio anche del suo modo di intendere l’arte: una giustapposizione di elementi che rompe il giogo della consequenzialità creando un mondo nuovo, in cui i singoli aspetti trovano bilanciamento nell’unità dell’opera pur mantenendo al contempo le proprie specificità. Come si è in parte già vista e come si avrà meglio modo di vedere nei paragrafi seguenti, questo approccio è molto simile a quello che Raeben addotta e impartisce.

Il suo pensiero si distanzia invece da quello di Braque per quanto riguarda la concezione e la rilevanza che i due artisti attribuiscono alla metafora. In diverse occasioni, Braque si riferisce a questa figura retorica in termini quasi derogatori e ne dà una lettura sostanzialmente di derivazione aristotelica. Come è noto, per Aristotele “la metafora è il trasferimento a una cosa di un nome proprio di un’altra o dal genere alla specie o dalla specie al genere o dalla specie alla specie o per analogia” (Aristotele 1995, 145 7b, 5-10). In quest’ottica, essa attua una sostituzione semantica e categoriale tale per cui il secondo termine prende il posto del primo. Come notato da diversi critici nel Novecento, però, descrivendo la metafora alla stregua di una sorta di deviazione calcolata dalla norma delle categorie aristoteliche, la lettura di Aristotele la riduce a mero espediente retorico diminuendone il potenziale euristico¹⁹⁸. Dire che un uomo è un leone, in altri termini, poco o nulla aggiunge sotto il profilo ermeneutico: essendo le singole qualità di dei due elementi già contenute nelle premesse, l’accostamento dei due

197Si noti come, in un’altra intervista del 1928, Braque esprima il medesimo concetto in maniera ancor più decisa: “quel che cerco da sempre in pittura è la poesia, quella poesia che viene dalla pittura e che in fin dei conti non è che un intimo accordo tra due fatti plastici” (Braque 2017, 19).

198Scrive a questo proposito Tzvetan Todorov: “Aristotle’s logic is a logic of classes, non of propositions; its argumentation describes the relation of predicates that make up the propositions and not the relations between propositions” (Todorov 1974, 120).

termini è di fatto gnoseologicamente poco interessante. Perciò, afferma Braque:

la rottura è il mezzo per eccellenza della creazione. Mediante l'avvicinamento non si può creare che la metafora, il prolungamento di un'idea, e non il suo rinnovamento (Braque 2017, 29).

Di avviso totalmente opposto è Raeben, per il quale poesia e metafora sono termini indissolubilmente legati tra loro, al punto che nelle lezioni li adopera in maniera intercambiabile. Raeben considera la metafora l'attore principale del processo conoscitivo, uno strumento vivo e creatore di significato. Una convinzione, questa, che ricorda da vicino le riflessioni che Paul Ricoeur affida alle pagine di *The Rule of Metaphor*, dove analizza i limiti della concezione aristotelica e propone un approccio diverso all'ermenutica:

Destruction of the metaphorical by the conceptual in rationalizing interpretations is not the only outcome of the interaction between different modalities of discourse. One can imagine a hermeneutic style where interpretation would conform both to the notion of concept and to that of the constitutive intention of the experience seeking to be expressed in the metaphorical mode. [...] It is a composite discourse, therefore, and as such cannot but feel the opposite pull of two rival demands. On one side, interpretation seeks the clarity of the concept; on the other, it hopes to preserve the dynamism of meaning that the concept holds and pins down. [...] Metaphor is living by virtue of the fact that it introduces the spark of imagination into a 'thinking more' at the conceptual level. This struggle to 'think more', guided by the "vivifying principle", is the "soul" of interpretation. (Ricoeur 2003, 358)

Questo passaggio ben si presta a descrivere il valore che Raeben attribuisce alla metafora, anche da lui concepita come strumento ermeneutico. Tuttavia, dal momento che la prima edizione di *The Rule of Metaphor* fu pubblicata nel 1975 – ossia quattro anni dopo la data delle due lezioni dedicate da Raeben alla metafora cui si fa riferimento¹⁹⁹ –, è difficile poter immaginare che il filosofo francese sia l'ispiratore di questo aspetto delle sue teorie.

È piuttosto nella cultura ebraica, e in parte nel pensiero di Arthur Koestler, che

¹⁹⁹Poiché non vi sono più allievi degli anni Quaranta e Cinquanta in vita, non è dato sapere con certezza a quando risalgano le riflessioni di Raeben sulla metafora, che è anche presumibile siano evolute nel tempo. Le informazioni alla base di questa disamina sono tratte da *Context for Art* di Amato e diverse interviste con agli allievi (vd. Amato 2017; Carr 2018; Jacobs 2017; Kramer 2017).

va ricercata la radice di queste idee. Come nota Susan Handelman in *Slayers of Moses*, quest'uso euristico della metafora è un tratto caratteristico della tradizione rabbinica. Ciò risulta evidente in particolare in uno dei procedimenti esegetici più importanti, detto *smuchin*, che consiste nel trarre interpretazioni dall'accostamento di due o più immagini o passaggi differenti. Il pregio di tale pratica è che genera ulteriori significati senza mai minare le differenze tra i due elementi che si associano e lasciando quindi spazio ad ulteriori interpretazioni e combinazioni. Questa, così come diversi altri dei principali procedimenti esegetici raccolti nelle tredici *middot* di Rabbi Ishmael, spiega sempre la studiosa americana, evidenzia un approccio esegetico che Handelman sulla scorta degli studi di Jakobson definisce metonimico:

metaphor presents – in open form – the conflict and tension between identity and difference in any given concept. It juxtaposes but does not fuse. Metaphorical predication is based on relation, not substantive operation [...] This type of inference based on juxtaposition is quite obviously different from the predications of Greek thought. It is relational rather than ontological, dealing with propositions rather than predicates. In juxtaposition, two entities are related and applicable to one another, but not identical. There is similarity within difference, each retaining its own independent identity. (Handelman 1982, 24)

È interessante esaminare brevemente anche il ruolo che l'immagine assume in questo contesto. Raffrontando il rapporto che le culture greca ed ebraica hanno con la vista e l'udito, Boman osserva come il divieto della rappresentazione abbia paradossalmente condotto i maestri del commento ad adottare un approccio più libero e creativo all'immagine (cf. Boman 1970, 200-205). Una considerazione, questa, raccolta anche da Handelman, che porta ad esempio il celebre passo biblico di Esodo 20:18, in cui si dice che “all the people saw the thunders, and the lightnings, and the noise of the trumpet”. La studiosa americana constata come sia il testo biblico sia il suo commento evidenzino un approccio sinestetico all'immagine anziché meramente visivo che, a suo avviso, è una delle caratteristiche precipue della tradizione rabbinica. Sull'uso che questa tradizione letteraria fa dell'immagine s'interroga anche lo studioso talmudista Adin Steinsaltz. In *The Essential Talmud*, il filosofo mette in evidenza come i maestri del commento rifuggano costantemente dall'utilizzo di termini astratti:

The weakness of all abstract thought lies in the fact that it is constantly

creating new terms and concepts, and since they cannot be defined except by use of similarly abstract terms, we can never know whether they constitute a departure from the subject or are still relevant. Therefore we almost never find abstract terms in the Talmud, even when they would seem to be vital to the discussion and when any other legal system would have introduced them. (Steinsaltz 1984, 229-230)

Al posto di questi ultimi, le dissertazioni talmudiche optano in favore dell'uso di immagini plastiche o pittoriche, che lo studioso definisce "concrete images" (Steinsaltz 1978, 56). Per usare le parole dello stesso Steinsaltz:

The concepts, used, however, are not abstract but rather plastic and depictive, and they communicate their meaning rather like a metaphor or a visual representation. In other words, Jewish thought uses pictorial or imagery concepts instead of abstract concepts. (*Ibidem*)

Raccogliendo delle caratteristiche già proprie del testo biblico, i rabbini producono a loro volta della scrittura frammentaria, ellittica e non lineare che, procedendo per accostamento di immagini, non stabilisce rapporti fissi e immutabili. Dello stesso avviso è anche Jacob Neusner, che descrive lo stile midrashico come un "thought in concrete images" (Neusner 1965, 23) e parla di una catena di interpretazioni che non tralascia mai di mostrare l'evolversi del processo interpretativo. Includendo le diverse voci e conservando la specificità delle singole immagini proposte, la pagina non permette di istituire un ordine gerarchico tra particolare e generale e lascia sempre spazio per ulteriori usi e letture. Anche Raeben riflette su questa qualità dei testi talmudici e si spinge fino ad affermare che spesso i maestri del *midrash* portano avanti queste dispute non tanto per il reale interesse di difendere una lettura analitica piuttosto di un'altra quanto per alimentare lo scontro dialogico stesso; ciò nella convinzione che dal dibattito emergeranno ulteriori verità del testo utili a offrire un quadro più completo e unitario del reale²⁰⁰.

Un simile approccio metonimico all'immagine e alla metafora caratterizza anche il pensiero artistico raebeniano. A suo avviso, l'atto poetico, o metaforico, non prevede una sostituzione ma la coesistenza produttiva di elementi diversi e contraddittori. Come spiega Amato,

Norman's beautiful gift, because his father was a writer, was the metaphor:

200Quest'informazione è tratta dalla conversazione con Amato (2017).

always respect and attend to the metaphor, because it combines both the sensuality and the cognition. The two elements that we are: we are linear, with thinking, logical, conceptual; but we are also predominantly sensuous. This is one of his gift to us, he made this connection. Now, this comes from a long lineage, it isn't something Norman specifically came up with; it goes back to Delacroix, Masaccio, Caravaggio, it goes back to all of them, but it's an evolutionary development from a perception point of view. (Amato 2017)

La metafora è il mezzo che permette all'artista di connettere realtà e attualità. È per il suo tramite che è possibile far convivere armonicamente i contrasti del vivere, senza i quali l'arte non avrebbe alcun valore. Nella *lecture* intitolata *Feeling – Imagination*, consegnata agli studenti nel 1971, Raeben spiega

So what you've noticed is feeling which comes from your senses and so-called feeling which comes from your mind, which we call imagination. And you find that there is a contradiction. If you understand them, instead of a contradiction, you will find what is known in literature as the metaphor, and that, of course, is beauty. Our desire for the metaphor shows us what it is we really want from art. (Raeben 2018c, 206)

La traduzione artistica è per lui un paradosso, non però una contraddizione. A suo avviso, vi è una differenza fondamentale tra i due concetti: laddove infatti la contraddizione designa la compresenza di elementi contraddittori, che non possono quindi coesistere, la forza del paradosso, e perciò dell'arte in generale, risiede al contrario nella sua capacità di farli convivere produttivamente nel quadro – ossia in una realtà altra dove la contraddizione può essere risolta. Di conseguenza, le differenze non solo non vanno sostituite o annullate, ma devono essere esaltate per far sì che da loro nasca un rapporto dialettico in grado di produrre nello spettatore esiti sempre diversi e in continua trasformazione. In un'intervista rilasciata al periodico di cultura ebraica *Six-Thirteen*, a questo proposito, Raeben afferma:

NR: This is known in philosophy not as a contradiction, but a paradox. A paradox is only and apparent contradiction.

613: What is it that resolves the apparent contradiction?

NR: Art. The reconceptualization is solved by me. [...] everything is duality, but what has to be done is to make a oneness out of that duality. [...] I found the formula for it, which is the old Hebrew idea that Hillel expresses – oneness – reconceptualization. (Raeben 1976, 55)

Come si è accennato nel capitolo 1, il pensiero di Hillel il Vecchio ha avuto un'influenza fondamentale sulle riflessioni di Raeben. Questo particolare riferimento ha un valore duplice. Da un lato, rimanda alla disputa tra Akiva e Hillel, l'uno sostenitore di istanze più ortodosse, l'altro promotore di un approccio più secolare alla religione ebraica, particolarmente apprezzato da Raeben che vede nel giudaismo esclusivamente un insegnamento di vita e non una pratica culturale. Dall'altro, rimanda agli aspetti ermeneutici appena menzionati: Hillel è considerato l'ispiratore di sette delle quattordici regole esegetiche note come le *middot* di Rabbi Ishmael, alla base delle considerazioni di Handelman. Con piglio polemico e canzonatorio nei confronti dell'intervistatore, nella medesima intervista Raeben arriva addirittura a dichiarare: "the way I understand the Jewish religion is through the eyes of Hillel. Sometimes I feel that he is a student of mine" (ivi, 54-55).

Al di là della cifra eretica di questa affermazione, che una volta ancora sembra avvicinarlo in maniera dichiarata agli *slayers of Moses* studiati da Handelman, Raeben cita qui due termini chiave del pensiero di Hillel – unità e riconcettualizzazione –, che il pittore traspone nella propria disciplina. L'arte, si è visto, deve per Raeben parlare di vita e mirare a ricostituire un principio di unità tra le diverse componenti della percezione. Come spiega sempre nella medesima intervista, "when we look we verbalize as well as we visualize. Art is metaphor, intergration" (ivi, 54). Concetto approfondito da Raeben anche nella lezione *Feeling – Imagination*:

We go into art because we want to resolve the mystery of existence and the mystery of existence is the contradiction between your imagination and your feelings. The contradiction, the incompatibility of these two things that say entirely different things and that make life very difficult for us. [...] I don't know myself how to live, but I know if I knew how to live, I would live like I paint. That is to say that in painting I am knowledgeable to some extent and I can divide and resolve the contradiction inside of me. (Raeben 2018c, 206)

Come i maestri del commento, anche l'artista deve ricorrere a un approccio di carattere sinestetico. Secondo una frase ricorrente nel *corpus* delle lezioni, un pittore non mira a creare una mela dipinta, ma una mele in pittura²⁰¹, e la sinestesia è la chiave di volta che permette di fare ciò. Con le parole di Amato,

201A conferma che il concetto doveva stare particolarmente a cuore a Raeben l'affermazione è stata riportata quasi da molti degli allievi intervistati (cf. Amato 2017; Amato, *Context*; Carr 2018; Jacobs 2017; Kramer 2017).

In our efforts to understand the potential dialogue and wholeness of our potential, we address the phenomenon as synesthesia, as a common bond both personally unique and universally communicable. [...] the poetic of the metaphor evolves dynamically to render a fuller representation of the moment of sensation. As to the degree of recognition and thus translation: ie. the sound of a color, the color or light of a musical composition or even the vibrations of textures. This might also refer to the most unique characteristic of human attributes: intuition, when imagination and sensation communicate. (Amato, *Context*)

Al fine di spiegare queste considerazioni ai propri allievi, Raeben nelle lezioni ricorre anche a fonti più recenti, e in particolare ai lavori di Arthur Koestler, del cui libro *The Act of Creation* era solito consigliare la lettura. Si tratta di un'opera che ha avuto una notevole importanza nel campo delle teorie della comunicazione e che presenta diversi spunti utili a comprendere la concezione artistica di Raeben. È innanzitutto molto interessante osservare che, nel capitolo *Image* (Koestler 1989, 320-332), lo scrittore ebreo angloamericano incontra nei testi biblici e rabbinici le stesse caratteristiche segnalate da Boman, Steinsaltz, Handelman e Neusner, e parla di un "thinking in pictures" e di una "tendency to stick to concrete visual images" (ivi, 322 e 323). Non solo egli ravvisa la tendenza a utilizzare immagini concrete al posto di concetti astratti, ma descrive anche le dinamiche con cui ciò avviene, dedicando particolare attenzione all'uso della sinestesia, di cui compendia e analizza diversi esempi (*ibidem*).

A catturare l'attenzione di Raeben è però ancor più il primo capitolo del libro, dedicato alla cosiddetta teoria della bisociazione. Con questo termine Koestler designa un'operazione creativa che riunisce due schemi o contesti di pensiero diversi che, adottando una metafora spaziale, lo scrittore chiama matrici. Ogni atto creativo, sia esso scientifico, letterario o artistico, consiste in un'atto bisociativo²⁰²: non, cioè, in una semplice associazione ma nella capacità di mettere insieme due strutture di riferimento e farle cooperare su diversi piani cognitivi in maniera nuova e inaspettata.

Un punto di incontro tra questa teoria e quella di Raeben è che il rapporto tra le matrici è per Koestler bidirezionale e biunivoco, per cui esse mantengono le loro singole

²⁰²Per Raeben, il testo ha anche il pregio di portare un ampio numero di esempi applicativi di carattere marcatamente pluridisciplinare che offrono anche parallelismi tra pensiero scientifico e umanistico.

specificità e possono quindi innescare a loro volta ulteriori atti creativi. Quando matrici comunemente considerate tra loro incompatibili o non associabili vengono messe in dialogo, l'individuo è in grado di vedere al di là della consuetudine dettata dal proprio quotidiano. Una considerazione, questa, di eco dichiaratamente bergsoniana, che rappresenta un ulteriore elemento in comune tra le riflessioni di entrambi i pensatori. Secondo Koestler, vi è una sostanziale differenza tra l'atto creativo scientifico, da lui definito anche *eureka process*, e quello proprio delle arti:

In the discoveries of science, the bisociated matrices merge in a new synthesis, which in turn merges with others on a higher level of the hierarchy; it is a process of successive confluences towards unitary, universal laws. [...] The progress of art does not display this overall 'river-delta' pattern. The matrices with which the artist operates are chosen for their sensory qualities and emotive potential; his bisociative act is a juxtaposition of these planes or aspects of experience, not their fusion in an intellectual synthesis — to which, by their very nature, they do not lend themselves. This difference is reflected in the quasi-linear progression of science, compared with the quasi-timeless character of art, its continual re-statement of basic patterns of experience in changing idioms. (Ivi, 352)

Per lui come per Raeben, la creazione artistica si basa sui sensi e non fonde ma giustappone gli elementi. Tuttavia, come si è detto nei capitoli precedenti, al contrario dello scrittore angloamericano Raeben ritiene che l'arte debba fornire anche una sintesi tra essi, per quanto in forma dialogica e aperta.

Anche riguardo alla metafora le idee dei due pensatori presentano punti di contatto ed elementi di differenza. Entrambi professano un approccio metonimico alla metafora ed evidenziano l'importanza dell'immagine e della sinestesia:

Metaphor and imagery come into existence by a process, familiar from scientific discovery, of seeing an analogy where nobody saw one before. The aesthetic satisfaction derived from the analogy depends on the emotive potential of the matrices which participate in it. Synesthetic cross-references from sight to touch, for instance, may enrich the experience, depending on personal preferences. Visual imagery, derived from the most important sense organ, carries a special emotive appeal; the 'picture-strip' language of concrete imagery pre-dates conceptualized thought. (Ivi, 343)

La lettura che Koestler dà della metafora ne limita il raggio d'azione in campo umanistico a elemento della prassi artistica. Essa è invece per Raeben ingrediente

principale della creazione *tout court*. Ciò in ragione del fatto che la sua carica euristica permette di trovare nel paradosso dell'opera una sintesi tra i messaggi contrastanti dei nostri mezzi cognitivi. Nella *lecture* già citata in precedenza, Raeben approfondisce questi concetti, aggiungendo un'ulteriore interessante 'immagine concreta':

I sense a contradiction inside of me, an incompatibility of things and the more I sense it, the more aware I am of it, the more grandiose the contradiction and the more insurmountable it seems. I try to resolve it. Of course no painter has resolved it, but there have been some magnificent attempts and those are the masterpieces where the senses and the imagination together say something. It's like an alto and a bass, two voices. They sing different notes but together the song happens. Well, that's what it is, a contradiction. (Raeben 2018c, 207)

L'esempio musicale a cui si riferisce in questa lezione è un fenomeno noto in musica come il terzo suono di Tartini, dal nome del musicista e insegnante che fu tra i primi a teorizzarlo²⁰³. Il violinista dimostrò che suonando dei bicordi a intervallo di quinta si genera una terza nota, detta anche suono risultante o di combinazione. Si tratta in realtà di una caratteristica che era già nota e sfruttata dagli organisti da almeno un secolo prima e che ha effetti che vanno al di là di quanto il musicista piranese potesse immaginare. I suoni risultanti infatti sono suoni reali e possono quindi produrre a loro volta altri suoni addizionali. Senza entrare troppo nello specifico, la dinamica di questo fenomeno sonoro offre una metafora perfetta dell'ideale artistico di Raeben: come nel quadro, la coesistenza di elementi diversi, sapientemente giustapposti, dà a vita a qualcosa che è maggiore della somma dei suoi addendi, i quali a loro volta mantengono le proprie specificità:

I believe the whole is greater than the sum of its parts. A work of art is supposed to be something new; every birth is something new. The whole, which is the baby or the individual, is bigger than the sum of the things that made him. If you pick out the things that made him, you only falsify. (Raeben 1976, 55)

²⁰³A questo riguardo si rimanda al *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia* di Tartini (1754).

7.2. Pittura e letteratura

Se la ricerca espressiva non può tralasciare il contributo della tradizione filosofica, allo stesso modo poesia e prosa sono per l'artista spunti di riflessione fondamentali. Una convizione, questa, già presente negli insegnamenti degli *ashcanners* e, in particolare, del primo mentore di Raeben, della cui passione per Walt Whitman e per il naturalismo americano si è già accennato nel capitolo secondo²⁰⁴. Come spiega Garnett McCoy, però, Henri è un cultore di letteratura, non un esperto²⁰⁵.

Figlio di un grande scrittore e legato agli ambienti letterari e teatrali russi, francesi, gerosolimitani e newyorchesi del suo tempo, Raeben attribuisce alla letteratura un ruolo ancor più vitale, al punto da tenere delle vere e proprie *lecture* dedicate a singoli scrittori o ad analisi letterarie di più ampio raggio²⁰⁶. Ciò anche in ragione dell'importanza che i suoi principali modelli pittorici vi attribuiscono, a partire da Cézanne. In un famoso passo delle lettere, il pittore francese si concentra su alcune righe di Balzac che descrivono una tovaglia bianca, divenuta poi celebre fino ad attirare l'attenzione di diversi pittori, nonché del filosofo Merleau-Ponty. In *Pelle di Zigrino*, lo scrittore francese descrive una “tovaglia bianca come uno strato di neve caduta di fresco sulla quale si elevano simmetricamente i coperti coronati di panini biondi” (cit. in Merleau-Ponty 2016, 35). Forse anche perché influenzato da alcuni lavori di Manet che ritraggono un soggetto simile²⁰⁷, Cézanne afferma:

Per tutta la mia giovinezza ho voluto dipingere questo, quella tovaglia di neve fresca... Ormai so che bisogna limitarsi a voler dipingere il “s'elevano simmetricamente i coperti”, e il “di panini biondi”. Se dipingo “coronati”, sono fregato, capite? E se davvero equilibrio e sfumo i coperti e i panini come dal vero, siate sicuri che le corone, la neve e tutto il tremito vi

204Tra i principali scrittori e musicisti menzionati da Henri nelle sue lezioni, oltre ai già citati Whitman ed Emerson, spiccano anche alcuni degli autori su cui Raeben tiene i propri seminari, come Dostoevsky, Tolstoj, Zola, Ibsen, De Maupassant (vd. Homer 1969, 158-159).

205Scrive McCoy a questo proposito: “when Henri spoke of writers [...] what he did was to inspire a desire on the part of the listener to go out, to look up all this stuff and get involved with it” (McCoy 1965, 70).

206L'informazione, come si è già menzionato, è stata riferita dai pittori Amato, Carr, Jacobs, Kramer nelle relative interviste, cui si rimanda per un approfondimento.

207Si pensi, ad esempio, alla tovaglia bianca di *Colazione sull'erba* (1863), conservato al museo d'Orsay di Parigi, che come noto influenzò alcuni soggetti di Cézanne.

saranno”. (*Ibidem*)

Quest’immagine della tovaglia è stata rielaborata in varie declinazioni da diversi discepoli artistici di Cézanne, ad esempio negli esperimenti pittorici di Matisse che non di rado ritraggono delle tovaglie, come in *Natura morta con tovaglia blu*. Un altro seguace di Cézanne, Braque, in diverse interviste, riflette a sua volta sul bisogno di una traduzione poetica del soggetto in pittura, scegliendo curiosamente l’immagine di un tovagliolo bianco. Nella conversazione con Georges Charbonnier, il pittore francese afferma:

Credo che l’arte poetica – se così si può dire – consista nell’animare queste forme e colori, cioè: fare di un bianco posto sulla tela un tovagliolo. Si assiste dunque a una trasformazione della cosa. Una trasformazione poetica della cosa. (Braque 2017, 92)

Qualche anno più tardi Braque ribadisce il concetto a Jacques Lassaigne, scegliendo ancora di ricorrere alla stessa immagine:

Per farsi un’idea di un’astrazione, bisogna partire o riferirsi a dei dati del reale. L’astratto non esiste in sé. Il pittore pensa secondo forme e colori, e il soggetto è il sentimento poetico. Il pittore pensa in primo luogo a un colore, prima di pensare a quel che sarà la cosa. Così, non penso a fare un tovagliolo bianco, ma concepisco un bianco che può diventare un tovagliolo. (Ivi, 106)

In queste righe si possono rintracciare diversi elementi utili a comprendere le considerazioni di Raeben sul tema. In primo luogo, non sfuggirà come sia Braque sia Cézanne concordino sulla necessità di radicare idee e forme astratte nella percezione concreta del reale. Perché risultino vive e credibili queste ultime devono emergere dalla costruzione del quadro e non da un’idea preconcepita del pittore. In una prima fase, l’artista si limita a trovare e concepire dei colori che gli comunichino determinate sensazioni, guardandosi bene dal concettualizzare. Si è già avuto modo di vedere che così la pensa anche Raeben, secondo cui l’artista deve evitare di dipingere l’idea di tovagliolo cui fa riferimento Braque, o il termine “coronati”, seguendo i quali Cézanne ci dice che l’artista ‘rimarrebbe fregato’ – ossia, si perderebbe in concettualizzazioni che lo porterebbero a smarrire il legame con i sensi e con il processo di costruzione. Al contrario, prestando la cura necessaria all’interpretazione e alla giustapposizione di forme e colori, il quadro si svelerà gradualmente da sé e l’artista *arriverà* alla

rappresentazione unitaria del soggetto che si completerà da sé. Così concepito, quest'ultimo è esso stesso una traduzione poetica, o, per usare la terminologia di Raeben, una metafora pittorica²⁰⁸.

Non stupisce dunque l'importanza che l'insegnante attribuisce alla letteratura, considerata fonte inesauribile di stimoli e strumento prezioso che consente di avvicinare in maniera più profonda il motivo. Raeben era perciò solito assegnare agli studenti varie tipologie di esercitazioni che vertevano sull'interpretazione e la traduzione pittorica di passi letterari. Per sua natura, questa pratica ha il pregio di aiutare gli allievi ad adottare un approccio sinestetico. Secondo Raeben, inoltre, essa si rivela anche particolarmente utile quando si tratta di trovare quel dettaglio specifico in grado di conferire al soggetto la sua identità, sorta di chiave di volta della rappresentazione. Commentando una lezione in cui il suo insegnante si cimenta nel dipingere una natura morta con un pesce affumicato – cotto secondo una ricetta tipica della cucina ebraico russa –, Schlam spiega:

Norman sometimes referred to this process as “finding the foil.” The foil is the characteristic, the color, texture, mood, that will give something its identity. The green is the foil that makes the fish be fishy, and therefore smell. [...] He was a sensualist and he gave us the example of this fish and the task of miraculously trying to put the smell into the paint. He might just as well have asked us to put love in someone's eyes, to put tenderness in a baby's hand, to put vigor in a tree, to put God in the sky. (Schlam 2018, 227-228)

Si scorge in questo passo un'attitudine che sconfina anche nell'*ekphrasis*, non a caso forma espressiva adoperata negli anni successivi da diversi degli allievi, tra cui Dylan stesso²⁰⁹.

La grande letteratura secondo Raeben può come l'arte illuminare gli individui su alcuni aspetti della vita e far luce sui loro meccanismi, da cui la scelta di tenere *lecture*

208A questo proposito, si vedano queste considerazioni di Schlam: “the imagination would contribute a personal transformation of our feelings into something else – something that had meaning over and above the merely descriptive. The content added to the feeling is metaphor” (Schlam 2018, 213).

209A questo riguardo, basti pensare alla controversa mostra di ritratti di Dylan dal titolo *The Asia Series*, che ha suscitato diversi dibattiti per la fedeltà con cui l'artista riproduce dei soggetti fotografici molto celebri, senza darne conto. Tuttavia, questa collezione probabilmente non sarebbe piaciuta a Raeben, il quale insisteva molto sulla necessità di non essere schiavi del soggetto e di dipingere piuttosto ciò che questo comunica all'artista.

anche su autori e temi letterari. Si è già menzionato come, purtroppo, poco sia rimasto di questi interventi, che sarebbe stato interessante approfondire anche per lo studio dell'opera di Dylan, il quale negli anni successivi alle lezioni concentra la propria attenzione su diversi degli scrittori di cui maggiormente si interessava il suo insegnante²¹⁰. Ciononostante, a fronte delle informazioni raccolte da chi scrive, si è deciso di affrontare qui rapidamente due autori che hanno attirato l'interesse di Raeben in relazione al tempo e alla memoria: Marcel Proust e Arthur Miller ²¹¹.

Nel corso degli anni, il pittore tenne più di una *lectio magistralis* su Proust e sulla sua influenza sul mondo della pittura²¹², di cui non sono rimasti che piccoli frammenti raccolti da alcuni studenti nei loro appunti. Alla luce anche delle interviste con gli studenti, non è difficile però ricostruire le ragioni dell'interesse di Raeben per lo scrittore ebreo francese. In primo luogo, la *Recherche* è un esempio illustre di come un'opera possa dilatare il tempo e, più precisamente, di come si possa fermarlo mentre esso continua a scorrere. Come sintetizza brillantemente Carlo Migliaccio, per Proust

L'istante è qualche cosa che è tempo senza essere nel tempo. [...] Esso sfugge all'ordine cronologico, è un altro tempo, come un'assenza importante, silenzio e sonorità insieme. Non si tratta di una visione del presente che sostituisce il passato, ma in esso vige un perfetto rapporto di coincidenza e simultaneità; è una presenza che non si divide e un passato che nel contempo si rivela presente, co-implicato con esso. (Migliaccio 2007, 5-6)

Nonostante Proust abbia negato l'influenza di Bergson, di cui era peraltro parente, la loro concezione del tempo presenta diverse affinità. Entrambi postulano l'esistenza di un tempo interno nel quale il passato della memoria rivive nel continuo incedere di un presente che già si appropria del futuro. Come dice Proust in Jean

210 Il materiale disponibile non permette di stilare una lista di autori prediletti da Raeben, la quale risulterebbe imprecisa, oltre che troppo estesa. A detta degli allievi, però, l'insegnante aveva una predilezione per il romanzo e la poesia americani, irlandesi e, più ancora, per quelli russi e francesi dell'Ottocento e primo Novecento.

211 Consultati sull'argomento, gli allievi Roz Jacobs, Berniece Sokol Kramer, Claudia Carr e John Amato spiegano che Raeben fece riferimento a *Death of a Salesman* di Miller solo limitatamente a un certo periodo e che non ritengono avesse un interesse specifico per l'autore, per quanto molto amico e stimato da Stella Adler. Al contrario, diversi di loro descrivono la passione di Raeben per Proust quale una vera e propria ossessione dell'insegnante.

212 Sui rapporti tra Proust e i pittori parigini è stato scritto molto. Per un approfondimento si rimanda a *Proust e i movimenti pittorici di avanguardia* di Placella Sommella (1982).

Santeuil, nell'istante in cui si attiva la memoria "il tempo diventa un altro tempo, che si apre al futuro e possiede la potenza dell'avvenire" (cit. in Migliaccio 2007, p.5). Le continue resurrezioni della memoria di cui parla Proust nella *Recherche* sono un esempio perfetto della concrezione temporale cui Raeben mira. Spiega a questo proposito Amato:

In the 'moment', time stops, but we can never truly arrest time as such and our pursuit to do so is inherent in our appreciation of life itself. Painting, like Proust's remembrance, is in its essence an attempt to stop time, yet it is just the illusion of doing it, because we are caught in the continuum regardless of what our ego might suggest as otherwise. This is also where Henri Bergson came into play with *Time and Duration*. (Amato 2017)

La grande passione del pittore per quest'opera è dovuta ancor più a come Proust approfondisce le dinamiche della memoria. Ciò appare evidente nella sua rilettura di una delle pagine più celebri della *Recherche*, quella sulla *madeleine*, cui Raeben dedicò un'intero seminario²¹³. Raeben rilegge il passo da una prospettiva di teoria della percezione, puntando l'attenzione sulla natura sinestetica dell'esperienza narrata²¹⁴. Egli analizza nel dettaglio le caratteristiche di ogni singola sensazione e il loro evolversi e nota, ad esempio, come olfatto e gusto siano connessi a ricordi specifici e puntuali, cosa che avviene anche nella vita di ogni giorno. Ciò che più gli preme è evidenziare come l'origine del ricordo nasca da una serie di percezioni causate da un unico morso dato al biscotto. Questa semplice azione dà origine a una serie di sensazioni diverse e contrastanti, la cui descrizione ben si presta a descrivere quella che Dewey definirebbe *una* esperienza. A questo proposito, spiega sempre Amato:

His take as to the essence of the relationship of Proust to painting was the ability to recognize the relevance of sensation in capturing the moment not merely as a concept, but as a totally realized experience. As Braque says, "sensation is revelation". (Amato 2017)

Nel passo proustiano, proprio come teorizza Raeben, la sincrasi dei sensi attiva la

213Le informazioni sull'argomento sono tratte dalle interviste a Jacobs (2017) e Kramer (2017).

214A questo proposito, si riporta qui un passo della conversazione con Roz Jacobs, nel quale spiega che "Raeben used to talk about Proust all the time. Especially about the madeleine, explaining that everything, all the memories and the sensations come from the biting into the madeleine" (Jacobs 2017).

memoria e il dialogo tra le due dà origine a un'intuizione artistica. In quest'ottica, questo breve passo diviene emblema per eccellenza del processo artistico: una descrizione concreta e precisa delle dinamiche di un'intuizione sinestetica che dà origine a un viaggio creativo, il cui esito finale è superiore alla somma delle sue componenti. L'attività poetica o metaforica della mente, che come un direttore d'orchestra giustappone e mette in dialogo immaginazione e sensi, produce così un paradosso: un prodotto d'arte che, per quanto in maniera illusoria, concilia l'inconciliabile in una dialettica che non annulla le differenze, ma le fa coesistere creativamente.

Un altro esempio illustre di come un'opera possa fermare il tempo mentre la lancetta dell'orologio continua a scorrere è *Death of a Salesman* di Arthur Miller. Autore a sua volta di cultura ebraica, Miller è un drammaturgo particolarmente stimato da Stella Adler e dalla sua cerchia – cui Raeben si è visto essere legato –, e le sue sperimentazioni sul tempo e sull'immagine offrono a Raeben diversi spunti di riflessione. Tanto la *distentio* agostiniana quanto le teorie bergsoniane, care a Raeben, ben si prestano all'analisi dei continui salti diacronici nella memoria di Willy Loman che dilatano e modificano il tempo interiore della coscienza del protagonista. Per usare le parole di Miller stesso, “*Death of a Salesman* explodes the watch and the calendar” (Miller 1996, 116). Questa caratteristica risponde a una ricerca precisa e dichiarata del drammaturgo, il quale mira a far coesistere le tre diverse dimensioni temporali nello scorrere del presente di un dramma che ha per luogo privilegiato la mente del suo protagonista. Non a caso, il primo titolo cui Miller pensò per l'opera era *The Inside of His Head*, volutamente ironico perché “the inside of his head was a mass of contradictions” (ivi, 135)²¹⁵. In parte influenzato dalla sua cultura²¹⁶, in parte forse memore della lezione bergsoniana, nell'introduzione ai *Collected Plays*, il drammaturgo spiega che all'interno delle contraddizioni della mente di Willy Loman, come in quella di ognuno di noi, il passato e il presente, e a volte persino il futuro, coesistono²¹⁷. A suo avviso,

215In fase di stesura il drammaturgo aveva preso inoltre in considerazione l'idea di allestire la scena stessa come una testa.

216Nell'intervista al *The Paris Review*, al giornalista che gli chiede in che modo la sua opera possa considerarsi influenzata dalla sua educazione ebraica, Miller significativamente risponde: “I think now that, while I hadn't taken over an ideology, I did absorb a certain viewpoint. [...] I have, so to speak, a psychic investment in the continuity of life” (Miller 1996, 292).

217Per un approfondimento della resa scenica dell'aspetto temporale in *Death of a Salesman*, ad opera di Jo Mielziner, si rimanda all'articolo *Il giardino dei Loman* di Maria Anita Stefanelli (2003).

There is no past to be “brought forward” in a human being, but he is his past every moment and the present is merely that which his past is capable of noticing and smelling and reacting to. I wished to create a form which, in itself as a form, would literally be the process of Willy Loman’s way of mind. [...] a way of transforming a subjective feeling into something that can be comprehended through public symbols. (Miller 1996, 136)

Questa ricerca di una concrezione delle tre temporalità ha evidenti aspetti di contiguità con il pensiero di Raeben e, sebbene dia origine a esiti molto differenti, non si discosta molto sotto un profilo concettuale dalle considerazioni di Bergson e Proust²¹⁸.

In questa sede, ancor più interessante è approfondire il ruolo dell’immagine nell’economia del dramma e della sua genesi. Nella stessa introduzione citata in precedenza, Miller racconta anche di aver scritto *Death of a Salesman* seguendo una serie d’immagini giustapposte, come emerse dalla testa stessa del suo protagonista:

It came from structural images. The play’s eye was to revolve from within Willy’s head, sweeping endlessly in all directions like a light on the sea, and nothing formed in the distant mist was to be left uninvestigated. [...] Above all, in the structural sense, I aimed to make a play with the veritable countenance of life. (Ivi, 143)

Il drammaturgo si spinge poi fino a elencare e descrivere una lunga lista d’immagini (cf. ivi, 141-143), precisando però, allo stesso tempo, “there are no flashbacks in this play, but only a mobile concurrency of past and present” (ivi, 138). Questa dinamica compositiva è interessante qui nella misura in cui dà a sua volta conto di un approccio metonimico alla creazione, che giustappone e fa coesistere immagini concrete e contrastanti. Un metodo, questo, che, facendo un raffronto tra *All My Sons* e *Death of a Salesman*, Miller stesso contrappone a quello ‘lineare’ e consequenziale di matrice aristotelica²¹⁹:

The image was in direct opposition to the method of *All My Sons*. A method

218Un’altra interessante analogia che per ragioni di spazio qui non si è potuto svolgere è l’apporto musicale nella resa della dimensione temporale dell’opera. Un apporto, questo, che trova conferma nelle riflessioni di Miller stesso, il quale riconosce all’approccio wagneriano delle musiche di Alex North il merito di creare un maggiore senso di continuità del flusso temporale – di qui, la decisione di inserire ventiquattro minuti di musica, il massimo allora legalmente consentito. Per un approfondimento si rimanda al trattato *Alex North, Film Composer: A Biography, with Musical Analyses of A Streetcar Named Desire, Spartacus, The Misfits, Under the Volcano, and Prizzi's Honor* di Shoilevska Henderson (2009).

219Una concezione del tempo, quest’ultima, lineare e di derivazione greco-cristiana, che Miller non a caso definisce “at odds with my own experience” (Miller 1996, 135).

one might call linear or eventual, in that one fact or incident creates the necessity for the next. The *Salesman* image was from the beginning absorbed with the concept that nothing in life comes “next”, but that everything exists together and at the same time within us. (Miller 1996, 136)

Questi aspetti richiamano alla mente quella qualità della letteratura rabbinica, descritta da Steinsaltz e Neusner come *thought in concrete images*. Ancor più forte, poi, è l’eco del sé quale forza creatrice di Bergson, che, come il commesso viaggiatore, riattiva i ricordi e crea incessantemente nuove immagini.

Tuttavia, al contrario dell’uomo bergsoniano, di norma ancorato primariamente all’azione, Willy Loman vive la strana situazione di essere ostaggio degli stessi ricordi che riattiva e delle immagini che (ri)crea. In ciò condivide un sentimento molto più simile a quello della cantante Josephine di Kafka e a quello di Kafka stesso, che di fronte a un senso di profonda impotenza si descrive come un mero ‘ricordo riportato in vita’²²⁰. Per questo motivo, i personaggi dei capolavori dello scrittore ceco, come il loro creatore, per Harold Bloom sarebbero espressione della crisi novecentesca del pensiero ebraico – ossia del peso di una tradizione che, nel contesto contemporaneo, non indica più come prima una strada di vita condivisa e praticabile, ma segna solo l’incolmabile distanza tra il presente e il passato: un passato ingombrante e impenetrabile che frustra ogni possibile legame con il futuro (cf. Bloom 1989, 187). Una considerazione, questa, che il critico estende anche alla figura di Gregor Samsa, a sua volta di mestiere rappresentante commerciale. La sua tragedia, secondo Bloom,

takes place somewhere *between* truth and meaning, a “somewhere” identical with the modern Jewish rupture from the normative tradition. Truth is in hope and neither is available to us, while meaning is in the future or the messianic age, and we will not attain either. (*Ibidem*)

Come molti dei personaggi delle opere maggiori di Kafka, Gregor Samsa è intrappolato in un ingranaggio rotto, perennemente sospeso tra la verità della memoria del passato e il significato del futuro. Così è anche il suo collega d’oltreoceano. Il dramma dell’ebreo Kafka è solo in parte simile a quello di Willy Loman, schiacciato dal giogo della retorica e dei meccanismi di una società capitalista; entrambi, però, in fondo condividono lo stesso paradosso, una sorte già segnata al principio e uno stesso sentire di fronte al tempo.

Tuttavia, secondo una prospettiva raebeniana, la causa della paralisi di Loman va

²²⁰L’espressione è riportata nei diari e compare anche nel titolo del tomo di scritti autobiografici *I Am a Memory Come Alive: Autobiographical Writings by Franz Kafka* (cf. Kafka 1974).

ricercata piuttosto nel male più diffuso nella società contemporanea: Loman non sa 'vedere'. Se la consapevolezza dell'individuo secondo Bergson spesso è schiava delle necessità del quotidiano, nel caso di Loman affermare ciò sarebbe riduttivo. I suoi bisogni e i suoi desideri non sono autentici, perché lui non ha contatto con una metà del suo essere: la sua realtà non ha legame alcuno con l'attualità, direbbe Raeben (vd. Amato 2017). Spesso i ricordi del *Salesman*, come quelli, ad esempio, di Swan, traggono origine da una percezione concreta. Tuttavia, il più delle volte, al momento di seguirli e interpretarli la memoria scade o va in frantumi, da lui stesso falsata per inseguire dell'idee preconcepite, nello strenuo tentativo di offrire di sé un'immagine ideale e astratta, che è falsa ed eteroimposta. È in fondo il peggior concettualista, o meglio, fa di tutto per sforzarsi di esserlo contro la propria natura, e come tale non è in grado di ascoltare e di ascoltarsi. Tutto ciò che la sua mente partorisce è qualcosa d'altro che non ha radici nel mondo che lo circonda, non si fonda su quel che sente. Se l'arte è un modo di vivere, Loman fa di sé una creazione sterile, un'opera inutile. Il confine tra realtà e attualità si offusca nella sua mente per la semplice ragione che lui rifiuta o non è in grado di vederlo, proprio perché si nega l'opportunità di percepirlo. Al contrario, nei casi sporadici in cui si lascia andare e dà corso all'esigenza di stabilire un legame concreto con le cose e con i suoi cari si intravedono i bagliori di un suo possibile riscatto, della speranza di vivere a pieno la gioia, per usare un termine caro a Raeben, una gioia profondamente creativa. Quella stessa gioia che deve alimentare il vero artista. Proprio come quella che provò Miller nello scrivere uno dei capolavori del teatro americano:

I confess that I laughed more during the writing of this play than I have ever done, when alone, in my life. I laughed because moment after moment came when I felt I had rapped it right into the head - the non sequitur, the aberrant but meaningful idea racing through Willy's head, the turn of a story that kept surprising me every morning. (Miller 1996, 13-14)

7.3. Una prima riflessione sull'opera pittorica di Raeben

Dopo aver visto nel dettaglio le teorie di Raeben resta ancora un interrogativo: fino a che punto è riuscito a tradurre nella sua opera pittorica le idee artistiche che ha elaborato e insegnato per oltre quarant'anni? La domanda è di particolare interesse e di non semplice soluzione perché la sua carriera artistica fu fortemente condizionata, se non bloccata, dai suoi problemi di psicosi. Secondo le testimonianze di parenti e allievi, i suoi studi hanno avuto un influsso negativo sulla sua salute mentale²²¹. Le riflessioni sul tempo, in particolare, pare alimentassero i suoi disturbi, i quali a loro volta lo portavano ad approfondire morbosamente le sue indagini. Queste meditazioni continue sui limiti della cognizione e sulla natura dell'esistenza ebbero così l'esito di aggravare progressivamente le già precarie condizioni mentali dell'artista. Né il tiepido responso della critica ai suoi lavori e il furto dei dipinti possono aver giovato alla sua cattiva salute, che, come si è accennato nel capitolo 3, culminò in un crollo psicotico. A seguito di quest'ultimo grave episodio, per paura di poter ripiombare nella medesima condizione, Raeben smise gradualmente di dipingere per dedicarsi all'insegnamento, ponendo di fatto fine alla propria carriera artistica e iniziandone una nuova come docente. Un dato, questo, confermato da diversi allievi²²², tra i quali anche Amato, che racconta:

As a painter, something happened to him. He had psychic issues, there was a time in his history when he became catatonic. He was very sick. He actually pulled himself out of it, but he was fragile after that point, so painting as a real painter, day and day out, that couldn't be any more. (Amato 2017)

Per queste ragioni, la produzione di Raeben si presenta eterogenea, complessa e di difficile ricostruzione. Il catalogo delle opere che si è riusciti rintracciare ammonta 101 lavori, di cui 46 pastelli, 21 oli, 21 demo a olio, 9 carboncini, 2 acquarelli e due a inchiostro, tutti in possesso di privati, ma è lecito ritenere ve ne siano molti di più tra quelli sfuggiti a questa prima indagine. Il numero è relativamente esiguo e ciò dipende in parte dal fatto che, salvo rare eccezioni soprattutto legate a ritratti su commissione e

²²¹A questo aspetto fanno riferimento gli allievi Amato (2017), (Carr 2018), (Jacobs 2017), Kramer (2017) e Bert Waife (2019).

²²²Tra questi Carr (2018), Jacobs (2017), Kramer (2017), più i parenti Bert Waife (2019) e Dolores Raeben (2018).

qualche tardivo *cityscapes*, a metà anni Quaranta Raeben iniziò progressivamente a smettere di dipingere per dedicarsi all'insegnamento. Già a partire dal 1946, data in cui aprì lo studio alla Carnegie Hall, l'artista si dedicava quasi esclusivamente alla docenza. A ciò va aggiunto poi che dei circa cento dipinti rubati nel 1926 dal suo studio, allora sito nel Bronx, si è persa ogni traccia; e che, come si è accennato nel capitolo 3, nella medesima circostanza, per la rabbia e la frustrazione Raeben gettò nel fiume Hudson diversi dei quadri che erano scampati alla rapina.

Il corpus delle opere presenta cinque principali tipologie: dimostrazioni, studi a carboncino, nature morte, ritratti e *landscapes/cityscapes*. Una percentuale numericamente cospicua è rappresentata dal primo gruppo, composto di *demo* – dipinti che Raeben eseguiva a lezione a scopo dimostrativo e a cui è opportuno dedicare qui una menzione specifica. L'alto numero di questi pezzi dipende dal fatto che, alla fine delle lezioni, il pittore lasciava che gli alunni portassero a casa i risultati di queste vere e proprie performance pittoriche, che per questo motivo si sono conservate perlopiù nelle collezioni private degli allievi²²³. Tra queste, rientrano anche lavori in parte eseguiti dagli studenti e in parte dal maestro, il quale, sempre a scopo dimostrativo, aveva l'abitudine di radunare gli studenti attorno alla postazione di uno di loro e dipingere sopra il suo lavoro del giorno. A questo proposito, racconta sempre Amato,

Painting as a real painter put him on his edge, it would have sent him back to some kind of psychiatric circumstance, probably catatonic again. So he did evolve out of it, but it was a health issue, that's why he could not paint anymore, but he would paint on our paintings. He could paint as a teacher. So he would apply paint, and you would see the application, and watch things evolve: the way he taught was exactly the way he painted, so there was this continuity that would blow you away. (Amato 2017).

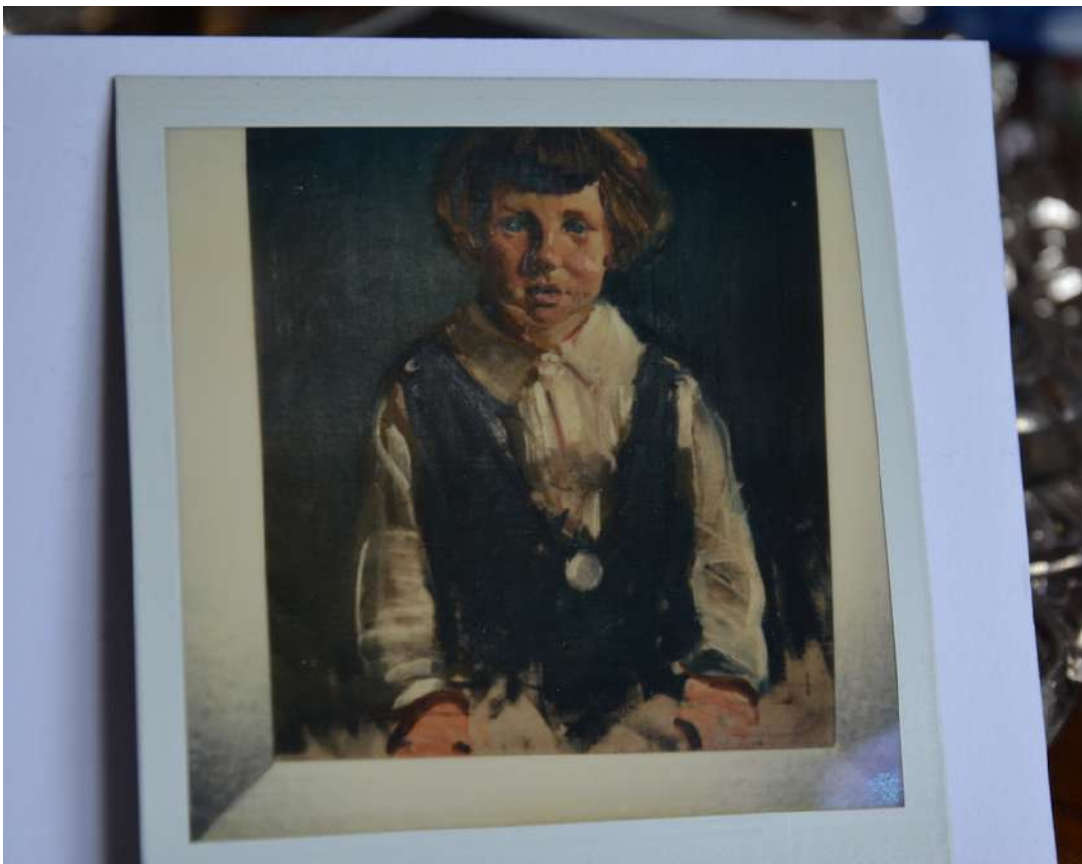
Una pratica, questa, non sempre apprezzata da tutti gli studenti. Ad esempio, Schlam, descrivendo come Raeben desiderasse che gli allievi realizzassero la prima fase del dipinto, racconta che

When he would come to our easel to demonstrate (and paint over our work

²²³Si ha documentazione fotografica di 24 di questi esemplari, ma considerando che ne faceva quasi uno a lezione è presumibile che ce ne siano centinaia. Per farsi un'idea più approfondita sull'argomento, trattato qui brevemente nei capitoli 3, 4 e 5, si rimanda alle lezioni-documentario di Raeben (1972a; 1972b; 1972c; 1972d), la cui visione è indispensabile per comprendere a fondo questo aspetto della sua didattica.

of the day) he would use up gobs and gobs of paint and ask the victim to put more and more on the palette. We would shake and worry he would use up all our very expensive oil paint, but no one ever said anything. This would have been anathema in the Raeben studio. (Schlam 2018, 210)

Sebbene nessuno di questi esemplari possa rientrare appieno nel novero delle opere del pittore, cionondimeno questi studi offrono spunti molto interessanti sotto un profilo metodologico e didattico – a patto che si abbia una buona conoscenza della materia. I pochi quadri ad oggi visibili sul web appartengono tutti a questa categoria, così come quelli riportati nei blog specifici e in alcuni libri su Dylan, dove vengono spesso erroneamente presentati quali lavori veri e propri²²⁴, un equivoco, questo, alla base di diverse imprecisioni e fraintendimenti critici.



Norman Raeben, *Portrait of Sherwin Kaufman* (1925). Collezione privata di Kenneth Kaufman

²²⁴Si tratta di un errore molto diffuso nei blog specializzati, di cui talora non sono esenti neppure alcune opere di dylanisti affermati, come, ad esempio, Sean Wilentz che in *Dylan and America* presenta come opera finita una dimostrazione che ha per oggetto Times Square, tratta dalla collezione di Amato (vd. Wilentz 2011, 139).

Le opere di maggior interesse artistico sono senza dubbio i ritratti e i paesaggi, naturali e urbani. Se questi ultimi fanno discorso a sé, in quanto si presentano come un ciclo coerente e sono quindi da ascrivere con ogni probabilità a un periodo preciso della carriera di Raeben, l'analisi diacronica della ritrattistica mostra chiaramente l'evoluzione del pensiero artistico dell'artista. La prima produzione, risalente alla fine degli anni Dieci e l'inizio degli anni Venti, testimonia come Raeben prenda le mosse dal realismo americano. La rappresentazione delle figure, come nel caso, ad esempio, del ritratto di Sherwin Kaufman del 1925, risente in maniera abbastanza visibile dell'influenza degli Otto, in particolare di Robert Henri per quanto riguarda l'uso del colore, e di John Sloan per l'intima resa delle espressioni dei volti. Oltre a questi riferimenti, specialmente nell'impiego del chiaroscuro, evidente è la lezione di Rembrandt e della scuola olandese, dalla cui paletta deriva in buona parte quella che Raeben adotta e personalizza, prima per sé e poi per i suoi allievi.

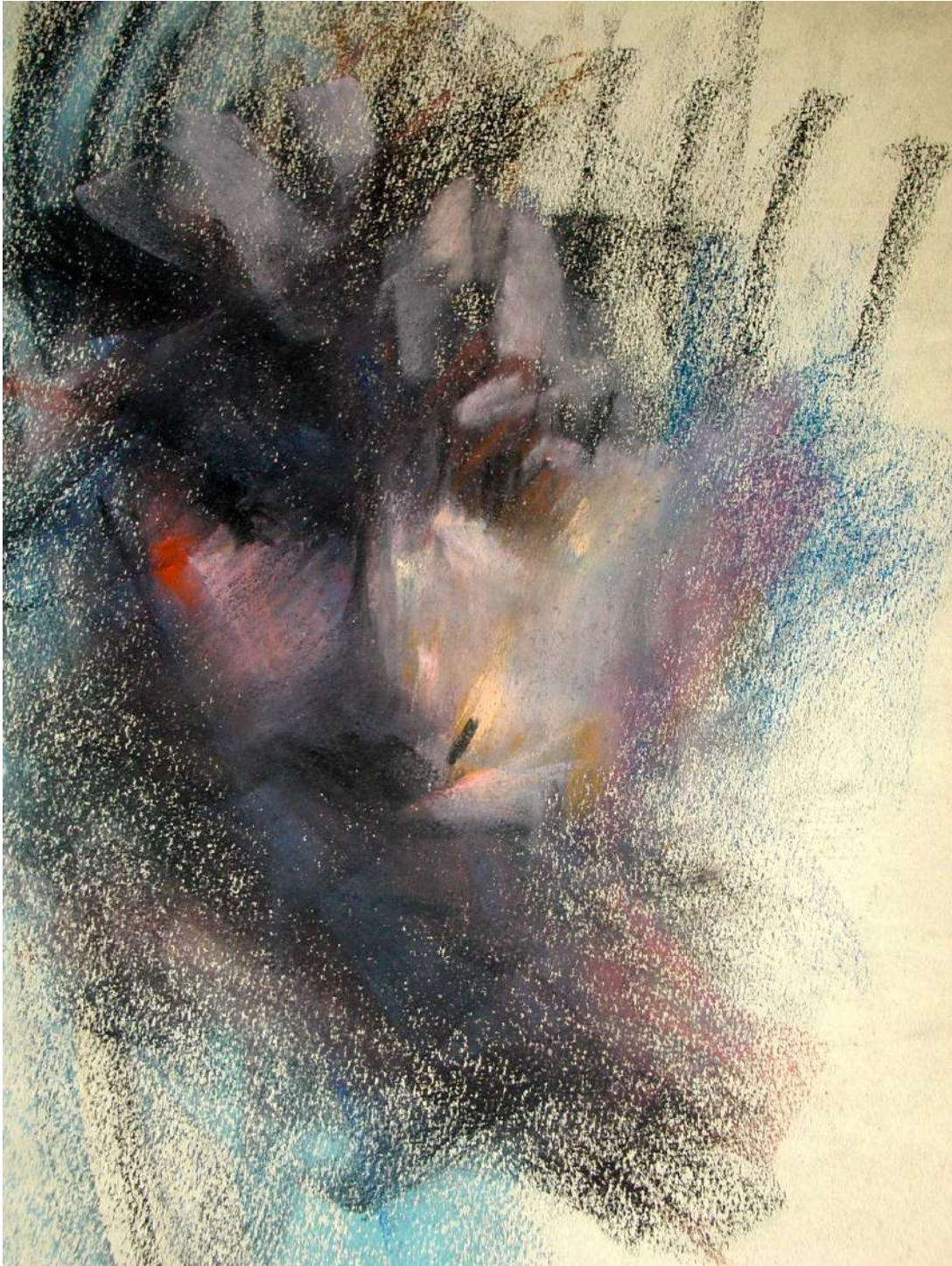
Nei ritratti immediatamente successivi al periodo parigino si scorgono, invece, suggestioni cezanniane nell'uso dei contorni e del colore. Le opere raggiungono esiti più personali e convincenti: l'espressione visiva risulta molto più viva, anche in ragione del fatto che i rapporti tra gli elementi del quadro obbligano l'occhio a spostarsi continuamente da un dettaglio all'altro, creando un maggiore senso di movimento e offrendo una prima forma di resa temporale.

Con il passare degli anni emergono, infine, tutte le caratteristiche costruttive tipiche della poetica raebeniana, che infonde un profondo senso di vitalità e ottiene un grado di espressività non comune facendo emergere il soggetto dal quadro stesso, o meglio dalla dialettica tra i suoi elementi costitutivi. Una tecnica, questa, di cui si è discusso nei capitoli precedenti²²⁵, e che appare in tutta la sua evidenza nelle demo, come nel caso di queste risalenti entrambe agli anni Settanta. Proprio in ragione della natura dei lavori e del loro stato incompiuto, essi offrono una preziosa testimonianza visiva delle dinamiche del *process of indirection*. Si nota chiaramente come Raeben, dedicandosi a un'attività minuziosa di interpretazione e traduzione degli elementi compositivi, *giunga* alla rappresentazione del motivo come per vie traverse. I due volti in tal modo paiono come affiorare dallo sfondo.

In questo procedimento si può intravedere la volontà di perfezionare e portare

²²⁵Si veda in particolare il capitolo 5.

all'estreme conseguenze certe riflessioni sulla costruzione e sulla gestione dei rapporti inaugurate da Cézanne e poi raccolte da diversi postimpressionisti; e in particolare da Matisse, che nelle lettere, parlando di come si approcciasse al soggetto nel comporre i propri ritratti, racconta:



Norman Raeben: *A Study of the Head* (s.d.). New York: Synchronicity Space Gallery



Norman Raeben, *Study of a Head* (s.d.). New York: Synchronicity Space Gallery

sono sorpreso di vedere apparire a poco a poco sul foglio un'immagine più o meno precisa somigliante alla persona con cui sono in contatto. Quest'immagine mi appare come se ogni tratto di carboncino avesse tolto da

uno specchio la nebbia che fino a quel momento mi aveva impedito di vederla. (Matisse 2003, 141)

Per ragioni relative alla natura stessa del *medium*, questo rapporto tra soggetto e sfondo risulta più attenuato e allo stesso tempo più bilanciato nei ritratti a pastello, tecnica maggiormente impiegata dal pittore a partire dalla seconda metà degli anni Venti in poi. La maestria con cui l'artista affina l'uso di questo stile costituisce un passo ulteriore nella direzione della resa del soggetto e della sua essenza, che il dipinto sembra cogliere in una forma pregevolmente unitaria.



Norman Raeben. s.t. (s.d.). Collezione privata di Bianca De Rosa

Questa caratteristica è ancor più presente nel ciclo di paesaggi urbani a pastello, risalente presumibilmente a due periodi artistici limitati nel tempo, un primo da situarsi tra la fine degli anni Venti all'inizio degli anni Quaranta e un secondo risalente ai primissimi anni Cinquanta, i cui esemplari sono molto simili ai primi ma caratterizzati

da colori più spenti e meno sgargianti. Senza dubbio la più felice e feconda parte della sua produzione, nella realizzazione di questi soggetti Raeben sembra raggiungere l'apice della sua espressione artistica. I paesaggi urbani si prestano in maniera a lui particolarmente congeniale per essere tradotti in una fusione riuscitissima tra la ricerca della cristallizzazione dinamica dell'istante perseguita da impressionisti e dagli *ashcanners* e la commistione di diverse visioni prospettiche e dimensioni temporali ricercate dalle avanguardie francesi. Un aspetto, questo, confermato anche da Nico Stringa che, in un intervento presentato nell'ottobre 2018 al convegno "Bob Dylan and the Arts" presso l'Università Roma Tre, conia l'espressione "modernità compatibile" per descrivere un'arte a mezzo tra Europa e America:

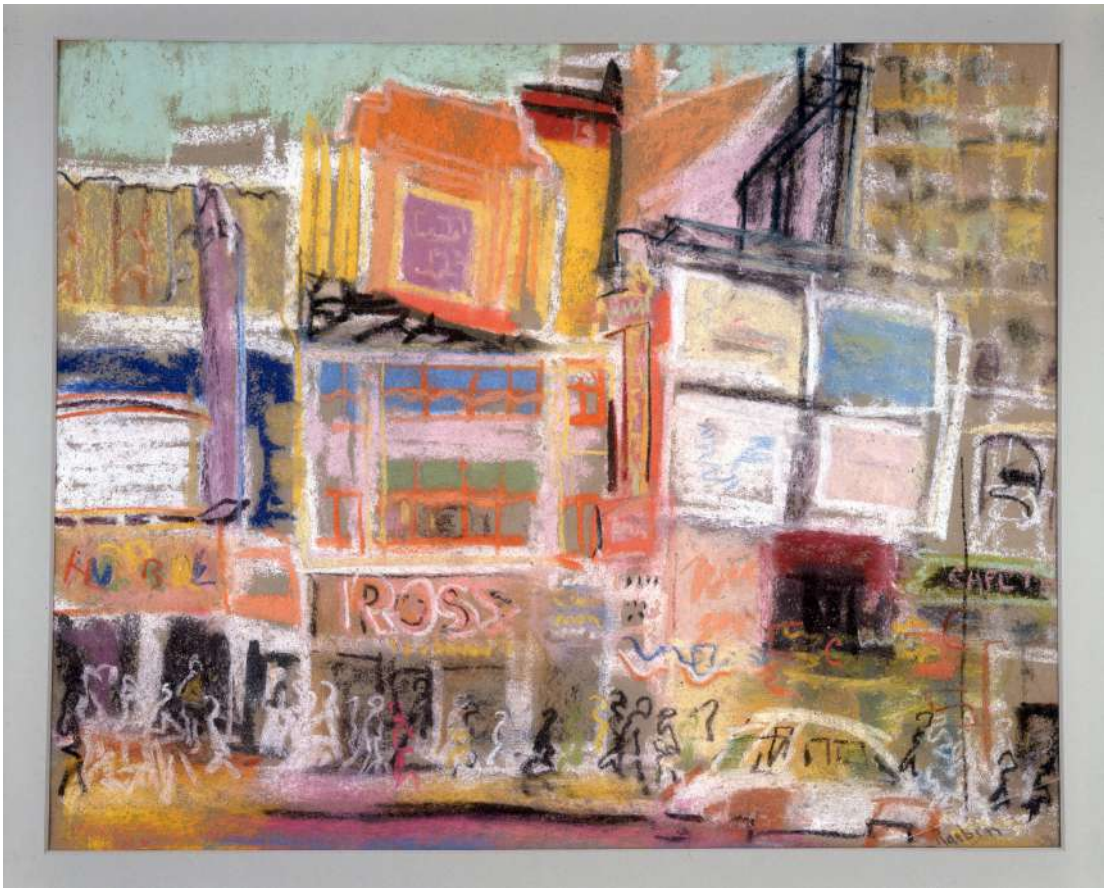
Raeben ha mostrato di elaborare un linguaggio artistico *compatibile* sia alla cultura visiva europea che a quella statunitense, per il grado di interazione che egli ha espresso tra fedeltà al contesto visivo da una parte e invece autonomia del segno e del colore dall'altra. (Stringa, *Norman Raeben*)

Il risultato di questa sintesi è la creazione di piccoli microcosmi caotici e pulsanti animati nel mondo del semiastratto. Se a un primo colpo d'occhio, confrontati con il *milieu* artistico del tempo, i dipinti potrebbero sembrare ancora troppo legati a forme di rappresentazione tradizionali – probabile ragione alla base del riscontro tiepido che la critica gli ha riservato –, a un'analisi più approfondita rivelano invece una ricerca artistica inedita e raffinata. La vivacità incorporea impressionista si sposa con il vigore e la vitalità della città degli *ashcanners* in un prodotto originale e inconsueto. Allo stesso tempo Raeben sa anche fare tesoro della lezione postimpressionista nella costruzione e nella rappresentazione del tempo, impugnandola in maniera personale e convincente. Esemplare da questo punto di vista è il pastello n.8-14, nel quale, come spiega Stringa:

gli edifici occupano la quasi totalità della superficie del quadro e la varietà, tutta frontale, della forma-colore si impone per una raggiunta autoreferenzialità. Talmente convincente questo *assemblage* di facciate in quanto com-posizione che perfino i passanti in basso, nel marciapiede, sembrano graffiti sui muri, come se fossero sagome scritte e assorbite nell'intonaco. (*Ibidem*)

Gli angoli prospettici di questi pastelli ricordano quelli delle opere dei suoi primi maestri, così come delle produzioni pittoriche giovanili degli artisti che si sono a loro

volta formati con gli Otto²²⁶. Di rado offrono una visione propriamente centrale, più spesso ne presentano una di taglio, ma in entrambi i casi tendono a comunicare l'immagine di un pittore errante; per ricorrere al termine adottato da Zurier per gli *ashcanners*, un *mobile painter*: un artista itinerante, veloce a cogliere il proprio motivo, ma che non sembra mai sentirsi a pieno parte del paesaggio che dipinge.



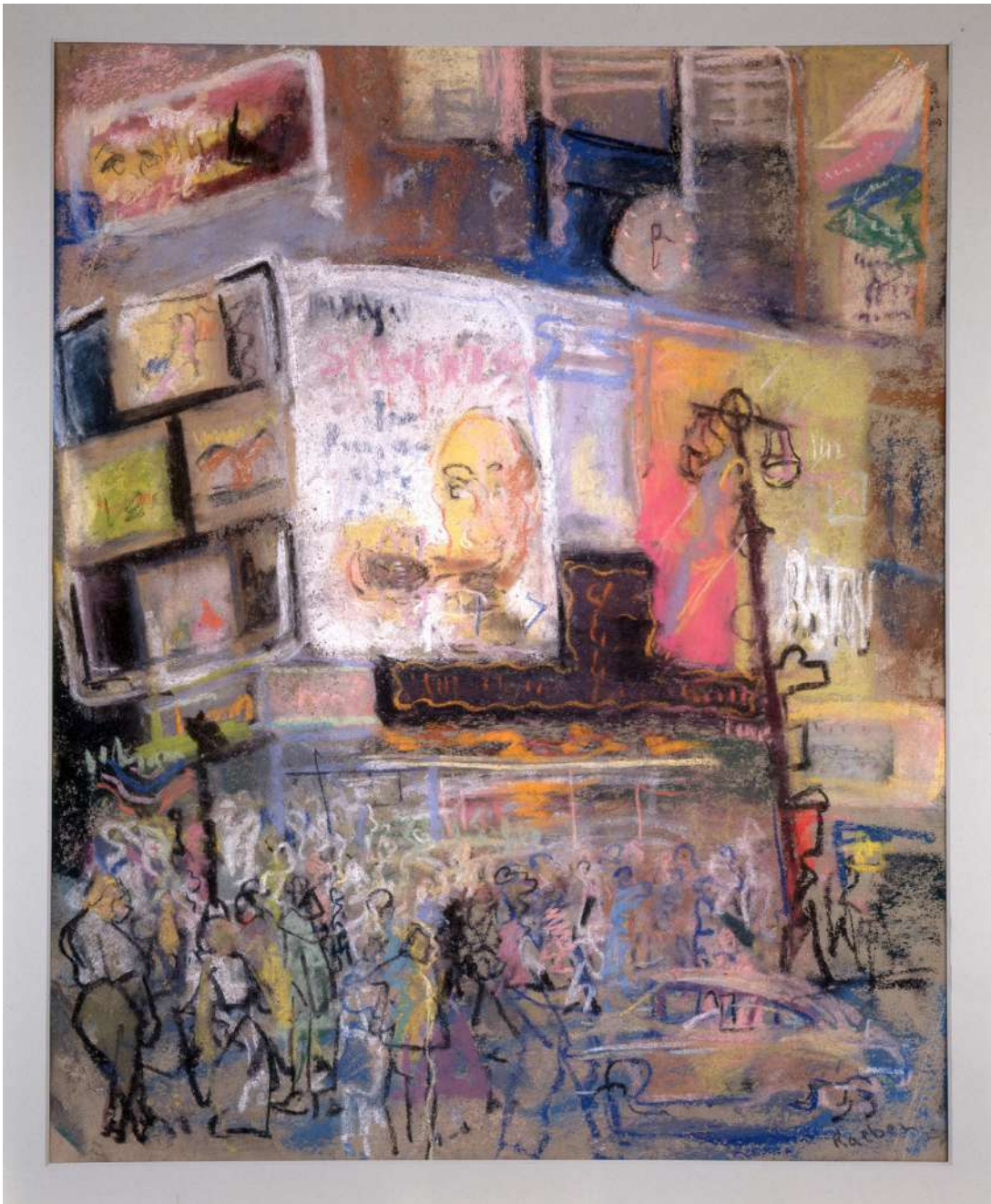
Norman Raeben, *Pastello n. 8-14* (s.d.). Collezione privata di Dolores Raeben

Ciò che distanzia nettamente l'opera di Raeben da quella dei suoi primi insegnanti sono la ricerca di una temporalità diversa, la sua resa delle figure umane e i suoi colori originalissimi, definiti dal critico Howard Devree “breathtaking” (Devree 1934, 10) – stesso aggettivo che, a detta di alcuni allievi, aveva impiegato anche Matisse qualche anno prima per descriverli²²⁷. L'applicazione del colore sul colore – che nel suo caso, come si è visto, significa costruzione di un soggetto che prende vita dal colore, come

²²⁶Si pensi, solo per citare un esempio, ai quadri del periodo parigino di Edward Hopper.

²²⁷L'aneddoto è stato raccontato anche dall'artista e curatrice Claudia Carr, allieva di Raeben e moglie e del drammaturgo e direttore teatrale Jacques Levy (Carr 2018).

uscito dalla sostanza di cui è fatto il suo sfondo – conferisce un maggiore senso di profondità a uno spazio che è a sua volta pullulante di sagome umane, mobili ed evanescenti. Per le modalità con cui supera la staticità del supporto bidimensionale, il quadro sembra mirare non tanto a creare un'illusione prospettica bensì a suggerire la percezione sensoria dello spazio profondo e del perdurare dell'istante infinito che intende realizzare.



Norman Raeben, *Pastello n. 4-3 (s.d.)*²²⁸.

²²⁸Il proprietario attuale del pastello non è noto.

Vi è in questi paesaggi urbani qualcosa in più della ricerca della resa essenziale della percezione effimera del momento, propria, sebbene in declinazioni molto diverse, sia della tradizione impressionista sia del realismo americano. Si ha qui la percezione di un tempo cristallizzato nella vitalità del suo fluire, colto con una resa sincretica e sincronica magistrale di quella che i suoi predecessori hanno definito la quarta dimensione. Un aspetto, questo, evidenziato anche da Stringa, che intravede un legame tra ciò e lo sguardo itinerante dell'artista:

Senza scomodare il concetto di erranza, che è fondamentale nel pensiero ebraico anche moderno, si può leggere nelle opere qui in esame la metafora di un percorso privo di un obiettivo finale, senza inizio e senza fine, e legato a una resa viva dell'istante; è questa sensazione a rendere così 'naturalì' e insieme inaspettate queste immagini. (*Ibidem*)

Raeben è un ebreo della diaspora, ma è anche un esule atipico, costretto ad abbandonare la Russia e il Vecchio Continente, salvo poi farvi più volte ritorno a nutrire e approfondire la propria indagine pittorica. Stringa coglie nel segno quando evidenzia l'aspetto ateleologico di questo ciclo di composizioni, un tratto che, come si è visto nei capitoli precedenti, trova un riscontro diretto nel suo pensiero artistico. Sia nel loro complesso che prese singolarmente, queste opere rifiutano di esaurirsi.

A questo proposito, è interessante riflettere su un'altra caratteristica precipua del pensiero raebeniano che contribuisce a rendere questi pastelli delle opere perennemente aperte, ossia la totale assenza di titoli per questo ciclo²²⁹. Alla luce delle riflessioni di Raeben sul ruolo dell'immagine e del suo approccio 'iconoclasta', che avvicinano il suo pensiero alla tradizione ebraica, nonché alle idee di diversi critici del novecento come, per esempio, i già citati Jacques Derrida o Harold Bloom, questa scelta non stupisce affatto. L'assenza di titoli porta il pubblico a concentrarsi esclusivamente sull'opera e sul processo artistico che le ha dato vita. È come se il dipinto stesso costringesse lo spettatore a interrogarsi sul proprio contenuto e, rifiutandosi di offrire risposte certe, accrescesse il bagaglio di significati possibili. Come disse Braque – che pure ai propri quadri era solito dare un nome –, “il titolo è un ammortizzatore che dispensa lo spettatore dal collaborare con il pittore e non lo impegna in uno sforzo intellettuale”

²²⁹È interessante notare che ciò non accade con altre tipologie di quadri di Raeben, come ritratti e vedute paesagistiche, che non di rado presentano titolo e anno.

(Braque 2017, 27). In fondo, “un programma è una cosa morta” (ivi, 29), spiegava sempre il pittore francese nella medesima circostanza. Una considerazione, questa, valida per i quadri in esame e ancor più per il ciclo nel suo insieme, che obbliga così il fruitore a perdersi in ciò che per l’artista ha realmente importanza, il suo percorso.

Persino le figure umane, come i titoli, non hanno nome perché nel loro essere tratteggiate velocemente, quasi alla stregua di schizzi, sono indefinite e indefinibili. Questo tratto caratteristico dei pastelli raebeniani non sembra trovare alcun precedente nella pittura coeva²³⁰, se non in un unico studio a penna di Arduino Colato dal titolo *Notre Dame de Paris*, risalente circa al 1910.

Sebbene a prima vista il rapido schizzo di Colato sembra avere delle somiglianze con le figure raebeniane, il parallelo è calzante solo in minima parte.



Arduino Colato, *Notre Dame de Paris* (1911). Collezione privata di Bianca De Rosa

²³⁰Tra i pittori di poco successivi un rimando possibile potrebbe essere quello di Charles Cobelle, pittore francese trasferitosi nel secondo dopoguerra in Connecticut. Seppure sotto questo aspetto i suoi quadri rappresentino il riferimento più simile, anch’essi non informano dello stesso lavoro di integrazione tra soggetto e sfondo: le sagome non sempre risultano integrate nel contesto e lo sfondo stesso risente pesantemente della lezione surrealista di Chagall, agli antipodi dello stile raebeniano. Inoltre, i quadri in questione conservatisi sono tutti successivi ai primi pezzi di questo ciclo raebeniano.

La natura di appunto e la tecnica a penna e inchiostro rendono il parallelo poco pertinente. Cosa ancor più rilevante, nei pastelli di Raeben si scorge una precisa ricerca sul rapporto tra soggetto e sfondo: parte della maestria di queste opere infatti risiede proprio nel fatto che le figure umane risultano sempre perfettamente integrate nel loro contesto, cosa che si può dire soltanto di poche delle sagome disegnate dall'artista italiano che appaiono a tratti staccate e avulse dall'ambiente. A ciò si aggiunge anche il fatto che il disegno di Colato non è mai stato esposto²³¹.

Per quanto riguarda il panorama pittorico del tempo, qualche somiglianza si potrebbe riscontrare negli studi a carboncino di Henri Matisse e di William Glackens, ma anche in questo caso, proprio in ragione del medium utilizzato, questi riferimenti non si possono considerare indicativi. L'evanescenza delle figure potrebbe poi richiamare alcuni quadri impressionisti o, per restare in ambito americano, i *cityscapes* di Everett Shinn, però, in entrambi i casi, le figure umane, per quanto sfocate, sono sempre disegnate e mai sagomate.

Una scelta deliberata dunque, quella di Raeben, che si inserisce in un contesto storico di sperimentazioni pittoriche sul ruolo del soggetto in pittura. Di poco precedenti sono, ad esempio, le riflessioni di Picasso e Braque sull'argomento: negli anni della loro collaborazione, i due pittori ragionarono molto sulla possibilità di abolire il soggetto dal quadro, salvo poi convenire che ciò li avrebbe condotti a produrre dell'arte incompleta²³². Se il soggetto per Braque è "il sentimento poetico" (ivi, 106) senza il quale non può esservi traduzione pittorica compiuta, per Matisse, invece, il disegno "è l'espressione della presa di possesso degli oggetti" (Matisse 2003, 56).

Le figure raebeniane, però, a ben vedere sfuggono a entrambe queste definizioni, che si rivelano applicabili loro solo in parte. Poco o nulla aiuterebbe a descriverle un raffronto

231 Ci si riserva di approfondire ulteriormente lo studio di possibili occorrenze di quest'aspetto precipuo dell'arte raebeniana. Al momento la ricerca non ha permesso di attestare altri riscontri che non siano risalenti a diversi anni dopo la realizzazione dei pastelli. Ci si ripromette anche di approfondire il possibile legame tra l'esemplare di studio a penna di Colato, ora parte della collezione privata di Bianca De Rosa, e l'opera di Raeben. Tuttavia, fatta salva l'eventualità che i due artisti si conoscessero, questa connessione appare poco probabile.

232 Si veda ad esempio questo breve ma indicativo passo tratto dalla conversazione con Christian Zervos di George Braque, datata 1935: "quante volte abbiamo discusso, Picasso ed io, della soppressione del soggetto! [...] Ma ne abbiamo velocemente dedotto che la totale indifferenza nei confronti del soggetto ci avrebbe presto condotto a una forma d'arte incompleta" (Braque 2017, 31-32).

con le sagome umane degli ultimi lavori di Matisse. Per converso, anche volendo scorgere nella loro realizzazione un desiderio ornamentale o una sperimentazione interna ai piani pittorici, comunque lo stesso si può dire, ad esempio, delle lettere che Braque inserisce nei suoi lavori, in quanto nella loro piattezza ed estraneità stabiliscono un netto distacco dal resto degli elementi del dipinto. Protagoniste assenti del quadro, le *silhouette* raebeniane affermano la loro presenza vitale in un sentimento di assenza e caducità palpabile. Come gli strumenti musicali dei cubisti, sembrano attivarsi e vibrare alla vista, ma non si lasciano mai realmente afferrare dallo sguardo di colui che guarda; per come si stagliano sulla pagina, sembrano sia ferme sia in continuo movimento, come fossero parte del tempo e contemporaneamente estranee a esso.

Dal momento che l'arte per Raeben è poesia, è metafora, forse è nella letteratura che si deve cercare uno spunto per analizzare queste sue opere, il che ci riconduce alle riflessioni del paragrafo precedente. Per Harold Bloom, si è detto, la crisi dell'ebreo novecentesco, come la condanna dei personaggi di Kafka, è quella di essere sospeso tra il passato e il futuro, schiavo di un presente in cui è bandito da entrambi. Seppur per ragioni diverse, nella medesima condizione è l'uomo contemporaneo di Miller, frustrato nella propria creatività, schiacciata da se stesso e dalla società del capitale. Un dramma simile affligge le figure umane di questi pastelli, che però l'equilibrio delle opere sembra risolvere, o perlomeno mitigare, senza tuttavia negarlo. Per Raeben, si è visto, l'arte è l'unica cosa che può offrire una risposta, parziale e illusoria, ai contrasti del vivere: una sintesi poetica, un paradosso, che nella compresenza sincretica delle sue diversità e dei suoi contrasti può offrire un'armonia creativa. In questo luogo, le sagome popolano come voci una pagina della quale sono attrici pur non facendone mai del tutto parte.

Questi pastelli sono a ben vedere la massima rappresentazione di quello che Raeben insegnava:

As his student I learned how to “enter” the page as if it were infinite in space and time. I didn't feel like I was drawing on top of a piece of paper. Instead, I had the sense that the paper was space and while I was drawing the subject would arrive out of that space. It was not paper. It was a universe that was alive—and full of darkness and light, wonder and possibilities. (Jacobs, *A Blueprint*)

Ancora una volta, il riferimento più vicino è forse il Talmud, dove voci diverse e lontane

convivono tratteggiate da un inchiostro che sancisce nella spazialità del foglio un'incessante compresenza dinamica, seppure confinata alla compresenza solo virtuale come è quella della scrittura. Come una moderna riedizione della pagina talmudica, il quadro di Raeben crea un universo altro e sconfinato con regole proprie, dove le barriere del tempo si possono superare e il soggetto, propria nella sua fragilità, può intessere un eterno dialogo con il mondo che lo circonda. Più che una tela è in fondo solo un'altra pagina di vita, per usare le parole di Jacobs (*ibidem*), "a blueprint for life".

Seconda sezione: Bob Dylan

8. Bob Dylan e le arti visive

I write in chains of flashing images.

Bob Dylan (in Jarosinski 2006, 302).

When it comes time for me to be an image-maker, now you're really gonna hear some fantastic images. But up till now there's been no images really.

Bob Dylan (ivi, 219)

The most enjoyable part of this album [*Desire*] for me is how long the songs are. How complete. Each one paints a world, somewhere beyond this one, and yet so, so close.

Bob Dylan (1976)²³³

My drawing instructor [...] lectured and demonstrated continuously to “draw only what you can see”. [...] be real and draw it only if it is in front of you and if it's not there, put it there and by making the lines connect, we can vaguely get at something other than the world we know.

Bob Dylan (in Elderfield 2011)

Art is unimportant next to life, and you have no choice. [...] Creativity has much to do with experience, observation and imagination, and if any one of those key elements is missing, it doesn't work.

Bob Dylan (2004, 121)

²³³ Il passo è tratto dalle *liner notes* del disco *Desire*.

8.1. Immagine e scrittura nei dischi esordiali

Fin dalle liriche esordiali, la scrittura di Dylan presenta tratti fortemente pittorici e procede spesso per accostamento di immagini. Questa caratteristica, che informa ampia parte della sua produzione, evolve marcatamente negli anni e la sua analisi può aiutare a comprendere le poetiche dei diversi periodi compositivi.

Nella celebre intervista rilasciata a *Playboy* nel 1965, quando Dylan (in Jarosinski 2006, 219) afferma di non essere un “image-maker” e che nelle liriche dei primi dischi non ci sono immagini di sua invenzione dice evidentemente una menzogna che, però, nasconde anche una verità. Nello stesso periodo, del resto, il cantautore aveva dichiarato anche “songs are just pictures of what I’m seeing – glimpses of things” e, ancor più inequivocabilmente, “I write in chains of flashing images” (ivi, 156 e 30). Salvo alcune eccezioni, come ad esempio “A Hard Rain’s A-Gonna Fall”, negli album esordiali, il ricorso alle immagini è legato prevalentemente a temi e stilemi della tradizione popolare cui le sue liriche ineriscono. Inoltre, esso risponde a un disegno poetico predeterminato che, a metà anni Sessanta, il cantautore stesso riconduce a una modalità compositiva a tesi, o a programma (vd. Hentoff 1964). In un primo momento, il suo interesse primario è quello di confrontarsi con la tradizione *blues* e *folk*, da cui eredita un particolare approccio all’immagine.

L’efficacia espressiva delle canzoni *blues*, infatti, risiede in parte nell’originale commistione di schiettezza e allusività delle liriche. Nel garantire la coesistenza di queste due caratteristiche apparentemente ossimoriche gioca un ruolo centrale il continuo ricorso a quelle che Stephen Henderson ha definito *mascon images*. Vere e proprie forme archetipiche della cultura e della letteratura afroamericane, esse non sono solo immagini in senso stretto, ma anche parole, *topoi* letterari ed espressioni verbali che, per usare le parole dello studioso americano, evocano una “massive concentration of Black experiential energy which powerfully affects the meaning of Black speech, Black song, and Black poetry” (Henderson 1973, 44). Talora archetipi propri della sola cultura afroamericana, altre volte comuni anche a quella occidentale, le *mascon images* hanno carattere transculturale: i loro significati valicano i confini delle discipline e dei diversi campi dell’esperienza, creando livelli semantici e associativi plurimi che spesso fanno coesistere categorie generalmente considerate come mutuamente esclusive (presente e passato, sacro e profano, personale e collettivo, *etc*). Spiega sempre il critico

americano che la semplice rievocazione di temi e immagini come la strada, i binari, i treni merci, i *crossroads*, il cimitero o la miniera, solo per citarne alcuni, richiama alla mente dell'ascoltatore un ammontare di emozioni, ricordi e conoscenze comuni, nonché un'intera tradizione di composizioni a essi dedicate. Di più, per quanto queste forme siano di uso molto comune in seno alla società afroamericana, cionondimeno esse sfuggono al pericolo di diventare dei *cliché* abusati perché, per usare le parole di Williams, "their meanings are deeply rooted in a constantly renewed and thus living reality" (Williams 1999, 451). Ricorrere a questi *topoi* per l'artista ha la duplice funzione di mantenere vivo il proprio patrimonio culturale e di impugnarne la tradizione per esprimere la propria esperienza personale attraverso le forme e i mezzi di un sentire e un sapere tradizionali. In questo modo, se il soggetto delle canzoni *blues* è quasi sempre un io lirico, l'espressione dell'esperienza personale rimane ugualmente imperniata sulla variazione di forme e temi collettivi. Radicato in una comune condizione di subalternità, dunque, il sentire del singolo ha valore anche per l'intera comunità cui si rivolge – per dirlo con le parole di Micheal Harper, quando un cantante *blues* dice 'io' l'uditorio capisce 'noi' (cit. in Williams 1999, 446).

Basta dare un rapido sguardo ai primi brani che Dylan registra per il disco esordiale *Bob Dylan*, sia tradizionali sia di sua composizione, e a quelli che pubblica poi nel seguente *The Freewheelin' Bob Dylan* per rendersi conto di come il cantautore attinga primariamente da questo grande serbatoio, nonché da quello della canzone *folk*, anch'essa legata a dinamiche simili²³⁴. Queste immagini archetipiche giocano un ruolo fondamentale nelle prime liriche, dove, impiegate alla stregua di vere e proprie tessere, contribuiscono a conferire quella cifra polisemica e quella forza evocativa che le caratterizzano.

Questo tratto della sua poetica implica un approccio di carattere fortemente interstestuale ed è strettamente legato un'altra forma di ripetizione tipica della canzone popolare, il ricorso ai cosiddetti *floating verses* – ossia, l'abitudine di fare propri incisi, a volte intere frasi o versi tratti da altre composizioni. Anche questo uso della citazione, come il precedente, permette all'artista di porsi nel solco di una tradizione di cui egli si appropria facendo della sua opera un prodotto artistico che è personale e al contempo

²³⁴Non ha sì la pretesa di offrire in questa sede una trattazione delle *mascon images* che richiederebbe da sola uno studio a sé stante. Basti qui segnalare come "Song to Woody", primo brano realmente originale Dylan dà alle stampe, la totalità delle immagini impiegate risponde a queste caratteristiche.

parte della tradizione stessa. Sulla scorta dei *bluesmen* cui si ispira, Dylan guarda a questi versi come a un *reservoir* di voci e forme di un patrimonio da impugnare per produrre canzoni originali, operanti così come dei palinsesti che presentano differenti livelli testuali in ragione dei loro rimandi intertestuali. Come si vedrà nel dettaglio nell'ultimo paragrafo di questo capitolo, si tratta di un aspetto che caratterizza l'intera poetica di Dylan, il quale estende queste logiche al rapporto con le fonti *tout court*. Un argomento, questo, che è già stato ampiamente studiato dalla critica. In *The Invisible Republic*, ad esempio, Greil Marcus esamina il modo in cui Dylan attinge al repertorio della musica *folk* delle origini nei dischi esordiali, analizzando nel dettaglio i legami che questa poetica instaura con la tradizione della musica popolare tanto bianca quanto nera²³⁵. Più di recente, Alex Ross, in *The Wanderer*, nota come questa modalità scrittoria sia evidente anche nei dischi degli anni Novanta e Duemila. Per le sole “It’s Not Dark Yet” e in “Tryin’ to Get to Heaven”, il critico individua più di una dozzina di prestiti in gran parte presi dalla Bibbia, dal Talmud, dagli *spirituals* e dalla raccolta *Folk Songs of North America* di Alan Lomax, grande collezionista della musica americana delle origini. Ce ne sono in realtà ben di più, come, del resto, succede anche nella maggioranza dei brani di Dylan. Queste tessere intessono una fitta rete di rimandi intertestuali plurimi, che si prestano a essere studiati singolarmente non più di quanto inducano a cedere alla tentazione di considerarli nella loro totalità come quell'unico interminabile palinsesto che porta Alessandro Carrera a definire la produzione di Dylan la più grande epopea modernista della letteratura americana recente²³⁶. Sono in tal numero da richiedere libri interi sull'argomento, che, di recente, la critica ha iniziato a provvedere. Se Micheal Gray (1999) in *Song and Dance Man III: The Art of Bob Dylan* ha scritto pagine importanti sul rapporto tra le liriche e la tradizione *blues* e investigato in maniera molto dettagliata i suoi debiti nei confronti della poesia angloamericana²³⁷, Renato Giovannoli, invece, ha dedicato tre imponenti tomi ai soli palinsesti biblici – e a questo suo impressionante mosaico andrebbero talora aggiunte ulteriori tessere²³⁸.

235 Per quanto Marcus forse sovrastimi l'importanza dell'*Anthology of American Folk Music*, ascoltate da Dylan soltanto in un paio di occasioni a Minneapolis, ciò non mina la validità dello studio complessivo che è molto dettagliato e a tratti illuminante.

236 Per approfondire questo aspetto si rimanda a *Bob Dylan in America* di Alessandro Carrera (2011).

237 Si rimanda in particolare ai capitoli 1, 2, 4 e 5 del libro di Gray (1999).

238 Lo studio di Giovannoli è estremamente curata e dettagliato, ma mostra una generale predilezione per le fonti neotestamentarie. In alcuni casi, soprattutto per la produzione fino

Inutile quindi dilungarsi ulteriormente su argomenti che richiederebbero uno studio a se stante e che porterebbero fuori strada²³⁹.

Tornando al tema principale di questo paragrafo, è interessante notare come già in un articolo del 1966, Ralph Gleason affermasse “Dylan thinks of his song - all songs, his own included - as pictures, chains of flashing images” e paragonasse le canzoni dylaniane alle tele di Goya (in Jarosinski 2006, 302). Al contrario di quanto lascia intendere il critico, però, anche le catene di immagini più espressioniste dei primi dischi hanno caratteristiche molto diverse da quelle che caratterizzano le canzoni del periodo elettrico. Se questi ultimi rasentano la forma del flusso di coscienza, lo stesso non si può dire per le liriche politiche, dove l’abbondante l’accostamento degli elementi visivi è spesso studiato e calibrato sul contenuto civile dei brani. Si prenda, ad esempio, la seguente strofa di “When The Ship Comes In”, uno dei brani di più politici di *The Times They Are A-Changin’*, che Dylan eseguì anche alla marcia di Washington del 1963.

Oh the time will come up
When the winds will stop
And the breeze will cease to be breathin’
Like the stillness in the wind
Before the hurricane begins
The hour that the ship comes in
And the sea will split
And the ship will hit
And the sands on the shoreline will be shaking
Then the tide will sound
And the waves will pound
And the morning will be a-breaking. (Dylan 2016a, 190)

Tratto tipico della scrittura di Dylan, le immagini sono qui accostate metonimicamente senza fonderle, ma al contempo sono studiate in modo da comporre uno scenario ben preciso. L’espressionismo retorico di questo testo dipinge una natura che si risveglia con forza e impeto, grazie all’arrivo di una nave rivoluzionaria che giunge per riparare i torti del mondo, simbolo dei movimenti di protesta attivi in quel periodo. La composizione fonde elementi di diversa derivazione, come risulta evidente già dal titolo. Il tema-immagine della nave, tratto da *Seeräuber-Jenny* di Bertold Brecht e Kurt Weill, inclusa

alla fine degli anni Settanta, si potrebbero aggiungere ulteriori rimandi intertestuali al già imponente lavoro compiuto dallo studioso di semiotica.

239 Le ragioni e le conseguenze di quest’uso poetico sono analizzate nell’ultimo paragrafo del capitolo.

in *L'opera da tre soldi*, è fuso con un'espressione tratta dal gergo mercantile²⁴⁰. Numerosi sono anche i riferimenti desunti dalla Bibbia. Diretto è il riferimento all'apertura delle acque da parte di Mosè (Exodus 15). Nei caratteri di questa natura in subbuglio, poi, traspaiono altrettanto evidenti i riferimenti ai vangeli di Matteo (24, 29) e Luca (21, 25-26) e all'Apocalisse (7, 1). Il testo risponde a una precisa retorica che mira a ricreare un'apocalisse positiva, correlativo oggettivo del vento di cambiamento che in quegli anni stavano portando i movimenti di protesta studenteschi e il Civil Rights Movement. Ulteriore tratto stilistico di interesse, la lirica presente un'oscillazione pronominale. Questo stilema informa anche le composizioni successive e, dismesso durante gli anni del ritiro a Woodstock, riemergerà nelle liriche successive agli studi raebeniani. Tuttavia, è importante notare che in quelle canzoni esso è utilizzato per comporre un gioco prospettico con effetti pittorici, mentre in questo brano risponde ad altre logiche. L'oscillazione, infatti, compone il movimento seguente: dalla terza persona singolare iniziale, il testo passa alla seconda plurale, per concludere con la prima plurale. Quest'evoluzione riproduce la strategia testuale che prende le mosse dalla descrizione della natura, per poi individuare nemici e interpreti di quest'apocalisse laica. In tal modo, rimarca la progressiva presa di coscienza da parte della popolazione della forza della nave-movimento civile.

L'immaginario di brani come "Blowin' in the Wind" o "Masters of War", solo per fare due esempi, è costruito con dinamiche che sono affini a quelle appena viste, ma già dal quarto album le caratteristiche di queste catene immaginifiche cambiano sensibilmente.

Con *Another Side of Bob Dylan*, il cantautore manifesta la volontà di staccarsi dalla scrittura civile e di smettere di scrivere quelle che in un'intervista con Nat Hentoff definisce "finger-pointing songs" (Hentoff 1964). Al giornalista Dylan spiega anche "from now on, I want to write from inside me [...] I have to make a new song out of what I know and out of what I'm feeling", "for it to come out the way I walk or talk" (*ibidem*). L'album segna un primo passo verso uno stile nuovo che risponde alla rivoluzione del sentire che si stava diffondendo negli ambienti culturali del tempo. Conformemente a questo, nella trilogia elettrica la sua scrittura è via via sempre più contrassegnata da un uso marcatamente sinestetico dell'immagine e da una modalità compositiva simile a quella di una scrittura automatica. Quello cui Dylan più mira è a

240 Si veda a questo proposito le note al brano di Alessandro Carrera (in Dylan 2016a, 1148).

una verità del sentire, non mediata, e a una poetica che gli consenta di rifuggire dalle idee preconcepite:

The difference in the songs I write now, in the last year and a half, maybe two... the songs before the fourth record, I used to know what I wanted to say before I used to write the song. [...] I just went through that other thing of writing songs until I couldn't write like it anymore. It was just too easy, and it wasn't really right. I would start out, I would know what I wanted to say before I wrote the songs and I would say it and it would never come out exactly the way I thought it would. But it touched it. But now I just write a song like I know that it's just going to be all right and I don't really know exactly what it's all about, but I do know the minute and the layers of what it's all about. (Gleason 1966, 33)

Alla ricerca di forme più libere di quelle che la musica tradizionale offre, il cantautore inizia a guardare alla poesia. Non è un caso che nei video di quegli anni lo si veda costantemente battere sulla macchina da scrivere. Dylan cerca inizialmente questa libertà espressiva prima di tutto nei testi. Il perché è lui stesso a spiegarlo:

It's hard being free in a song — getting it all in. Songs are so confining. [...] A song has to have some kind of form to fit into the music. You can bend the words and the metre, but it still has to fit somehow. I've been getting freer in the songs I write, but I still feel confined. That's why I write a lot of poetry — if that's the word. Poetry can make its own form. (Hentoff 1964)

È così che lavora in questi anni, prima nasce il testo, poi la musica. Le evidenze di questa ricerca si possono trovare non solo nei brani finiti e nelle sue dichiarazioni, ma ancor più, e in maniera progressivamente crescente, nei *bootleg* del periodo elettrico (1964-1966). Gli audio delle registrazioni di questi dischi sono preziosi perché aprono una finestra sulle sue modalità compositive, mostrando all'opera un artista che persegue una resa dell'istante e dà forma alla canzone in sede di registrazione. In *Another Side of Bob Dylan*, Dylan è chiaramente alla ricerca di forme che gli consentano di svincolarsi dalla rigidità e dalle convenzioni della musica tradizionale. A livello testuale, questo si evince, ad esempio, dal modo in cui sperimenta sul genere del *talkin' blues*. Se la "Talkin' World War III Blues" del secondo disco, col suo elegante e ironico incedere e le sue pause e variazioni argute, è il *talkin'* perfetto, "I Shall Be Free No. 10" è quello dell'imperfezione²⁴¹. Il brano forza ed espande i limiti del genere, adattandoli a un

241 Nel vinile del disco Dylan scrive: "I have given up at making any attempt at perfection"

flusso di coscienza che procede per divagazione e conduce al niente:

You're probably wondering by now
Just what this song is all about
What's probably got you baffled more
What this thing here is for
It's nothing
It's something I learned over in England. (Dylan 2016a, 240)

La battuta finale si gioca su più livelli. Da un lato, è una critica al panorama musicale *mainstream* inglese dell'epoca e alla povertà delle sue liriche; dall'altro, l'Inghilterra rappresenta anche una tradizione da cui lui stesso ha tratto ispirazione per molti dei suoi primi brani e la nazione cui T.S. Eliot chiede e ottiene di essere naturalizzato. Il cantautore ritorna su questi concetti anche in un'intervista due anni più tarda:

Anybody can be specific and obvious. That's always been the easy way. It's not that it's so difficult to be unspecific and less obvious; it's just that there's nothing, absolutely nothing, to be specific and obvious about. My older songs, to say the least, were about nothing. The newer ones are about the same nothing - only as seen inside a bigger thing, perhaps called the nowhere. (In Jarosinki 2006, 315)

Queste sue considerazioni potrebbero far intendere che la sua poetica si stesse avvicinando al terreno del postimpressionismo, ma non è così. L'uso abbondante della citazione e il ricorso a una modalità compositiva vicina alla scrittura automatica non sono risposte manieristiche a una tradizione ipertrofica che si ritiene esaurita. Quando Dylan afferma di essere interessato a cantare il niente sta in realtà evidenziando la volontà di divincolarsi dalla canzone a programma. Forse proprio perché in cerca di una forma originale ed eminentemente americana, la sua posizione nei confronti della cultura, della canzone civile e, più in generale, della civiltà dell'intelletto, da lui opposta a quella del sentire, si fa sempre più polemica:

The word "message" strikes me as having a hernia-like sound. It's just like the word "delicious". Also the word "marvelous". You know, the English can say "marvelous" pretty good. They can't say "raunchy" so good, though. Well, we each have our thing. Anyway, message songs, as everybody knows, are a drag. [...] The songs used to be about what I felt and saw. Nothing of

(Dylan 1964).

my own rhythmic vomit ever entered into it. Vomit is not romantic²⁴². (Dylan 2006, 100-101)

Tuttavia, il flusso di coscienza cui fa riferimento emerge solo a sprazzi in *Another Side of Bob Dylan*. Persino in “My Back Pages” e “Chimes of Freedom”, tra quelle che preludono maggiormente allo stile a catene di immagini che contrassegna ampia parte della trilogia successiva, il testo si scontra ancora con quei messaggi che vorrebbe rifuggire, ma che ha ancora troppo a cuore esprimere. Le sue difficoltà derivano da una contraddizione in termini da cui saprà divincolarsi già nel disco successivo: il motivo per cui non riesce a staccarsi dalla programmaticità delle *finger-pointing songs* è che sta a sua volta puntando il dito contro chi punta il dito. Dove questa polemica si fa più dichiarata è nella riconsiderazione della cultura astratta e della canzone di protesta che affida a “My Back Pages”. In questa lirica Dylan rinnega le sue scelte recenti, il tempo in cui usava “ideas as my map” e veniva ingannato da delle “abstract threats”, “fearing not that I’d become my enemy / In the instant that I preach” (Dylan 2016a, 252 e 254).

Che questa sua ricerca si scontri con la lezione *beat* è una conseguenza logica. Già in un articolo del 1967, Ellen Willis segnala le evidenti affinità tra i due credo e, mettendoli in relazione al contesto socioculturale in cui questi dischi sono apparsi, spiega:

Hippie culture, bastard of the Beat generation out of pop, was much like a folk culture - oral, naive, communal, its aphorisms (“Make love, not war”, “Turn on, tune in, drop out”) intuited, not rationalized. Pop and Beat, thesis and antithesis of the affluent society, contained elements of synthesis: both movements rejected intellect for sensation, politics for art. (Willis 2011, 14)

Dylan è scettico nei confronti della cultura pop e hippie, ma in questi anni abbraccia convintamente quella *beat*. Quest’ultima, del resto, offre anche forme che rispondono alla libertà stilistica che ricerca, peraltro già sposate alla *performance* e all’oralità, nonché a temi esistenziali a lui particolarmente cari (viaggio, critica della società, elogio dei sensi, *etc.*). La produzione di questi autori, inoltre, non è per nulla nuova a Dylan che già a fine anni Cinquanta aveva letto i romanzi di Kerouac e la poesia di

242 Evidenti sono le assonanze tra questa opinione di Dylan e quella di Raeben e dei postimpressionisti prima di lui. Braque, ad esempio, al riguardo afferma che un “programma è chiusa morta, limitato e statico anziché vitale e dinamico” (Braque 2017, 29).

Ginsberg²⁴³. Divenuto amico di quest'ultimo, con cui stabilisce un lungo sodalizio artistico che durerà nei decenni, Dylan inizia a frequentare attivamente il gruppo dei *Beat* e loro poetica. A influenzarlo sono, in particolare, il flusso di coscienza e l'uso dell'immagine di Ginsberg, quest'ultimo noto anche come poetica dello *shopping for images*²⁴⁴, e del Kerouac di *Mexico City Blues*. Di quest'ultima raccolta, anni dopo Dylan ebbe a dire a Ginsberg: “that was the first poetry I read. That woke me up to poetry [...] It was the first poetry that spoke to me in my own language” (cit. in Bisbort 2009, 150). Lo stesso Ginsberg a questo proposito commenta:

those chains of flashing images you get in Dylan, like ‘the motorcycle black Madonna two-wheeled gypsy queen and her silver studded phantom lover’, they’re influenced by Kerouac’s chains of flashing images and spontaneous writing²⁴⁵. (Cit. in Warner 2013, 115)

Un legame, questo, che risulta evidente anche nella scelta di alcuni titoli delle canzoni della trilogia elettrica, come, ad esempio, “Desolation Row” ispirato a *Desolation Angels* o “Visions of Johanna”, probabile tributo al romanzo kerouachiano *Visions of Gerard*²⁴⁶. Chiara risulta in entrambi i brani la lezione *beat* non solo per la commistione visionaria di immagini e temi letterari e popolari ma anche per quanto riguarda l'ideale di riportare la poesia e l'arte nelle strade²⁴⁷, che si traduce anche in una polemica contro

243 Ne dà conto lo stesso Dylan in un'intervista del 1977, nella quale afferma chiaramente: “it was Ginsberg and Jack Kerouac who inspired me at first” (in Jarosinski 2006, 536).

244 Il concetto deriva dalla poesia *A Supermarket in California* pubblicata dallo scrittore nel 1956 nella raccolta *Howl and Other Poems* (vd. Ginsberg 1973, 23-24). Il componimento tratta di un incontro immaginario con il poeta Walt Whitman che il testo inframezza con un lungo elenco di immagini ispirate a un supermercato californiano. L'influenza di questa poetica sulle grandi parate di personaggi dei *topoi* dylaniani del periodo, come “Highway 61 Revisited”, “Desolation Row” e molti altri, risulta molto evidente. Ne dà conto anche lo stesso Dylan in un'intervista del 1969, dove alla domanda se Ginsberg avesse avuto un'influenza sulla sua scrittura risponde: “I think he did at a certain period. That period of... “Desolation Row”, that kind of New York type period when all the songs were just ‘city songs’. His poetry is city poetry” (Dylan 2006, 148).

245 Si rimanda anche a *The Beats and the Boom: A Conversation with Allen Ginsberg*, pubblicato nel quinto numero di *Life* del luglio 2001.

246 In questa chiave va probabilmente letta anche la scelta di ricreare un'atmosfera messicana in “Desolation Row”, aggiungendo una chitarra di accompagnamento che ricorda l'intro del celebre brano “El Paso”. Per approfondire queste influenze si rimanda all'articolo *Bob Dylan, the Beat Generation, and Allen Ginsberg's America* di Sean Wilentz (2010).

247 “The idea that poetry was spoken in the streets and spoken publicly, you couldn't help but be excited by that, there would always be a poet in the clubs and you'd hear the rhymes, and Ginsberg and Corso – those guys were influential” (Dylan 2006, 434).

il mondo accademico e le istituzioni museali. Un ideale, quello *beat*, che Dylan anni dopo definirà come “street ideologies” (cit. in Wilentz 2011, 66) e che trova un’espressione magistrale in una strofa di “Visions of Johanna”:

Inside the museums
Infinity goes up on trial
Voices echo this is what salvation must be like after a while
But Mona Lisa musta had the highway blues
You can tell by the way she smiles. (Dylan 2016a, 382)

Oltre alla celeberrima considerazione sul presunto *highway blues* della Mona Lisa, molto elegante e arguto è il gioco rimico *trial – while – smiles* che esprime la convinzione, anche questa di chiara eco *beat*, che l’arte sfugga alle regole dell’accademia, irridendole: se il narratore, infatti, non ha altra via d’uscita dall’ingranaggio rotto creato dalla canzone che l’accettazione dei dettami del sentire, la Gioconda, invece, può sfuggire ai processi dei critici con il sorriso di chi conosce l’esperienza vera, quella della strada²⁴⁸.

Questa opposizione tra chi è in grado di una comprensione che va oltre quella della pura razionalità e chi, non essendolo, non è capace di vedere le cose per quello che sono informa, a ben vedere, l’intera trilogia. In “Gates in of Eden” Dylan lo mette persino nero su bianco:

The kingdoms of Experience
In the precious wind they rot
While paupers change possessions
Each one wishing for what the other has got
And the princess and the prince
Discuss what’s real and what is not
It doesn’t matter inside the Gates of Eden. (Ivi, 310)

Si tratta anche dello stesso contrasto che in “Tombstone Blues” fa sì che “the geometry of innocence flesh on the bone / Causes Galileo’s math book to get thrown” (ivi, 338) e che il povero Mr. Jones, pur conoscendo a memoria l’intera produzione Fitzgerald, non sia in grado di capire cosa stia succedendo attorno a lui ed è per questo definito un “thin man” (ivi, 346).

Un ideale da strada, quello del Dylan elettrico, il cui motto può essere riassunto con il

248 Sull’argomento si rimanda anche al paragrafo 9.3.

distico che apre la seconda strofa di “It’s All Over Now, Baby Blue”, ultimo componimento del primo disco della trilogia:

The highway is for gamblers, better use your sense
Take what you have gathered from coincidence. (Ivi, 318)

La strada è per chi è pronto a scommettere e a prendere le cose come arrivano e per quello che sono, cioè non tramite la ragione ma per coincidenza. Non a caso quest’ultimo termine rima con *sense*. Come fa notare Ricks, inoltre, quel *better* può significare non solo come ‘meglio’ ma anche come ‘scommettitore’: il verso è quindi traducibile sia come ‘meglio usare il tuo senso’, sia come un invito: ‘scommettitore, usa il tuo senso’²⁴⁹.

Quella traspare da questi testi è una religione dell’esperienza che cerca la verità nell’intuizione sinestetica e di sinestesia, perciò, si nutrono anche le immagini di questi dischi²⁵⁰. Una cifra, questa, che Dylan deriva dai *Beat* e dalla poesia di François Villon²⁵¹ e Arthur Rimbaud. A questo proposito, coglie nel segno Portelli quando segnala che nelle catene di immagini dei dischi *folk* non vi è traccia di quest’uso:

Dylan non è ancora assorbito in pieno nella poetica del simbolismo francese: [...] in *Hard Rain*, gli unici colori nominati sono il bianco e il nero e gli aggettivi, come abbiamo visto, tendono ad annullarsi. Lo straniamento dei sensi che caratterizza la poesia simbolista francese e che Dylan comincerà a esplorare presto qui non è ancora avvenuto: il tempo è lineare, non c’è sinestesia, i sensi sono al loro posto, l’eroe vede cose visibili, sente suoni, incontra persone. (Portelli 2018, 87)

L’angloamericanista nota anche come la prima vigorosa sinestesia dylaniana si trovi nel ritornello di “Chimes of Freedom”, brano che apre la strada all’universo di impulsi

249 Il critico fa anche notare che la pronuncia di Dylan rende impossibile distinguere la parola ‘sense’ da ‘cents’ e suggerisce quindi un ulteriore possibile lettura del verso quale invito a scommettere. Per un approfondimento dell’argomento si rimanda al saggio Bob Dylan di Ricks (1993, 145-158).

250 Dopo le lezioni raebeniane, Dylan riterrà alcune di queste composizioni troppo sbilanciate in questo senso: “I wrote a lot of them, just by gut – because my gut told me to write them – and usually they don’t work so good as the years go on. A lot of them do work. With those, there’s some truth about every one of them” (Dylan 2006, 225).

251 Anche in questo caso il riferimento all’ideologia della strada: dirà Dylan anni dopo: “Someone gave a book of François Villon poems and he was writing about hard-core stuff and making it rhyme [...] like ‘vice is salvation and virtue will lead to ruin’” (Dylan 2006, 434).

sensoriali che caratterizza la trilogia seguente. Tuttavia, il verso cui lo studioso fa riferimento – “And we gazed upon chimes of freedom flashing” (Dylan 2016a, 234) – non sembra rimandare tanto Rimbaud quanto piuttosto chiaramente a una delle più celebri sinestesie bibliche, quella di Exodus (20:18) di cui si è già discusso ampiamente nel paragrafo 7.1. Come il popolo vede tuoni – vede, cioè, quel che andrebbe sentito –, così fanno anche gli ignoti protagonisti che si celano dietro il “we” del ritornello di questo componimento. Una volta ancora, dunque, è possibile che vi sia anche un retaggio culturale ebraico dietro alla scelta di Dylan avvicinarsi a queste modalità compositive: non sfuggiranno, infatti, neppure gli elementi di somiglianza tra il procedimento per immagini della scrittura dylaniana e quella tendenza precipua della letteratura rabbinica di evitare l’uso di concetti astratti, sostituendoli con immagini concrete, quel *thought in concrete visual images* ravvisato, tra gli altri, da Steinsaltz, Neusner, Koestler e Handelman²⁵².

Tornando a Rimbaud, al di là dei singoli rimandi²⁵³, la sua influenza sulle liriche dal 1964 al 1966 è pervasiva. La lezione rimbaudiana, infatti, sembra essere stata accolta da Dylan anche a un livello più profondo, che pare aver fatto suo il manifesto poetico che il poeta francese esprime nella *Lettera del Veggente*. Non solo per la celebre affermazione “l’io è un altro”, il cui legame con la figura di Dylan è sin troppo evidente, ma anche per la convinzione di doversi fare “veggente attraverso una lunga, immensa e ragionata sregolatezza di tutti i sensi”. Il poeta, scrive sempre Rimbaud, “giunge all’ignoto, e anche se, sconvolto, dovesse finire per perdere l’intelligenza delle sue visioni, le avrebbe pur sempre viste!”²⁵⁴. Anche Dylan manifesta a più riprese la necessità di avventurarsi nell’ignoto. Nel suo caso, tale ricerca si traduce in una forma di scrittura automatica non predeterminata che lo allinea anche alle sperimentazioni dei postimpressionisti francesi: come i pittori cercano il quadro nel quadro, Dylan aspira a scoprire il brano nel brano stesso, creando una forma pluristratica che in grado di accogliere tanto l’immagine quanto il suo negativo. Un ideale artistico, questo, su cui Dylan riflette anche dichiaratamente in un’intervista del 1965:

252 Sull’argomento si rimanda al paragrafo 7.1.

253 Si pensi, ad esempio, alle numerose citazioni tratte dal *Battello ebro* riscontrabili in “Hard Rain’s a-Gonna Fall”, o quella desunte da *Una stagione all’inferno* presenti in “Desolation Row”.

254 Il testo della lettera che il poeta francese spedisce a Paul Demeny nel 15 maggio 1871 è consultabile al link: <https://arthurrimbaud.jimdo.com/corrispondenza/lettera-del-veggente>.

The big difference is that the songs I was writing last year... they were what I call one-dimensional songs, but my new songs I'm trying to make more three-dimensional, you know, there's more symbolism, they're written on more than one level. (In Jarosinski 2006 135)

Tra gli stilemi più evidenti che Dylan adotta per rispondere a questo suo proponimento vi è un ampio ricorso alla figura retorica della cataresi e ad accostamenti di attributi e immagini insoliti o paradossali, che contribuiscono a rendere evocative e indecifrabili queste liriche. Una sperimentazione, questa, la cui evoluzione risulta evidenti dal confronto tra le canzoni “It’s All Over Now, Baby Blue” e “Sad-Eyed Lady of the Lowlands”, poste rispettivamente in chiusura del primo e dell’ultimo disco della trilogia. Nel primo brano questi aspetti sono già molto evidenti: vi sono due versi come “Yonder stands your orphan with his gun / Crying like a fire in the sun” e alcuni personaggi dalle caratteristiche ossimoriche come un “empty-handed painter” o dei “sea-sick sailors” (Dylan 2016, 318). Tuttavia, basta esaminare la lunga lista di accostamenti presenti nel secondo pezzo per avere una chiara idea del graduale aumento del ricorso a questi stilemi. Nelle sole prime tre strofe si trovano immagini come “mercury mouth”, “eyes like smoke”, “streetcar visions which you place on the grass”, “flesh like silk” “face like glass”, “sheets like metal”, “basement clothes”, “match-book song”, “geranium kiss”, “midnight rug”, “cowboy mouth” e “curfew plugs” (ivi, 418).

Attraverso questo tripudio di sinestesia, le catene di immagini di questi componimenti creano dei piccoli microcosmi indefinibili su cui si stagliano personaggi altrettanto inafferrabili. Si tratta di veri e propri *topoi* letterari, tra i più celebri della sua produzione, dimensioni temporali e spaziali che sembrano venire da quel *nowhere* cui Dylan accenna. Sono spesso dimensioni oniriche regolate da leggi proprie, rimarcate anche dall’uso di sentenze gnomiche, altro tratto proprio della poesia oracolare e simbolista²⁵⁵. A popolarle sono grandi parate di figure disparate, tratte da universi e periodi storici diversi, per il mezzo delle quali, come si avrà modo di vedere in seguito, la scrittura di Dylan mira a generare una concrezione di temporalità differenti²⁵⁶.

Alle stesse logiche alla base dei meccanismi di scrittura automatica dei testi

255 Si pensi, ad esempio, all’incipit di “Just Like a Woman”: “Nobody feels any pain”. O ancora al celebre verso di “Tombstone Blues”, “The sun’s not yellow it’s chicken” (Dylan 2016a, 400 e 336).

256 A questo proposito si rimanda al paragrafo 9.3.

corrisponde una ricerca di esiti non predeterminati anche per le musiche. Ciò risulta evidente nei *bootleg* delle registrazioni della trilogia, che danno conto di come Dylan inseguia una resa della qualità del momento entrando in studio senza un'idea precisa di come sarà il prodotto finito. L'impressione che si ha da queste tracce è che al suo ingresso in sala di registrazione Dylan abbia solo un canovaccio dei brani, di volta in volta più o meno completo. Sulla base dell'evoluzione delle musiche che ri-scopre e ricompone assieme alla *band* nell'atto della *performance*, il cantautore modifica poi ulteriormente i testi, a volte modificandoli tra una *take* e l'altra, altre improvvisandoli direttamente durante l'esecuzione stessa.

Per questa ragione, la riuscita della canzone si gioca spesso sul filo del rasoio. Per quanto la maggior parte dei critici sia dell'idea che Dylan sappia benissimo cosa vuole ottenere, le registrazioni non di rado testimoniano il contrario. È chiaramente l'intuito a determinare le sue decisioni e perciò non è infrequente che il cantautore fallisca nel portare a compimento anche brani poi rivelatisi maggiori, che vengono di conseguenza scartati²⁵⁷. In questo senso, emblematico è il caso "Like a Rolling Stone" che, nonostante sia una delle perle del disco *Highway 61 Revisited*, come nota Marcus, avrebbe potuto fare la stessa fine²⁵⁸. Ascoltando le diverse *take* della canzone, ci si rende conto del fatto che il gruppo fatica a trovare la quadra e che, anche dopo aver imboccato la strada corretta, rischi comunque fino all'ultimo di non arrivare a una soluzione soddisfacente. Inoltre, non è raro trovare nelle varianti versi più misurati e nelle versioni definitive arrangiamenti meno precisi che nelle *take* scartate, segno che a guidare le scelte di Dylan non sono considerazioni di carattere estetico. Il cantautore sembra piuttosto interessato a catturare il momento creativo della *performance* nel suo farsi e a ottenere un risultato quanto più immediato e genuino possibile.

Dinamiche, queste, che anche in questo caso sembrano rispondere a una ricerca pittoriche, come spiega lo stesso Dylan a Nat Hentof: "my songs are pictures and the band makes the sound of the pictures" (in Jarosinski 2006, 313). Non è possibile, però, attestare con certezza se a questo tipo di sperimentazioni musicali corrispondano anche a livello compositivo un *modus scrivendi* paragonabile a una forma di scrittura visiva

257 È risaputo che i *bootleg* contengono diversi componenti che non avrebbero sfigurato nell'album e che in certi casi sono forse anche meglio di quelli dati alle stampe.

258 Per un'analisi dettagliata delle registrazioni di "Like a Rolling Stone" si rimanda alla monografia *Like a Rolling Stone* di Marcus (2005).

strictu sensu. Un tratto, questo, che, come si vedrà in seguito, Dylan sviluppa nei libretti di *Blood on the Tracks* e che è variamente attestabile anche nei documenti successivi. Ciò dipende dalla natura dei supporti su cui Dylan compone queste liriche. Le carte conservate al Bob Dylan Archive di Tulsa risalenti a questo periodo, infatti, sono perlopiù pagine dattiloscritte su cui Dylan aggiunge manualmente correzioni a margine. Ciò fa pensare che quest'uso, al contrario dei precedenti, sia da considerare un'innovazione legata alle lezioni raebeniane che non trova precedenti nella scrittura giovanile.

8.2. Pittura e dischi della maturità

Reduce da una tournée mondiale molto impegnativa con i membri degli Hawks, poi noti come The Band, dopo aver pubblicato *Blonde on Blonde* Dylan prende accordi per una nuova serie di concerti promozionali. Tuttavia, i ritmi cui lo costringono gli impegni si fanno massacranti e il cantautore, da poco sposatosi con Sara Lownds, sente la necessità di prendersi una pausa per dedicarsi alla propria salute e alla famiglia, cui si era di recente aggiunto il primogenito Jesse. Il 29 luglio del 1966, alla guida di una motocicletta nei pressi di Woodstock, Dylan perde il controllo del motociclo e va a sbattere. Le dinamiche dell'evento non sono mai state chiarite del tutto. Quel che è certo è che l'incidente gli procura la rottura di alcune vertebre della spina dorsale e il conseguente ricovero in ospedale, seguito da un lento recupero. Dylan decide, quindi, di cogliere l'occasione per cancellare tutti gli impegni presi con la casa discografica e di aprire un altro capitolo della sua esistenza. Ciò si traduce anche in una nuova fase artistica, nota come periodo *country* o del ritiro a Woodstock. Non è solo, infatti, l'insostenibilità dei ritmi di vita a farlo propendere per queste scelte, ma anche la volontà di rinnovare la propria poetica che aveva portato a compimento in *Blonde on Blonde*. Come evidenziano le registrazioni dei *bootleg* del periodo immediatamente successivo all'incidente, pubblicati di recente per intero nell'undicesimo volume dei *Bootleg Series*, in primo momento Dylan prova a sfruttare i meccanismi compositivi che stava adottando in precedenza. Si rende, però, presto conto del fatto di non essere più in grado di padroneggiarli come in precedenza. Lo conferma lui stesso in diverse interviste di metà anni Settanta. Parlando con Jonhatan Cott, ad esempio, Dylan rivela:

since that point, I more or less had amnesia. [...] It happens to everybody. Think about the periods when people don't do anything, or they lose it and have to regain it, or lose it and gain something else. So it's taken me all this time, and the records I made along the way were like openers – trying to figure out whether it was this way or that way, just what *is* it, what's the simplest way I can tell the story and make this feeling real²⁵⁹. (Dylan 2006, 260)

259 Una considerazione, questa, che Dylan ribadisce anche a Craig McGregor nello stesso anno, chiarendo anche che: “it was almost as if I had amnesia. I just couldn't connect for a long, long time. And what was happening around me I didn't want to connect with anyway” (in Jarosinski 2006, 622).

Se è vera la massima che per costruire bisogna prima distruggere, è naturale che, dopo i dischi di rottura del periodo elettrico, per Dylan giunga il momento di ricostruire. L'impresa, però, si rivela più complessa del previsto. Per usare un termine della teoria raebeniana, il problema alla base della minor efficacia delle immagini dei primi brani di questo periodo sembra risiedere proprio nella carenza di *feeling*²⁶⁰; raramente le canzoni comunicano la coesione strutturale che hanno quelle precedenti e spesso tra gli ingredienti del brano vi sono elementi che appaiono non ben integrati o di scarso potere evocativo²⁶¹. È come se le immagini su cui sono costruiti non uscissero dalla mente del loro narratore, ma fossero ricercate forzatamente dal suo creatore, cosa di cui si accorge fin da subito anche la critica²⁶².

In *John Wesley Harding*, Dylan decide allora di perseguire altre strade. Formalmente più misurato, il disco poteva lasciare intendere che si stesse aprendo per Dylan un periodo più maturo, nel quale le sue due poetiche precedenti avrebbero trovato una sintesi. Di questo avviso è Mellers (1985):

Il terzo periodo dylaniano ha inizio con *John Wesley Harding*, a mio avviso il disco fin qui più bello. La maturità delle canzoni deriva dalla fusione dell'impegno sociale della prima fase con l'impegno a manifestare la vita interiore del secondo periodo. Il comportamento pubblico e quello privato sono unificati in uno stile che vale per tutte le canzoni del disco. (cit in Carrera 2008, 81)

Tuttavia, gli album successivi non avrebbero tenuto fede a queste previsioni. Pur trattandosi di un buon lavoro, già in *John Wesley Harding* si scorge una certa dose di maniera sia nelle liriche sia nelle musiche, tratto che avrebbe caratterizzato ancor più i dischi a venire²⁶³. Questo aspetto è talmente evidente che, già in un articolo del 1972,

260 Mostrando i suoi debiti nei confronti di Raeben, a proposito del primo disco successivo alle lezioni, dirà Dylan sempre a Jonathan Cott: “*Blood on the Tracks*, [...] that wasn't necessarily *truth*, it was just *perceptive*” (Dylan 2006, 259).

261 Per un approfondimento di questo aspetto si rimanda al paragrafo 9.4.

262 Già nel 1967, Ellen Willis, ad esempio, commentando *John Wesley Harding*, sostiene che “the album is not a reversion to his early work but a kind of hymn to it, [...] several of the songs are folk-style fantasies, [...] nearly all the songs play with the clichés of folk music” (Willis 2011, 19).

263 In certi casi sembra esserne conscio anche Dylan stesso, che in un'intervista del 1969, a proposito del brano che dà il titolo all'album, spiega: “I was gonna write a long ballad on... like maybe one of those cowboy... you know, a really long ballad. But in the middle of the second verse, I got tired. I had a tune, and I didn't want to waste the tune; it was a nice little

Spender e Kermode, pur concordi sul fatto che Dylan “needs organized ambiguity rather than automatic writing to preserve himself best as a poet”, scrivono anche:

The third period is what we now have: musical experiment and pastiche or re-exploration of old styles — country, blues, rock and roll, etc., including reminiscences of his own earlier manners. Shakespeare and Beethoven are traditionally allowed four periods, so how is Dylan using his up so fast? (Kermode 1972, 118)

I brani del terzo periodo affondano le radici in un altro filone della canzone popolare americana, quello del *country*. Si tratta di un genere bianco che richiede una maggiore definizione e la cui universalità è spesso costruita su un gioco di dicotomie senza tempo (amore-odio, presenza-assenza, giovinezza-vecchiaia, fedeltà-tradimento, etc.). Proprio queste dicotomie affiorano in maniera molto consistente nel successivo *Nashville Skyline*, dove i temi trattati diventano i grandi dubbi e le contrapposizioni di sempre. Ciò influenza anche le trame che in molti casi parlano di contrasti generazionali, sociali o di genere, tipici della canzone popolare cui questi brani ineriscono. Vengono meno, di conseguenza, le caratteristiche tipiche delle liriche degli album precedenti. Le musiche si fanno più tradizionali e i brani più descrittivi. Se è vero che la *Peggy Night*, ad esempio, è “out of sight” (Dylan 2016b, 18), è altrettanto vero che è una figura stereotipica, come molte delle protagoniste che popolano queste composizioni. La distanza è evidente anche a livello formale: non vi sono più catacresi, oscillazioni pronominali, né tantomeno sinestesie. Forse non è un caso che in “*Wedding Song*”, manifesto che chiude l’ultimo disco del periodo *country*, Dylan canti alla sua musa: “I’d sacrifice the world for you and watch my senses die” (ivi, 174). Protagoniste indiscusse delle liriche precedenti, le percezioni sensoriali vengono ora gradualmente meno.

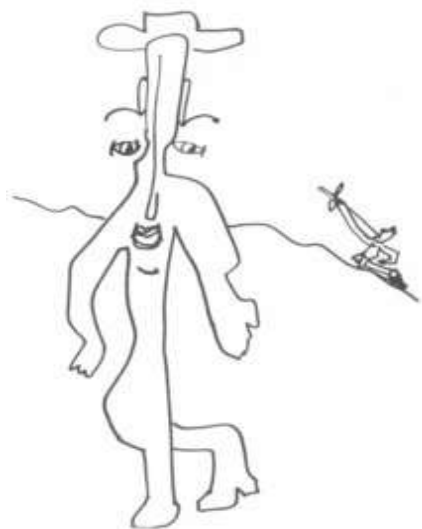
Per quanto, nel loro genere, questi dischi siano relativamente riusciti, le nuove composizioni non convincono i critici²⁶⁴ e sembrano non soddisfare nemmeno il loro artefice, che a fine anni Settanta, riflettendo retrospettivamente, racconta:

melody, so I just wrote a quick third verse, and I recorded that” (Dylan 2006, 158).

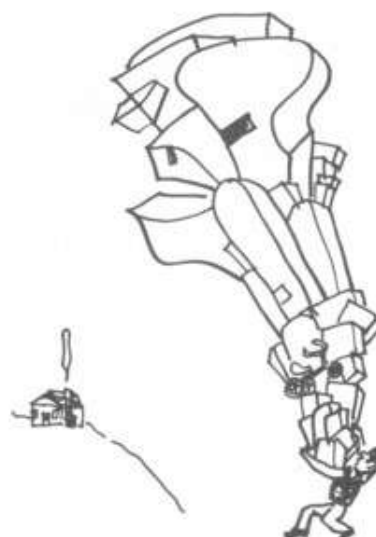
264 Non meno perentorio del giudizio di Spender e Kermode è quello espresso da Willis (2011, 20), che scrive “*John Wesley Harding* does not measure up to *Blonde on Blonde*”, né tantomeno quello di Marcus su *Self Portrait*, la cui celebre recensione si apre con un: “What is this shit?” (Marcus 1970).

John Wesley was a fearful album – just dealing with fear [*laughing*], but dealing with the devil in a fearful way, almost. All I wanted to do was to get the words right. It was courageous to do it because I could have *not* done it, too. Anyway, on *Nashville Skyline* you had to read between the lines. I was trying to grasp something that would lead me on to where I thought I should be, and it didn't go nowhere – it just went down, down, down. I couldn't be anybody but myself, and at that point I didn't know it or want to know it. (Dylan 2006, 260)

In preda a una crisi identitaria e alla disperata ricerca di nuovi stimoli, in questo periodo Dylan cerca la risposta nell'esoterismo ebraico e nella pittura. Nei pressi della sua casa di campagna abita l'artista Bruce Dorfman, così il cantautore gli chiede di dargli delle lezioni. Dorfman racconta che Dylan si presentò un giorno a casa sua con un libro di dipinti Vermeer e, con la sua proverbiale assenza di senso della misura, gli chiese come fare a dipingere qualcosa di simile alla *Ragazza con il flauto*. La volta successiva arrivò con un libro di Monet, poi con uno di Van Gogh, infine con una raccolta di Chagall, la cui opera attira particolarmente l'interesse di Dylan²⁶⁵. Sempre stando al racconto di Dorfman, il cantautore non tentava di ricopiarli, ma, piuttosto, di dipingere altri soggetti nello stile di Chagall, desumendoli il più delle volte dai suoi stessi testi (cf. Carrera 2011, 299).



Ballad of a Thin Man. (Ivi, 190)



Bringing it All Back Home. (Ivi, 159)

²⁶⁵ Anche il poeta e commediografo Micheal McClure conferma questo interesse; racconta di aver visitato insieme a Dylan il Guggenheim di New York nel luglio del 1968 in occasione di una mostra di Chagall e Redon e che Dylan aveva occhi solo i quadri del pittore ebreo russo (cf. Carrera 2011, 299-300).

In breve tempo, il cantautore comincia a dipingere con costanza e pubblica i suoi primi maldestri risultati: gli schizzi che accompagnano i testi della prima edizione americana delle liriche *Writings and Drawings* (Dylan 1973).

Tuttavia, è solo con le lezioni di Raeben, nella primavera del 1974, che Dylan riesce a riconnettersi con le muse e a trovare una sintesi tra le sue due poetiche esordiali. L'insegnante, come spiega il cantautore stesso a Jonathan Cott, “taught me how to see. He put my mind and my hand and my eye together in a way that allowed me to do consciously what I unconsciously felt” (Dylan 2006, 260). Alla luce dei materiali raebeniani, le interviste successive alle lezioni danno conto di come il Dylan abbia compreso e fatto propri gli insegnamenti principali del suo mentore, anche a livello terminologico. Si veda, ad esempio, questo simpatico siparietto tra Dylan e Allen Ginsberg tratto da un'intervista promozionale per il film *Renaldo & Clara*:

BD: I don't think you're a conscious artist, Allen. I don't think you know what you're doing. Anybody can be an unconscious artist.

AG: What do you mean I'm not a conscious artist? Are you a conscious artist?

BD: Yes. Because I had a teacher that was a conscious artist and he drilled it into me to be a conscious artist, so I became a conscious artist.

AG: And what does a conscious artist practice [*sic*]?

BD: Actuality. You can't improve on Actuality. Let's say that this is what God gives you – he gives you a flower. (Dylan offers a flower). Let's see you improve it. (Ginsberg, confused, tries flower arrangement. Dylan says he means “improve” it by photographing it or singing it).

AG: What is *Renaldo & Clara*?

BD: Reality and Actuality transcending itself to the final degree of being more than Actuality. [...] Actuality is what it is²⁶⁶. (In Jarosinski 2006)

In questo passo, Dylan offre un riassunto del pensiero del suo insegnante, spiegando due dei concetti chiave delle lezioni, *actuality* e *reality*, e riproponendo a Ginsberg una variante del test che Raeben gli assegnò il giorno del loro primo incontro. Anche in un'altra occasione, il cantautore ribadisce la necessità di gestire queste due forme di

266 È interessante notare che quando chi scrive ha chiesto all'allievo John Amato cosa significasse il termine *actuality*, l'artista ha a sua volta risposto “Actuality is what it is” (Amato 2017).

appercezione del reale per produrre dell'arte che le trascenda e che, come il quadro raebeniano, sia "like life exactly, but not an imitation of it. It transcends life" (Dylan 2006, 178)²⁶⁷.

Altrettanto evidenti sono i riferimenti alla distinzione tra *feeling* e *imagination*, i due *medium* della percezione, e alle dinamiche artistiche che ingenerano:

If you see something and you think it's important enough to describe, then that's your thought. You only think one thought at a time, so what you come up with is really what you're given. When you sit around and *imagine* things to do and to write and to think - that's *fantasy*. I've never been much into that. Anybody can fantasize. Little kids can, old people can, everybody's got the right to their own fantasies. But that's all they are. Fantasies. They're not *dreams*. A dream has more substance to it than a *fantasy*. Because fantasies are usually based on nothing, they're based on what's thrown into your *imagination*. But I usually have to have proof that something exists before I even want to bother to deal with it at all. (In Flanagan 1987, 94)

Anche questo secondo passo è pieno di spie raebeniane, tra cui il concetto di fantasticheria (*fantasy*), opposto a quello di immaginazione (*imagination*), la quale, come insegna Raeben, è tale per Dylan solo se è radicata in una percezione sensoriale frutto di un'esperienza tangibile. Questa convinzione, però, a ben vedere, Dylan l'aveva già espressa più volte anche nei primi anni di carriera²⁶⁸. Nel prosieguo dell'intervista, sulla base di queste ritrovate convinzioni, Dylan sembra aver finalmente compreso una delle ragioni alla base della maggior efficacia di alcune sue composizioni giovanili rispetto ad altre più tarde meno riuscite:

I'm not going to write a fantasy song. Even a song like "Mr. Tambourine Man" really isn't a fantasy. There's substance to the dream. Because you've seen it, you know? In order to have a dream, there's something in front of you. You have to have seen something or have heard something for you to dream it. It becomes **your** dream then. Whereas a fantasy is just your imagination wandering around. I don't really look at my stuff like that. It's happened, it's been said, I've heard it: I have proof of it. I'm a messenger. I

267 Nel notebook senza copertina di *Blood on the Tracks*, si legga la nota "Norman the Great Post-Existentialist". È possibile che il riferimento sia collegato a questo aspetto della teoria raebeniana.

268 Nel 1964, ad esempio, parlando con Nat Hentoff, il cantautore afferma con piglio perentorio: "if I haven't been through what I write about, the songs aren't worth anything" (Hentoff 1964).

get it. It comes to me so I give it back in my particular style²⁶⁹. (*Ibidem*)

Più singolare è il riferimento all'artista fantino raebeniano che nell'intervista di Playboy del marzo 1978 viene trasformata in un'immagine da rodeo: il cavallo diventa un toro, a significare l'approccio più impetuoso del giovane allievo (vd. Dylan 2006, 226).

Evidente è anche l'influsso sui modelli letterari e pittorici cui Dylan dichiara di ispirarsi. Tra i pittori, ad esempio, il cantautore cita Cézanne, Matisse, Picasso e Delacroix e fa più volte riferimento al cubismo e al postimpressionismo (vd. Dylan 1975; Dylan 2006, 192; Jarosinski 2006, 554 e 570). Mutata, invece, sembra essere la sua opinione su Chagall, nei cui lavori scorge ora un non perfetto bilanciamento delle componenti *feeling* e *imagination* (vd. Dylan 2006, 194), come già il suo insegnante. Anche gli scrittori che Dylan cita in questo periodo sono quasi sempre destinatari privilegiati delle *lecture* di Raeben: tra questi, diversi simbolisti francesi (Rimbaud, Verlaine su tutti) e molti russi, tra cui Tolstoj, Dostoevskij e, soprattutto, Čechov²⁷⁰, i cui racconti Dylan dice essere alla base dell'ispirazione di diverse canzoni di *Blood on the Tracks* (cf. Jarosinski 2006, 587, 871 e 1361).

Altrettanto importante è segnalare l'emergenza della teoria freudiana, che il cantautore – dietro spunto di Raeben e forse anche dell'amico e coautore di *Desire* Jacques Levy²⁷¹ – dimostra di legare alla necessità di tridimensionalità e pluristraticità delle opere (vd. Jarosinski 2006, 595-596). Dylan torna così a ricercare delle forme di stratificazione nelle liriche e ad adottare un approccio 'iconoclastico' alla rappresentazione. Ideali estetici, questi, che Dylan estende anche in campo cinematografico. Parlando del film *Renaldo & Clara*, ad esempio, l'artista spiega:

this film reveals that there's a lot to reveal beneath the surface of the soul, but it's unthinkable. That's exactly what it reveals. It reveals the depths that there are to reveal. And that's the most you can ask, because things are really very invisible. You can't reveal the invisible. And this film goes as far as we can to reveal that. (Dylan 2006, 183)

269 Concetto, questo, che Dylan lega a un'altra convinzione del suo insegnante: "you must be vulnerable to be sensitive to reality" (Dylan 2006, 180). Da qui, probabilmente, deriva la scelta di trattare argomenti molto personali nel disco *Blood on the Tracks*.

270 Sui rapporti tra Raeben e l'autore russo si rimanda al capitolo 3.

271 Il drammaturgo e paroliere aveva anche una formazione da psicanalista (cf. Carr 2018).

Sulla scorta di questi insegnamenti, Dylan sviluppa una nuova sensibilità artistica e cerca subito di tradurla nel campo della canzone d'autore. A livello formale, il primo esito lampante è la riemergenza di diversi stilemi e stratagemmi descrittivi già impiegati nei suoi primi dischi. Tra i vari, spiccano, in particolare, sentenze gnomiche, oscillazioni pronominali, catacresi, sinestesie e, più in generale, un approccio rappresentativo semiastratto, spesso costruito per catene di immagini. Trattati, questi, che ora Dylan gestisce con maggiore consapevolezza. Si prenda, ad esempio, le varianti di "You're a Big Girl Now", dove il verso "A change in the weather *can be* extreme" viene dapprima trasformato nella sentenza gnomica "is *known to be* extreme" nella versione su disco, per poi essere a sua volta corretta nell'ancor più forte "is *always* extreme" della versione *live* del disco *Hard Rain*. Un'altra soluzione molto indicativa si trova nelle carte di "Tangled up in Blue", dove Dylan cambia il verso "you like *a* silent type" in "you look like *the* silent type": una piccola variazione volta ad amplificare il gioco prospettico creato dall'oscillazione pronominale che moltiplica i personaggi e i punti di vista, di cui si dirà a breve. Come notato da diversi critici, ciò segna un evidente ritorno alla poetica giovanile.

Tuttavia, Dylan non si ferma a questo. Ora che è in grado di capire gli elementi di continuità tra le sue sperimentazioni giovanili e le ricerche delle avanguardie pittoriche francesi primo novecentesche, l'artista mira a elaborare un sistema compositivo che raccolga la lezione postimpressionista, in particolare per quanto riguarda la scomposizione dei piani prospettici e il rapporto tra motivo e sfondo, e quella della metodologia raebeniana.

Sotto il profilo musicale, Dylan compone l'intero album usando un'accordatura aperta di Mi maggiore. In quasi tutti i brani, nella loro prima veste registrata nelle sessioni newyorchesi, il cantautore utilizza gli stessi pochi accordi e li esegue nelle medesime posizioni, ricombinandoli variamente. Questa scelta dà conto della volontà dell'artista di conferire un'identità sonora e una coesione formale complessive all'album²⁷².

A livello testuale, sebbene non manchino disegni, schizzi e abbellimenti

272 Dylan non è nuovo a questo genere di scelte. In un'intervista del novembre 1969, ad esempio, parlando di Nashville Skyline, il cantautore rivela di aver composto l'album prevalentemente in Fa maggiore per conferire un colore e identità sonora diversi e riconoscibili (Dylan 2006, 141). Per un approfondimento sull'uso dylaniano delle accordature aperte si rimanda ai paragrafi 9.2. e 9.5.

all'interno delle pagine, la sua ricerca si concentra sulle modalità compositive. Di ciò danno conto soprattutto i libretti di *Blood on the Tracks*. Tra questi, il meno interessante è quello rosso: ultimo per genesi, pur raccogliendo un ampio numero di varianti, alcune delle quali apposte anche in sede di registrazione, il *notebook* contiene le versioni quasi definitive delle liriche, impaginate con una struttura convenzionale che ne rende relativamente agile lo studio. Lo stesso non si può dire per gli altri due, su cui Dylan compone materialmente i brani. La calligrafia è ostica e la scrittura molto piccola e precisa; il modo di porre i versi sulla pagina non comune e all'apparenza dispersivo. Il più volte, infatti, in un primo momento, Dylan non segue un ordine chiaro e comprensibile e non impagina il testo nella struttura che ci si aspetterebbe. Come insegna il suo mentore, l'artista sembra prima voler predisporre lo sfondo: per prima cosa butta giù gli elementi e gli ingredienti, spesso alla rinfusa, come stesse raccogliendo il materiale da utilizzare e allestendo la tavolozza dei colori. Una tavolozza, la sua, fatta di versi, liste di rime, schizzi, disegni, idee e descrizioni e talora anche di domande, cui, a volte, si risponde pure. Non avendo ancora chiaro in mente cosa questi andranno a comporre, Dylan esamina i materiali cercando di comprenderne la natura e la qualità e stabilire la loro posizione e destinazione d'uso. Quindi, poi, li assembla, li sposta, li compone e ricompono. Fatto ancor più insolito, quasi alla maniera in cui un pittore che appende alle pareti del suo *atelier* i quadri di un unico ciclo di opere per lavorare ora all'uno ora all'altro, Dylan porta avanti la scrittura di tutti i brani dell'album contemporaneamente. Non è raro, perciò, che versi di una lirica vengano provati in un altro contesto per poi, magari, essere riscritti in un terzo componimento, o venire scartati. Il criterio che guida questa continua (ri)creazione delle liriche non è di carattere primariamente estetico. Quando i testi prendono forma definitiva, capita a volte di avere l'impressione che tra le varianti scartate vi siano versi o intere porzioni di strofe belle quanto quelle che sono riuscite a imporsi nella stesura definitiva. I problemi di Dylan sono due: in prima battuta, quello di capire se i versi sono fedeli, se rispondono, cioè, all'essenza di ciò che vuol esprimere; secondariamente, se la rielaborazione successiva è sufficientemente bilanciata da non intaccare la genuinità e organicità del componimento nel suo complesso. Quale che sia il valore estetico, la musicalità o la carica evocativa di un verso, o pure di un'intera canzone, se non concorre a comporre un compromesso convincente è destinato a essere scartato.

Nell'evolversi delle riscritture, tramite questo lento e dettagliato processo di selezione e interpretazione degli elementi testuali, la forma definitiva delle liriche inizia gradualmente a comporsi, quasi come se si chiarisse da sé, emergendo dallo sfondo della composizione. Una dinamica, questa, che ricorda da vicino la lezione raebeniana e, prima ancora, quella di Matisse, che parlando dei suoi ritratti spiega:

Quest'immagine mi appare come se ogni tratto di carboncino avesse tolto da uno specchio la nebbia che fino a quel momento mi aveva impedito di vederla. (Matisse 2003, 141)

Questa metodologia compositiva contribuisce a conferire una pluristraticità strettamente dipendente dal palinsesto raebeniano, a sua volta accentuata dal ricorso alla citazione che rimane costante nel corso degli anni. Ne derivano delle opere convincenti che realizzano quel principio di tridimensionalità che Dylan cercava già nella sua produzione giovanile. Come nei dischi del periodo elettrico, inoltre, anche questi meccanismi permettono all'artista di far sì che l'opera risulti scritta non tanto *dal* suo artefice quanto *attraverso* di lui. Rispetto a molte di quelle composizioni, però, il risultato complessivo appare più bilanciato e organico. A proposito della versificazione e delle immagini dei primi dischi, Ellen Willis, ad esempio, scrive:

Dylan has a lavish verbal imagination and a brilliant sense of irony, and many of his images - especially on the two *Blonde on Blonde* records - are memorable. But poetry also requires economy, coherence, and discrimination, and Dylan has perpetrated prolix verses, horrendous grammar, tangled phrases, silly metaphors, embarrassing clichés, muddled thought; at times he seems to believe that one good image deserves five others, and he relies too much on rhyme. (Willis 2011, 15)

Un giudizio certamente troppo severo, quello della studiosa, ma che mette in luce alcuni punti deboli della produzione esordiale dylaniana non più riscontrabili nella trilogia successiva alle lezioni, dove, come scrive Tom Moon:

Dylan brings the abstract into focus. [...] Each image works a particular magic that has eluded so many poets and songwriters: he's translating the messy and mysterious into music with universal resonance. (Moon 2018)

Questi risultati si devono anche a una riflessione sulla natura dell'immagine e al rapporto tra soggetto e sfondo. Anzitutto, in fase di selezione degli elementi visivi,

Dylan sa di dover rifuggire da quelle che il suo insegnante definisce *solidified images*:

The trick is to stay away from mirror images. The only true mirrors are puddles of water. [...] The image you see in a puddle of water is consumed by depth: An image you see when you look into a piece of glass has no depth or life-flutter movement. (Dylan 2006, 232)

Le idee puramente mentali, direbbe Raeben, sono piatte in quanto bidimensionali, da cui la necessità di partire dalla percezione sensoriale, quella che l'anziano insegnante insegnava a dipingere nello sfondo iniziale. Un rapporto, questo, che Dylan riproduce anche a un secondo livello interno alle liriche, creando nella prima strofa uno scenario dotato di quella Raeben definisce *air*, ossia l'atmosfera che i personaggi del brano possano vivere e respirare. A volte lo fa tramite l'utilizza sentenze gnomiche che pone nell'*incipit* della canzone, frasi che per usare la felice formulazione di Carrera (2011, 333) propongono un "giudizio riflettente" che stabilisce una verità paradossale che è valida solo nella cornice del brano e costringe il lettore ad accettarne il patto narrativo²⁷³. Altre dipingendo un vero e proprio sfondo. Nota sempre Carrera:

La chiave della tecnica narrativa dylaniana consiste appunto nel predisporre una situazione iniziale dalla quale è "tutto possibile", così che anche gli sviluppi più remoti e imprevedibili possano rientrare nel tessuto della canzone. (Ivi, 331)

Una dinamica, questa, che, come hanno notato anche altri critici²⁷⁴, contraddistingue gli *incipit* di quasi tutte le canzoni di *Blood on the Tracks* e di cui Dylan parla apertamente nell'intervista con Flanagan del 1985. Commentando la prima strofa di "Idiot Wind", il cantautore spiega: "Idiot Wind. That was a song I wanted to make as a painting. [...] With that particular set-up in the front I thought I could say anything after that" (in Flanagan 96-97).

È interessante che Dylan sia espresso proprio su questa canzone. Stando a quanto afferma John Amato, il testo è ispirato alla nevrosi del suo insegnante, di cui riproduce diverse idiosincrasie e moduli del parlato (Amato 2017). Anche il titolo deriva

273 Per un approfondimento sull'uso della gnome nella produzione di Dylan, tema complesso e di ampia portata, si rimanda al saggio *Dylan poeta gnomico* di David Mikics (2008).

274 A proposito di un verso di "Meet in the Morning", ad esempio, Alex Ross commenta: "This tangled metaphor—the sun like a ship, the heart like the sun—can spin in any direction" (Ross 1999).

da un'espressione, 'vento di idiozia', con cui Raeben descriveva la diffusa incapacità di *vedere*, a suo dire il principale problema della società odierna²⁷⁵. È in questa chiave che va letto il componimento, che è un vero proprio manifesto poetico sull'argomento, evidente contraltare del messaggio esistenziale di "Blowin' in the Wind". L'idiota per Raeben non è lo stupido, è l'*idiot*, la cui radice greca è legata al concetto di *eidōs*, immagine: è, cioè, colui il quale riesce ad avere solo una visione ristretta del reale. Ci sono diverse tipologie di idiozia, dunque, e variano a seconda delle ragioni alla base di questa carenza: possono essere tanto legate a necessità del quotidiano, come le definirebbe Bergson, quanto, all'opposto, a un eccesso di intellettualità. In questo senso, il problema del povero Mr. Jones non è quello di essere un intellettuale, ma che il suo bagaglio culturale lo abbia reso quello che Raeben definirebbe un "intellectual idiot" (cit. in Amato 2017). Non solo, come si è detto nel capitolo 4, per l'insegnante *vedere* è un'attività complessa, accessibili solo in quei determinati momenti in cui l'intuizione permette di collegare mente e sensi. In altri termini, nel proprio quotidiano tutti sono degli idioti e, in rari casi d'ispirazione, che un vero artista è in grado di prolungare e moltiplicare, tutti possono essere dei geni. Non stupirà, dunque, leggere questo aneddoto del giornalista Lucian King Truscott IV, vicino di casa di Dylan nei mesi in cui il cantautore componeva *Blood on the Tracks*:

He was writing his midlife masterpiece, "Idiot Wind". He had that melody down, with its mix of wistfulness and acid resentment, but he was having a hell of a time with the lyrics. He would sing a verse and, dissatisfied, bang his fists on the keyboard. Then he'd take a moment and start again. [...] I sat and listened as he struggled with the reckoning, that there wasn't just one idiot to blame. [...] Then the banging stopped, and — so quietly I could barely hear him through the thin wall — he caressed the keys as he wrote the final lines of the song: "*We're idiots, babe / It's a wonder we can even feed ourselves*". (Truscott IV 2016)

L'ultimo aspetto di queste ricerche che merita di essere analizzato è la valutazione sul ruolo che il soggetto deve avere all'interno del contesto dell'opera. Si è già segnalato come tale tema sia stato a lungo al centro delle riflessioni di Braque e Picasso e analizzato nel dettaglio come Raeben risolve il problema dell'integrazione del

275 È importante segnalare a questo proposito che nelle *liner notes* di *Blood on the Tracks* anche Dylan parla di un vento di idiozia e di vacuo narcisismo che uccide arte.

soggetto con lo sfondo del quadro attraverso una modalità figurativa semiastratta²⁷⁶. Per quest'ultimo, infatti, la rappresentazione pedissequa di un motivo principale tende, nella maggioranza dei casi, a sbilanciare i rapporti interni del quadro. Ciò si verifica ancor più frequentemente quando il soggetto è costituito da figure umane, le più difficili da integrare con lo sfondo del dipinto. Una opinione, questa, che accoglie anche Dylan, il quale in *Blood on the Tracks* torna a tratteggiare i propri personaggi in maniera rapida e sfuggente senza fornire elementi visivi per inquadrarne la figura. Dei protagonisti di queste liriche si sa poco o nulla e sembrano a volte fondersi con le immagini e le sensazioni che il testo evoca. In alcuni casi, inoltre, come per "Tangled up in Blue", questa riflessione si fa anche dichiarata:

See, what I was trying to do had nothing to do with the characters or what was going on. I was trying to do something that I don't know if I was prepared to do. [...] When you look at a painting, you can see any part of it or see all of it together. I wanted that song to be like a painting. (Flanagan 1987, 95)

Nelle *jacket notes* di *Biograph*, il cantautore descrive questo meccanismo in maniera ancora più precisa:

It has to do with the concept of time, and the way the characters change from the first person to the third person, and you're never quite sure if the third person is talking or the first person is talking. But as you look at the whole thing, it really doesn't matter. (cit. in Cartwright 1991, 89)

Stratagemma che aveva già utilizzato in precedenza in alcuni brani della trilogia del periodo elettrico, l'oscillazione pronominale in questo brano rende impossibile stabilire dei rapporti fissi tra i protagonisti delle diverse stanze. Oltre a frantumare la linearità narrativa, Dylan ottiene anche una dissoluzione delle figure, compreso lo stesso narratore, che risultano così indistinguibili dallo sfondo²⁷⁷. I protagonisti di "Tangled up in Blue" sono come le figure umane dei pastelli di Raeben, con cui condividono la sorte

276 La tematica viene trattata nei capitoli 5, 6 e 7.

277 Dello stesso avviso è Carrera, che a questo proposito scrive: "Il personaggio che nella canzone dice "io" viene spinto ai margini proprio dalla "cosciente" organizzazione del testo. Sola la voce gli fornisce un'identità. La sintassi della passione transita unicamente attraverso il ritmo del respiro e dell'emissione vocale. Nelle parole del testo il narratore non c'è, e il primo piano sul quale dovrebbe agire risulta indistinguibile dallo sfondo" (Carrera 2011, 334).

paradossale di essere presenti e assenti allo stesso tempo: voci uniche che mantengono la loro identità specifica, la quale, però, al contempo si dissolve nella realtà dipinta dalla canzone.

In ragione di tutte queste considerazioni, cui vanno aggiunte le riflessioni sul tempo affrontate nel prossimo capitolo, vengono a chiarirsi le ragioni per cui Dylan attribuisce ai precetti di Raeben la sua ritrovata vena compositiva. Insegnamenti, questi, su cui, a trent'anni dalle lezioni, Dylan ancora riflette nelle pagine dell'autobiografia *Chronicles. Volume 1*:

Art is unimportant next to life, and you have no choice. [...] Creativity has much to do with experience, observation and imagination, and if any one of those key elements is missing, it doesn't work. (Dylan 2004, 121)

E, infatti, dato di cruciale interesse, che però necessità di essere opportunamente approfondito, sembrerebbe che queste modalità compositive siano state impiegate anche in dischi anche di molto successivi alle lezioni. In un intervento dal titolo *Demystifying Genius: Employing Dylan's Writing Techniques*, presentato di recente al convegno *The World of Bob Dylan* presso l'Institute for Bob Dylan Studies di Tulsa, il ricercatore Paul Haney ha affermato di aver riscontrato caratteristiche simili a quelle dei *notebook* di *Blood on the Tracks* nelle carte contenenti le varianti del disco *Love and Theft*. Se tali considerazioni venissero confermate, significherebbe che ai primi anni Duemila Dylan avrebbe utilizzato ancora tecniche apprese dal suo insegnante. È scontato dire che ciò aprirebbe ulteriori interessanti scenari di studio che richiederebbero un'analisi più approfondita dei materiali degli album successivi alla trilogia di metà anni Settanta, atta a comprendere in che misura il cantautore abbia fatto ricorso a questo *modus scrivendi* e come questa sua poetica si sia evoluta negli anni.

8.3. Per una teoria della canzone d'autore

Dopo aver trovato negli anni Settanta una sintesi tra la poetica *folk* esordiale e quella del periodo elettrico, Dylan pubblica una trilogia di argomento cristiano in cui si approccia al genere dello *spiritual*. Segue un disco molto apprezzato dalla critica, *Infidels*, che segna un ritorno alla poetica precedente²⁷⁸, ma nella seconda metà degli anni Ottanta, salvo rare eccezioni come *Oh Mercy!*, gli album sono meno riusciti. Come avviene in *Knocked Out Loaded*, non è raro per questo periodo trovare perle come “Brownville Girl” accompagnate da brani non all'altezza.

Questa crisi creativa sembra investire anche i primi anni Novanta, nei quali, però, il cantautore si dedica con maggiore zelo alla pittura e torna ad attingere alla musica popolare, pubblicando *Good as I Been to You* e *World Gone Wrong*. In quel periodo, Dylan inizia una riflessione sulla propria carriera, sul processo creativo e sul rapporto con la tradizione. Ciò lo porterà nei decenni successivi a elaborare quella che può essere considerata una vera e teoria della canzone popolare, prima implicitamente e poi in maniera dichiarata, e a pubblicare alcuni dei migliori album della sua carriera.

Fatto di cruciale interesse, sempre in questi anni, Dylan inizia a pubblicare la collana dei *Bootleg Series*, un formato che all'apparenza potrebbe sembrare un controsenso²⁷⁹, ma che nel quadro della produzione di Dylan assume una valenza specifica. L'evoluzione della collazione di *outtakes* è molto indicativa. I primi tre volumi contengono prevalentemente brani scartati, più alcune versioni alternative di brani editi. Nei numeri successivi, però, viene gradualmente dato sempre più spazio alle esibizioni dal vivo, contenenti versioni sovente ampiamente rielaborate, e a *take* alternative tratte dalle registrazioni di alcuni dei dischi maggiori della sua discografia. Questa evoluzione è il risultato di una precisa scelta poetica. Già in passato, infatti, talora forzato dall'etichetta o dalla circolazione illegale degli acetati, Dylan aveva pubblicato stralci delle registrazioni, ma le modalità con cui li assemblava erano diverse. *Self-portrait*, ad esempio, è composto prevalentemente di canzoni eseguite in studio al fine di trovare l'amalgama con i membri della *band*. Nessuno di questi brani è

278 Il disco segna anche un ritorno a temi ebraici, affrontati in maniera a volte molto diretta, come nel caso di “Neighborhood Bully” brano che sposa una posizione apertamente sionista.

279 Per sua natura, il termine indicherebbe una pubblicazione pirata, quindi non ufficiale.

stato originariamente pensato per la pubblicazione, ma di fronte alla circolazione di una serie di tracce di scarsa qualità sonora, Dylan decide di editare le registrazioni in modo da fornirne le migliori versioni, sia a livello esecutivo che sonoro. Così avviene anche per la prima pubblicazione dei *Basement Tapes*, cui vengono aggiunte delle sovraincisioni, e per il disco *Dylan*, sebbene quest'ultimo sia il frutto di una diatriba con la casa discografica²⁸⁰. Come evidenziano chiaramente i numeri più recenti dei *Bootleg Series* – contenenti le intere registrazioni disponibili di album come *Bringing it All Back Home*, *Highway 61 Revisited*, *Blonde on Blonde*, *Blood on the Tracks*, e di diversi altri –, negli anni successivi Dylan decide di offrire delle vere e proprie cronistorie della creazione delle sue opere maggiori, portando il proprio ascoltatore dentro lo studio dell'artista. Si tratta di una scelta insolita nel panorama musicale odierno, che rivoluziona il modo in cui il proprio pubblico guarda alle sue opere. Pur mantenendo la sua importanza, la versione pubblicata nell'album risulta in qualche modo ridimensionata, nella misura in cui non è più la forma definitiva, ma una delle possibili. Dylan sposta così l'attenzione sull'evoluzione dei suoi brani e sull'arte nel suo farsi e, ponendo la propria esperienza al confine tra oralità e scrittura, vuole conferire vitalità e mobilità alle sue composizioni. Così, come scrive Alex Ross in *The Wanderer*, si ottiene l'immagine di uno autore che

is a composer and a performer at once, and his shows cause his songs to mutate, so that no definitive or ideal version exists. Dylan's legacy will be the sum of thousands of performances, over many decades. (Ross 1999)

È interessante rilevare che questa attenzione per il processo creativo accomuna la grande maggioranza degli allievi di Raeben. Da un punto di vista concettuale, questo meccanismo non è così differente da quelli adottati da altri studenti: la pubblicazione dei 18 cd delle registrazioni del periodo elettrico offre un resoconto della realizzazione di queste opere non dissimile da quello delle oltre centotrenta foto con cui Carolyn Schlam documenta la realizzazione del suo dipinto *Alexandra in Bloom* nella prima versione del suo trattato²⁸¹. Lo stesso parallelo, poi, si potrebbe instaurare con il libro *Painting & Process* di Roz Jacobs (2010), o con *Art as therapy: Description and*

280 Il disco raccoglie scarti di *Self Portrait* e *New Morning*, pubblicati dalla Columbia Records per massimizzare i profitti, contro la volontà dell'artista da poco passato a un'altra etichetta.

281 L'informazione è desunta da un'intervista all'autrice, il cui libro in passato chi scrive ha aiutato a editare.

Methodology di John Amato²⁸², solo per citare altri due esempi. Come insegnava il loro insegnante, insomma, la bellezza e la gioia della creazione stanno nel processo artistico, nell'arte nel suo farsi, in questo senso i *bootleg* sono ancora altrettanto interessanti dei dischi finiti.

Nei primi anni Duemila, Dylan si dedica con successo anche a vestire i panni del dj radiofonico, conducendo un programma sulla musica americana. Già di per sé rivelativa di una sua riflessione sulla tradizione della canzone popolare, questa scelta risulta ancor più interessante se si analizza come la trasmissione viene strutturata. Il programma si intitola *Theme Time Radio Hour* e ogni puntata è dedicato a un tema specifico, o meglio, prendendo a prestito la formulazione di Stephen Henderson citata in precedenza, a una *mascon image*. Dylan, infatti, accosta diacronicamente canzoni che affrontano lo stesso argomento e, mettendo in risalto somiglianze e differenze, costruisce un filone tradizionale attorno all'immagine-tema. Un procedimento, questo, che presenta numerose analogie con quello impiegato nel mondo della canzone *folk* e *blues*, cui si è accennato.

Nel frattempo, il cantautore pubblica il capolavoro *Time Out of Mind*, che, come si accenna nel prossimo capitolo, segna anche un riavvicinamento alla poetica raebeniana. A questo segue “*Love and Theft*”. L'attenzione e la riflessione sul rapporto tra la canzone d'autore e le tradizioni musicali del *blues* e del *folk* attraversa l'intero album e informa persino il titolo. Quest'ultimo, come si è già segnalato in introduzione, è posto tra virgolette perché cita lo studio *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class* di Eric Lott (1993), dedicato alla diffusione tra Otto e Novecento del controverso fenomeno del *minstrelsy*: spettacoli di *vaudeville* in cui attori bianchi con i volti dipinti di nero motteggiavano la cultura afroamericana e al tempo stesso ne diffondevano la tradizione musicale²⁸³. Una ricerca musicale che continua anche in *Modern Times*, dove Dylan riscrive diversi *blues*, tra cui lo il “Someday Baby” e “Rollin’ and Tumblin’”, quest'ultimo di Muddy Waters. Altrettanto indicativo di una riflessione sulla tradizione appare il più recente *Christmas in the Heart*, che raccoglie brani natalizi rivisitati dall'artista, e soprattutto la recente trilogia di *standard jazz*,

282 Il testo è disponibile sul sito personale dell'artista al link: www.amatoart.net/publications-writings.

283 Si tratta di uno dei dischi in cui questa sua ricerca si riflette maggiormente nella composizione delle liriche. Per approfondire questo aspetto si rimanda al capitolo *The Modern Minstrel Returns* di *Bob Dylan in America* (Wilentz 2011, 261-286).

Shadows in the Night, Fallen Angels, Triplicate, dove questo aspetto si fa ancora più dichiarato.

Nello stesso periodo Dylan inizia anche seminare alcuni importanti indizi sulla sua poetica in diverse interviste degli anni Duemila, per poi esporre approfonditamente la sua concezione artistica in due contesti ben precisi: la già citata intervista con John Elderfield e il discorso tenuto nella cerimonia di ricezione del MusiCares Person of the Year (Dylan 2015). In quest'ultima occasione il cantautore tiene un discorso molto lungo e articolato. Si tratta di un fatto particolarmente significativo, anche in ragione del fatto che, in questi contesti di gala, Dylan è generalmente molto parco di parole e appare sempre abbastanza imbarazzato²⁸⁴. Non si può non chiedersi, quindi, come mai decida di tirare le somme sulla sua carriera e di affidare il suo lascito in quell'occasione e non, ad esempio, al *banquet speech* del Nobel per la Letteratura²⁸⁵ o del Polar Prize, il cosiddetto Nobel per la musica. La risposta è abbastanza scontata ed è motivata dalla natura del premio. Il MusiCares è un'associazione nata per aiutare musicisti in gravi condizioni di salute o con importanti problemi economici. È, cioè, l'organizzazione deputata ad sostenere concretamente il mondo della musica al di là dei riflettori. Quella realtà che molti dei suoi modelli artistici e dei colleghi conosciuti agli esordi della sua carriera hanno vissuto sulla loro pelle e che lui stesso saggiò brevemente nei primi anni della sua carriera. Una condizione che, sembra dirci Dylan, non ha caratterizzato la sua esperienza solo per una serie di fortunate circostanze. Questa scelta, dunque, ha un forte valore simbolico.

Anche le teorie compositive di Dylan e la sua idea di canone appaiono in parte influenzati dagli insegnamenti raebeniani. Anzitutto, come si è già segnalato, anche Dylan ritiene che l'opera deve creare un palinsesto pluristratico e che l'input della creazione debba derivare dall'osservazione di qualcosa di esterno e tangibile. Sulla scorta di paradigmi propri delle tradizioni *blues* e *folk*, Dylan individua questo spunto non solo nell'intuizione artistica e nel sentimento che la provoca ma anche in dinamiche

284 Basti pensare alla cerimonia di consegna come la consegna del "Polar Prize", presso l'Accademia di Svezia, il cui filmato mostra un Dylan tremante e visibilmente a disagio: non sa dove nascondere lo sguardo, ha la faccia di chi vorrebbe fuggire il più lontano possibile. Questo finché non gli viene consegnata una pianta più grande di lui che, se certo non ha piacere a reggere fino a fine cerimonia, almeno fa da schermo al suo imbarazzo.

285 Si ricorderà che le modalità con cui Dylan si risolve ad accettare il premio sono state quanto meno insolite: non ha presenziato alla cerimonia di consegna e ha fatto avere il discorso di accettazione quasi sei mesi dopo.

legate all'intertestualità. Così, già in un'intervista del 2012, rispondendo a delle 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*²⁸⁶. (Gilmore 2012)

Non solo, a suo avviso, prendere spunto da un'opera precedente fa parte delle logiche della creazione, ma, come nella metodologia del suo insegnante, questa dinamica creativa deve necessariamente essere un automatismo. Cosa meno scontata, sempre nella stessa occasione, Dylan estende questo approccio all'intero mondo della 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. (*Ibidem*)

Un'opinione, questa, che a ben vedere Dylan aveva già espresso nei primi anni della propria carriera, affidandola già nel 1963 a uno dei *11 Outlined Epitaphs*:

Yes, I am a thief of thoughts
not, I pray, a stealer of souls
I have built an' rebuilt
upon what is waitin'
for the sand on the beaches
carves many castles
on what has been opened
before my time
a word, a tune, a story, a line
keys in the wind t' unlock my mind
an' t' grant my closet thoughts backyard air
[...]
(influences?
hundreds thousands
perhaps millions
for all songs lead back t' the sea
an' at one time, there was
no singin' tongue t' imitate it)
t' make new sounds out of old sounds

286 Corsivi aggiunti dall'autore.

an' new words out of old words
an' not t' worry about the new rules
for they ain't been made yet
an' t' shout my singin' mind
knowin' that it is me an' my kind
that will make those rules...²⁸⁷

Dunque, 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 lo 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 Dylan stesso a dare ragione proprio nel discorso tenuto in occasione della consegna del Music Care Person of the Year (Dylan 2015). In quella sede, oltre a spiegare dettagliatamente queste dinamiche, il cantautore giunge persino a svelare brano per brano i diversi riferimenti musicali da cui ha 'copiato' negli anni alcune delle canzoni più celebrate. Si veda, a titolo esemplificativo, ciò egli che 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 wherever you roam / admit that the waters around you have grown». (Dylan 2015)

Approfondisce così quanto aveva già rivelato in un'intervista rilasciata al Los Angeles Times nel 2004, dove aveva raccontato 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)

²⁸⁷ La sequenza poetica *II Outlined Epitaphs* è stata pubblicata nel retro del vinile dell'album *The Times They Are a-Changin'*.

Nella medesima occasione, inoltre, Dylan aveva già espresso anche la convinzione, poi di nuovo approfondita nel discorso del MusiCares, che chiunque voglia diventare un cantautore *consapevole* debba conoscere a fondo opere e forme della tradizione e sapersene servire:

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. (*Ibidem*)

Nello specifico, un autore non deve sentire la necessità di celare le proprie fonti né copiare intenzionalmente, bensì prendere spunto 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. (*ibidem*)

Un consiglio, questo, che a ben vedere, prima ancora che nel discorso del MusiCares, Dylan aveva già ampiamente fornito nelle oltre cento puntate di *Theme Time Radio Hour*, dando un assaggio della sua personalissima idea di canone.

Queste considerazioni sulla consapevolezza artistica e sul rapporto di dipendenza tra le opere possono richiamare alla mente 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. (Ivi, 114)

Queste logiche compositive pongono, dunque, Dylan nel solco della tradizione modernista, e potrebbero richiamare alla mente il concetto di angoscia dell'influenza 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 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.

C'è però una sostanziale differenza tra la concezione di un canone fortemente esclusivo, come quello teorizzato sia da Eliot che da Bloom, e quella espressa da Dylan. Sulla scorta della tradizione musicale *folk* e *blues* e, in parte forse condizionato anche dalla letteratura rabbinica e dalle teorie di Raeben, 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 time²⁸⁸.
(Hilburn 2004)

Ciò a cui Dylan fa riferimento è un ideale di canone aperto, inclusivo e in perpetuo divenire, che, come quello talmudico o la catena della tradizione artistica raebeniana, pone l'autore nella condizione di fornire il proprio contributo in quadro ampio. A guidare l'artista è la volontà di dar nuova vita e alimentare ulteriormente un universo di opere connesse tra loro da un incessante dialogo intertestuale. Non c'è alcuna necessità di instaurare una lotta tra gli autori coevi, né tra questi e chi li ha preceduti. Al contrario,

288 Corsivi aggiunti dall'autore.

in quest'ottica, le nuove opere devono mirare a impugnare la tradizione per produrre qualcosa di nuovo che, in quanto strettamente legato alle composizioni precedenti, può preservare la vitalità della tradizione della canzone popolare nel suo complesso. A ben vedere, la ragione delle differenze tra l'idea esclusiva e bellicosa di canone eliotiana e bloomiana e quella espressa da Dylan risiede nel fatto che la prima è inestricabilmente connessa al mondo della scrittura, mentre la seconda si pone a metà tra quest'ultimo filone e l'esperienza ereditata da due tradizioni popolari di carattere e forme eminentemente orali.

Nonostante sotto questo aspetto vi sia una notevole consonanza tra i due autori, neppure la qualità atemporale che Eliot considera alla base della canonicità di un classico, corrisponde perfettamente all'idea di concrezione temporale del palinsesto dylaniano:

the historical sense involves apperception not only of the pastness of the past, but also of its presence; [...] This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. (Eliot 1921, 44)

Per quanto questa percezione della temporalità abbia notevoli assonanze con il pensiero di Dylan, l'interesse di quest'ultimo, come quello di Raeben prima di lui, non è l'opera finita, ma il processo creativo stesso. Il valore di un'opera all'interno della tradizione si misura, quindi, nel suo grado di verticalità: non si tratta tanto di innovare o di rendere migliore quel che si riceve, come scrive Eliot nel saggio su Massinger, quanto di raccogliere la tradizione, creare altra arte e far sì che altri possano farlo a loro volta²⁸⁹.

Questa convinzione avvicina l'idea di tradizione di Dylan a quella propria della musica popolare e alla concezione di canone precipua della letteratura rabbinica. A quest'ultimo riguardo, parlando di "Tangled Up in Blue" e di *Blood on the Tracks* nel suo complesso in un'intervista di poco successiva alle lezioni raebeniane, Dylan rivela uno dei segreti della propria poetica: "I was trying to make it like a painting where you can see the different parts but then you also see the whole of it", cercando di "make the focus as strong as a magnifying glass under the sun" (cit in Cartwright 1991, 88-9).

289 Già in un'intervista di poco successiva alle lezioni, Dylan esprime lo stesso concetto e spiega che "the highest purpose of art is to inspire" (Dylan 2006, 175).

Forse Dylan non era consapevole, ma quello cui aspirava dopo le lezioni raebeniane è un'opera aperta la cui migliore rappresentazione grafica è, una volta ancora, quella della pagina talmudica. In essa, infatti, il testo sacro è disposto al centro della pagina, attorniato dai suoi commenti, come fosse un diamante incastonato in un anello di pietre preziose; un modello, questo, 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 presente progressivo. Un aspetto fondante della sua poetica, che è necessario approfondire più nel dettaglio.

9. Tempo

Per l'opportunità di questa anacronia, marrani di ogni tipo, marrani che noi siamo, lo vogliamo o no, e disponendo di un numero incalcolabile di età, di ore e di anni, di storie intempestive, più grandi e insieme più piccole le une delle altre, attendendosi ancora l'un l'altro, saremmo incessantemente più giovani e più vecchi, in un'ultima parola: infinitamente finiti.

Jacques Derrida (2004, 70)

[Raeben] used to say that: you've got yesterday, today and tomorrow all in the same room, and there's very little that you can't imagine happening.

Bob Dylan (cit. in Cartwright 1989, 88).

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 (cit. in Cott 2002, 82)

Art is the perpetual motion of illusion.

Bob Dylan (2006, 196)

9.1. Gli esordi: tempo e mito

9.1.1. Presente perpetuo e mito metastorico

Si potrebbe rileggere l'intero rapporto di Dylan con la temporalità e il mito alla luce di quanto detto su tempo e memoria nella tradizione ebraica. Diversi aspetti culturali precipui della letteratura rabbinica – tra i quali, la distensione temporale, l'eterna dilazione messianica, la ripetizione quale rivivificazione e attualizzazione di una memoria personale e collettiva, e la concrezione di temporalità differenti in un presente in perpetua evoluzione, solo per citare i principali – sono tratti fondanti anche della poetica di Dylan. Se si ripensa, ad esempio, alla rosa di forme verbali contenute nel passo biblico di Exodus 3:14 “I am that I am”, nella cui versione in ebraico antico ogni verbo può veicolare tutte e tre le temporalità²⁹⁰, non desta più tanto stupore trovare nel ritornello di “My Back Pages” un verso come “But I was so much older than / I am younger than that now” (Dylan 2016a, 242).

Tuttavia, il fenomeno è più complesso di così. Fin dagli esordi, Dylan mostra una sensibilità e un interesse particolari e specifici per il problema del tempo. La sua produzione, però, evidenzia chiaramente come questi temi siano da lui impugnati e ripensati attraverso un confronto continuo con le forme e i paradigmi culturali e musicali del *folk* e del *blues*. Un ruolo decisivo in questo contesto gioca l'interesse del cantautore, che va tanto alla tradizione nera quanto a quella bianca, la quale a sua volta include anche l'evoluzione americana della ballata inglese²⁹¹. Il sentimento del tempo di Dylan non è più ebraico di quanto non sia americano.

Il tempo americano è il presente, o meglio un presente che si proietta verso il futuro. Il movimento progressivo di questo tempo, secondo Mario Corona, affonda le radici in un tempo antico, coincidente con l'atto fondativo della nazione americana. Commentando il celebre componimento whitmaniano *We Two Boys Together Clinging*, l'angloamericanista riconduce l'uso esclusivo del *present progressive* nell'accumulo di una lunga lista di azioni a un'attitudine precipuamente americana. Essa riporta anzitutto al desiderio dei padri fondatori di emanciparsi dal loro passato europeo, ovvero dal

²⁹⁰Si rimanda al paragrafo 5.1.

²⁹¹Trapiantata in terra americana, quest'ultima subisce un'evoluzione sia in termini armonici, sia per quanto riguarda le melodie, che assumono caratteri maggiormente innodici. Per approfondire questo argomento in relazione alla produzione di Dylan sotto il profilo musicale si rimanda a Mellers 1981 e 1990.

Vecchio Continente corrotto. Cercando una nuova terra nella *wilderness* americana, essi puntavano a scovare uno spazio nuovo per una società costruita a misura dell'uomo puritano. Ancora, sempre secondo lo studioso, la celebrazione di un presente svincolatosi dalle corrottele del passato non sarebbe stato confinato alla retorica dei primi padri, ma si sarebbe trascinata nei decenni a seguire. E di qui il paradosso, nel conflitto con una realtà segnata da eventi tragici e atrocità non inferiori a quelle da cui i padri fondatori scappavano²⁹².

La controcultura degli anni Cinquanta e Sessanta si scaglia, tra le altre cose, proprio contro tale retorica. Ciononostante, il culto del presente è in quel periodo ancora più vivo che mai e, per quanto molto mutato nei contenuti, indissolubilmente legato al tema del viaggio²⁹³. Se ciò è evidente nell'ideologia e nella letteratura *beat*, che Dylan ammira e frequenta soprattutto nelle prime fasi della sua carriera, lo è ancor di più nella sua produzione. Come nota già Carrera (2011, 217), Dylan è un poeta del presente ed è ossessionato dalla necessità di vivere l'istante. Di questo aspetto, oltretutto, parla anche lui stesso; in un'intervista del 1965, ad esempio, Dylan dice a Paul Robbins "who cares about tomorrow and yesterday? People don't live there, they live now" (Dylan 2006, 40)²⁹⁴. Una convinzione, la sua, che fa tornare alla mente le riflessioni di Boman sul tempo ebraico e, in particolare, quanto il filosofo spiega riguardo alla percezione della contemporaneità, da lui descritta alla stregua di una vera e propria dimensione psicologica (vd. Boman 1970, 148-150)²⁹⁵. Nell'ascoltare le numerose epopee composte e cantate da Dylan per oltre sessant'anni, si ha la netta impressione che questo modo di sentire il tempo sia un vero e proprio *modus pensandi*, o meglio ancora, un *modus vivendi*. È una condizione errante, una sorta di eterno esilio che investe il destino dei

292La riflessione è tratta da un intervento di Mario Corona, tenuto presso il Centro Studi Americani in occasione del convegno "Walt Whitman: un poeta, molti poeti", 15-16 ottobre 2018. Per approfondire l'argomento si rimanda all'introduzione dell'edizione di *Foglie d'erba* a cura di Mario Corona (in Whitman 2017, XI-CV) e ai commenti alle poesie *We Two Boys Together Clinging* e *Crossing Brooklyn Ferry* (ivi, 1404 e 1418). Si vedano anche i saggi di Cristina Iuli, Paola Loreto e Leonardo Buonomo contenuti in *La letteratura degli Stati Uniti*, da cui Corona ha attinto questi spunti critici (Iuli 2017), corroborati anche dalle opinioni espresse da R.W. Emerson a riguardo, studiate in particolare da Buonomo.

293All'importanza di questo aspetto si è accennato nel capitolo settimo.

294Non si tratta di una riflessione sporadica, Dylan ribadisce il concetto più volte. Si pensi, ad esempio, alla celebre intervista per *Playboy* del febbraio dello stesso anno, dove Dylan spiega: "there doesn't seem to be any tomorrow. Every time I wake up, no matter in what position, it's always been today" (Dylan 2006, 108).

295A questo proposito si rimanda al paragrafo 5.1.

suoi personaggi e delle sue canzoni, nonché del loro artefice, almeno per ampia parte della sua carriera.

Con le storie dei suoi personaggi in continuo viaggio e la incessante rivisitazione delle sue canzoni Dylan spesso mira a malleare, quando non addirittura a sconfiggere, il tempo. Una ricerca, questa, che informa tanto le sue musiche quanto le liriche e che mette d'accordo tutta la critica dylaniana. Tratto centrale della sua poetica, questo aspetto, però, non rimane così stabile e univoco negli anni come ampia parte della letteratura specifica vuole dipingerlo. Nei primi due decenni della carriera, la sua produzione testuale mostra anzi un'evoluzione netta che merita di essere indagata a fondo. È necessario, inoltre, estendere quest'indagine alle musiche, senza le quali non si può avere una visione chiara di come Dylan sia giunto a sviluppare e rielaborare negli anni le proprie idee sul tempo.

Lo si può innanzitutto fare ricorrendo ai dati statistici del *corpus* delle liriche, particolarmente utili nella misura in cui, oltre a certificare un'inclinazione marcata verso l'uso del presente, permettono di raffrontare i suoi usi con quelli di altri scrittori angloamericani. Da uno studio linguistico di Pennebaker e Stone (2003) – condotto su due ampi *corpora*, uno contenente opere di autori maggiori della letteratura angloamericana, l'altro saggi e interviste di oltre tremila persone –, emerge una chiara linea di tendenza che correla l'età anagrafica all'uso dei tempi verbali. Entrambe le analisi mostrano come nel corso degli anni gli autori tendano a utilizzare sempre di più il futuro, mentre il ricorso al presente rimane sempre più o meno stabile. Dalla seconda indagine, invece, si evince come il ricorso al tempo passato sia maggiore in età giovanile e si riduca poi con la maturità.

Raffrontando questi dati a quelli relativi all'uso dei verbi che Dylan fa nel corso della propria carriera, Daniel Schmidtke (2013) deduce che nella sua discografia, al contrario, non si attesta alcun cambiamento di tendenza marcato in senso diacronico. Si distingue esclusivamente un utilizzo lievemente maggiore del passato a scapito del presente nei dischi del periodo *country* (1967 – 1974) e uno più sensibile in *Blood on the Tracks*, dato che, come si vedrà in seguito, ha una valida ragion d'essere. Per il resto, i numeri complessivi rivelano che, al momento della pubblicazione dello studio, nell'intera discografia le forme verbali al passato erano 6.054, quelle al presente 13.264 e quelle al futuro solo 1.079. Ciò conferma l'impressione che la produzione di Dylan imprime nella

maggior parte dei critici, concordi nel considerare Dylan un poeta del presente, tempo verbale che, in effetti, utilizza circa il doppio della media statistica. Conclude Schmidtke: “perhaps writing in the present tense is a powerful literary device (among many others) that contributes to a song’s timeless quality” (*ibidem*).

La correlazione tra l’impiego del presente e l’atemporalità delle liriche è uno spunto di cruciale importanza in quanto è stato segnalato da quasi tutta la letteratura specifica. Fin dalle prime recensioni, le suggestioni sulla qualità atemporale delle canzoni dylaniane sono tra le considerazioni che ricorrono con maggiore frequenza²⁹⁶. Già nel 1964, durante le registrazioni del quarto disco *Another Side of Bob Dylan*, il produttore Tom Wilson dice a Nat Hentoff: “those early albums gave people the wrong idea, [...] basically, he’s in the tradition of all lasting folk music” (cit. in Hentoff 1964). Wilson offre una traccia utile per comprendere i primi dischi. Dylan ritiene, e ne era ancor più convinto in quegli anni, che la musica *folk* abbia una qualità atemporale. Trattando temi che superano i confini del tempo, queste composizioni sarebbero, cioè, fuori dal tempo e sempre attuali. Una convinzione, questa, espressa anche in tempi più recenti in un’intervista rilasciata a Bill Flanagan per il *Telegraph*, nella quale Dylan spiega che in quei primi anni:

I was listening to Son House, Leadbelly, the Carter family, Memphis Minnie and death romance ballads. As far as songwriting, I wanted to write songs like Woody Guthrie and Robert Johnson. Timeless and eternal. (Dylan 2009)

Per scrivere come Woody Guthrie e Robert Jonhson, ossia come due punte di diamante della canzone tradizionale bianca e nera, Dylan ritiene serva avere una particolare attitudine nei confronti del tempo e della storia, di cui parla a più riprese. Come già notato da Jim Curtis (2019, 54) in *Decoding Dylan*, ad esempio, c’è un passo in *Chronicles. Volume 1* in cui il cantautore racconta che nei primi anni della sua carriera era solito spendere molto tempo presso la New York Public Library a leggere testi e articoli di giornale risalenti al periodo della guerra civile. A guidare le sue letture non era un interesse storico o antiquario, bensì la curiosità di capire come fossero il linguaggio e la vita comune in quell’epoca. Seguono tre pagine molto appassionate sulla Guerra Civile, tutte scritte al tempo presente, alla fine delle quali Dylan commenta:

²⁹⁶Questo tipo di considerazioni all’interno della bibliografia specifica è talmente frequente e raramente suffragato da un’indagine concreta che Alessandro Portelli (2018, 52) l’ha recentemente definito un “luogo comune caro ai critici dylaniani”.

the age that I was living in didn't resemble this age, but yet it did in some mysterious and traditional way. Not just a little bit, but a lot... Back there, America was put on the cross, died and was resurrected. There was nothing synthetic about it. The godawful truth of that would be the all-encompassing template behind everything that I would write²⁹⁷. (Dylan 2004, 86)

Questo rassomigliarsi 'misterioso' e 'tradizionale' è solo in parte assimilabile all'idea eliotiana di tradizione rievocata nel capitolo settimo, cui Curtis lo ricollega. In queste righe traspare, invece, una cifra eminentemente ebraica. Dylan evidenzia la volontà di cercare nel passato un mito metastorico da rianimare e riattualizzare nel presente. Quel *template* che l'artista afferma di aver cercato di cantare nei suoi primi anni di carriera ha molto in comune con gli archetipi metastorici che, secondo Yerushalmi, l'ebreo per tradizione secolare mira a ricreare e a far rivivere tanto nel culto quanto nel proprio sentimento della memoria e del tempo. Si veda, ad esempio, questo altro passo, tratto sempre dall'autobiografia, nel quale Dylan ricorda i giorni spesi nel negozio del cultore di musica popolare Izzy Young:

The little room was filled with American records and a phonograph. Izzy would let me stay back there and listen to them. I listened to as many as I could, even thumbed through a lot of his antediluvian folk scrolls. The madly complicated modern world was something I took little interest in. It had no relevancy, no weight. I wasn't seduced by it. What was swinging, topical and up to date for me was stuff like the Titanic sinking, the Galveston flood, John Henry driving steel, John Hardy shooting a man on the West Virginia line. All this was current, played out and in the open. This was the news that I considered, followed and kept tabs on. (Dylan 2004, 20)

Né si tratta di una riflessione tardiva cui il cantautore giunge solo in età avanzata; già nel celeberrimo discorso proferito in occasione della ricezione del Tom Paine Award del 1963 Dylan dimostra lo stesso scetticismo verso la storiografia lamentato da Yerushalmi:

²⁹⁷È interessante notare che, poche righe prima di questo passo, Dylan avanza una riflessione proprio sul tempo: "The suffering is endless, and the punishment is going to be forever. It's all so unrealistic, grandiose and sanctimonious at the same time. There was a difference in the concept of time, too. In the South, people lived their lives with sun-up, high noon, sunset, spring, summer. In the North, people lived by the clock. The factory stroke, whistles and bells. Northerners had to "be on time." In some ways the Civil War would be a battle between two kinds of time". (Dylan 2004, 86)

I've read history books, I've never seen one history book that tells how anybody feels. I've found facts about our history, I've found out what people know about what goes on but I never found anything about anybody feels about anything happens. It's all just plain facts. And it don't help me one little bit to look back. (cit. in Irwin 2008, 37)

Ancora una volta non sono i fatto storici in sé a interessarlo quanto piuttosto le ragioni che li hanno causati e, ancor più, cosa questi abbiano significato o possano significare per le persone che li hanno (ri)vissuti. Questa attitudine è talmente forte che nella stessa occasione, a neanche due mesi dall'assassinio di Kennedy, Dylan ha il coraggio di dichiarare di capire l'alienazione e la pressione provati da Lee Oswald perché li percepisce anche lui, provocando la prevedibile indignazione della platea gremita di democratici.

Le composizioni e le interviste dei primi anni danno conto di come il Dylan degli esordi non sia poi così distante dai molti ebrei americani che, per usare le parole di Yerushalmi, “cercano ancora di mantenersi all'interno del cerchio incantato della tradizione, o che vi si sono riaccostati di recente” e che nel farlo “non cercano la storicità del passato, ma la sua eterna, immutabile contemporaneità” (Yerushalmi 2011, 129-130). Non prestando interesse alle contingenze storiografiche e anelando alla rivificazione di eventi fondanti, ciclici e al di fuori del tempo, spiega sempre Yerushalmi, questi ultimi sono come in sfibrante attesa di un nuovo mito metastorico per spiegare il presente. Così è anche il giovane Dylan, che si disinteressa della storia recente e ricerca nella tradizione americana i momenti costitutivi della sua cultura:

Traditional music is based on hexagrams. It comes about from legends, Bibles, plagues, and it revolves around vegetables and death. There's nobody that's going to kill traditional music. [...] Unspecific things have no sense of time. All of us people have no sense of time; it's a dimensional hangup. (Dylan 2006, 98)

La musica tradizionale deriva da storie ed eventi archetipici ed è basata su simboli e immagini, su esagrammi, come la stella di David. Sono queste le caratteristiche della canzone popolare che attirano l'attenzione di Dylan.

Scendendo nello specifico, dal punto di vista del tempo, oltre a forme legate alla concrezione temporale connesse alla stratificazione semantica che le ballate sviluppano nel corso dei secoli, Dylan deriva dal grande bacino della canzone angloamericana

anche alcuni tratti formali. Tra questi, in particolare, il *burden*, termine che designa un elemento ripetuto all'interno o alla fine della strofa. Si tratta di uno degli stratagemmi formulari con cui la ballata risponde a necessità proprie della tradizione orale, assolvendo sia alla funzione fatica, sia a quella mnemonica²⁹⁸. Alessandro Portelli, americanista ed esperto di oralità e canzone popolare, a questo proposito scrive:

la trasmissione orale deve confrontarsi da due aspetti diversi del tempo: la diacronia della memoria e la sincronia della *performance*. [...] da un lato riduce al minimo, seleziona e scarnifica i «testi» da ricordare per farli entrare nello spazio limitato della memoria; dall'altro, li espande con ritornelli, *burden*, ripetizioni, anafore che la fanno respirare, allargano il tempo e tengono vivo il contatto nella *performance*. (Portelli 2018, 72)

Allo stesso modo, nei brani di Dylan la ripetizione di questi nuclei di versi scandisce la ripartizione delle strofe e ne allunga e dilata lo svolgimento. Essendo la sua produzione figlia di una cultura scritta, però, come si vedrà a breve, quest'uso spesso assume nelle liriche dylaniane anche una cifra metatestuale²⁹⁹.

Al rapporto tra la ballata angloamericana e la produzione di Dylan sempre Portelli (2018) ha dedicato l'intero libro *Bob Dylan, pioggia e veleno. «Hard Rain», una ballata fra tradizione e modernità*. In un capitolo intitolato “tempo” (ivi, 51-60), il critico romano spiega minuziosamente come attraverso un accumulo di immagini espressioniste e polisemiche Dylan riesca in “Hard Rain's a-Gonna Fall” a impugnare problematiche politiche ed esistenziali precedenti, coeve e successive alla sua redazione e di inglobare così passato, presente e futuro nella dimensione del brano. Inutile quindi dilungarsi in un'analisi di questi meccanismi testuali perché sarebbe meno dettagliata della sua, cui si rimanda. Si ritiene opportuno qui, invece, trattare il problema del tempo messianico e, nel paragrafo successivo, approfondire come esso influenzi le musiche del brano a livello armonico e melodico.

298Scrive a questo proposito Portelli (2018, 72): “la trasmissione orale deve confrontarsi da due aspetti diversi del tempo: la diacronia della memoria e la sincronia della *performance*. [...] da un lato riduce al minimo, seleziona e scarnifica i «testi» da ricordare per farli entrare nello spazio limitato della memoria; dall'altro, li espande con ritornelli, *burden*, ripetizioni, anafore che la fanno respirare, allargano il tempo e tengono vivo il contatto nella *performance*”.

299Sull'argomento ha scritto ampiamente Christopher Ricks, il quale nota come i *burden* ripetuti in chiusura di strofa da un lato dilatano la diegesi e accrescono l'attesa di una soluzione che è quasi sempre negata, dall'altro costringono l'ascoltatore a una riflessione metatestuale (vd. Ricks 1993, 145-158).

La concezione messianica del tempo è molto presente nelle liriche di Dylan ed è spesso associata all'apocalisse³⁰⁰. Due esempi di grande interesse sono i brani "Hard Rain's a-Gonna Fall" e "Talkin' World War III Blues", entrambi parte del secondo disco *The Freewheelin' Bob Dylan*. Nel caso di "Hard Rain's a-Gonna Fall", ciò che il testo predice è la caduta di una dura pioggia, o come traduce Carrera per rendere a pieno la carica polisemica dell'immagine, una "ardua pioggia" (in Dylan 2016a, 124). Lo studioso lombardo sostiene anche che non si tratti di una pioggia reale quanto piuttosto di una "pioggia alla fine del tempo" (Carrera 2004, 104-115). Tuttavia, non ha torto nemmeno Portelli quando dice che, redatto in piena Guerra Fredda, il testo evoca anche uno scenario che incombe sul presente (Portelli 2018, 94).

Ciò che permette alle due considerazioni di essere entrambe vere è una precisa strategia testuale. Come nella maggior parte dei primi brani di Dylan, il tempo è qui un presente metastorico, una temporalità dove l'azione può essere in atto e al contempo essere dilatata e differita. La struttura stessa si dilata e costringe, avvicinando e allontanando il ritornello³⁰¹, luogo in cui è evocata la caduta della pioggia: "And it's a hard, and it's a hard, it's a hard, and it's a hard / And it's a hard rain's a-gonna fall" (Dylan 2016a, 124). Il testo è costruito su una serie di catene di immagini apocalittiche, che, collegate per accumulo anaforicamente, producono un crescendo che conduce al ritornello. Come in "Lord Randal", anche qui il narratore racconta ciò che ha visto, sentito e incontrato nel suo tragitto. Il susseguirsi delle immagini dilata anche il flusso narrativo, che è ampliato e accorciato a piacimento in strofe di lunghezza mai fissa (rispettivamente di 7, 9, 7, 8 e 14 versi). Il tempo verbale cambia nell'ultima strofa, dove il futuro serve a esprimere le azioni che la voce narrante dichiara di voler compiere. Si crea così un senso di sospensione e di attesa, rimarcato dal ritornello dove l'azione è espressa mediante un

300L'interesse quasi morboso del cantautore per l'apocalisse è in parte dovuto alla sua educazione ebraica, in parte al contesto storico in cui è immerso negli anni della sua infanzia e dell'adolescenza. In quel periodo nelle scuole americane lo spettro di un conflitto nucleare era ritenuto una prospettiva tangibile, tanto da far parte delle esercitazioni di sicurezza scolastiche. Scrive Dylan in *Chronicles Vol. 1*: "In 1951 I was going to grade school. One of things we were trained to do was to hide and take cover under our desks when the air-raid sirens blew because the Russians could attack us with bombs. We were also told that the Russians could be parachuting from planes over our towns at any time" (Dylan 2004, 29).

301La suggestione proposta da Portelli (2018, 77) di considerare questo distico una forma di *burden* è interessante e per nulla peregrina. Sebbene si tratti a tutti gli effetti di un ritornello, il distico, come si avrà modo di vedere nel dettaglio nel paragrafo successivo, funge sia da chiusa che da *turnaround*.

futuro progressivo, cosicché essa sta perpetuamente per accadere. L'insieme di queste strategie fa sì che il testo raggiunga l'obiettivo di veicolare il tempo di un mito metastorico che si è già compiuto in passato, che si sta compiendo e che sta sempre per compiersi.

In "Talkin' World War III Blues", invece, l'apocalisse nucleare è già successa e, per certi versi, si sta ancora svolgendo. Tuttavia, la situazione è altrettanto complessa. Il disastro è avvenuto in sogno; questo sogno, però, è un incubo ricorrente e diffuso dovuto a una fobia collettiva. Ciò che il sogno porta con sé è anche ciò che l'ha causato. L'apocalisse e la sua attesa sono così entrambe presenti. Un tratto, questo, che trova espressione anche nella forma metrica, i cui versi di dimensione variabile si dilatano e contraggono a piacimento, stavolta in maniera ancor più marcata ed espressionista. Magistrale è poi la strofa sarcastica sull'incontro tra il narratore e una giovane superstite:

Well, I spied a girl and before she could leave
I said, let's go and play Adam and Eve
I took her by the hand and my heart it was thumpin'
When she said, hey man, you crazy or sumpin'
You seen what happened last time they started. (Ivi, 134)

In questa dimensione onirica, la fine e l'inizio possono convivere nella stessa sede. A ben vedere, poi, trattandosi di creazione, quando lei dice "the last time they started" solleva un ulteriore quesito: quante volte è successo e quante volte ancora succederà? Il sospetto è che sia già accaduto tutto, magari pure più volte e che sia destinato ad accadere all'infinito. Del resto, nella terzultima strofa, è il narratore stesso a far trapelare il concetto che questo tempo sfugga alle regole di tempo cosmologico: il cantante racconta di aver chiamato il servizio telefonico e di aver riattaccato dopo aver passato un'ora ad ascoltare la voce dell'operatore dire "When you hear the beep / It will be three o'clock" (ivi, 136), senza che le tre arrivassero mai³⁰². L'ultimo verso pone ancor più l'attenzione sulla duplice dimensione di questo presente non inquadrabile, qui ribadito addirittura da due *now* nello stesso verso: "Well, now time passed and now it seems" (ivi, 136)³⁰³. Si è qui di fronte a una dimensione onirica che crea una

302Su questo verso riflette anche Portelli (2018, 103), giungendo alle stesse conclusioni.

303La particella *well*, come si vedrà in seguito, quando usata ad inizio verso svolge spesso un ruolo molto simile a quello che in queste liriche ha *now*, col quale è a tratti intercambiabile.

concrezione temporale, stavolta non più epica ma tragicomica e allucinata: è sì un'altra *realtà altra*, ma come la precedente è anche un'altra temporalità metastorica.

Persino quando si dedica alla scrittura 'politica' Dylan ricerca sempre questa dimensione temporale, quasi che cercasse di ricreare una tradizione paradigmatica eminentemente americana. Se un autore da sempre poco interessato all'agone politico è riuscito a riplasmare con tanta efficacia il vocabolario e l'immaginario della canzone di protesta da creare quello che Joan Baez descrive come un vero e proprio arsenale, è anche perché i suoi brani politici si nutrono di archetipi, biblici e secolari, e di una temporalità metastorica³⁰⁴. A ben vedere, questa peculiarità è propria già della tradizione *folk*: nella maggior parte dei casi, infatti, nel corso dei secoli le ballate tendono a perdere progressivamente le proprie connotazioni specifiche e contingenziali per assumerne di archetipiche; in tal modo, i personaggi reali alla base della loro creazione nella catena della trasmissione diventano simboli e funzioni astratte³⁰⁵.

Al novero delle spiegazioni proposte per chiarire il controverso rapporto di Dylan con il mondo della canzone impegnata, insomma, bisogna aggiungere anche il suo rapporto con il tempo e la tradizione. Salvo rarissimi casi, come ad esempio in "Oxford Town", "The Death of Emmett Till", o "Talking John Birch Paranoid Blues" – brani fuori dal novero delle composizioni maggiori, il cui numero si può contare sulle dita di una mano –, Dylan non descrive mai in maniera diretta e lineare gli avvenimenti neppure quando tratta temi di cronaca. Si è già notato nel capitolo precedente come persino in un brano come "The Lonesome Death of Hattie Carroll", ispirato a un fatto reale, Dylan tenda a suggerire implicitamente molto più di quanto non dica in maniera esplicita. Anche in queste canzoni, attraverso l'uso dei riferimenti, delle immagini e di una descrizione iconoclasta, Dylan mira a fare del fatto singolo un evento metastorico: per usare le sue parole, un *template*, un episodio universale, sempre valido e ripetibile.

Come non descrive quasi mai esplicitamente ciò di cui parla, allo stesso modo raramente tratta un tema in maniera diretta. Persino "Masters of War", l'invettiva più

304 Non è casuale che i brani che derogano a questa norma siano quelli che il cantautore immancabilmente sconfessa nei convulsi anni della svolta elettrica.

305 Molto esplicativo in questo senso è il caso della ballata "Pretty Polly" cui fa riferimento Portelli (2018, 72-75), derivante da un brano di metà Settecento dal titolo "The Gosport Tragedy", la cui storia si è conservata in fonti attestate. Nato da un fatto di cronaca – un femminicidio commesso da un marinaio che ha messo incinta la donna –, nel corso degli anni i nomi reali sono stati sostituiti da appellativi generici e fittizi. I personaggi sono così diventati delle figure simboliche.

esplicita e violenta della sua discografia, non fa eccezione. Il cantante non punta il dito contro qualche politico russo, cinese o americano: il nemico è tanto familiare nella coscienza degli ascoltatori quanto non individuabile. Il narratore minaccia³⁰⁶ e invoca un cambiamento definitivo³⁰⁷, ma i responsabili sono ancora come i ‘Giuda dei tempi antichi’ e il testo sembra sottintendere che il *template* sia destinato a ripetersi ancora e ancora. Il *j’accuse* di Dylan è valido per ogni epoca ed è molto più simile a quello rivolto contro lo *Universal Soldier* da Buffy Sainte-Marie, il soldato vittima di un ingranaggio diabolico alimentato dal fatto stesso di esserne una pedina, che non a quello contro il politico Ebenezer Joshua di “Joshua Gone Barbados” di Eric Von Schmidt, o alla requisitoria che Guthrie rivolge contro Fred Trump in “Old Man Trump”, solo per citare alcuni esempi.

Questi aspetti risultano ancor più evidenti nei brani che sono stati assunti come inni dai movimenti civili del tempo. In “The Time They Are a-Changin’”, persino le lotte sociali di questi ultimi assumono i connotati di una rivolta generazionale fuori dal tempo e sempre in atto, come evidenzia l’uso della forma verbale progressiva contratta già nel titolo. La vaghezza degli elementi di rottura evocati è applicabile a qualsiasi periodo storico: dall’immagine dell’onda che si fa diluvio universale proposta nella prima strofa fino ai rovesciamenti dell’ultima di chiara eco biblica, passando per inviti ai giornalisti ad avere il coraggio di scrivere, a politici a non arroccarsi per difendere i propri privilegi e ai genitori a non criticare le nuove generazioni solo perché diverse dalle loro. Il *burden* ripropone ossessivamente quanto già detto nel titolo e, qui come in molti di questi brani, crea una sorta di *coblas capdenals* rivoltata, con l’effetto di ribadire la consapevolezza, ancora una volta biblica, che “the wheel’s still in spin” (Dylan 2016a, 166): la ruota continua a girare, come la canzone.

In “When the Ship Comes In”, la medesima onda di consapevolezza del *civil rights movement* è simboleggiata da una nave che al suo arrivo in porto risveglia un’apocalisse positiva. La battaglia, però, non è ancora cominciata e, proprio come si aspetta l’Apocalisse, bisogna attendere “the hour when the ship comes in” (ivi, 190). Per come si susseguono i versi, ciò potrebbe capitare mai come in ogni momento. La descrizione procede, infatti, ancora una volta per accumulo di immagini mitiche,

306 “I think you will find / When your death takes its toll / All the money you made / Will never buy back your soul” (Dylan 2004a, 118).

307 “I’ll stand over your grave / ’Til I’m sure that you’re dead” (*ibidem*).

profetiche, bibliche e civili³⁰⁸. Così, la costruzione del testo ripropone una retorica tipica degli *spirituals*, nei quali non si intravede mai la fine e l'ora del riscatto che è però al contempo dato per certo. Anche la chiusa risponde a queste logiche: i nemici, anch'essi tanto indefiniti quanto risaputi, perderanno, e quando questo succederà faranno la fine di Golia e del faraone.

L'esempio più dirimente di come questo approccio metastorico regoli queste canzoni è "With God on Our Side", il brano più storiografo che Dylan abbia mai scritto. "Oh my name it ain't nothin' / My age it means less" (ivi, 174) esordisce l'io lirico, precisando subito che quello di cui parla riguarda ugualmente tutti e tutte le epoche. Questa scelta risulta ancor più significativa se si raffronta questo in *incipit* con quello della canzone che l'ha ispirato, l'antica ballata irlandese "The Patriot Game": "Oh, my name is O'hanlon / I'm just gone sixteen" (cit. in Carrera 2011, 198). La prima strofa mette poi in guardia dall'educazione storiografica offerta nelle scuole, rea di non insegnare la vera essenza degli eventi. Ciò che il testo vuol mettere in chiaro fin da subito è che la storia viene sempre raccontata da un'unica prospettiva, quella dei vincitori, e che, per questo motivo, da essa non si impara mai niente. Da lì in poi, ogni strofa successiva è dedicata a un evento fondante il passato americano, trattato in una chiave metastorica che riconduce tutto alla religione. La somma di questi avvenimenti forma una storia universale del Midwest e, più in generale, degli Stati Uniti nel loro complesso. Non importa che ve ne siano altri altrettanto rilevanti e che le cause e le dinamiche di questi conflitti abbiano più differenze che elementi di continuità. Il testo è chiaro: questi sono gli eventi archetipici alla base della cultura americana. Quello che la canzone costruisce è una sorta di Pentateuco della storia americana, sulla cui base rileggere quella contemporanea come fosse quella postbiblica. I vari conflitti sono i suoi capisaldi e accadono per ragioni che sono sempre uguali e segnate dalle stesse dinamiche, da attualizzare e rivivere a ogni nuovo conflitto. A fronte di questo contesto, la penultima strofa, che alcuni critici hanno considerato contorta e ambigua, in realtà non lo è per niente. C'è di nuovo un Giuda, questa volta l'iscariota, che per un pugno di denari provoca l'uccisione del portavoce di quel Dio che tutti gli attori delle guerre descritte in precedenza invocano a giustificazione delle proprie azioni. 'Fate attenzione che lo fa con un bacio', tiene a far notare la voce narrante, ossia "In the Name of Love",

308Alcune di esse, tra cui anche la nave stessa, derivano dal teatro brechtiano.

come diranno gli U2 diversi anni dopo ispirandosi proprio a Dylan. Con questa riflessione in mente, il testo conduce finalmente l'ascoltatore verso la conclusione della canzone. Qui, una volta ancora, il cantore-errante è sul piede di andarsene – “So now as I am leavin'” (Dylan 2016a, 176) – e al solito non ha risposte da dare. Ciò che pensa è indicibile³⁰⁹ e l'unica risposta che si sente di avanzare è in realtà una strana forma d'interrogazione, un dubbio che pone a se stesso e agli altri, sebbene non in forma di domanda. “If God's on our side / He'll stop the next war” (ivi, 176) canta Dylan, sentenza gnomica che più che servire da augurio di speranza equivale in realtà a chiedersi perché Dio non abbia impedito tutto questo. Una crisi, quella del cantante, che ricorda quella dell'ebreo post olocausto descritta da Bloom per parlare dei personaggi di Kafka, intrappolati tra il peso di una tradizione non più applicabile e la promessa di un futuro messianico che non vedranno, e che dopo tutte queste atrocità ci si chiede se potrà davvero mai esistere. Come il lettore di Kafka³¹⁰, anche l'ascoltatore di Dylan è costretto a domandarsi se Dio esista davvero, se esista ma non sia dalla sua parte, o se sia magari per qualche altra ragione che non è intervenuto e che non lo farà mai.

Nonostante l'atteggiamento dei loro personaggi di fronte a questa crisi sia diametralmente opposto, il sentimento del tempo e della storia da loro espresso è paragonabile a quello dell'*Angelus Novus* di Paul Klee nella lettura che Walter Benjamin ne dà in *Tesi di filosofia della storia* (Benjamin 1976). Come uno dei soggetti di *Les demoiselles d'Avignon*³¹¹ e quelli di alcune opere di Chagall, l'angelo ha la testa rivoltata e procede con lo sguardo diretto da una parte e il corpo volto in direzione opposta. In pieno clima post olocausto, Benjamin, anch'egli intellettuale di cultura ebraica, offre un'analisi metastorica del dipinto che forse può rivelare qualcosa in più anche sulla temporalità di alcune di queste canzoni:

C'è un quadro di Klee che s'intitola *Angelus Novus*. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve

309 “The confusion I'm feelin' / Ain't no tongue can tell” (Dylan 2004a, 176).

310 È interessante segnalare che, in un'intervista per Sing Out! del 1968, Dylan stesso instaura un parallelo tra la scrittura biblica, in particolare il genere della parabola, e la produzione di Kafka. L'artista spiega che entrambe le testualità hanno la caratteristica di trattare i temi in maniera universale e diretta e al contempo di renderne impossibile la decifrazione. Rispetto anche ad altri autori come Khalil Gibran, Dylan afferma che “Mr. Kafka comes off a little closer to that” (Dylan 2006, 118.)

311 Si veda il capitolo 5.

avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che non può chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta³¹². (Benjamin 1976, 76-77)



Paul Klee: *Angelus Novus*,(1920). Gerusalemme: Israel Museum

312La sfiducia nel progresso è uno dei temi più frequenti nella tradizione della ballata popolare. È ancor più significativo, dunque, che il Dylan degli esordi mostri la stessa sfiducia e lo stesso approccio metastorico: “Progress hasn’t contributed anything but changing face... and changing situations of money, wealth... that’s not progress really” (Dylan 2006, 123-124).

9.1.2. Tempo, mito e musica popolare

Questa idea della temporalità è espressa in egual misura dalle musiche, la cui analisi permette di capire meglio anche quello che i testi spesso suggeriscono senza esprimere. Ciò conduce a un problema molto complesso, quello del rapporto tra musica e mito.

Dello studio di questo particolare aspetto nella cultura popolare si è occupato un altro degli usurpatori di Mosé studiati da Handelman, l'antropologo ed etnologo Claude Lévi-Strauss. Come nota già la studiosa americana, la lettura della temporalità del mito di Lévi-Strauss sembra risentire molto della lezione rabbinica, in primo luogo nella misura in cui postula una concrezione di passato, presente e futuro in un narrazione che sfugge alle regole del tempo scientifico:

anche il mito si definisce in base a un sistema temporale [...] un mito si avvicina sempre ad avvenimenti passati: «prima della creazione del mondo», o «nelle prime età», ma, in ogni caso, «tanto tempo fa». Ma il valore intrinseco attribuito al mito dipende dal fatto che questi avvenimenti, che si ritiene debbano svolgersi in un momento preciso del tempo, formano anche una struttura permanente. Quest'ultima si riferisce simultaneamente al passato, al presente, al futuro³¹³. (Lévi-Strauss 2009, 234)

In ragione della loro struttura e dei legami con il preverbale, secondo Lévi-Strauss, tanto il mito quanto la musica hanno la capacità di trascendere il tempo, instaurando con esso un rapporto apparentemente paradossale:

tutto avviene come se la musica e la mitologia non avessero bisogno del tempo se non per infliggerli una smentita. Esse sono entrambe macchine per sopprimere il tempo [...] Al di sotto dei suoni e dei ritmi, la musica opera su un terreno grezzo, che è il tempo fisiologico dell'uditore; tempo irrimediabilmente diacronico in quanto irreversibile, e di cui la musica stessa tramuta però il segmento che fu dedicato ad ascoltarla in una totalità sincronica e in sé conchiusa. L'audizione dell'opera musicale, in forza dell'organizzazione interna di quest'ultima, ha quindi immobilizzato il tempo che passa [...] Cosicché, ascoltando la musica e mentre l'ascoltiamo, noi accediamo a una specie di immortalità. (Lévi-Strauss 2008, 32-33)³¹⁴

Queste considerazioni sull'immortalità del mito e della musica ben si prestano ad

313A questo riguardo, sembra altrettanto evidente l'influenza del pensiero di Bergson (vd. Capitolo 5).

314Non sfuggirà come questa descrizione della temporalità della musica ricordi da vicino le considerazioni di Henri Bergson, Marcel Proust e Henri Matisse analizzate nel capitolo 5.

analizzare la poetica di Dylan, in special modo quella esordiale. Oltre a quanto già detto su queste liriche e a quello che si segnalerà a breve sulle musiche, è rilevante notare anzitutto che nelle interviste degli anni Sessanta anche Dylan esprime a più riprese convinzioni molto simili a proposito della musica tradizionale, che a sua volta considera eterna proprio in quanto preverbale³¹⁵.

Altrettanto interessanti sono le analisi che Levy-Strauss avanza sul legame tra mito, musica e letteratura e la nascita del pensiero scientifico³¹⁶. A suo avviso, il diffondersi di quest'ultimo in occidente ha segnato la fine del mito, il quale ha così trovato nuova espressione nella musica e nella letteratura³¹⁷. La musica europea avrebbe quindi “scoperto in ritardo e ripreso per conto suo, trasferendoli in un altro registro, certi tipi di costruzione che già da millenni i miti utilizzavano con forme pienamente elaborate” (Lévi-Strauss 2008, 167-169). Sempre secondo Levy-Strauss, le forme del mito troverebbero traduzione in particolare nella sonata e, soprattutto, nella fuga, interpretata dall'antropologo come una forma binaria e al tempo stesso tripartita: in essa, come nelle strutture di molti miti, due voci antitetiche si rincorrono e scontrano fino a trovare una sintesi finale che prende forma nello stretto. Nel descrivere queste dinamiche anche Levy-Strauss ricorre a un'immagine associabile a un palinsesto:

in una fuga propriamente detta, i piani sovrapposti del reale, del simbolico e dell'immaginario si susseguono, si raggiungono e si sovrappongono fino alla scoperta della tonalità giusta, benché per tutta la durata del brano questa tonalità fosse rimasta allo stato di utopia. Così, quando la modulazione permette al piano del reale e a quello dell'immaginario di raggiungersi e di coincidere, le altre opposizioni si riassorbono: il principio binario e il principio ternario diventano compatibili per sovrapposizione, per la stessa ragione per cui l'antinomia apparente fra simmetria e asimmetria cede per

315 Nell'intervista a Playboy del 1965, a questo proposito, Dylan afferma: “You'd think that the traditional-music people could gather from their songs that mystery - just plain simple mystery - is a fact, a traditional fact. [...] traditional music is too unreal to die. It doesn't need to be protected. Nobody's going to hurt it” (Dylan 2006, 98).

316 Per approfondire quest'aspetto si rimanda a *Saggi di filosofia della musica* di Giovanni Piana (2013), e in particolare al saggio “Linguaggio, musica e mito in Lévi-strauss” (ivi, 122-203), da cui questo spunto è tratto.

317 Scrive a questo proposito Giovanni Piana: “questa è anche la grande epoca in cui avanza il pensiero scientifico e in cui regredisce il pensiero mitico. Ciò che prima era mito tende a diventare semplice produzione letteraria, romanzo e racconto. In quest'epoca dunque «la musica assume le strutture del pensiero mitico [...] è quindi necessario che il mito in quanto tale morisse perché la sua forma uscisse fuori come l'anima che si separa dal corpo, e andasse a chiedere alla musica il modo per reincarnarsi» [...] «è come se la musica e la letteratura si fossero divise l'eredità del mito»” (Piana 2013, 158-159).

effetto di una mediazione che ha fatto la sua prova sul piano tonale³¹⁸. (Ivi, 169)

Qui occorre senza dubbio un chiarimento musicologico: al di là delle numerosissime varianti esplorate dai grandi autori del passato (si pensi all'enorme differenza che intercorre tra le fughe di Bach e quelle di Haendel, autori peraltro coevi), l'analisi che presenta Levi-Strauss si riferisce all'opposizione tra il soggetto e la risposta nella fuga, e alla loro successiva riconciliazione. Il soggetto è presentato nella tonalità d'impianto, mentre la risposta sul tono della dominante (risposta reale). Soggetto e risposta si alternano e susseguono per tutta la prima sezione della fuga, modulando in diverse tonalità, fino a che nella seconda sezione, detta degli stretti, finalmente si possono riunire e sovrapporre, trovando così un'unità. In questo senso Levi-Strauss intende la visione tripartita della fuga³¹⁹.

Precisazione musicologica a parte, sotto un profilo concettuale, queste considerazioni sono molto utili e possono rivelare qualcosa anche sul rapporto tra mito e musica in altre tradizioni musicali. Quanto scrive Levy-Strauss, a ben vedere, si può applicare altrettanto bene, o forse addirittura ancor meglio, a un'altra forma tripartita, quella del *blues*. Anche in questo caso, la tripartizione non è da intendersi in senso strettamente musicologico quale elemento della macroforma musicale, ma in relazione alla struttura testuale che musica, da cui essa deriva³²⁰.

Il *blues*, come è noto, nasce dall'incontro tra due culture musicali differenti, quella europea e quella africana. La musica africana si differenzia da quella europea in particolare sotto due aspetti: il primo è che non vi è distinzione altrettanto netta tra

318Decisamente evidenti sono le consonanze tra il pensiero artistico di Raeben e le convinzioni espresse in questo passo, che ben si presterebbe a descrivere in termini musicali la composizione di un quadro raebeniano. Il parallelo meriterebbe senz'altro un approfondimento specifico.

319Una tripartizione simile si ritrova nel pensiero di numerosi filosofi. In particolare, non sfuggirà certo l'influsso hegeliano e la sua divisione in tesi, antitesi e sintesi.

320Nella trattazione specifica, sia musicologica sia letteraria, si fa riferimento alla costruzione interna della strofa e non alla macroforma musicale da essa derivata, che è invece ciclica. Nella classica struttura AAB, ogni strofa si sviluppa attraverso tre sezioni: la prima, formata canonicamente da quattro battute, basata su un'armonia del I grado, esprime un concetto-tonalità; la seconda, tradizionalmente formata da altre quattro battute, su armonie del IV e del I grado, propone una variante del concetto presentato nella prima sezione; la terza, infine, corrisponde, sempre canonicamente, alle ultime quattro battute, sviluppate su armonie di V → IV → I grado, e riprende quanto già espresso nella strofa offrendo una chiusura. Una risoluzione, quest'ultima, che stabilisce già lo slancio verso la strofa successiva attraverso il *turnaround*.

cantante e uditorio; il secondo è la predilezione per ritmi circolari e potenzialmente riproducibili all'infinito.

Trapiantata nelle piantagioni del sud degli Stati Uniti, la musica nera conserva questi due tratti, che però si evolvono in forme più adatte al nuovo contesto. Tra le prime tipologie canore attestate dalle fonti vi sono i *call*, richiami antifonari che servivano a scandire ritmicamente il lavoro e a comunicare messaggi di varia natura. Altri due tipi di canti leggermente più articolati ma ancora simili ai *call* sono il *work shout* e lo *holler* – quest'ultimo una versione più elaborata di *call* che, a seconda del luogo in cui veniva eseguito, prende il nome di *street-holler* o di *fieldholler*³²¹. Già in queste forme si notano alcuni elementi che caratterizzano le più complesse *work songs* poi confluiti nel *blues*, tra i quali i meccanismi di *call and response* e la modalità espressiva del *double talk*. È solo con l'abolizione della schiavitù, e la conseguente crisi del modello sociale precedente, però, che s'innesca il processo d'individualizzazione alla base della nascita delle forme proprie del *blues*³²².

Il senso della temporalità africano si scontra così con quello europeo-americano e il risultato è una sintesi di questi due principi³²³. Anche per questo motivo esso si configura come un prodotto originale della tradizione statunitense³²⁴. Ciò è evidente in particolare nella struttura della strofa *blues* per antonomasia, quella tripartita a schema AAB. Come i suoi antecedenti africani, è una forma ciclica che sembra nascere in *medias res* e potersi protrarre all'infinito. Al contempo, però, proprio nella sede della ripetizione, la struttura modulare impone un cambiamento tanto nella frase testuale quanto in quella musicale. In tal modo essa assicura quella che il critico James Snead chiama “assurance of repetition” (Snead 1998, 70). Quest'uso della ripetizione risponde alle necessità comunicative di un genere performativo e orale, ma allo stesso tempo il suo utilizzo va oltre una funzione meramente fatica o esecutiva. Spiega Snead:

321 Per approfondire questi argomenti in chiave etnomusicale, tra i molti testi disponibili, si consiglia *Blues People. Negro Music in White America* di Amiri Baraka (2002) e *Blues!: Afroamericani: da schiavi a emarginati* di Mariano De Simone (2012).

322 È ormai convinzione diffusa che, almeno inizialmente, il *blues* risponda alle esigenze espressive degli schiavi liberati, il cui nuovo stato sociale li porta per la prima volta a fare il loro ingresso in società come singoli individui.

323 La bibliografia sull'argomento è ampia e fa capo agli studi di Baraka, poi confluiti in Baraka (2002). Tra gli studi recenti si rimanda anche a Snead (1998) e a *A Right to Sing the Blues: African Americans, Jews, and American Popular Song* di Jeffrey Melnick (1999).

324 Sull'argomento si rimanda a Baraka (2002) e al primo capitolo *The Blues Aesthetic* di Kalamu Salaam (1994, 1-19).

let us remember that, whenever we encounter repetition in cultural forms, we are indeed not viewing ‘the same thing’ but its transformation, not just a formal ploy but often the willed grafting onto culture of an essentially philosophical insight about the nature of time and history. (Ivi, 62-3)

Ciò ha esiti evidenti anche a livello armonico. Essendo la classica struttura in dodici battute composta da tre accordi di maggiore settima, rispettivamente costruiti sul primo, sul quarto e sul quinto grado, non esiste scala occidentale che vada bene su tutti e tre questi accordi di dominante, a eccezione di quella cromatica. Nella musica popolare afroamericana, come del resto anche in quella di molte altre tradizioni, la risposta non è però il ricorso alla scala cromatica. Il *blues* fa fronte a questo problema riducendo l’ampiezza della scala a cinque note³²⁵ e utilizza le scale pentatoniche così ottenute adottando un approccio polimodale, oggi definito anche *superimposition*. Questo permette di cambiare comodamente scala nell’improvvisazione, rimanendo al tempo stesso fedeli al colore generale del brano. Non esistendo accordi statici, in questa struttura modulare non c’è mai sosta, ma solo un’incessante variazione imperniata sulla ripetizione di *pattern* iterabili. Ne deriva una forma che rappresenta la sintesi dell’incontro tra la temporalità ciclica africana e il presente progressivo americano. Scrive a questo proposito Wilfrid Mellers:

In pentatonic tunes the semitonic leading note of modern diatonic and chromatic scales, pressing upwards towards harmonic resolution is almost never encountered. Such tunes therefore have little sense of temporality; far from trying to ‘get somewhere’, they live in an existential present, affirming our identity with Nature, even with the Cosmos, cradling us on the bosom of the unconscious deep. (Mellers 1981, 144)

Quanto Mellers dice è calzante, eccetto quando afferma che i motivi hanno poco senso della temporalità, considerazione evidentemente ossimorica. Si tratta in realtà di un senso della temporalità diverso, quello di una cultura subalterna costretta a fare perennemente i conti con la propria condizione di svantaggio: le forme del *blues* sono, infatti, figlie di strategie di resilienza. La ragione per cui non vi sono accordi distensivi è che non c’è soluzione ai problemi che il brano pone e per la stessa ragione la progressione non può essere teleologica. Per usare le parole di Andrew Scheiber,

³²⁵Lo stesso succede, ad esempio, nella musica popolare e sacra armena, sebbene con esiti molto differenti. Si vedano a questo proposito le opere del compositore Vardapet Komitas.

the horizon toward which the blues narrative aims is less a climax of victory or defeat by circumstances than an eternally deferred endpoint, its pathway to be construed not as progression toward a goal but as extension of, and variation upon, the enduring challenges of living. (Scheiber 2008, 36)

Per il tramite della ripetizione e della citazione, spiega sempre Scheiber, il *blues* crea sequenze d'improvvisazione volutamente ateleologiche, "placing a premium on multiple, nonlinear connectivity among words, events, and individuals", cosicché "past and future meet up through the wormhole of twelfth-bar turnaround" (ivi, 44-45). Se esso infonde un senso di atemporalità è, perciò, nella misura in cui ingloba passato e futuro nell'incedere di una forma musicale che, come afferma John Kouwenhoven (1998, 127), ha la qualità di sembrare "always complete but never finished"³²⁶.

Pur nell'immensa distanza storica e culturale e nelle differenze delle rispettive forme letterarie, vi sono evidenti consonanze tra quest'idea della temporalità e quella tramandata della tradizione ebraica³²⁷. È probabilmente questo uno dei motivi per cui i primi produttori a comprendere il valore e a dare voce ai grandi interpreti della musica *blues* sono di origini ebraiche, così come i primi musicisti bianchi a far parte delle loro band³²⁸.

È forse per ragioni simili che molti di loro sono anche in prima linea nel preservare e produrre la musica *folk*, la cui tradizione presuppone meccanismi analoghi. Immenso repertorio di una cultura popolare molto diversa ma ugualmente di carattere eminentemente orale, la musica *folk* presenta forme di resilienza inestricabilmente connesse a quelle appena analizzate, soprattutto sotto il profilo della temporalità. Anche la sopravvivenza di una ballata poggia sulle sue possibilità di reinterpretazione e sulla sua capacità di accordarsi di volta in volta al sentire dei suoi esecutori. Parlando di "Lord Randal", brano folk cui Dylan si ispira per redigere "A Hard Rain's A-Gonna Fall", Portelli spiega:

³²⁶È significativo notare come nella forma minore corrispettiva queste considerazioni non siano altrettanto valide. Questo si deve prevalentemente al fatto che, nella grande maggioranza dei casi, la forma più diffusa non presenta il classico V-IV-I, ma è costruita per analogia sulla forma II-V-I tramite interscambio modale. In questo senso, non sembra per nulla un caso che Dylan, soprattutto agli esordi, frequenti molto meno questa forma rispetto al suo corrispettivo in maggiore.

³²⁷Per questo aspetto si rimanda al capitolo 5.

³²⁸Dello stesso sono avviso sono sia Salaam che Melnick nei testi appena citati.

La ballata è l'insieme di tutte le varianti e versioni note, ignote e possibili. [...] La ballata è la sua storia, compresa la preistoria [...] e il suo futuro. La cosa importante non è l'antichità e l'origine della ballata ma la sua durata e la sua presenza. [...] ogni nuova esecuzione è sia una nuova «interpretazione», tanto in senso artistico quanto in senso ermeneutico, sia soprattutto garanzia della sua sopravvivenza. (Portelli 2018, 51-52)

L'americanista coglie nel segno anche quando afferma che la canzone popolare in epoca contemporanea instaura un rapporto duplice e opposto tra oralità e scrittura:

la voce nega la morte con il suo movimento e il suo legame indissolubile col corpo, ma la evoca col suo svanire; la scrittura evoca la morte con la sua immobilità ma la nega con la sua permanenza. (Ivi, 58)

Un meccanismo, questo, di cui Dylan mostra di essere perfettamente consapevole e che sa padroneggiare già in giovane età³²⁹. Basta dare uno sguardo alle musiche dei brani tradizionali che agli esordi della sua carriera Dylan sceglie di interpretare per rendersi conto di come si approcci ai repertori della musica popolare nera e bianca a partire proprio da queste affinità culturali.

Non è un caso, ad esempio, che una delle forme più ricorrenti nei *live* e nei *bootleg* del periodo sia il *talkin' blues*, genere al confine tra le due tradizioni che Dylan adopera anche nei suoi primi brani originali, alcuni dei quali poi confluiti nei primi due dischi. La struttura metrica è caratterizzata da una lunga profusione di versi liberi regolati da assonanze e rime interne che le conferiscono un'originale commistione ritmica quasi di carattere anisosillabico, sospesa tra canto e recitativo. Alla possibilità di estendere e contrarre il tempo dei versi corrisponde un'uguale libertà nella progressione armonica, contraddistinta da una struttura formulare ciclica molto semplice costruita su una progressione sui tre cardini fondamentali (I – IV – V). Ancor più che nella forma *blues* tradizionale, iterazione e formularità, qui unite alla possibilità di variare lunghezza e tempo anche all'interno delle singole misure, si sposano perfettamente con la ricerca della distensione temporale cui Dylan mira. Non sembra per nulla un caso, perciò, che questa forma abbia avuto un ruolo così importante nella formazione della poetica di

³²⁹Notevoli sono in questo senso le consonanze tra quanto detto in questo passo e quello che Dylan afferma nell'intervista a Playboy citata in precedenza. Dopo aver dichiarato ancora una volta che nessuno ha il potere di uccidere la musica *folk*, il cantautore precisa anche “in that music is the only true, valid death you can feel today off a record player” (Dylan 2006, 98).

Dylan e che riemerge rielaborata e modificata in molte canzoni dei periodi successivi.

Ampio è anche l'utilizzo della forma *blues* tradizionale in dodici battute analizzata in precedenza, che spesso Dylan esegue in accordatura aperta, come ad esempio nel caso della versione di “Highway 51 Blues” apparsa nel suo primo disco. Pratica comune nel genere, queste accordature alternative permettono ai *bluesman* di gestire più agilmente ritmica, assoli e abbellimenti. Ciò si deve alla maggiore possibilità di suonare corde vuote e in particolare le note di tonica e quinta, sovente usate nel *blues* acustico quasi alla stregua di un bordone ‘battente’, con funzione percussiva e di definizione tonale. Allo stesso tempo le corde vuote sono più risonanti. Ciò fa sì che si crei un ammontare maggiore di armonici che conferiscono ai moduli già di per sé circolari un'ulteriore suggestione di perdita dei riferimenti temporali³³⁰.

La forma AAB è lo schema *blues* più comune, ma non l'unico. Soprattutto agli albori del genere, quando ancora la struttura in dodici battute doveva subire quello che potremmo definire un vero e proprio processo di canonizzazione, non vi era una distinzione altrettanto netta tra generi e forme della canzone popolare americana ed erano comunemente impiegate molte strutture diverse. Per quanto siano tutte forme cicliche, cionondimeno queste progressioni non tutte sono altrettanto rispondenti alle considerazioni fin qui avanzate. Estendendo questa disamina alle altre forme più comuni della tradizione *blues*, si ottiene allora un dato ancor più interessante: tra i dodici *pattern* alternativi più comuni – qui nella tabella segnalati in strutture a otto battute ma è altrettanto frequente trovarne varianti a dodici –, Dylan frequenta nettamente di più quelli che maggiormente si accordano alla temporalità ciclica che ricerca.

	<i>Twelve most common 8-bar blues patterns</i>
1	I7/// I7/// IV7/// IV7/// I7/// V7/// I7/IV7/ I7/V7/
2	I/// I/// V7/// I/// IV7/// I/IV7/ I/// I///
3	I7/// I7/// I7/// I7/// I7/// D7/// I7/// I7///
4	I7/// I7/// IV7/// IV7/// I7/// V7/// I7/// I7///
5	I/// IV7/// I7/// IV7/// I7/// V7/// IV7/// I7///
6	I7/// V7/// IV7/// IV7/// I7/// V7/// IV7/// I7/IV7/ I7/V7/
7	I/// I/// I/// I/// I/// I/// I/// I///

³³⁰Un meccanismo, questo, che in ragione dell'accento sulle toniche e le quinte suonate a corda vuota si lega strettamente all'esempio del terzo suono di Tartini proposto da Raeben. Come si vedrà in seguito, questo uso non viene sfruttato durante il periodo *country* per poi riaffiorare prepotentemente in *Blood on the Tracks*, dove Dylan sfrutta questo in maniera molto più efficace.

8	I/// I7/// IV7/// IV7/// I/// I7/// V7/// I7///
9	I/// I/// I/// I/// I/// V7/// V7/// I///
10	IV7/// IV7/// I/// I/// V7/// V7/// I/// I///
11	I/// I/// IV/// IV/// V7/// V7/// I/// I///
12	VI7/// VI7/// II7/// II7/// V7/// V7/// I/// I///

Basta analizzare rapidamente il primo disco per notare come, se si eccettuano “Baby Let Me Follow You Down” e “House of the Rising Sun”³³¹, tutti i brani utilizzano gli schemi di accordi che meglio si prestano a rendere questa idea della temporalità, ovvero le strutture numero 2, 7, 10 e 11, o loro combinazioni.

Alla sequenza armonica numero 2, seppur con leggere variazioni, aderiscono “Gospel Plow”³³² e “Freight Train Blues”, brano, quest’ultimo, tripartito³³³. Anche i *bootleg* del periodo contengono diverse canzoni di questo tipo, sia originali sia tradizionali, che aderiscono invece tutti perfettamente alla struttura armonica segnalata in tabella: “West Texas”, “Long Ago”, “Far Away” o “Ain’t A-Gonna Grieve”, solo per citarne alcuni.

Nella casistica numero 7, a volte in otto a volte nella variante a dodici battute, rientrano “In My Time of Dyin’”, “Fixin’ To Die” “See That My Grave Is Kept Clean”, più una buona parte dei brani *blues* che Dylan suona nei *bootleg* dei primi anni. Tra questi anche “Baby Please Don’t Go” e “Two Trains Runnin’” di Muddy Waters, la prima registrata per il secondo album e rimasta un’*outtake*, la seconda conservatasi, invece, in una suggestiva versione nella raccolta non ufficiale *Minnesota Party Tapes*.

Se “Highway 51 Blues” risponde alla forma *blues* più canonica, diversi altri brani, invece, adottano la struttura numero 11, o sue variazioni. Tra queste, “Man of Constant Sorrow”, che presenta una melodia plagale da dominante a tonica, in cui la chiarezza melodica è paragonabile a quella armonica: la melodia, infatti, inizia all’acuto con una lunga nota tenuta sulla dominante, per poi ricadere sulla tonica e concludere di nuovo sulla dominante all’ottava inferiore. La presenza della progressione IV-V-I conferisce una maggiore sensazione di tonalità, ma il senso di sospensione temporale che il brano offre è determinato dalla continua ripetizione della stessa forma dall’inizio

³³¹È significativo notare come si tratti degli unici due brani del disco che Dylan apprende da due *folksinger* più o meno coetanei, Eric Von Schmidt e Dave Van Ronk, che hanno entrambi avuto una formazione musicale più jazzistica.

³³²Eccetto per una sostituzione, il brano ha una struttura ciclica identica a quella segnalata in tabella.

³³³Anche questo brano varia solo di un accordo.

alla fine del brano, alternata con intermezzi strumentali che vanno a ricalcare la medesima struttura: $I \rightarrow I \rightarrow IV \rightarrow V \rightarrow I$.

La stessa struttura armonica hanno diversi brani che si trovano nelle *bootleg* del periodo, come “Hero Blues”, “James Alley Blues”, “Naomi Wise”, “Roll On John”, nonché in alcune delle *nursery rhyme* come “Don’t You Push Me Down”, solo per citare alcuni esempi tratti sempre dai *Minnesota Party Tapes*.

A ben vedere, la stessa forma del *talkin’ blues*, cui si è già accennato, rappresentata nel primo disco da “Talkin’ New York”, può essere letta a sua volta come una variante di questa struttura: come le precedenti, anch’essa è tripartita ed è peraltro ancor più manipolabile. Più interessante sarebbe questo parallelo se si prendesse in considerazione “You’re No Good” non solo come variante ma anche quale sviluppo di questa sequenza, ottenuto tramite l’aggiunta di dominanti secondarie del V e del VI grado.

Forma composta è anche “Song to Woody”, variante del tipo 6 anch’essa a struttura ciclica.

Un’altra struttura rispondente a queste logiche che esercita un grande *appeal* sul giovane Dylan è anche quella descritta dalla sequenza 10, tipica non solo della tradizione *blues* ma anche di quella *folk*. Tra i molti brani di questo tipo che Dylan esegue rientra, ad esempio, “This land is your land”, forse la più celebre canzone composta da Woody Guthrie: sebbene la melodia non sia pentatonica come nel caso dei corrispettivi *blues* – contiene infatti la sensibile e la controsensibile –, il senso di sospensione è dato dall’ossessiva ripetizione della stessa melodia per tutta la durata del brano; questo tratto guthriano è ampiamente raccolto da Dylan e proprio in ragione dell’iterazione forza l’ascoltatore a spostare l’attenzione sul testo e dismetterla dalla musica.

Dylan opera in questa direzione anche a livello di arrangiamento. In “My Time of Day”, per esempio, utilizza un *riff* la cui continua ripetizione gli permette di svincolarsi dalla rigida struttura musicale di 4+4+4, *etc.* Inoltre, ogni blocco non è formato da un numero esatto di battute: il cantautore spesso aggiunge mezza battuta in più, oppure un quarto, aggiustando la durata musicale in base a come sta cantando le frasi. Detto in altri termini, Dylan oscilla tra le misure dilatando e comprimendo il tempo a piacimento. Uno stratagemma, questo, che si riflette anche sulla macrostruttura: sommando le strofe cantate agli intermezzi strumentali si nota che il *range* varia tra 27 e

23 battute ad ogni blocco, sicché è evidente il tentativo di restare in una struttura classica di 12 ($12+12 = 24$) e al tempo stesso di variarla continuamente. Anche l'oscillazione tra tonica e dominante che caratterizza la melodia muove nella stessa direzione, adottando un procedimento che, come si vedrà in seguito, è simile a quello che Dylan sviluppa in "Mr. Tambourine Man".

Analoga è la modalità con cui riarrangia "Fixin' to Die". Le frasi del testo sono alternate a un breve *riff* con la seconda maggiore ascendente (tonica e sottotonica) e sono in numero di quindici, ripartite in gruppi di tre che formano cinque strofe. Al solito, Dylan varia lievemente le strutture – in questo caso in particolare quando ripete certe parole del testo aggiungendo $2\backslash 4$ o, in un'occasione, $4\backslash 4$ – sempre restando in una macrostruttura sostanzialmente suddivisa in 12 ($4+4+4$). La melodia, come la maggior parte di quelle di questo primo periodo, è prettamente pentatonica, in questo caso plagale e di re. Le stesse considerazioni valgono anche per "See That My Grave Is Kept Clean".

Anche quando inizia a comporre le proprie canzoni, Dylan ricorre spesso, soprattutto nei primi dischi, alle forme qui analizzate. Ad esempio, fa riferimento alla settimana sequenza in diverse delle prime composizioni, come in "Standing on the Highway" e "The Ballad of Hollis Brown", che rientrano rispettivamente nel secondo e nel terzo disco.

Come già nei brani altrui eseguiti nel disco d'esordio, anche nelle prime canzoni originali Dylan tende a sviluppare e ampliare i canoni armonici del *blues*, creando spesso schemi cadenzali iterativi e ripetuti fino all'ossessione, per poi destrutturarli e spogliarli della loro funzione tonale o modale.

A livello armonico, adottando l'approccio pentatonico della musica popolare americana, Dylan crea delle strutture cicliche che non presentano la classica ripartizione pop in strofa, ponte e ritornello. Facendo a meno dell'uso della sensibile, le progressioni armoniche non sono concepite di modo da condurre a un climax, come avviene nella musica *rock* e pop; sono formate, invece, da elementi modulari che si ripetono potenzialmente all'infinito, scanditi, come nella ballata tradizionale e nel *blues*, da dei *burden*.

A livello di cantato, questo dipende in parte dall'uso quasi esclusivo di melodie

pentatoniche, che già Wilfrid Mellers ha notato e studiato³³⁴. In diversi casi, inoltre, Dylan utilizza melodie simmetriche prendendo come asse di simmetria generalmente la tonica, cosa che concorre a determinare la sensazione di ciclicità. Ciò si deve anche al fatto che Dylan, utilizzando l'insieme pentafonico, sviluppa le melodie muovendosi quasi sempre all'interno dei confini di un'ottava, utilizzando come estremi all'acuto e al grave la medesima nota. Unisce così la simmetria della scala pentafonica al concetto dell'ottava come spazio archetipico, intervallo consonante per eccellenza determinato dall'esatto raddoppio frequenziale (2/1); un ambito, questo, che pur contenendo tutte le note disponibili veicola allo stesso tempo un senso di unitarietà, dato dal fatto che si tratta in realtà sempre della stessa nota, seppur in registri differenti. La bipolarità dei limiti superiore e inferiore è così data dalla medesima nota, che, volendola dire in termini prosaici, diventa una sorta di alfa e omega musicale.

Un caso esemplare in questo senso è quello di "Hard's Rain's a-Gonna Fall". Brano a sua volta in ritmo ternario, la canzone offre un'ulteriore variante della struttura tripartita tipica del *blues* e del *folk* secondo il seguente schema cadenzale di base:

Sezione 1: I → IV → II → V

Sezione 2: IV → V → I

Sezione 3: I → V → I → IV → I → V → I

La medesima linea melodica è cantata sulle stesse armonie e ripetuta più volte in misura variabile in base al testo. La lunghezza delle strofe, come già accennato, varia di conseguenza in maniera anche molto sensibile, spingendosi nell'ultima strofa fino a ripetere la stessa melodia per ben dodici volte di seguito. L'incessante iterazione della cadenza perfetta – che, per sua natura, si è portati ad associare fonicamente a una conclusione – è talmente ripetitivo da risultare ipnotico e perdere quasi completamente la sua funzione tonale di alternanza tra tensione e distensione. Ciò accresce la cifra apocalittica dei versi: l'impressione è che si sia sempre a un passo dalla conclusione senza che ciò avvenga. La presenza di un pedale di tonica inferiore in tutte le armonie non fa che rafforzare questo intento. Nella stessa direzione opera anche il pedale utilizzato nell'arrangiamento di chitarra, ottenuto con un *drop* di un tono nell'accordatura della sesta corda, che è usato per far risuonare vuota la tonica su tutti

³³⁴Mellers dedica all'argomento il capitolo *Protest and Affirmation* di *A Darker Shade of Pale. A Back Drop to Bob Dylan* (Mellers 1984,121-139).

gli accordi e ottenere una specie di bordone che conferisce maggiore identità tonale.

La terza sezione, che ha funzione sia di *burden* sia di *turnaround*, è una variante sviluppata sulla base dello schema armonico già utilizzato nelle prime due. La prima è una melodia autentica dalla dominante alla tonica, e poi dalla dominante alla sopratonica. Nella seconda, Dylan ripete ostinatamente una variante della melodia della precedente, estendendo il movimento discendente dalla sopradominante a chiudere sulla tonica, senza andar oltre una sesta maggiore per assecondare la presenza dell'armonia del IV grado. L'ultima sezione è melodicamente speculare rispetto alle prime due: il movimento è ascendente, dalla tonica alla sopradominante per poi scendere di un grado sulla dominante e chiudere di nuovo sulla tonica, sempre senza eccedere il limite della sesta maggiore. L'idea di ciclicità è data così dalla ripetizione del movimento discendente, che si inverte in un'epica ascesa nel ritornello per poi tornare a scendere inesorabilmente alla tonica. Così, come suggerisce già il testo nell'ultima strofa dove l'io lirico si erge di fronte alle acque dell'oceano, anche musicalmente Dylan crea una sorta di onda, che s'infrange e risale, fluisce e rifluisce all'infinito.

Nei dischi di metà anni Sessanta, Dylan si avventurerà, invece, in un genere diverso, quello del rock. Conseguentemente, le melodie di questo secondo periodo diventano perlopiù diatoniche e i brani assumono una ripartizione più pop, presentando in diversi casi lo schema strofa-ponte-ritornello. Le melodie, invece, diventano più diatoniche. Come si vedrà nel prossimo paragrafo, però, Dylan si avvicina a questo genere come un *outsider*, rileggendo e rielaborando le macrostrutture sulla base della sensibilità propria di un autore che si è formato su altro terreno musicale: destrutturando le forme tradizionali, Dylan crea delle canzoni che inglobano progressioni tipiche del *rock* in macrostrutture cicliche.

9.2. Il periodo elettrico. Oltre il mito: per un tempo della controcultura

La stagione della svolta elettrica, si è detto, si apre con una presa di distanza dalla canzone a programma in favore della ricerca di una costruzione del testo libera da preconcetti e guidata dalle logiche del componimento stesso. In questi anni, Dylan si convince di doversi allontanare dalla tradizione cui le sue liriche fino ad allora avevano inherito e ciò significa naturalmente anche dalla temporalità che essa veicola. Ciononostante, il tempo rimane sempre al centro delle sue sperimentazioni e la sua ricerca è ancora legata a quel principio di concrezione che ha guidato i suoi esordi³³⁵. A popolare le liriche di questo periodo sono ancora personaggi archetipici presi dalla Bibbia, dalla storia, dalla letteratura e dalla cultura, gli stessi che Dylan diceva di sentire a lui più vicini. Ci sono Einstein come Ofelia, Shakespeare e il *ragman*, Monna Lisa e il *railroad man*, etc. Tuttavia, come si vedrà a breve, essi sono trasportati in una dimensione che si colloca sia prima sia dopo quella mito. Nel suo prendere a picconate la tradizione Dylan la nega e la riafferma al tempo stesso e, nel farlo, trasla in una diversa dimensione alcune delle peculiarità della temporalità mitica. Non è più, quindi, il tempo metastorico della canzone popolare il protagonista di queste sperimentazioni, ma una realtà che è oltre il mito e che lo suppone al tempo stesso.

Questa sua evoluzione prende il via con il disco *Another Side of Bob Dylan*, nel quale, tuttavia, anche sotto questo frangente, la sua ricerca stenta a realizzarsi. Ciò è più evidente nelle canzoni di carattere amoroso. Come la relazione con Suze Rotolo raccontata in “Ballad in plain D” offre un resoconto più descrittivo di quelli riscontrabili nelle canzoni successive, allo stesso modo il suo svolgimento è ancora troppo legato alla linearità narrativa e culmina in una dimensione temporale i cui connotati sono ancora simili a quelli visti finora: “The timeless explosion of fantasy’s dream / At the peak of the night, the king and the queen / Tumbled all down into pieces” (Dylan 2016a, 260). Un dato, questo, che trova conferme anche sotto il profilo musicale tanto nella melodica quanto nella struttura armonica. La prima è autentica e si muove sempre chiaramente sui gradi fondamentali entro il limite dell’ottava giusta. Nella prima frase la linea melodica

³³⁵Di ciò da conto anche Dylan stesso. Si veda, ad esempio, quello che Dylan nel febbraio 1965 dice in un’intervista con Les Crane. Quando il conduttore gli chiede quali siano parole più adatte per descrivere la sua nuova poetica, il cantautore risponde: “Swing. Swing. Love. Be. Is. Was. Were. Double” (Jarosinski 2006, 99).

sale gradualmente dalla tonica nel registro grave alla dominante, in seguito si slancia sulla tonica all'ottava superiore e chiude scendendo sempre sulla tonica al registro grave; la terza frase ripete il movimento melodico della prima e infine chiude con un secondo slancio sulla tonica nel registro acuto che scende poi per gradi congiunti dalla dominante alla tonica iniziale. La melodia è, quindi, di fatto ciclica e tendente alla specularità³³⁶. Sotto il profilo armonico, invece, si tratta di un tempo ternario con strofe armonizzate secondo il seguente schema cadenzale di base:

I → VI → I
 I → VI → IV/IV → IV
 I → VI → I
 I → V → I → V

Il riferimento alle armonie *blues* è più che mai evidente: comincia con un I grado seguito dal VI, che ha a sua volta sempre funzione di tonica; poi si sposta sul IV attraverso una cadenza plagale (IV del IV), ritorna al I grado e nella chiusura sfrutta il V grado come *turnaround*.

Le stesse considerazioni si possono estendere a molti dei brani del disco, incluso “My Back Pages”. Sebbene il ritornello sembri sancire un paradosso temporale – “Ah, but I was so much older then, I’m younger than that now” (ivi, 252) –, prendendo le distanze dalle canzoni che puntano il dito, Dylan instaura qui per opposizione un contrasto generazionale e sociale tipico della ballata *folk*³³⁷: così facendo, porta avanti e innova la tradizione da cui ha preso le mosse, senza però distaccarsene in maniera marcata.

È ancora una volta in “Chimes of Freedom” che s’intravede la direzione che prenderanno le composizioni successive. Fin dal primo verso, la catena di sinestesie³³⁸ prende il via in una dimensione temporale sospesa, “Far between sundown’s finish an’ midnight’s broken toll” (Dylan 2016a, 234). Di qui in poi a scandire l’accumulo d’immagini è proprio questo rintocco rotto delle campane, che risuonano in ogni strofa. Molto spesso lo fanno anaforicamente a inizio di verso, perlopiù nel *bridge* del brano e nella veste temporale di un *present progressive* che accompagna e scandisce il procedere dell’azione. La lunga lista di personaggi da riscattare, spesso persone di strada

³³⁶Il modello è: frase di proposta T → D. Frase di risposta T → D → T.

³³⁷Per approfondire questo aspetto si veda il capitolo quinto di Portelli 2018, (119-145).

³³⁸Sul ruolo delle sinestesie nel periodo elettrico si rimanda ai capitoli 1 e 7.

incomprese o sconfitte, sono delle *hung-up persons*³³⁹: sono cioè ‘stravolti³⁴⁰ e ‘ansiosi’ ma anche ‘sospesi’. A tenerli appesi è anche il tempo, come accade all’*unpawnd painter* della terza strofa che è sia “behind” sia “beyond his rightful time” (*ibidem*). Una sospensione, questa, che diventa ancora più esplicita nell’ultima strofa:

Starry-eyed an’ laughing as I recall when we were caught
Trapped by no track of hours for they hanged suspended
As we listened one last time an’ we watched with one last look
Spellbound an’ swallowed ’til the tolling ended³⁴¹. (Ivi, 236)

I personaggi sono stregati e inghiottiti da questa temporalità e a liberarli è solo la fine del rintocco, segnale di uno scorrere del tempo che non fa però correre le lancette dell’orologio. Molto interessante è il termine *spellbound*, condizione che il brano mira a creare. Una parola, questa, che Dylan utilizzerà anche dopo le lezioni di Raeben (vd. Dylan 2006a, 192), come si vedrà più avanti.

Nei dischi successivi, Dylan si allontana maggiormente dalla canzone a programma, spesso adottando meccanismi prossimi a quelli di una vera e propria scrittura automatica. Dal punto di vista temporale, ciò coinvolge in primo luogo due dimensioni, quella del flusso di coscienza e quella del sogno³⁴². Molte di queste liriche muovono in queste due direzioni, le quali non di rado si intersecano. Così accade, ad esempio, in “Mr. Tambourine Man”, dove è l’incanto onirico a sospendere il presente e a offrire al narratore rifugio da esso. Il viaggio del protagonista è costruito ancora una volta con strofe di misura variabile e per accumulo d’immagini, che dilatano e allontanano dalla realtà contingente; ossia, da quelle “ancient empty streets to dead for dreaming” che sono, però, anche delle “foggy ruins of time” (Dylan 2016a, 304 e 306). Gli elementi visivi si susseguono e dispiegano come cerchi di fumo prodotti dalla mente stessa del cantautore (“smoke rings of my mind”)³⁴³ e anebbiano tanto lui quanto

339È interessante notare come lo stesso verbo *hang up* fosse già stato usato da Dylan in una considerazione cui si è fatto riferimento nel primo paragrafo di questo capitolo.

340Per questa soluzione opta Carrera nella sua edizione delle *Lyrics* (vd. Dylan 2004a, 236).

341Corsivi aggiunti dall’autore.

342Per approfondire questo binomio nelle liriche del periodo elettrico si rimanda al capitolo *Between Vision and Nightmare* di Mellers (1984, 140-160).

343Già notato da Wilfrid Mellers (1990), è interessante segnalare come questo meccanismo ricordi da vicino quello da descritto da Arthur Miller in merito alla composizione di *Death of a Salesman* (vd. Capitolo 6), parallelo che si vedrà in seguito essere ancor più calzante con i brani di *Blood on the Tracks*.

l'ascoltatore, al ritmo ipnotico e andante del tamburino di un odierno Orfeo che guida e detta i versi. Musa in salsa tutta contemporanea, che questi sia o no anche uno spacciatore poco importa; ciò che conta, invece, è che quel che offre al cantante è ancora una volta un incantesimo (*dancing spell*), fonte di una sospensione temporale. Ciò gli permette di prendere le distanze dai problemi del quotidiano e, per una volta, come canta lui stesso nell'ultimo verso³⁴⁴, di scordarsi di quell'adesso che è il tema per eccellenza delle liriche di questo periodo.

La musica è concepita per assecondare il flusso di coscienza del testo. La melodia evidenzia la sensazione di ciclicità restando sempre nell'ambito dei due estremi di un'ottava. Si tratta anche qui di una melodia autentica, che prende il via dalla tonica all'acuto scendendo sulla dominante e che conclude risolvendo sulla tonica nel registro grave. L'oscillazione onirica del testo trova complemento nella continua oscillazione armonica tra I e IV grado, resa melodicamente alternando i due gradi più importanti della scala, la dominante e la tonica, con un andamento discendente (da D a T). Questa cantilena viene periodicamente interrotta dall'incursione del V grado, che orienta musicalmente la chiusura delle strofe del testo, la quale però svolge anche la funzione di *turnaround*. Sotto il profilo armonico, il tempo del signore del tamburino è un tempo binario e ha una struttura formale tripartita derivata dalla tradizione *folk* e *blues*. Escludendo il primo ritornello, l'intero brano è un susseguirsi continuo del seguente schema cadenzale di base:

I sezione: IV → V → I → IV → I → IV → I → IV → V

II sezione: IV → V → I → IV → I → IV → I → IV → V

III sezione: IV → V → I → IV → I → IV → V IV → V → I → IV → I → IV → V →

I

L'uso dei tre cardini armonici fondamentali è un chiaro riferimento alla musica tradizionale. Lo schema tipico viene, però, sviluppato, variato e arricchito. La struttura armonica delle tre sezioni è molto omogenea, tanto da risultare difficile distinguere l'una dall'altra, ed è congeniata in modo tale che nelle prime due sezioni la sequenza I → IV possa ripetersi più volte in base al flusso di coscienza della voce narrante. Così, se non venisse in aiuto il testo, indicando che ci si trova nella sezione del ritornello, si resterebbe senza punti di riferimento. Il ritornello, però, è l'invocazione alla musa,

344“Let me forget about today until tomorrow” (Dylan 2004a, 306).

ovvero già il cominciamento della strofa successiva di un brano che rifiuta quindi di esaurirsi. Dylan crea qui, quindi, una struttura ciclica (quasi) sempre uguale a se stessa, che con i suoi tensivi postula una risoluzione che al contempo nega, utilizzando il ritornello come segnale ricorrente che ha anche la funzione di *turnaround*.

Contraltare del sogno è l'incubo, questo sì, al contrario del primo, quasi sempre connesso all'alienazione del presente. Così accade in "It's All Right Ma, I'm Only Bleeding", forse il più intenso e riuscito flusso di coscienza dylaniano, certamente una delle critiche più feroci alla cultura contemporanea. Il brano comincia con una descrizione temporale funerea che sancisce subito una dimensione slegata dal tempo cosmico:

Darkness at the break of noon
Shadows even the silver spoon
The handmade blade, the child's balloon
Eclipses both the sun and the moon. (Ivi, 312)

La natura circostante evidenzia lo stato di crisi in cui versa l'io poetico, il quale enumera ancora una volta una serie di pensieri e immagini che lui stesso definisce *thought-dreams*. Nel dispiegarli il testo sembra immobilizzare il tempo, salvo poi ricordare all'ascoltatore che l'orologio intanto scorre³⁴⁵. Così, fin dalle prime battute, la canzone non lascia alcuna possibilità di fuga dall'ingranaggio rotto e infernale del tempo moderno:

Pointed threats, they bluff with scorn
Suicide remarks are torn
From the fool's gold mouthpiece
The hollow horn plays wasted words
Proves to warn
That he not busy being born is busy dying. (Ivi, 312)

Non vale neppure la pena di tentare di sottrarsi, almeno stando a quanto afferma il narratore alla fine della prima strofa, dove, non lasciando adito a speranze, chiarisce subito che "there is no sense in trying" (*ibidem*). Concetto, questo, ribadito anche nell'ultimo ritornello: a fronte di tutto ciò che ha detto, il cantante commenta con un laconico "it's life and life only" (ivi, 316), quasi a suggerire che questa circostanza sia destinata a protrarsi per sempre.

³⁴⁵"Meantime life outside goes on / All around you" (Dylan 2004a, 314).

Sotto il profilo musicale, la sperimentazione si basa su una rielaborazione della forma del *talkin' blues*, qui destrutturata e rielaborata. Nelle strofe la melodia è recitata sulla tonica con rari spostamenti sulla sottotonica, una sorta di cantilena o di sermone³⁴⁶; chiude la cantillazione un intervallo di terza minore ascendente che risolve ancora sulla tonica – una scelta di suoni e intervalli che fanno parte della scala pentatonica e che richiamo quindi la tradizione *blues*. L'armonia resta tendenzialmente sull'accordo del I grado con un movimento discendente e a tratti cromatico della linea del basso. Questa sezione di cantillazione è ripetuta sempre tre volte, per poi condurre a una sorta di ritornello³⁴⁷, dove le armonie si fanno più consonanti e funzionali:

$$I \rightarrow V \rightarrow I \rightarrow IV \rightarrow I - V - IV - V \rightarrow I$$

La melodia di questa sezione contrastante è più cantabile, ma squisitamente simmetrica: partendo dalla tonica scende al grave di una quarta giusta per risalire subito alla tonica e muoversi una quarta giusta stavolta verso l'acuto³⁴⁸. Altro dato interessante, la melodia si muove nello spazio di una settima minore, un intervallo dissonante rispetto all'abusata ottava, ma che viene trattato in modo da conservare una simmetria interna e poter così svolgere la sua funzione di contrasto rispetto alla strofa che si presenta, invece, quasi come una recitazione su un'unica nota. Questi episodi melodici contrastanti si potrebbero allora paragonare ai rintocchi della campana di “Chimes of Freedom”: come questi, essi hanno la duplice funzione di spezzare il flusso monotono della cantillazione e di sottolineare l'ineluttabilità del tempo stesso.

In questi pezzi, come canterà anni dopo in “Up to Me”, il tempo è molto spesso un nemico e bisogna sconfiggerlo. Altre volte esso sta *col* nemico, come in “I Want you”: “I did it, though, because he lied / Because he took you for a ride / And because time was on his side” (ivi, 390). Come in molta parte della trilogia elettrica, la compresenza di personaggi disparati, perlopiù archetipici, nella realtà altra della canzone conferisce un ulteriore principio di concrezione temporale a questo presente. Presente, quello della canzone, che è a sua volta continuamente rimarcato dalla ricorrenza della parola *now*. Questa lirica amorosa sembra una parata di figure tratte

346Si potrebbe avanzare un paragone con la cantillazione ebraica, elemento che meriterebbe un approfondimento specifico.

347Come in molte di queste canzoni, non si può propriamente di ritornello, in quanto il testo cambia ogni volta.

348Lo schema è: D ← T → S (distanza in semitoni: 5-0-5).

dall'immaginario letterario, popolare e pop: ci sono i *saviors* facili ad addormentarsi, la *Queen of Spades* che parla con una *chambermaid*, un politico ubriaco assieme a madri piangenti, un *dancing child* con un vestito cinese e un flauto che l'io lirico ruba, e addirittura un *guilty undertaker*, che in genere non ci si aspetterebbe di vedere nel contesto di un corteggiamento. Tutti gli oggetti sono rotti, tanto la coppa da cui il narratore beve quanto le campane, spaccate come in "Chimes of Freedom"; se in quella canzone rintoccavano lo stesso, qui sono fessurate, cosicché possono ancora risuonare a festa ma male. Che siano realtà distanti e in contrasto lo si capisce fin dai primi versi, che descrivono una realtà funerea e pomposa che si contrappone all'impeto di una passione carnale e vitale, espressa anche dalla brillantezza delle musiche. Questa doppia polarità risulta ancor più evidente nel *brigde*:

How all my fathers, they've gone down
True love they've been without it
But all their daughters put me down
'Cause I don't think about it. (Dylan 2016a, 388)

Non c'è punto d'incontro tra i due gruppi e il narratore è sempre in una posizione di mezzo: vicino e al tempo stesso equidistante da entrambi, i quali, pur non comunicando tra loro, popolano lo stesso *topos* temporale.

Lo stesso accade in molte altre canzoni della trilogia, dove, prendendo le distanze dalla tradizione, Dylan arriva a creare alcuni dei *topoi* più antonomastici della sua produzione. Canzoni come "Highway 61 Revisited", "Tombstone Blues", "Desolation Row", "Visions of Johanna", "Stuck inside the Mobile with the Memphis Blues Again" condividono tutte questa dimensione temporale. Persone vere e fittizie, di epoche differenti e di mondi diversi, si stagliano su di uno sfondo oscuro e indescrivibile, alla stregua di come avviene nella Bibbia e nel *Talmud*.

La principale differenza tra i brani talmudici, nonché quelli che Dylan stesso comporrà nella stagione della maturità, è che questi protagonisti non comunicano affatto tra loro. Sono intrappolati in luoghi letterari che sembrano essere a-topici e spesso anche distopici. Passano perlopiù il loro tempo a correre senza meta, sottraendosi al dialogo in maniera inspiegabile e inspiegata, a tratti quasi insensata; e anche quando parlano, come Dio e Abramo in "Highway 61 Revisited", non trovano mai un punto di incontro. A ben vedere, non riescono a mettersi in contatto o d'accordo neanche per iscritto. Così, ad

esempio, in “Stuck Inside the Mobile with the Memphis Blues Again” si scopre che la voce narrante vorrebbe recapitare un messaggio a una ‘certa ragazza’ che dice di conoscerlo e che sta parlando nientemeno che con Shakespeare, ma “the post office has been stolen / And the mailbox is locked” (ivi, 392). Nell’ultima strofa di “Desolation Row”, invece, si viene a sapere che il contenuto del brano deriva da delle lettere che sono state consegnate. Le ha però spedite un non precisato ‘tu’ al narratore, il quale è costretto a rivederle e riscriverle perché non è d’accordo su nulla di quello che dicono. In questo teatro dell’incomunicabilità, c’è anche una certa violenza verbale, spesso celata dall’ironia o da del vero e proprio sarcasmo³⁴⁹, che potrebbe riportare alla mente alcuni tratti del teatro di Beckett o di Pinter. Il parallelo, però, funzionerebbe esclusivamente per quanto riguarda il loro attendere o restare in balia di un vortice di eventi e relazioni spesso senza senso apparente. In questi brani non c’è nulla dell’esistenzialismo di Beckett o delle ricerche sul linguaggio di Pinter; qui è la rivolta del sentire che porta i personaggi a prendere le cose come arrivano e per quello che sono o, per converso, a esserne schiacciati qualora non siano in grado di farlo. In più, cosa che le avvicina ai loro modelli musicali e scritturali, queste canzoni intessono per il narratore e per l’ascoltatore un dialogo incessante che crea un vortice centrifugo e centripeto al tempo stesso.

Il tempo in cui l’azione si svolge è sempre lo stesso, è un presente colto nella sua incessante progressione, che incede all’infuori del comune flusso temporale³⁵⁰. Che si tratti del presente, oltre ai tempi verbali, lo chiarisce anche la ripetizione ossessiva di “now”, riscontrabile nella quasi totalità dei brani dove è spesso impiegato a inizio verso. Nel solo *Highway 61 Revisited*, questo tratto caratterizza “Like A Rolling Stone”, “Tombstone Blues”, “It Takes A Lot To Laugh, It Takes A Train To Cry”, “Ballad Of A Thin Man”, “Queen Jane Approximately”, “Highway 61 Revisited”, “Just Like Tom Thumb’s Blues”, e ancor più le rispettive versioni dal vivo, dove *now* è talora usato anche come esclamazione tra le strofe. Si tratta della particella che compare con più frequenza in questa trilogia, a pari merito con *well*, che, a sua volta usata

349Si pensi, ad esempio, al dialogo tra Dio e Abramo che apre “Highway 61 Revisited” o ai monologhi disturbanti e minacciosi di quelli che sembrano essere dei veri e propri *stalker* in “Pledging My Time” e “Leopard-Skin Pill-Box Hat”.

350Che sia il presente a interessarlo, proprio in questo periodo, lo ribadisce Dylan stesso: “You got to get up and you got to sleep, and the time in between there you got to do something. That’s what I’m dealing with now. [...] I really have no idea, I can’t afford to think about tonight, tomorrow, any time. It’s really meaningless to me” (Dylan 2006, 58).

prevalentemente a inizio di verso, a conti fatti, svolge la stessa identica funzione³⁵¹.

Non è, però, il presente metastorico dei primi dischi, ma quello di una circolarità allucinata che si ripete in continuazione, la cui fine è spesso anche il suo inizio. I personaggi sono in trappola e il narratore fa parte di un ingranaggio rotto, quasi fosse il suo destino. A volte sembra sia una maledizione che lo porta a chiedersi se questa sia davvero la sua eterna sorte: “Oh Mama, can this really be the end / To be stuck inside the Mobile with the Memphis blues again?” (ivi, 392). A volte lo si trova sul pavimento come in “Subterrean Homesick Blues”, altre ancora è in cucina a cercare di mediare tra miserie e carenze che, suo malgrado, ha in dote da chi è venuto prima di lui:

Mama’s in the factory, she ain’t got no shoes
Daddy’s in the alley, he’s lookin’ for food
I’m in the kitchen with the tombstone blues. (Ivi, 336)

Spesso nell’*incipit* è già insita la conclusione, la quale è molto spesso un prolungamento *ad libitum* della stessa situazione o l’attestazione di un perenne nuovo inizio. Nel secondo caso, si tratta quasi sempre della partenza per un viaggio e della necessità di fare i conti con la realtà dell’esperienza, quella, appunto, della strada. Una realtà, questa, che è duplice, in quanto è una perdita e al tempo stesso una scoperta. Di come questi aspetti informino brani come “It’s All Over Now, Baby Blue”, “Like a Rolling Stone”, “Desolation Row” o “Stuck Inside the Mobile with the Memphis Blues Again”, solo per citarne alcuni, qualcosa si è già accennato nei capitoli precedenti. Non stupirà certo, quindi, trovare proprio in queste canzoni delle chiuse che sono in realtà degli eterni inizi. La prima di queste, ad esempio, si chiude così:

Leave your stepping stones behind, something calls for you
Forget the dead you’ve left, they will not follow you
The vagabond who’s rapping at your door
Is standing in the clothes that you once wore
Strike another match, go start anew
And it’s all over now, Baby Blue. (Ivi, 318)

‘È tutto finito’, ripete ossessivamente la voce narrante alla ragazza triste, che deve, a suo dire, lasciarsi dietro le “stepping stones” e i morti che ha perduto. A forza di ripetere

351 Basti fare l’esempio di “It Takes a Lot to Laugh, It Takes a Train to Cry” dove “well” ricorre costantemente a inizio verso alternato a “now” e con la stessa funzione. Un tratto, questo, già comune nelle liriche *blues* che Dylan estende anche alla ballata.

questo *burden*, però, sorge il sospetto che di finito non ci sia proprio niente; e, infatti, l'io poetico la avverte che “There's something that calls for you” (*ibidem*) e le fa anche presente che c'è un vagabondo alla porta, vestito con gli abiti che indossava lei una volta. Perciò non solo questa fine è un nuovo inizio, ma si ha anche il sospetto che tutto sia già capitato e che ricapiterà ancora (*start anew*). Questa dinamica emerge in tutta la sua forza nel distico finale che mette insieme testa e coda in un binomio quasi paradossale. Questo aspetto è rimarcato anche dalle musiche: la melodia della strofa e della chiusa sono identiche, ma quest'ultima è armonizzata con accordi più tensivi. Ciò produce un effetto estraniante, accresciuto dal *drop* di due toni nell'accordatura della sesta corda, che suona così vuota per tutto il brano creando maggiore identità tonale³⁵². Anche musicalmente, l'ascoltatore è privato di punti di riferimento: non sa dove sia la strofa e dove il *turnaround*, dove l'inizio e dove la fine.

Anche la dedicataria di “Like a Rolling Stone” vive una condizione analoga a quella della Baby Blue; come quest'ultima e come anche il vagabondo che la attende, Miss Lonely è a sua volta una “complete unknown” e la aspetta un viaggio “with no direction home” (Dylan 2016a, 332). Similmente, per quanto Ricks noti che il finale di “Just Like Tom Thumb's Blues” suona come una conclusione perché tutti i versi rimano³⁵³, quella che il testo di questa canzone crea è solo l'illusione di una chiusura perché nell'ultimo verso il protagonista è già di nuovo in viaggio verso New York.

Un altro meccanismo per ottenere lo stesso effetto è quello impiegato in “Obviously Five Believers”, dove viene ripetuta la strofa iniziale. Stratagemma, questo, sfruttato anche in “Absolutely Sweet Marie” mediante un'elegante ripresa finale dell'ambientazione iniziale, rimarcata sia da un *well* che da un *now*, posti l'uno accanto all'altro nell'*incipit* del primo verso della strofa.

Ancora più interessante e originale è ciò che succede in “Stuck Inside the Mobile with the Memphis Blues Again”, ennesimo luogo letterario in cui si affollano cose e persone di tempi, spazi e mondi diversi. In questo brano, infatti, ci sono elementi che agiscono a livello metastuale. Nella prima strofa, l'io poetico dice che le donne lo trattano gentilmente e gli forniscono del *tape*. Un gioco fonico sembra suggerire che

352Questo stesso espediente è utilizzato in numerose canzoni di questo periodo, come avviene in “Love Minus Zero/No Limit”, “Mr. Tambourine Man”, “It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)” e “Desolation Row”, solo per citarne alcune.

353Per uno studio delle chiuse di Dylan si rimanda a Ricks (1993), da cui questa citazione è tratta.

queste lo capiscano³⁵⁴. Tuttavia, il ricorso alla *gnome* cambia il modo di dire e fa sì che le donne gli diano, appunto, del *tape*: ossia del nastro, o forse una registrazione o, ancora, magari una cassetta. Alla stregua di moderne sirene, le donne sembrano quindi offrirgli sia dei legami sia dell'ispirazione e della musica che dovrebbe capirsi e non si capisce. Il nastro potrebbe servire anche per prendere nota, il che farebbe suonare in modo ancora più sinistro il presentimento che cedere a questa proposta equivalga a rimanere incastrato per sempre a Mobile. E, di fatti, proprio *tape* rima con “can't escape” (ivi, 392), segno che da questa giostra non si scappa e che lo si sa fin dal principio. La località dell'Alabama è connessa da Dylan al *blues* di Memphis, evocando un percorso ideale che muove dalle piantagioni del sud fino al Tennessee per poi, chissà, forse continuare la rotta verso Chicago. Mobile, però, non è New Orleans e rappresenta una deviazione dall'itinerario. Così, fatto sardonico se si pensa al nome della città, sono tutti bloccati qui: il *ragman*, Shakespeare, il *rainman*, le *ladies*, la Monna Lisa, il *railroad man*, il predicatore, il nonno, il senatore, la signorina Ruthie, *etc.* Sono tutti intrappolati in un luogo dove non c'è niente che funzioni. Ad esempio, la voce narrante vorrebbe chiedere al *ragman* perché disegni ossessivamente dei cerchi per terra, ma sa che non parla; o, ancora, vorrebbe mandare il messaggio cui si accennava prima a Shakespeare, ma il servizio postale è fuori uso.

In questo contesto, persino la Mona Lisa – la stessa che in “Visions of Johanna” gradirebbe stare dappertutto tranne che appesa sulle pareti di un museo e che, in “I Wanna Be Your Lover”, tenta addirittura di scappare insieme al *rainman* – sembra qui, invece, pentirsi della sua esperienza in fatto di *highway blues*. Al punto tale che decide di mettere in guardia l'io poetico dagli uomini delle ferrovie citando niente meno che un antichissimo brano dal titolo “I Wish I Was a Mole in the Ground”, tramandato da Bascom Lamar Lunsford.

Il cantante è ancora una volta sia un ingranaggio del meccanismo sia estraneo a esso. Alla Mona Lisa risponde che tutto sommato non è un gran rischio, ma la spiegazione non chiarisce nulla e non è per nulla rassicurante³⁵⁵. Dopo aver criticato i senatori, il narratore vuole smascherare anche il predicatore e gli dice che, nonostante abbia un vestito con “twenty pounds of headlines”, neanche lui può tirarsene fuori: “Not even

354“Got taped” significa ‘essere perfettamente capito’, ‘chiaramente inquadrato’.

355“But then again, there's only one I've met / An' he just smoked my eyelids / An' punched my cigarette” (Dylan 2004a, 392).

you can hide / You see, you're just like me, I hope you're satisfied" (*ibidem*). Sono tutti nella stessa barca, insomma, e il problema sembra essere il tempo, o perlomeno avere a che fare con esso. A un certo punto sembrerebbe anche presentarsi una soluzione:

Now the rainman gave me two cures
Then he said, "Jump right in"
The one was Texas medicine
The other was just railroad gin
An' like a fool I mixed them
An' it strangled up my mind
An' now people just get uglier
An' I have no sense of time. (Ivi, 394)

Le due cure sono del *railroad gin* e una medicina texana, ma entrambe risolvono solo parte dei problemi e mischiate assieme fanno peggio, ossia causano un'ulteriore mancanza di senso del tempo.

Questo *sense of time* è protagonista anche nella strofa finale, nella quale si scopre che sono tutti quanti sulla Grand Street, dove, ironia della sorte, cadono tutti a tempo, in perfetta sincronia: "They all fall there so perfectly, / It all seems so well timed" (ivi, 396). Tutti tranne il narratore che, invece, ha un altro scotto da pagare, quello di dover rivivere questa situazione:

An' here I sit so patiently
Waiting to find out what price
You have to pay to get out of
Going through all these things twice. (*Ibidem*)

Circostanza, questa, che è approfondita anche dal ritornello finale:

Oh, Mama, can this really be the end
To be stuck inside of Mobile with the Memphis blues again. (*Ibidem*)

Si tratta di una conclusione fittizia perché, in virtù della pronuncia americana di *again*, come fa notare Ricks (2003, 32), "the rhyme in this refrain is beautifully metaphorical, because it's a rhyme of the word "end" with the word "again"" cosicché "every rhyme is both an endness and an againness". Siamo cioè di nuovo di fronte a un paradosso temporale, dove tutto accade al contempo e si ripete ancora e ancora, con un narratore che è obbligato a restare in questa dimensione e al contempo muoversi dentro in cerca

di uscirne.

Magistrale è il modo in cui le musiche rispecchiano queste dinamiche. Il brano ricalca ancora una volta la struttura *blues* canonica, ma con un'importante variazione. Dylan riesce, infatti, a coniugare la forma della strofa *blues* di dodici battute con la struttura classica occidentale di otto battute ottenendo lo schema formale seguente:

I sezione: I → VI → I → VI → I → IV → V (otto battute)

II sezione: IV → I → VI → I → VI → I → IV → I (otto battute)

III sezione: III (quattro battute) → I – V – IV – I → V → I (quattro battute)

Si tratta di una sorta di forma *blues* raddoppiata, con le tre sezioni canoniche che invece di essere di quattro battute ciascuna ne hanno otto ($8+8+8 = 24 = 12+12$). Così come il testo presenta diversi personaggi costretti insieme in questa dimensione che sfugge alla dittatura delle lancette, così riunisce assieme diverse strutture formali provenienti da tradizioni molto lontane tra loro. Altrettanto elegante e ingegnoso è l'uso del V grado alla fine della prima sezione, che funge da asse di simmetria armonico e strutturale, estendendo l'idea della ripetizione ciclica anche all'interno dell'architettura formale:

I ← VI ← I ← VI ← I ← IV ← V → IV → I → VI → I → VI → I

Questo ciclo infinito è spezzato dalla terza sezione, dove l'improvvisa comparsa del III grado, armonia ambigua e instabile dal punto di vista funzionale, blocca e immobilizza il meccanismo, dando l'impressione di fermare il trascorrere del tempo. Mantenendo questa armonia per ben quattro battute di seguito, l'idea di tensione immobile è poi accentuata dalla melodia recitata sulla sensibile, nota instabile per eccellenza. Dylan compie così un'operazione quasi paradossale: crea una sezione in cui il tempo viene sospeso, quindi una situazione di distensione, ma lo fa attraverso l'uso di armonie instabili e di gradi melodici tensivi. Dopo queste quattro battute di tensione nella sospensione, Dylan risolve il tutto in un mirabolante *turnaround* che dà la spinta alla ruota del tempo per la ripetizione successiva.

L'io poetico, del resto, in queste canzoni è molto spesso in balia di qualcosa, che sia la società, la cultura, l'arte canonica, le sostanze psicotrope o, alle volte di tutte queste insieme, come in "Visions of Johanna". Anche qui il tempo è dilatato da un accumulo di immagini sgorgate dalla mente dell'io poetico, coadiuvato forse da qualche

droga³⁵⁶. L'andamento accresce la distensione temporale e di pari grado le visioni raggiungendo un culmine nell'ultima strofa, sensibilmente più lunga delle precedenti, dove la situazione sembra sciogliersi senza che Madonna si presenti. Ironia della sorte, tutto ciò che resta al cantante sono proprio le visioni di questa donna assente e indescrivibile, le stesse che hanno mosso tutto il testo.

In alcuni casi, come in “Desolation Row”, attraversare le rovine del mito e della storia offre al cantante una rinnovata capacità di guardarli e comprenderli. L'accozzaglia di figure tratte dalla mitologia popolare e dalla società dell'immagine, radunate in quello che è forse il più celebre luogo letterario della sua produzione, mostra tutta la distanza e l'evoluzione dello stile del Dylan elettrico rispetto a quello dei primi dischi. Il narratore riesce qui a dipingere il mito com'era prima che lo diventasse e al tempo stesso il mito com'è stato e non potrà mai più tornare a essere. È una parata carnascialesca in cui sfilano un olimpo di personaggi mesti, còlti nella loro normalità, pieni di motivi di rimpianto, occupazioni futili e idiosincrasie personali. Lo spettacolo è comico e doloroso al contempo perché cela un fondo di umana pietà: Ofelia è davvero una zitella, Einstein suonava sul serio il violino (peraltro male a quanto, si dice), tanto che spesso se lo portava dietro anche in occasioni importanti sperando di potersi esibirsi, come fece per la regina del Belgio³⁵⁷.

S'instaura così in questi versi un rapporto insolito tra mito e canzone, la quale lo presume e lo smonta, lo evoca senza raccontarlo e al tempo stesso lo nega evocandolo. La realtà che rappresenta, secondo Frank Kermode e Stephen Spender, è “the flat and dusty truth, the myth before the myth began” (Kermode 1972, 188). Tuttavia, ha ragione anche Marcus quando parla, invece, di personaggi che hanno perso la loro statura mitica e che non la riguadagneranno mai più (vd. Marcus 2010, 242-255). Le due considerazioni sono entrambe vere. Questa dimensione è un limbo, viene prima, dopo e durante il mito e, al tempo stesso, in nessuno di questi momenti. Non perché il tempo non esista, c'è eccome e, come in tutti i brani del disco, è il presente colto nella sua progressione. Lo è a tal punto che si tratta di uno dei brani in cui Dylan fa un ricorso

356 Stando a Carrera, “la scena si apre in un *drag den*, una tana sepolta in qualche vicolo del West Village dove ci si ritrova “per farsi” e “i due personaggi hanno fumato marijuana o hashish, o hanno appena preso una dose di LSD” (Carrera 2011, 53). Convinzione, questa, che trova conferma anche in alcune dichiarazioni di Dylan. Ad esempio, in un'intervista del 1969, parlando di quel periodo, Dylan afferma: “I was on drugs, a lot of things. A lot of things just to keep going” (Dylan 2006, 140).

357 A questo proposito si rimanda a *An Einstein Encyclopedia* (Calaprice 2015, 70).

quasi ossessivo alla parola *now*, posta sempre a inizio di verso. Se la temporalità ha queste caratteristiche è perché molto, anzi il più, avviene nel vuoto tra gli spazi dei versi, in quello che non viene detto. Quelle di questi personaggi sono tutte storie a mezzo o porzioni di esse: cosa farà Romeo una volta scacciato? Se l'ambulanza è davvero per lui, cosa gli è successo? Se la caverà? Cenerentola non dice nulla? Non protesta neppure perché il narratore gli ha mandato Romeo al posto del principe? O magari il principe deve ancora arrivare? Se si volesse accogliere la suggestione di Greil Marcus, persino il Titanic affonderebbe durante l'assolo; ma in realtà non è così, perché come in tutte le altre canzoni il fatto è raccontato al tempo presente e l'azione, lasciata a metà, è sempre in atto. Le scene raccontano pezzi di vita interpretati da maschere che vanno in scena una dietro l'altra come fa il vecchio samaritano³⁵⁸. L'opera è destinata a ripetersi all'infinito, magari ampliata dalla prossima lettera, sicuramente rianimata e rivissuta nel prossimo concerto, quando tutti andranno in scena di nuovo.

Non si è di fronte alla dimensione del mito. Il mito è metastorico e sfugge al tempo cosmico, ma ha uno svolgimento e un esito. In più, come dice Levy-Strauss, il mito accade 'un tempo', nel 'c'era una volta' o comunque tanto tempo fa. In questi brani, l'unico *once upon a time* è l'*incipit* di "Like a Rolling Stone" e serve solo a segnare l'incolmabile distanza con un passato mitico, in cui ricchi diplomatici giravano ancora con il pappagallo sulla spalla³⁵⁹. Anche in questa canzone, il mito viene rievocato e contrapposto all'ennesima realtà di un personaggio che deve rifarsi da zero con le proprie forze nella vita vera, nel mondo dell'esperienza. Quello di cui, in un modo o nell'altro, tutti questi brani parlano è il tempo della controcultura. Non può esserci soluzione o sintesi in questi dischi per la semplice ragione che sono tutti contrasti della rivoluzione del sentire contro la tradizione dell'intelletto. Questo Dylan lo capirà solo quando un insegnante gli spiegherà che, per quanto il sentire sia alla base di tutto, senza l'*imagination* non si può creare quell'armonia che solo un artista maturo e consapevole sa plasmare.

358 "And the Good Samaritan, he's dressing, he's getting ready for the show / He's going to the carnival tonight on Desolation Row" (Dylan 2004a, 360).

359 "You used to ride on the chrome horse with your diplomat / Who carried on his shoulder a Siamese cat" (ivi, 332).

9.3. Tempo nelle liriche del periodo *country*

Con l'incidente del luglio del 1966, la stagione del Dylan elettrico si conclude e se ne apre una più intima e familiare. Cambiano i temi e anche il modo in cui il cantautore li tratta. Diminuiscono anzitutto i racconti di personaggi in viaggio verso mete irraggiungibili. Forse perché lui stesso non è più in strada. Esaurito dalla pesante agenda di concerti, Dylan coglie il pretesto dell'incidente per annullare tutte le date in programma. Quel che è certo è che anche i suoi brani perdono molto di quell'eterno peregrinare che, per continuità o per contrasto con la tradizione, aveva caratterizzato quelli precedenti³⁶⁰. Vengono meno anche gli ingranaggi rotti e ciclici della trilogia precedente così come le carovane di figure che li popolano e con loro la temporalità che li caratterizza. I personaggi non corrono più e si fermano anche le canzoni.

Un discorso a parte, però, va fatto per *John Wesley Harding*, primo disco pubblicato dopo l'incidente, e per *The Basement Tapes*, raccolta di brani composti da Dylan con i membri della Band negli anni del ritiro a Woodstock. L'edizione completa di questi ultimi, usciti nel 2014 in *The Bootleg Series Vol. 11: The Basement Tapes Complete* presenta finalmente le tracce in ordine cronologico e offre così preziose informazioni anche sull'evoluzione di questi aspetti. Il chitarrista Robbie Robertson ricorda quelle sessioni di registrazione come un lungo *divertissement* e parla di brani nati "amusing ourselves. Killing time" (Marcus 1997, xiv). Anche in ragione di queste dichiarazioni, Greil Marcus ravvisa in queste canzoni la consueta cifra atemporale di cui spesso parla la critica dylaniana³⁶¹. Tuttavia, anche ammesso (e non concesso) che sia lecito parlare di assenza di tempo in merito a delle canzoni, se si comparano le musiche e le liriche del periodo *country* con quelle dei dischi precedenti ci si accorge che si tratta dei brani che meno si prestano a questa descrizione³⁶². Non a caso, infatti, Marcus

360Una caratteristica, questa, pervasiva nella produzione del periodo elettrico, ma già centrale anche in quella esordiale; basti pensare, ad esempio, a brani come "Song to Woody", "Down the Highway", "Don't Think Twice It's Alright", solo per citarne alcuni.

361In *The Invisible Republic*, commentando questa dichiarazione di Robertson, il critico americano scrive: "music made to kill time ended up dissolving it" (Marcus 1997, xiv); un concetto, questo, ribadito a più riprese anche nel prosieguo del libro.

362Sotto il profilo prettamente musicale, Marcus troverebbe terreno fertile per questa sua considerazione in *Street Legal*. Paradossalmente, invece, si tratta di un album criticato aspramente a più riprese dal critico in diverse sedi, tra cui *Bob Dylan by Greil Marcus: Writings 1968-2010* (Marcus 2010), dove si scaglia anche contro le analisi musicali di Wilfred Mellers, che, a questo riguardo, sono molto puntuali.

incentra le riflessioni che affida alle pagine di *The Invisible Republic* sul rapporto che la poetica di Dylan instaura con la tradizione della canzone popolare e sulle dinamiche con cui essa viene tramandata e innovata, ricreando una stratificazione testuale ancor più marcata nelle sue opere. Se si approfondisce specificamente il problema del tempo, invece, la realtà che emerge è un'altra.

Salvo pochissime eccezioni, delle sperimentazioni del periodo elettrico nei dischi di fine anni Sessanta e della prima metà degli anni Settanta non c'è quasi traccia, se non, appunto, in alcune canzoni dei *Basament Tapes*. Per essere ancor più specifici, si tratta quasi esclusivamente di quelle composte nel 1967. Come si è già avuto modo di ricordare e come l'artista stesso ha affermato a più riprese³⁶³, in quel periodo Dylan provò comporre come era solito fare in precedenza; salvo, in breve tempo, accorgersi di non riuscire a ottenere risultati altrettanto felici e prendere di conseguenza altre direzioni. Dato, quest'ultimo, che trova conferma anche nei riguardi del problema del tempo, che in queste liriche appare meno approfondito e trattato in maniera, se non meno convincente, sicuramente meno sperimentale.

Per queste ragioni, nei brani composti nei mesi immediatamente successivi all'incidente, si possono individuare diversi degli espedienti retorici analizzati in precedenza, che, però, non concorrono a creare *topoi* altrettanto interessanti. Così, ad esempio, per quanto il protagonista di "Please, Mrs. Henry" affermi "I'm a thousand years old" (Dylan 2016b ,98), questa caratteristica non si traduce in nulla di più che nell'esternazione di un ubriacone squattrinato in cerca di una stanza e di qualche spicciolo. Né, del resto, le dinamiche del testo e le musiche approfondiscono meglio questa suggestione.

Allo stesso modo, ci sono molte figure disparate in canzoni come "Million Dollar Bash" o "Tiny Montgomery", ma la loro compresenza produce trame che non hanno la stessa pregnanza di quelle delle grandi parate del periodo precedente. Nel primo dei due, ad esempio, la loro comparsa non suggerisce alcuna concrezione temporale. Inoltre, persino la circostanza che manda in panne l'io poetico nell'ultima strofa, nella quale legge l'orologio e si tira un cazzotto in faccia, non è nulla di arcano e imperscrutabile: è una baldoria da un milione di dollari. Lo stesso si può dire anche di

³⁶³In un'intervista a Rolling Stone del 29 novembre 1969, ad esempio, Dylan spiega: "I realized that it was a real accident. I mean I thought that I was just gonna get up and go back to doing what I was doing before ... but I couldn't do it anymore" (in Wenner 1969).

“Tiny Montgomery”, seppure la retorica per assurdo e la ripetizione del verso iniziale in chiusura ne facciano un brano sotto questo aspetto più riuscito.

A loro volta, le poche canzoni che parlano di personaggi in viaggio, come ad esempio “Goin’ to Acapulco”, tendono a porre molti meno interrogativi, perché la meta si fa più facilmente supponibile e le problematiche relativamente chiare³⁶⁴.

Se è certamente vero che canzoni come “I Shall Be Released”, “Down in the Flood”, “This wheel’s on fire” o “Santa Fé” sfuggono a queste considerazioni, nel complesso in questi brani il tempo ha ricominciato a scorrere normalmente. Al contrario di quel che suggeriscono gli album precedenti, “Life is brief” canta Dylan (2016b, 102) in “Tears of Rage” e, come dice Mick in “Open the Door Homer”, bisogna prendere a cuore i ricordi “for you cannot relieve them” (ivi, 122). Anche nei rari casi in cui spie formali, come la già menzionata ripetizione di *now*, potrebbero suggerire il contrario, c’è ben poco di circolare o eterno nell’*ora* di questi pezzi: come recita il ritornello di “Odds and Ends”, “lost time is not found again” (ivi, 82).

Seppure in misura meno marcata, conclusioni simili si traggono anche da *John Wesley Harding*, le cui canzoni al contrario di quelle dei *Basement Tapes* sono pensate da subito per la pubblicazione. La sensazione che questi lavori comunicano è che siano il frutto di un cambiamento artistico ancora in corso di realizzazione. I versi più brevi e misurati danno conto delle riflessioni di Dylan sulla propria poetica e della sua volontà di imprimere una nuova direzione alla sua produzione. Il modo in cui ritorna ad attingere dalla Bibbia, qui in maniera ancor più pervasiva, e a trattare apertamente questioni di morale, amore e religione lascerebbero intendere che si stia aprendo per lui una stagione più matura, nella quale le sue due poetiche precedenti potrebbero trovare sintesi³⁶⁵. In questo senso, in relazione al tempo, “All Along the Watchtower” offrirebbe una direzione percorribile. In questa canzone, ritorna protagonista quella sospensione che precede l’apocalisse, atmosfera comune nella discografia dylaniana. Il cantautore, però, riesce qui a fondere la temporalità imperscrutabile e ineludibile del periodo elettrico con la forza delle immagini bibliche e secolari che caratterizza la produzione

364La voce narrante si reca ad Acapulco per visitare Rosie, la quale, al contrario di tutte le muse precedenti, “never does me wrong / She puts it to me plain as day / And gives it to me for a song” (Dylan 2004b, 88).

365Questa sembra fosse anche la volontà di Dylan, il quale in un’intervista di poco successiva all’uscita dell’album afferma: “I haven’t fulfilled the balladeer’s job. [...] These melodies on the *John Wesley Harding* album lack this traditional sense of time” (Dylan 2006, 122).

degli esordi. I due dialoganti, il *joker* e il ladro, come pure le figure che affollano la strofa finale, sono personaggi archetipici; le loro considerazioni sono ellittiche e di valore universale, e ogni elemento del discorso porta con sé una rosa di significati e simbologie plurimi³⁶⁶. La struttura è ciclica e potrebbe ripetersi all'infinito. Inoltre, si sa che è accaduta almeno un'altra volta perché il ladro dice al *joker*: “you and I, we've been through that, and this is not our fate / So let us not talk falsely now, the hour is getting late” (Dylan 2016a, 442). Tuttavia, sarebbe riduttivo parlare esclusivamente di una temporalità metastorica perché i protagonisti sono ingabbiati in un meccanismo non meno complesso di quelli che caratterizzano i brani del periodo precedente. Non c'è sollievo, né tantomeno soluzione³⁶⁷. Questo anche perché, a ben vedere, la strofa finale è in realtà quella iniziale:

All along the watchtower, princes kept the view
 While all the women came and went, barefoot servants, too
 Outside in the distance a wildcat did growl
 Two riders were approaching, the wind began to howl. (*Ibidem*)

La conclusione coincide con l'inizio, come un gatto che si morde la coda. Nel complesso, dunque, il brano offre una buona sintesi delle caratteristiche delle due diverse temporalità precedenti³⁶⁸.

Lo stesso si può dire delle musiche. La melodia è costruita sulla scala pentatonica e le diverse frasi musicali vengono recitate sulla tonica alternativamente alla medianta. L'intera melodia non eccede l'intervallo di quinta giusta dalla sottotonica alla sottodominante, sviluppandosi in un insieme simmetrico di seconda maggiore, terza minore e ancora seconda maggiore³⁶⁹. Come di consueto, Dylan sceglie un intervallo

366Si pensi, ad esempio, al discorso del *joker*, che parla di affaristi che bevono il suo vino e contadini che arano la sua terra senza che nessuno di loro ne conosca realmente il valore.

367“I can get no relief” (Dylan 2004a, 442).

368Di ciò dà conto anche l'autore stesso, che in un'intervista del 1968 afferma: “the same thing is true of the song “All Along the Watchtower”, which opens up in a slightly different way, in a stranger way, for we have the cycle of events working in a rather reversed order” (Dylan 2006, 122).

369Dylan utilizza in diverse occasioni insiemi melodici simmetrici per sottolineare l'idea della ciclicità. In questo brano spiccatissimo, la melodia si muove all'interno di una quinta giusta, intervallo che comprende sette semitoni, diviso al suo interno da una seconda maggiore (due semitoni), una terza minore (tre semitoni) e ancora una seconda maggiore (due semitoni). La melodia cantata da Dylan si muove su questi intervalli mostrando così una struttura simmetrica: 2 – 3 – 2 (2+3+2=7, quinta giusta).

che si potrebbe definire archetipico all'interno del quale ricamare la melodia. Allo stesso tempo, però, crea un ritmo binario, variante armonica dei suoi lavori precedenti che stazionavano su un solo accordo: il brano è in modo eolio e vi si registra un'alternanza continua tra I e VI grado con l'armonia intermedia di passaggio. Il giro è già di per sé ciclico (I-VII-VI / VI-VII-I), ma in questo caso c'è anche qualcosa in più: le due armonie di I e VI grado rientrano nell'ambito della tonica nell'armonia funzionale e hanno quindi entrambe la stessa funzione³⁷⁰. La sospensione temporale è allora determinata dalla fusione della ripetizione ossessiva dello schema armonico precedentemente descritto – che sembra muovere verso due accordi diversi ma che suonano simili – con la simmetria speculare dei suoni con cui la melodia è costruita.

Tuttavia, il resto del disco segna un tendenziale ritorno verso la temporalità metastorica del primo periodo, caratterizzata da una generale linearità narrativa. In “As I Went Out One Morning”, ad esempio, sebbene la struttura armonica si avvicini concettualmente ai meccanismi della canzone precedente, Tom Paine in persona viene scomodato per risolvere l'*impasse* creatasi dallo scambio tra il narratore e la donna ingannatrice; parabola del contraddittorio rapporto di Dylan con il mondo della canzone di protesta. Anche quando ci si trova nella dimensione del sogno, come in “I Dream I Saw Saint Augustine”, la struttura complessiva inerisce alla tradizione della parabola di biblica memoria³⁷¹, spesso provvista anche di una morale, come avviene anche in “The Ballad of Frankie Lee and Judas Priest” e “I Am a Lonesome Hobo”.

Più interessante è la storia del Robin Hood del Far West che dà il titolo all'album. Pur rispettando la linearità cronologica della trama, Dylan ne presenta solo alcuni momenti topici senza rivelare dettagli sufficienti per capire cosa sia successo. Il risultato è la creazione di un personaggio mitico dell'epica *western*, il cui racconto inizia in *medias res* e si protrarrà oltre il termine del brano. Tuttavia, ha ragione Ellen Ellis nel commentare:

370L'armonia funzionale è una teoria basata sul principio della tensione e della risoluzione, esemplificato dal rapporto tra dominante e tonica. Secondo questa teoria gli accordi costruiti per sovrapposizione di terze sulla scala maggiore si dividono in tre funzioni fondamentali: funzione di tonica (I grado, VI grado e, con riserva, III grado, che presenta una natura ambivalente: può, infatti, essere incluso anche nel gruppo di accordi con funzione di dominante); funzione di sottodominante (IV grado e II grado); funzione di dominante (V grado, VII grado e, con riserva, III grado).

371In una intervista del 1968 per il magazine *Sing Out!*, interrogato su questo argomento, Dylan afferma chiaramente: “the only parables that I know are the Biblical parables” (Dylan 2006, 118).

you never learn what happened in Cheney County or why it wasn't entirely straightened out, and the song ends with more stock lines about the bandit's elusiveness and the helplessness of the law. It is not about John Wesley Harding, but about a familiar formula: an this, friends, is how you write the generic outlaw song. (Willis 2011, 19)

Un approccio più manieristico, il suo, che informa anche i dischi immediatamente successivi, nei quali, la temporalità ha molto più a che vedere con gli stilemi tramandati da un altro filone della musica popolare, quello del *country*. Se è vero che si tratta di un ritorno alla temporalità della tradizione popolare, è altrettanto vero che esso si sostanzia in forme che, rispetto a quelle proprie del *folk*, tendono spesso a farsi più riconoscibili, ad avere un andamento maggiormente lineare e a porre molti meno interrogativi.

Lo si nota anche nell'uso del *burden*, che molto più di rado suscita una vera e propria metariflessione. La presenza di questo stilema non pone più quesiti neppure sul tempo, ne scandisce piuttosto la linearità e lo scorrere naturale. Tutto procede come ci si aspetta che si realizzi e la ripetizione lo conferma.

Un caso evidente è "I threw It All Away". La canzone è costruita su un contrasto stereotipato tra il 'c'era una volta' dei tempi rosei in cui il cantante possedeva l'amore e una natura idilliaca e il presente della perdita e della mancanza, frutto di sue scelte infelici. È una struttura talmente tradizionale che offre persino una morale spiegata in prima persona dalla voce poetica nell'ultima strofa:

So if you find someone that gives you all of her love
Take it to your heart, don't let it stray
For one thing that's certain
You will surely be a-hurtin'
If you throw it all away. (Dylan 2016b, 16)

I finali diventano più comprensibili, a volte rimarcati da delle morali simili a questa. Le chiuse svolgono così una funzione diversa: sia sotto il profilo testuale che musicale questi brani si concludono molto più spesso e, anche quando le narrazioni restano sospese, postulano comunque l'esistenza di uno scioglimento. Non c'è niente dell'ineludibilità delle liriche del periodo elettrico, dove non esiste quasi mai via d'uscita e una risoluzione non è nemmeno ipotizzabile. Persino in "Lay, Lady, Lay", brano più riuscito del disco, la donna può scegliere il popolano o rifiutarlo. Di lei si dice

poco ma quel che si evince è la classica storia di una donna benestante, o perlomeno agiata, innamorata di un membro della *working class*, forse un contadino o un operaio, che lei ama e teme al tempo stesso. La canzone risulta più convincente perché Dylan sceglie di raccontare il momento del cruccio, quello in cui col fiato sospeso la donna s'interroga se scegliere una vita con lui a prescindere dalla sua estrazione sociale, se concedersi o meno. Resta in dubbio quale sarà l'epilogo, ma la sua esistenza non è in discussione.

Così anche in "One more night". Il testo propone alcuni degli stratagemmi già analizzati nei paragrafi precedenti, ma l'effetto complessivo risulta molto diverso. È notte e come in "Chimes of Freedom" ci sono luci; ma se lì a illuminare erano immagini sinestetiche, qui sono luna e stelle. Il loro chiarore, altro *topos* ampiamente abusato, non illumina il narratore: questi ha perduto una donna che non lo accetta per quel che è e che lui stesso, usando una frase di maniera, ci fa sapere che si è comportata male: "I had no idea what a woman in love can do" (Dylan 2016b, 22). Così, per quanto si tratti di un *topos* temporale, una *one more night* che è uguale e allo stesso tempo diversa dalle altre, questa attesa è un'*impasse* molto meno ineludibile di quelle a cui Dylan aveva abituato i suoi ascoltatori. L'amante prima o poi prenderà il toro per le corna e trarrà le proprie decisioni, sciogliendo il problema in un senso o nell'altro.

Lo stesso tipo di dinamica caratterizza anche "Tell Me That It Isn't True", nonché "Living the Blues", pubblicata nel disco successivo. Nella prima, Dylan espone le preoccupazioni di un amante che temendo di essere stato tradito è sospeso tra la volontà di chiarezza e il desiderio che il suo sospetto venga smentito.

Anche quando guarda indietro e attinge al repertorio della canzone popolare per dare alle stampe alcune sue rivisitazioni di brani tradizionali o altrui, come fa nel successivo *Self Portrait*, Dylan li sceglie perlomeno con le stesse caratteristiche³⁷², segno che è questa la temporalità che lo attrae in questo periodo.

Se ne ha ulteriore conferma con il disco *New Morning*, dove le liriche si fanno più vicine alla temporalità cosmologica. In "Time Passes Slowly", il tempo non si ferma nemmeno di fronte all'idillio montano di cui parla, per quanto ne faccia sembrare lo scorrere più lento. L'io lirico canta di un sogno come era solito fare in precedenza. In questo caso, però, non si tratta di un viaggio onirico, ma di una contemplazione da

³⁷²Si pensi a brani come "I Forgot More Than You'll Ever Know", "Early Mornin' Rain", "Let It Be Me" o "Take Me as I Am (Or Let Me Go)", solo per citarne alcuni.

Arcadia, realtà in cui il protagonista si perde in cerca d'amore. Qui il tempo si fa romantico e nostalgico e scorre inesorabilmente: "Like the red rose of summer that blooms in the day / Time passes slowly and fades away" (Dylan 2016b, 48).

Così anche in "Winterlude", una sorta di versione invernale di "Tonight I'll Be Staying Here with You", in "One More Week End" e in "New Morning", tutti idilli amorosi. In quest'ultima, il cantante è talmente "happy to be alive" (ivi, 56) che questa nuova mattina segue una notte che è volata in un lampo, conferendo al testo un'idea di temporalità mai così vicina a quella del ciclo cosmologico.

Quelli di questi idilli sono amori che rendono liberi. Lo dice lo stesso Dylan in "If Dogs Run Free", dove spiega anche che bisogna passare "across the swamp of time" (ivi, 54). Se si è davvero innamorati si può essere come i cani che corrono liberi, e lo si può essere persino attraverso la palude del tempo:

If dogs run free, then what must be
Must be, and that is all
True love can make a blade of grass
Stand up straight and tall
In harmony with the cosmic sea
True love needs no company
It can cure the soul, it can make it whole
If dogs run free. (*Ibidem*)

"Sign on the Window" permette di capire meglio quale sia il senso ultimo di questa nuova dimensione:

Build me a cabin in Utah
Marry me a wife, catch rainbow trout
Have a bunch of kids who call me "pa"
That must be what it's all about. (Ivi, 58)

È il tempo del "Father of Night" cui non a caso è dedicata la canzone conclusiva dell'album; il padre della notte che è anche padre del giorno, padre del tempo e delle stagioni: "Father of minutes, Father of days / Father of whom we most solemnly praise" (ivi, 66).

Dato ancor più interessante già notato da altri studiosi³⁷³, nei rari casi in cui si

373Ha già segnalato Alessandro Carrera come questa allegoria del processo creativo, in cui un pittore americano espatriato in Italia in cerca della nipote di Botticelli è in attesa del giorno in cui dipingerà il suo capolavoro, "è solo una fantasticheria", per usare il termine con cui

ritrova uno dei classici protagonisti dylaniani in viaggio verso una meta eternamente differita, come in “When I Paint My Masterpiece”, l’illusione temporale che la canzone crea è molto meno convincente.

In *Pat Garrett & Billy the Kid*, per ovvie ragioni, il tempo è quello dell’epica. Il sentimento imperante è legato alla fine orgogliosa e mai rassegnata degli ultimi esponenti di quel mondo, vero soggetto del film che questi brani musicano. In “Billy” si è di nuovo al cospetto del tempo del mito e della ballata *folk*, un presente sospeso che precede il corso di un destino già segnato, una fine tragica. In “Knockin’ on Heaven’s Door”, invece, la sorte del povero sceriffo Baker si è già compiuta, ma il *present progressive* impiegato nel ritornello conferisce al brano una risonanza talmente efficace ed evocativa da suggerire una dimensione esistenziale oltre che mitica, cosa che concorre a farne una delle perle della sua produzione.

Il successivo *Planet Waves*, ultimo disco pubblicato prima delle lezioni raebeniane, porta a compimento la naturale evoluzione del senso di temporalità espresso in questo periodo compositivo. In “Never say goodbye” il narratore arriva addirittura a dire che il tempo si può avere:

Time is all I have
You can have it if you choose
With me you can live
Never say goodbye. (Ivi, 172)

Il brano più interessante sotto questo profilo è “Wedding Song”, componimento autobiografico con cui termina il disco. Ripercorrendo la sua vita relazionale, il cantante offre una metariflessione sulla sua produzione artistica, associando l’influsso della sua amata a quel senso di completezza che l’ha tratto via dai luoghi e dai protagonisti del periodo elettrico. Grazie a lei, l’io lirico ha abbandonato le stanze spettrali e dato addio ai cortili del *jester*. Sempre lei ha asciugato il pianto dei suoi sogni e l’ha tirato fuori dal gorgo in cui era finito³⁷⁴. Così, il tempo è tornato a scorrere e il passato è diventato solo un mero ricordo:

“l’avrebbe rimproverato Raeben”; e conclude che “l’immaginazione, che è poi la realtà dell’opera, parla un linguaggio ben diverso” (Carrera 2011, 310).

374“Ever since you walked right in, the circle’s been complete / I’ve said goodbye to haunted rooms and faces in the street / To the courtyard of the jester which is hidden from the sun / [...] Dried the tears up from my dreams and pulled me from the hole / Quenched my thirst and satisfied the burning in my soul” (Dylan 2004b, 174).

You turn the tide on me each day and teach my eyes to see
Just bein' next to you is a natural thing for me
And I could never let you go, no matter what goes on
'Cause I love you more than ever now that the past is gone. (Ivi, 174)

Di lì a poco, però, le cose cambieranno nettamente e, grazie a un'altra persona in grado di insegnargli a 'vedere' diversamente, Dylan tornerà a fare i conti con il tempo con rinnovata consapevolezza.

9.4. Raeben e la riflessione dylaniana sul tempo

A seguito degli studi di pittura si apre per Dylan un periodo di intensa riflessione sul rapporto tra arte e tempo che investe prepotentemente la trilogia successiva, composta dai dischi *Blood on the Tracks*, *Desire* e *Street Legal*, e il film *Renaldo & Clara*. La consapevolezza artistica che Dylan afferma a più riprese di aver maturato grazie a Raeben si fonda anche sulla conoscenza filosofica dei problemi connessi alla fenomenologia del tempo trasmessagli durante le lezioni. A darne testimonianza è il cantautore stesso che, sebbene in genere sia restio a commentare le proprie opere e idee artistiche, nelle interviste del decennio successivo si mostra insolitamente incline a discutere i propri lavori. Le idee espresse a questo riguardo riecheggiano quelle del suo mentore che non di rado Dylan menziona, attribuendogliene la paternità. Nel marzo 1978, ad esempio, al giornalista Jonathan Cott che gli chiede se sia solito dipingere Dylan risponde:

One time I was doing it all day for a couple of months in New York. This was a couple of years back, it was '74, '75. I did it every day from eight till four with a break or something, and *it locked me into the present time more than anything else I ever did*³⁷⁵. (Dylan 2006, 241)

L'interesse dichiarato è quello di tradurre le idee del suo insegnante nel campo della canzone:

I wasn't sure it could be done in songs because I'd never written a song like that. But when I started doing it, 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 also there's no sense of time. There's no respect for it: you've got yesterday, today and tomorrow all in the same room, and there's very little that you can't imagine not happening. (Dylan 2006, 260)

Protagonista indiscussa delle liriche di questo periodo, la dimensione temporale cui Dylan fa riferimento ha i caratteri del triplo presente agostiniano, riletto da Raeben sulla scorta del pensiero di Bergson³⁷⁶. Dimensione, quest'ultima, che non è del tutto nuova al

³⁷⁵Corsivi aggiunti dall'autore.

³⁷⁶In un'intervista del 1978, oltre a descrivere più volte quest'idea di temporalità in relazione al film *Renaldo & Clara*, Dylan fa un evidente riferimento al concetto di triplo presente:

suo artefice. In un'altra intervista dello stesso anno, infatti, Dylan racconta che fino a *Blonde on Blonde*, e in particolare nella trilogia elettrica, era stato capace di comporre brani con queste caratteristiche in maniera inconsapevole, salvo poi dopo quell'album non riuscirci più:

I tried to force-learn it, and 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, I mean, because it has to do with the break-up of time... [...] I learned in '75 that I was going to have to do it from now on... consciously; and those are the kinds of songs I wanted to write. The ones that do have the break-up of time, where there is no time... [...] To do it consciously is a trick [...] I knew how to do it because it was a technique I learned, I actually had a teacher for it... It was an old man in New York who is... who knew about that, and so I picked up what I could. (in Jarosinski 2006, 665-666)

Quello che Dylan definisce *no-time* o *break-up of time*, però, non è l'atemporalità che gran parte della critica ravvisa. Si tratta, al contrario, di una dimensione diversa, quella del tempo psicologico, per sua natura contrassegnata da una concrezione di temporalità differenti. La modalità rappresentativa che ne consegue, ritenuta da Dylan più veritiera e più reale di quella legata al tempo fisico³⁷⁷, dipende strettamente dalle riflessioni di Raeben sulle aporie temporali.

Sulla scorta del suo insegnante, anche Dylan ritiene che una conoscenza fenomenologica del tempo non sia possibile e che quindi esso sia per l'uomo solo un'illusione. L'unica cosa di cui si può essere certi è il divenire, il presente che viviamo³⁷⁸:

we allow our past to exist. Our credibility is based on our past. But deep in our soul we have no past. I don't think we have a past, any more than we have a name. You can say we have a past if we have a future. Do we have a future? No. So how can our past exist if the future doesn't exist?³⁷⁹ (Ivi, 193)

“you're in for something like a triple dimension” (Dylan 2006, 176).

377Si veda quanto Dylan spiega a Flanagan nel 1985: “I believe that that concept of creation is more real and true than that which does have time” (in Jarosinski 2006, 663).

378Nella medesima intervista, Dylan fa più volte riferimento a questo concetto. Ad esempio, quando riflette sulla figura di Renaldo in relazione al tempo, il cantautore spiega che “the singer character on stage is always *becoming* Renaldo” (ivi, 180). Corsivo aggiunto dall'autore.

379L'eco delle teorie del maestro è molto evidente e il riferimento al problema del nominalismo, come si è visto, ne costituisce un'ulteriore spia. Per quest'ultimo argomento

Sempre nella medesima intervista, Dylan approfondisce ulteriormente l'argomento proponendo anche dei moduli tipici di Raeben. Tra questi, spicca soprattutto un esempio, quello del bicchiere, che ricorda da vicino le esercitazioni che l'insegnante era solito assegnare e, in particolare, quella che propose a Dylan il giorno del loro primo incontro:

we're only dealing with the past in terms of being healed by it. We can communicate only because we both agree that this is a glass and this is a bowl and that's a candle and there's a window here and there are lights out in the city. *Now I might not agree with that. Turn this glass around and it's something else. Now I'm hiding it in a napkin. Watch it now. Now you don't even know it's there. It's the past...* I don't even deal with it. I don't think seriously about the past, the present or the future. I've spent enough time thinking about these things and have gotten nowhere³⁸⁰. (*Ibidem*)

Questa considerazione finale potrebbe apparire in contrasto con le sperimentazioni che informano questo periodo, ma in realtà non è così. Quando Dylan afferma che non ha senso riflettere seriamente sul tempo ciò che intende è che ogni sua spiegazione è destinata a generare delle aporie³⁸¹. Una convinzione, questa, su cui Dylan ritorna più volte nel corso degli anni. Si veda, ad esempio, quel che il cantautore afferma in un'intervista sette anni più tarda, dove ribadisce nuovamente il concetto, stavolta riferendosi al film *Renaldo & Clara*:

A movie is something that gives the illusion of stopping time. [...] You're trapped. It's all happening in your brain and it seems like nothing else is going on in the world. Time has stopped. The world could be coming to an end outside, but for you time has stopped. Then someone says, "What's life about?" It's just going by like a movie all the time. It doesn't matter if you're here for a hundred years, it still goes by. You can't stop it. So you can't say what it's about. But what you can do is try to give the illusion of the moment of it. (in Flanagan 1987, 100)

Per lui, come per Raeben, l'artista deve fare i conti con le aporie del tempo per creare

si rimanda al capitolo 4.

380 Corsivi aggiunti dall'autore.

381 Come per il suo insegnante, il passato è memoria che vive nel presente e la sua primaria funzione nella vita di ogni giorno è legata al bisogno di comprovare a se stessi la propria esistenza. Per usare le parole di Dylan, "that's just the proof that you existed" (in Jarosinski 2006, 835).

un'illusione sufficientemente convincente da offrire la suggestione dello scorrere del flusso temporale e, al contempo, il suo fermarsi:

The relationships of human reason. It's all a matter of timing. The movie creates and holds the time. That's what it should do – it should that time, breathe 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. (in Jarosinski 2006, 192)

Alla luce di quanto detto nel capitolo 5, non sfuggirà l'interesse di questo riferimento a Cézanne, artista che per primo, secondo Raeben, ha introdotto consapevolmente la rappresentazione del tempo in pittura. Ciò dà ancor più la misura di come Dylan, comprese le sperimentazioni postimpressioniste, ne voglia dare traduzione. Si ricorderà, ad esempio, che, in *Note di un pittore*, Matisse (2003, 19) afferma di non essersi più accontentato di rendere l'istante alla maniera degli impressionisti, e di aver puntato a cogliere un momento nella sua durata. Così anche Dylan, che mira a cogliere nella canzone la “fleeting quality of the moment”, per usare la felice formulazione che il critico Kasper Monrad (2010, 11) avrebbe usato vent'anni dopo per descrivere i quadri delle *Brazil Series*. In termini bergsoniani, si potrebbe allora dire che, come Matisse prima di lui, Dylan voglia rendere la durata; e magari è proprio al concetto di *elan vital* di Bergson che, più o meno consapevolmente, lui si riferisce nelle interviste del periodo quando afferma di voler infondere la resa del momento di “will power” o di “spirit” (Dylan 2006, 193-194).

Tuttavia, limitarsi a segnalare questo sarebbe riduttivo. Quello che Dylan ha in mente è una traduzione nel terreno della canzone e del cinema del paradosso del tempo teorizzato da Raeben. Come il suo insegnante, Dylan ha l'ambizione di rendere più durate contemporaneamente, inglobando passato e futuro nel presente di un'opera aperta e in continua evoluzione, e, nel fare ciò, di fermare il tempo mentre ne rappresenta lo scorrimento. È in questo senso che vanno interpretati il concetto di non-tempo e la convizione, espressa da Dylan a Flanagan, che “songs are supposed to be heroic enough to give the illusion of stopping time” (in Flanagan 1987, 94).

Per comprendere meglio la sostanza di questo paradosso può essere d'aiuto ricorrere alle considerazioni di Derrida sul tempo, e in particolare alla sua definizione del concetto di aporia. Come scrive Andrea Potestio:

Il termine 'aporia' è utilizzato da Derrida per indicare una problematica che non ha una soluzione e non può essere ricondotta a una sintesi. L'aporia non è superabile ma diviene un'esperienza interminabile all'interno della quale è necessario rimanere se si vuole produrre pensiero. (Potestio 2007, 6)

In questo senso, le sperimentazioni di Raeben, e di conseguenza quelle di Dylan, si basano e si nutrono proprio di un'indicibile aporia. Entrambi, però, al contrario di Derrida, ritengono che l'arte possa offrire una sintesi, per quanto parziale e illusoria, di quest'aporia in una realtà altra, quel *by-product* surrogato della vita cui Raeben fa riferimento. Per dirlo con una suggestiva formulazione di Dylan, "art is the perpetual motion of illusion" e "when something like that happens, it's like stopping time, and you can make people live into that moment" (Dylan 2006, 196 e 220).

9.5. Il tempo in *Blood on the Tracks* e *Desire*

Appurato che Dylan ha fatto tesoro delle teorie del proprio mentore, l'ultimo interrogativo da porsi è in che modo e in che misura sia riuscito a tradurle in canzone.

Questa sua ricerca risulta evidente anzitutto nelle modalità di registrazione che il cantautore torna ad adottare con rinnovata consapevolezza³⁸². I *bootleg* di *Blood on the Tracks* e ancor più le registrazioni delle sessioni di *Desire* e *Street Legal*³⁸³ mostrano un'evidente ritorno alle metodologie impiegate per realizzare i dischi della trilogia elettrica. Di ciò si accorge subito il celebre produttore John Hammond, il quale commentando le prime *session* svoltesi nell'ex Studio A di New York parla di un ritorno alla produzione dei primi anni³⁸⁴. Sebbene le canzoni mutino anche sensibilmente in corso d'opera, Dylan mostra di avere maggior controllo sulle registrazioni e più chiaro in mente cosa vuole ottenere dai suoi musicisti. Non altrettanto definito risulta il quadro d'insieme a questi ultimi, cui Dylan, al fine ottenere da loro un contributo che sia il più naturale e genuino possibile, non spiega nemmeno le strutture dei brani. Di questa scelta insolita dà conto in particolare uno di loro, il chitarrista Charlie Brown, il quale racconta che:

his whole concept of making an album seemed to be to go ahead and play it and whichever way it comes out, well that's the way it is. *It's what happens at the moment*. [...] We'd just watch his hands and pray we had the right changes³⁸⁵. (cit. in Sloman 1974)

A prima vista, questa volontà di aderire alla resa del momento potrebbe apparire in contrasto con i dati statistici relativi all'uso dei tempi verbali nei testi di questo album. In *Blood on the Tracks*, infatti, Dylan impiega il passato molto di più di quanto

382A darne conto è anche Dylan stesso che in un'intervista del 1978 afferma: "My songs are done live in the studio; they always have been and they always will be done that way. That's why they're alive. No matter what else you say about them, they are alive" (Dylan 2006, 209).

383Le registrazioni di *Blood on the Tracks* sono state pubblicate per intero nel quattordicesimo volume dei *Bootleg Series*. Quelle degli altri due dischi, ancora inedite, sono in parte ascoltabili presso il Bob Dylan Archive di Tulsa, e in parte conservate in collezioni private.

384"Bob said to me, 'I want to lay down a whole bunch of tracks. I don't want to overdub. I want it easy and natural'. And that's what the whole album's about. Bobby went right back to the way he was in the early days and it works" (cit. in Sloman 1974).

385Corsi aggiunti dall'autore.

non faccia nella maggior parte dei suoi dischi (cf. Schmidtke 2013). Ciò dipende, però, proprio dalla sua volontà di presentare diverse temporalità sincronicamente. Una scelta consapevole, la sua, di cui, a modo suo, dà anche conto in prima persona in un'intervista rilasciata a Jonathan Cott nel 1978:

JC: What are the songs on *Blood on the Tracks* about?

BD: The present.

JC: Why did you say "I love you more than ever / now that the past is gone?"

BD: That's delusion. That's gone.

JC: And what about "And all the while I was alone / The past was close behind?"

BD: That's more delusion. Delusion is close behind. (Dylan 2006, 193)

Le strategie adottate in questo periodo, dunque, vanno ricercate non tanto nei dati statistici quanto nel modo in cui Dylan orchestra gli elementi diegetici. In questo senso è interessante notare che i libretti di *Blood on the Tracks* evidenziano chiaramente come Dylan dedichi maggiore attenzione ai testi narrativi. Canzoni come "Tangled Up in Blue", "Idiot Wind" o "Shelter from the Storm" sono tra quelle che presentano il maggior numero di varianti. Questi brani gli danno così tanto filo da torcere che Dylan sente la necessità di riscriverli più e più volte, cosa che farà anche negli anni successivi. Al contrario, meno problemi sembrano creare le canzoni amorose.

Tra queste ultime, "You're Gonna Make Me Lonesome When You Go" è quella che si struttura più rapidamente. In questo caso, un paio di riscritture sono state sufficienti per raggiungere una forma quasi definitiva, appuntata già nel *notebook* senza copertina, primo in ordine cronologico. La canzone tratta di amore e abbandono e, a confronto col resto dell'album, potrebbe sembrare abbastanza piana. In un intervento dedicato a questo brano dal titolo "Plagiarized Emotion, and the Phrasal Imagination"³⁸⁶, Kevin Dettmar spiega l'apparente semplicità di questo testo suggerendo che essa dipenda dalla volontà di confrontarsi con un genere tradizionale del *country*, frequentato in particolare da Hank Williams. L'analisi è interessante e calzante, ma non spiega perché il narratore di questa canzone mostri, rispetto ai suoi antesignani, un atteggiamento molto più ambiguo e contraddittorio nei confronti della propria amata. Ciò di cui il brano parla e di cui la voce poetica sembra soffrire è quella che Borges qualche

³⁸⁶L'intervento è stato presentato al "The World of Bob Dylan Symposium" 2019, a cura dell'Institute for Bob Dylan Studies della University of Tulsa.

anno più tardi avrebbe chiamato nostalgia del presente³⁸⁷: una nostalgia preventiva, piacere malinconico che innesca un sentimento di perdita. Il timore di questa perdita si gioca tra due polarità: da un lato, la paura che questo idillio sia troppo bello per durare; dall'altro, la preoccupazione di non riuscire a impossessarsi del presente e di godere a pieno di ciò che offre. Il cantante afferma che le sue vecchie relazioni sono tutte finite male e le paragona addirittura a quelle vissute in altri tempi da Verlaine e Rimbaud, precisando, però, che questa ha qualcosa in più: “this time around it’s more correct / right on target so direct” (Dylan 2016b, 196). L’amore per lei annienta il senso del tempo, come ha ad affermare lui stesso: “I could stay with you forever and never realize the time” (*ibidem*). La domanda che sorge spontanea è: perché non lo fa o perlomeno non si dà da fare perché ciò succeda? C’è evidentemente un sentimento contraddittorio che il *burden* conferma e reitera in maniera ossessiva, ponendo diversi interrogativi: quante volte si può ripetere ‘mi renderai triste quando te ne andrai’? Si può essere sicuri che lei debba davvero andarsene? Siamo certi che pensi sul serio quel che dice e che la sua dipartita sarà così dolorosa? A forza di ribadire il concetto, da un lato ne si svuota inevitabilmente il significato, dall'altro si rende l’eventualità più familiare, quasi che il cantante volesse abituarsi all’idea.

L’ansia che lei ponga fine a questo idillio è tale che nell’ultima strofa il narratore la sta già cercando ovunque nella sua mente come se l’avesse persa: “I’ll look for you in old Honolulu / San Francisco, Ashtabula” (*ibidem*). Del resto, nostalgia deriva da *nóstos*, che significa viaggio. Come l’Ulisse di Dante si proietta verso una meta che ha meno importanza dell’avventura stessa, anche questo narratore è in cammino per scelta sua. Lo è addirittura ancor prima del necessario, dal momento che è sulle tracce di una donna che ha ancora nella sua vita e che, quindi, a questo punto non si sa quanto realmente gli interessi che ci resti. L’unica cosa che sembra premergli davvero conservare è questo stato di sospensione, ossia il paradosso temporale che caratterizza il testo una lirica che rifiuta di esaurirsi. Del resto, lo stesso fanno le musiche, che prolungano il viaggio nell’andando dell’assolo di armonica finale che scema in dissolvenza.

La stessa indecisione contraddistingue l’esperienza dei protagonisti di diverse canzoni dell’album, tra i quali “Tangled Up in Blue”, “Up to Me”, “Shelter from the Storm”. Come succedeva nelle canzoni dei primi anni, le avventure dei protagonisti di

387Il concetto è stato espresso dallo scrittore argentino in un omonimo componimento pubblicato otto anni più tardi nella raccolta *La Cifra* (Borges 1982, 89).

questi brani sono raccontate tramite delle catene di immagini. Il modo in cui ora le gestisce, però, è molto più misurato e, curiosamente, ricorda da vicino quello impiegato da Arthur Miller per redigere *Death of a Salesman*. Come il drammaturgo americano, poi, anche Dylan ne discute apertamente. Parlando con Bill Flanagan di “Tangled Up in Blue”, ad esempio, spiega:

That was another one of those things where I was trying to do something that I didn't think had ever been done before. In terms of trying to tell a story and be a present character in it without it being some kind of fake, sappy attempted tearjerker. I was trying to be somebody in the present time while conjuring up a lot of past images. I was trying to do it in a conscious way. I used to be able to do it in an unconscious way, but I wasn't into it that way anymore. (in Flanagan 1987, 95)

Non è dato di sapere se Dylan avesse in mente la lezione di Miller, o se sia giunto autonomamente a risultati analoghi traendo spunto dalle lezioni di Raeben. Quel che è certo è che, come gli eventi narrati nel *Salesman* si presentano come episodi scaturiti dalla mente di Willy Loman, così anche le storie raccontate in queste canzoni sono costruite alla stregua di immagini tratte dalla memoria dei loro personaggi. Tanto l'opera di Miller quanto queste liriche, inoltre, rievocano diverse temporalità creando una stratificazione sincronica, e hanno luogo nel presente che il protagonista vive. Come ha già notato Carrera³⁸⁸, ciò avviene tramite un accumulo di suggestioni che, prendendo a prestito un termine coniato dal filosofo Gilles Deleuze per l'analisi cinematografica, si potrebbero definire delle immagini-tempo. Ancor meglio si presta una particolare tipologia di esse, quella definita da Deleuze immagine-cristallo. In virtù del suo porsi a metà tra due diverse realtà, che il filosofo francese sulla scorta di Bergson chiama dell'attuale e del virtuale, essa genera una sovrapposizione temporale tale che “il passato non si forma dopo il presente che esso è stato, ma contemporaneamente”, cosicché “il tempo deve in ogni istante sdoppiarsi in presente e passato” (Deleuze 1989, 96). Sempre usando le parole del filosofo, tale “immagine deve dunque essere presente e passata, ancora presente e già passata, contemporaneamente, nello stesso tempo” (ivi,

³⁸⁸In Bob Dylan in America, Carrera scrive: “Tangled Up in Blue” è ciò che forse Gilles Deleuze avrebbe chiamato un'immagine-cristallo, la stessa che cercava in Fellini, Visconti, Ophulus e Renoir. [...] Come il cristallo mostra in trasparenza il passato del suo presente, così l'immagine-cristallo racchiude le due direzioni del tempo, disgiunte sulla soglia dell'istante, facendo intravedere la profonda dimensione in cui il tempo non scorre affatto, è sempre uno e non fa che accadere” (Carrera 2011, 339).

93). Dylan mutua queste strategie formali dagli studi di pittura, per poi applicarli al cinema solo in un secondo momento³⁸⁹. L'idea di fondo, però, è molto simile e intenzionalmente ricercata. Si veda, ad esempio, quel che Dylan dice sempre a Flanagan a proposito di "Idiot Wind":

That was a song I wanted to make as a painting. A lot of people thought that song, that album *Blood on the Tracks*, pertained to me. Because it seemed to at the time. It didn't pertain to me. It was just a concept of putting in images that defy time - yesterday, today, and tomorrow. I wanted to make them all connect in some kind of a strange way. (In Flanagan 1987, 96)

"Tangled Up in Blue" è forse il brano su cui Dylan lavora maggiormente, cambiandone le immagini sia in corso di redazione, sia dopo averla pubblicata. È bene dunque analizzarla approfonditamente, prendendo in considerazione anche ciò che Dylan ha deciso di togliere. Nelle prime registrazioni newyorchesi, compare un'intera strofa che viene successivamente emendata e riscritta:

He was always in a hurry
Too busy or too stoned
And everything that she ever planned
Just a-had to be postponed
She thought they were successful
She thought they were blessed
with objects and material things
But I never was impressed.³⁹⁰

Diversi autori hanno correttamente intravisto nell'elisione di questi versi la volontà di disincentivare interpretazioni biografiche. Alla luce delle lezioni raebeniane, però, questi versi potrebbero non essere, o meglio non essere solo, autobiografici. Gli accenni ai beni materiali e a pregiudizi e ideali astratti compaiono in diversi di questi brani³⁹¹ e si possono leggere anche come una critica a quell'attenzione per il quotidiano che Bergson e Raeben considerano il maggiore ostacolo alla comprensione della durata³⁹².

389Per approfondire il funzionamento di queste dinamiche nei brani in questione si rimanda a Carrera (2010, 337-345).

390Testo trascritto dalla registrazione dall'autore.

391Basti pensare a brani come "Up to Me" o "Idiot Wind".

392Oltre a prestare il fianco a letture di tipo biografico, tenere questa strofa avrebbe significato offrire una spiegazione alla volontà di abbandonare la donna e contribuito a dar un senso di linearità alla trama, suggerendo un ordine cronologico degli eventi. Inoltre, questi versi sarebbero andati in evidente contrasto con i successivi in cui il protagonista manifesta la

Questo riferimento si lega strettamente con ciò che viene detto nella strofa finale, dove non solo il tempo ma anche la memoria e l'esistenza stessa degli individui incontrati nel tragitto sono raebenianamente definiti una mera illusione: "All the people we used to know / They're an illusion to me now" (Dylan 2016b, 186). Alcuni di loro sono matematici, altro possibile rimando alla critica bergsoniana allo scientismo; alcune sono mogli di dottori, ossia donne dell'alta società come l'amante della strofa elisa (poi divenute nella stesura finale delle coniugi di carpentieri). Di entrambi, il narratore dice non sapere cosa facciano delle loro vite. Quel che sa per certo, invece, è che non ha idea di come tutto questo sia iniziato e che lui, al contrario di loro, è ancora in strada:

But me, I'm still on the road
Headin' for another joint
We always did feel the same
We just saw it from a different point of view
Tangled up in blue. (Ivi, 186)

È qui che Dylan rivela più chiaramente i meccanismi del brano. Come in tutte le strofe, l'io lirico è sempre *tangled up in blue*, espressione mutuata da un'affermazione sentita a lezione³⁹³. Il titolo è anche il *burden* del brano e significa 'avviluppato nel blu', ma anche nella malinconia, come conferma anche una delle alternative appuntate nel *notebook* blu: *Tangled up in Blues*. Che il personaggio sia aggrovigliato in un sentimento del passato, oltre a essere confermato da Dylan nelle interviste, risulta chiaro nel primo verso di questa stanza, "So now I'm goin' back again / I got to get to her somehow" (ivi, 184). Il suo è un andare all'indietro, cosa che, in effetti, ha già fatto per tutto il brano, dipingendo una situazione diversa di strofa in strofa; in questo suo *drifting*, come afferma lui stesso, "The past was close behind" (ivi, 182).

A complicare ulteriormente il quadro della situazione intervengono gli ultimi tre versi, nei quali Dylan rielabora magistralmente quanto appreso dal proprio mentore, facendo dire al cantante che lui e la sua amata hanno sempre *sentito* le stesse cose e che le hanno solo *viste* da due prospettive diverse. Ritornando alla terminologia raebeniana, questa considerazione si spiega agilmente: tutti sperimentano nello stesso modo l'*actuality*,

volontà di tornare da lei.

³⁹³Amato racconta che l'espressione deriva da una circostanza in cui Raeben fece radunare tutta la classe attorno alla postazione di Dylan: "So we were looking at one of Dylan's still-lives one day, and we all laugh, and I said he's tangled up in blue. That would be a thing that Norman would say normally, it was just me mimicking Norman" (Amato 2017).

ossia la realtà concreta, ma, mediandola attraverso i propri sensi, ognuno la interpreta in maniera diversa; poi, sulla base di questa percezione e della propria esperienza passata, ognuno crea la propria *reality*, il proprio *different point of view*. È proprio su questo che si fonda la genialità della canzone, sui continui cambi di prospettiva che Dylan costruisce tramite un uso dei pronomi inconsueto: la continua oscillazione dalla prima alla terza persona, infatti, moltiplica i personaggi e di conseguenza i punti prospettici. Come si è già visto nel capitolo precedente, questo espediente rende impossibile definire i soggetti e distoglie così l'attenzione dell'ascoltatore dalla consequenzialità degli eventi per porla sull'opera in sé. Ciò, però, contribuisce al contempo a rendere ancor meno lineare la struttura diegetica, le cui strofe, ad eccezione dell'ultima, sono tutte potenzialmente interscambiabili.

Si aggiunga, poi, che il finale è in realtà l'inizio, il presente in cui il narratore rivive e rievoca le immagini precedenti; di più, è perenne inizio: quel "back again", infatti, come già nella chiusa di "Stuck Inside the Mobile with the Memphis Blues Again", porta a chiedersi quante volte l'abbia già fatto. Il suo (o di chi per lui), inoltre, non è solo un volgersi indietro ma è anche un andare avanti in cerca della propria amata. Amata, però, con cui l'io poetico, proprio come nel brano precedente, ha un rapporto ambiguo. Lei sembra essere una meta ideale e un traguardo che viene continuamente differito, quando non per cause maggiori o esterne, perché è lui stesso a far in modo che lo sia, per usare i suoi versi, "keep on keepin' on / Like a bird that flew" (ivi, 184). Sorge, quindi, il legittimo sospetto che anche questo narratore come il vero artista raebeniano non voglia raggiungere la propria meta e che ciò che lo interessi sia in realtà solo il viaggio e la possibilità di prolungarlo il più possibile.

Nella stessa condizione è il protagonista di "Shelter From the Storm", brano a sua volta segnato da continui salti temporali che conducono di strofa in strofa l'ascoltatore in luoghi e periodi diversi. Stavolta la storia inizia addirittura "in another life-time", in a "long-forgotten morn" (Dylan 2016b, 210). Il testo fin dai primi versi mira a condurre il fruitore in una realtà altra, una dimensione temporale con regole proprie.

A ben vedere, le musiche vi conducono l'ascoltatore ancora prima del cantato mediante uno degli intro più celebri della discografia dylaniana. Il risultato è ottenuto per mezzo di un arrangiamento minimale: ci sono solo una chitarra acustica e un basso

ornamentale, cui si aggiunge l'armonica nel finale. La struttura armonica è altrettanto essenziale: l'intero pezzo è costruito sulla ripetizione ossessiva dei tre cardini fondamentali, stratagemma già ampiamente utilizzato in precedenza che porta l'ascoltatore a smarrire le coordinate temporali. In questo caso, però, questo espediente è portato all'estremo. Come si è già accennato, per comporre il brano Dylan decide di ricorrere a un'accordatura aperta in Mi maggiore, la stessa che il cantautore era solito usare nei primi dischi. Ne consegue che gli accordi sono suonati in queste posizioni:

ebe#be
Mi: 054000
Si: 042000
La: 020100

Per ben sei minuti, dunque, quattro corde su sei della chitarra suonano vuote e tra queste anche il Mi basso che opera perciò come un bordone suggerendo un'immobilità tonale. A questo si aggiunge la presenza di quinte che risuonano liberamente per tutto il pezzo, concorrendo a creare un ammontare di armonici secondo un meccanismo simile a quello analizzato quando si è parlato del terzo suono di Tartini. L'effetto complessivo mina l'identità stessa degli accordi creando una pasta sonora omogenea, il cui colore è impreziosito da una parte di basso volutamente coloristica che ha ben poco di ritmico. L'*incipit* in *medias res* e il finale in dissolvenza, stilemi frequentissimi in questo disco, completano il quadro accrescendo ancor di più il senso di spaesamento dell'ascoltatore. Quest'ultimo, per usare un termine di Dylan, è *spellbound*: quasi fosse caduto sotto un sortilegio, è catapultato privo di coordinate in una storia cominciata prima dell'inizio della canzone e che continuerà dopo la sua conclusione.

In questa realtà altra fatta di immagini-ricordo e strofe che riportano a temporalità a se stanti, come in molte del canzoni del disco, riaffiora anche un'altra caratteristica tipica dei brani del periodo elettrico. Il testo, infatti, presenta una parata di figure, alcune delle quali già familiari: c'è uno sceriffo, un predicatore, un neonato piangente e persino il becchino che suona una tromba, non più slavata o esausta (*washed-out*) come in "I Want You", ma futile perché "nothing really matters much, it's doom alone that counts" (*ibidem*). La sorte dell'io poetico, tuttavia, non è quella dei protagonisti dei brani del periodo elettrico, bensì la stessa del protagonista di "Tangled Up in Blue":

Well, I'm livin' in a foreign country but I'm bound to cross the line
Beauty walks a razor's edge, someday I'll make it mine
If I could only turn back the clock to when God and her were born
"Come in", she said, "I'll give you shelter from the storm". (Ivi, 212)

Si tratta ancora una volta di un finale che non esaurisce la vicenda e presenta il personaggio intento a cercare di ritornare dall'amata. Missione ancor più ardua, in questo caso, perché il cantante per farlo dovrebbe riportare l'orologio indietro addirittura fino al tempo in cui lei e Dio nacquero. Come nel brano precedente non si sa chi lei sia, si sa solo che ha offerto un rifugio al protagonista e, appunto, che è nata assieme a Dio. Che sia la *shekinah*, come suggerisce Carrera, la bellezza, la creazione, il principio femminile, o magari la Torà, poco importa. Quel che conta è che la rosa delle soluzioni possibili fa di questo viaggio non solo un'allegoria della vita e dei suoi principi costitutivi ma anche della creazione stessa, o meglio del processo creativo, sul quale tutti gli allievi di Raeben sono soliti interrogarsi. La sorte dell'io poetico è allora ancora una volta quella di portare avanti una ricerca che si sovrappone alla vita stessa, rifiutando di esaurirsi.

Questi protagonisti non sono i soli a vivere questa condizione, la stessa sorte tocca anche all'io lirico di "Up to Me"³⁹⁴. Anche qui emergono alcune spie raebeniane, come la "forced insanity" che il cantante rifiuta e che governa, invece, la maggior parte delle persone che gli stanno attorno, o l'ormai consueto riferimento alla consapevolezza. Nel susseguirsi delle immagini va in scena anche qui una parata di figure, stavolta rimarcata metatestualmente anche dalla voce narrante: "Play your hands, life is a pantomime" (ivi, 218). Il testo presenta anche un'immagine-cristallo per eccellenza, un vetro rotto che rifrange i significati plurimi e irricostituibili del *Discorso della montagna*, troppo complesso per essere digerito dai due amanti. Immagine, questa, che si lega anche al nome di uno dei personaggi menzionati³⁹⁵. Su questo sfondo si muove il cantante, sospeso tra la volontà di restare con la propria donna e la consapevolezza che deve abbandonarla e non ha molto tempo per farlo. "Time is an enemy" (ivi, 216), afferma il cantante braccato dalla morte; morte che rappresenta qui anche il timore di

394Perla grezza del disco, in un primo momento, Dylan scarta la canzone, che sarà pubblicata sette anni dopo in *Biograph*. Ciò è in parte dovuto al fatto che il cantautore non riesce a rendere il brano come vorrebbe, in parte al fatto che musicalmente è molto simile alla canzone precedente che, al contrario, è troppo riuscita per essere esclusa.

395È interessante che anche in questo caso il cantante rifiuti di guardare il cristallo: "Crystal wanted to talk to him, I had to look the other way" (Dylan 2004b, 218).

una conclusione da cui è necessario fuggire, accettando la propria condizione di viandante: “One of us has got to hit the road / I guess it must be up to me” (ivi, 218)³⁹⁶.

Lo stesso copione va in scena in “Isis”, canzone del successivo *Desire*. In questo caso, l’analisi delle varianti offre ulteriori conferme di quanto fin qui detto. La prima versione del brano, ancora inedita, presenta due differenze significative. A livello testuale, c’è una coda finale che offre una lettura, per quanto fumosa, delle vicende, spiegata da un narratore esterno. A livello armonico, invece, rispetto alla versione data alle stampe Dylan rovescia gli accordi negli intermezzi e aggiunge una progressione totalmente differente sulla coda. La scelta di emendare entrambi questi elementi accresce la circolarità della canzone, la cui assenza di variazione traduce in musica il viaggio senza sosta del suo protagonista, ancora una volta sospeso tra il desiderio dell’amata e la necessità di abbandonarla:

Isis, oh, Isis, you mystical child
What drives me to you is what drives me insane
I still can remember the way that you smiled
On the fifth day of May in the drizzlin’ rain. (Dylan 2016b, 234)

Allo stesso ordine di considerazioni risponde la scelta di omettere una strofa del brano più teatrale di *Blood on the Tracks*, “Lily, Rosmery and the Jack of Hearts”. Tra i brani narrativi, questo è l’unico che rispetta la linearità degli eventi. Il lavoro sul tempo si gioca qui su un espediente teatrale, una scatola cinese di rappresentazioni che crea un caso di teatro nel teatro, a sua volta inscritto nel macrocontesto della canzone. Quest’ultima racconta un doppio spettacolo, un’esibizione di *cabaret* e il colpo portato avanti nel frattempo. Le dinamiche del testo accumulano personaggi su personaggi e li muovono come le carte della partita di *poker* che Dylan descrive sovrapponendola all’altra partita che muove la scena, quella tra il *boss* e il ladro. Molto elaborata è la figura di quest’ultimo. Si tratta, infatti, di un Jack of Hearts di nome e di fatto, dal momento che è la carta vincente e il rubacuori che conquista le simpatie delle due donne più importanti della sala. Grazie a questi meccanismi il testo dipinge una realtà sospesa in cui, come nei brani del periodo elettrico, c’è una vera e propria parata di personaggi che si muovono instancabilmente. Sono sempre figure archetipiche, perlopiù tratte

³⁹⁶Si segnala che i riferimenti a questo viaggio forzato, oltre che nella decima strofa, ricorrono anche nelle stanze 1, 2, 3, 6 e 8.

dall'immaginario del *far west*, ma alcune ricordano da vicino quelle delle canzoni di metà anni Sessanta³⁹⁷. La riflessione metatestuale coinvolge spesso anche il tempo. A volte lo fa anche in modo dichiarato come nel caso dello straniero che con un ghigno sul volto domanda “could you kindly tell me, friend, what time the show begin?” (ivi, 202), riferibile alternativamente allo spettacolo di cabaret, al colpo, o alla canzone stessa. Al contrario di quanto suggerito da Bell³⁹⁸, dunque, questo interesse per il teatro, proseguito poi in *Desire* con la collaborazione con Jacques Levy³⁹⁹, è anch'esso legato a queste ricerche. A ben vedere, una conferma di questo la offre persino Dylan stesso in un passo di *Chronicles. Volume I*:

I always liked the stage and even more so, the theater. It seemed like the most supreme craft of all craft. Whatever the environment, a ballroom or a sidewalk, the dirt of a country road, the action always took place in the eternal now. (Dylan 2004, 124)

Come nel resto delle canzoni del disco, il testo non offre un quadro completo delle vicende, strategia che risulta evidente anche nella scelta di elidere una strofa in cui si descrive alcuni trascorsi dei protagonisti. Persino del protagonista, il cui nome costituisce anche il *burden*, non si sa in realtà nulla. Ciò che si può ricostruire dai versi è solo che nonostante il colpo il Jack of Hearts ha ancora qualche faccenda da sistemare prima di rimettersi in viaggio, sorte che accomuna tutti i personaggi di questo disco.

Di destino parla apertamente anche una canzone di *Blood on the Tracks*, “Simple Twist of Fate”, nella quale, non a caso, Dylan collega il tema al problema del tempo. Il componimento racconta delle vicende di due amanti in balia di una sorte che è evocata da un titolo che costituisce anche il *burden*. Quest'ultimo è quasi più protagonista degli attori della vicenda. È per il tramite di questo espediente che Dylan persegue qui l'idea di far sì che la canzone, per usare le sue parole, “hold that time, breath in that time and

397Tra queste, in particolare, l'attore travestito da monaco richiama alla mente il fantasma dell'Opera di “Desolation Row”.

398In *Once Upon a Time: The Lives of Bob Dylan*, Ian Bell (2014, 56) si mostra poco convinto dell'importanza dell'influenza raebeniana e adduce come argomentazione la collaborazione con Levy, il quale, al contrario, aveva familiarità con le lezioni di Raeben.

399Si pensi, ad esempio, all'*incipit* di Hurricane, scritto alla stregua di indicazioni sceniche. Ancor più significativo è il gioco di matrisosche che i due autori creano in “Black Diamond Bay”, dove alla fine il racconto si scopre essere tratto da una notizia di giornale; ne risulta così un ulteriore paradosso, dal momento che il narratore non avrebbe potuto trarre dal breve servizio che una minima parte delle informazioni che racconta.

stop the time in doing that” (in Jarosinski 2006, 835). Il suo ricorso costante e mai uguale scandisce il procedere della vicenda e connette i frammenti narrativi, svolgendo in ogni strofa una funzione diversa:

Str. 1: And watched out for a simple twist of fate.

Str. 2: Moving with a simple twist of fate.

Str. 3: And forgot about a simple twist of fate.

Str. 4: Brought on by a simple twist of fate.

Str. 5: Once more for a simple twist of fate.

Str. 6: Blame it on a simple twist of fate. (Dylan 2016b, 188)

Usando un termine raebeniano, si può dire che questo *burden* operi come una tautologia: è, al contempo, argomento del brano, motore degli eventi e arbitro che stabilisce le regole del loro svolgimento. Dylan pone l’accento su questo aspetto anche nelle musiche: i rintocchi del destino sono modellati dall’acuto sulla tonica all’ottava superiore a chiusura del penultimo verso di ogni strofa, quasi alla stregua di un segnale, un richiamo o un’invocazione al fato.

Le dinamiche della canzone offrono così una sintesi delle temporalità dei periodi precedenti, che il testo fa coesistere e mette in contrasto tra di loro. C’è il tempo fisico dell’orologio, il tempo ciclico di una storia archetipica⁴⁰⁰ e il tempo interno della memoria. Nello specifico, dopo la sospensione generata dall’incanto del corteggiamento iniziale, le lancette tornano a girare nel finale. Succede dapprima nella quinta strofa, dove il personaggio sente il ticchettio dell’orologio che *ascolta* ma non *guarda*. Dinamica replicata anche nelle musiche, nelle quali Dylan armonizza una scala cromatica discendente, simbolo del decadimento incontrastabile del trascorrere del tempo, recitando la strofa su una melodia plagale sviluppata tra mediante e dominante, che risolve sempre sulla tonica inferiore. Nella strofa finale, poi, torna in gioco anche l’oscillazione pronominale: il narratore commenta ora i fatti in prima persona, prendendo le distanze dagli avvenimenti raccontati in precedenza. Il peccato, come gli

400“Maybe she’ll pick him out again / How long must he wait / Once more for a simple twist of fate” (Dylan 2004b, 188).

dicono le persone a lui vicine, è quello di “to *know* and *feel* too much within”⁴⁰¹, termine, quest’ultimo, che rima con la parola “ring” del verso successivo. Per quanto l’importanza del destino avrebbe potuto far propendere per una temporalità metastorica, non si è qui nel terreno del mito. Il testo lo evoca, questo sì, ma la storia non termina e ciò che ne ostacola la lieta conclusione è proprio il tempo: se lui ha perso la chiamata – quel *ring* che rimanda anche alla sveglia dell’orologio –, è perché lei è nata in primavera e lui, invece, è nato troppo tardi. Quando è così, non c’è niente altro da fare se non attendere un nuovo capriccio del destino o lamentarsene, restando in questo paradosso temporale.

Un paradosso, questo, che informa anche molti dei brani degli album successivi; come avviene, ad esempio, in “Oh Sister”, tratta da *Desire*. I protagonisti sono due figure archetipiche, sorella e fratello, e quest’ultimo è anche l’io poetico. Il *bridge* sembrerebbe suggerire che la loro storia sia un mito metastorico, ciclico e al di fuori del tempo:

We grew up together
From the cradle to the grave
We died and were reborn
And then mysteriously saved. (Ivi, 240)

Tuttavia, nella stanza finale, il cantante precisa che “Time is an ocean but it ends at the shore” (*ibidem*). Un’immagine, questa, che riecheggia anche nella musica. La melodia della strofa si muove all’interno di una quinta giusta, che si estende a una sesta maggiore nel *bridge*, e la melodia è prevalentemente costruita per gradi congiunti, ad andamento discendente. Questo sviluppo della melodia può esser letto come un riferimento all’oceano di cui parla il testo: i frammenti diatonici discendenti imitano l’infinito moto delle onde sulla spiaggia. Allo stesso modo l’oscillazione armonica tra I e IV grado e la quasi totale assenza di accordi tensivi non fanno che sottolineare l’idea di questo movimento ondulatorio senza inizio e senza fine. Come la sorte dei marrani cui fa riferimento Derrida della citazione in *esergo* (2004, 70), anche questi personaggi sono destinati a rimanere nel terreno dell’aporia per poter generare ulteriore significato, per essere, cioè, infinitamente finiti.

Vale la pena allora di interrogarsi ulteriormente sulla sorte di questi viandanti.

401 Corsivi aggiunti dall’autore.

Un buono spunto di riflessione per comprendere meglio la cifra messianica di questi viaggi esistenziali sono le considerazioni di Jean-François Lyotard sulla differenza tra *tuche* e *kerygma*. In *Jewish Oedipus*, il critico francese mette in evidenza come questi due concetti siano connessi a due diverse dinamiche: da un lato, la rappresentazione del desiderio che si soddisfa in un tragico non-riconoscimento; dall'altro, il desiderio non soddisfatto che si traduce in una rappresentazione compulsiva e potenzialmente infinita della pulsione. Ancor più interessante in questo contesto è che, assumendo le figure di Edipo e di Amleto come emblematiche dei due diversi principi, Lyotard legghi il concetto di *kerygma* alla cifra iconoclasta della cultura ebraica; e che lo legga in relazione alla realtà del tempo psicologico, quella dell'orecchio interno, organo che gioca un ruolo primario nella tragedia shakespeariana:

What's in Hamlet that's not in Oedipus? This can be seen as the *psychic dimension of neurosis or the tragic dimension of thought*. It has quite another dimension. Oedipus fulfills his fate of desire; *the fate of Hamlet is the non-fulfillment of desire*; this chiasmus is the one that extends between what is Greek and what is Jewish, between the tragic and the ethical. [...] In Hebraic ethics, representation is forbidden, the eye closes, the ear opens in order to hear the father's spoken word. The image figure is rejected because of its fulfillment of desire and delusion⁴⁰². (Lyotard 1977, 400-402)

Nell'intervista rilasciata a Flanagan nel 1985, commentando i brani di questo periodo, anche Dylan si riferisce alla dimensione del pensiero e spiega: “songs are just thoughts. [...] To hear a song is to hear someone's thought, no matter what they're describing” (in Flanagan 1987, 94)⁴⁰³. Immersi a loro volta in una dimensione mentale creata da loro stessi, che in alcuni casi come in “Idiot Wind” rasenta la nevrosi, i personaggi di queste canzoni rientrano nella seconda categoria: procrastinando continuamente la loro ricerca, restano nella dimensione produttiva dell'aporia temporale, facendo di queste canzoni delle opere aperte.

402 Corsivi aggiunti dall'autore.

403 In un'altra intervista dello stesso periodo, parlando di Renaldo & Clara, Dylan ribadisce ancor più chiaramente il concetto: “the more deeply involved I got I realize most of it happens all in the mind. Things that happen in the outerday world are just manifestations in the inner mind. And what I was trying to capture was what the inner mind was going through” (in Jarosinski 2006, 580).

9.6. Il tempo in *Street Legal* e nelle liriche post Raeben

Con la pubblicazione di *Blood on the Tracks* anche Dylan, come i suoi personaggi, si rimette in viaggio. Nel 1975, il cantautore decide di tornare a calcare stabilmente i palcoscenici, fino a spingersi, alla fine degli anni Ottanta, a intraprendere una serie di *tournee* mondiali da oltre cento date annue, tutt'ora in essere e significativamente raggruppate sotto la dicitura *The Never Ending Tour* dai suoi *fan*. Sempre nelle esibizioni dal vivo di metà anni Settanta, Dylan riassume anche l'abitudine di reinterpretare – e talora stravolgere – i propri brani; un uso, questo, che aveva caratterizzato le esibizioni dei primi anni della sua carriera e che era venuto meno negli anni del ritiro a Woodstock. Accolto l'invito del suo insegnante a 'reagire in ogni momento', Dylan 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.

Fatto abbastanza insolito, tra quelle maggiormente rimaneggiate rientrano anche diverse delle canzoni di fresca composizione, molte delle quali saranno un vero e proprio cantiere aperto nei dieci anni successivi, e in alcuni casi lo sono anche ora. Nonostante gli ottimi riscontri della critica, infatti, Dylan non è pienamente soddisfatto di questi componimenti. In un'intervista con Matt Damsker del settembre 1978, ad esempio, afferma:

Blood On The Tracks did consciously what I used to do unconsciously. I didn't perform it well. I didn't have the power to perform it well. But I did write the songs; they can be changed but the idea was right. (in Jarosinski 2006, 666)

Da un'analisi delle rivisitazioni che esegue dal vivo nel *The Rolling Thunder Revue* (1975-1976) e nei *tour* successivi fino al *Real Live* (1984) si evince come i cambiamenti che Dylan apporta ai brani sono quasi sempre legati a problematiche connesse con il tempo.

Si pensi, a questo proposito, alle varianti di "If You See Her Say Hello". Nella versione pubblicata in *Blood on the Tracks*, il passato descritto è quello della malinconia e della delusione cui, come si è visto, Dylan accenna anche nelle interviste. Un aspetto, questo, che il testo stesso rimarca nell'ultima strofa: "Sundown, yellow moon, *I replay the past /*

I know every scene by heart, they all went by so fast”⁴⁰⁴ (Dylan 2016b, 208). I due amanti sono ancora una volta due anime gemelle che si sono perse per strada. Certo, stavolta la rottura sembrerebbe definitiva, ma il dissidio che l’io lirico vive ha connotati non meno paradossali di quella che caratterizza le altre canzoni⁴⁰⁵. Per quanto sia più amareggiato e disilluso dei personaggi visti fino finora, anche questo cantore-viandante⁴⁰⁶ non esclude l’eventualità di rincontrare l’amata. Al solito, però, la variabile è il tempo: “tell her she can look me up if she’s got the time” (*ibidem*). Questo breve riferimento assume via via sempre maggiore rilevanza nelle versioni successive. Dapprima, in una rivisitazione eseguita dal vivo nel 1976 – poi inclusa nell’album *Bob Dylan – The Rolling Thunder Revue: The 1975 Live Recordings* –, il cantante aggiunge un verso chiaramente raebeniano che cita “for me time is standing still”⁴⁰⁷. Muta anche la stanza finale, dove il ritorno della donna è ora dato per certo così come la volontà dell’io poetico di non riaccoglierla; meno sicurezza, però, mostra quest’ultimo di riuscire tener fede al suo proponimento: “Well I know she’ll be back someday, of that there is no doubt / And when that moment comes Lord, give me the strength to keep her out”. In una seconda versione lievemente posteriore, ancora oggi inedita, Dylan si spinge ancor più in là: il tempo è sempre immobile come nella precedente, ma il cantante si è dimenticato “where it took place” e si trova ora in un “other space”, un’ennesima realtà altra con regole temporali proprie.

Altrettanto indicativo è il modo in cui Dylan rielabora le musiche di “You’re a Big Girl Now”. Nella versione dal vivo apparsa nel disco *Hard Rain*, si riscontra una maggiore consapevolezza armonica. Dylan smorza la successione III → II di stampo forse eccessivamente modale e opta per un più funzionale I → V. Tuttavia, non bisogna lasciarsi ingannare: infatti, in questo *incipit*, il I grado contiene la settima maggiore, quindi anche il III grado armonico; lo stesso vale per il V grado che contiene la settima minore e nona maggiore e quindi, implicitamente, l’armonia del II grado. Dylan mantiene così l’approccio modale e lo camuffa senza tradire la presenza delle armonie originali, che diventano armonici superiori di nuove fondamentali altamente funzionali

404 Corsivi aggiunti dall’autore.

405 “And though our separation, it pierced me to the heart / She still lives inside of me, we’ve never been apart” (Dylan 2004b, 208).

406 “I see a lot of people as I make the rounds / And I hear her name here and there as I go from town to town” (*ibidem*).

407 Il testo di questa versione è tratto dal sito <https://dylanchords.info>.

(I → V).

Non sempre, tuttavia, come accade nella rivisitazione di “Idiot Wind” del concerto *Hard Rain*, le modifiche migliorano le canzoni. Le due versioni sono molto simili, ma c'è una evidente differenza in sede di chiusura di strofa: nella versione del disco Dylan chiude su un V grado che non risolve e tramite una cadenza evitata torna al IV grado minore. La presenza di questa cadenza evitata è spiazzante: l'orecchio si aspetta una risoluzione, ma Dylan sfrutta la tensione creata dal V grado per catapultare l'ascoltatore all'inizio della strofa successiva. Nella versione dal vivo questo effetto squisitamente estraniante viene totalmente disatteso, chiudendo la strofa su un IV grado: l'uso implicito della cadenza plagale evitata smorza la tensione e il conseguente effetto di spaesamento. Il *turnaround* viene quindi affidato a un glissando della chitarra che conduce alla strofa successiva, ma il risultato risulta meno efficace.

La canzone che subisce il maggior numero di rimaneggiamenti, però, è senza dubbio “Tangled up in Blue”. Dylan sembra non riuscire a trovare il bandolo della matassa e continua a cambiare le immagini-cristallo e i pronomi in cerca di una sintesi più riuscita. A un certo punto gli sembra di averla trovata nella versione dal vivo pubblicata nel disco *Real Live*. Spiega il cantautore l'anno seguente a Flanagan che:

That was a peculiar record. I always wanted it to be the way I recorded it on *Real Live*, but there was no particular reason for it to be that way, because I'd already made the record. [...] Then I fixed it up, and now I know it's where it should be. I think it makes a big difference, too. (Flanagan 1987, 95)

L'intervistatore gli chiede allora quale sia la differenza tra le due versioni e se abbia a che vedere con l'uso ancor più espressionistico dei pronomi, l'autore risponde: “Yeah, exactly. [...] I wanted to defy time, so that the story took place in the present and past at the same time (*Ibidem*). In questa versione, l'oscillazione pronominale rende del tutto impossibile scorgere anche solo un barlume di linearità negli eventi e le circostanze narrate appaiono ancor più disparate e difficilmente comprensibili. I protagonisti diventano delle presenze intangibili che popolano la canzone come voci di un testo in perenne evoluzione, del quale, alla stregua dei commenti talmudici, costituiscono solo una porzione parziale: sono il dettaglio di un insieme col quale stabiliscono un dialogo inesauribile. Questi soggetti condividono così la stessa sorte delle figure umane

sagomate rapidamente da Raeben nei suoi quadri: saranno sempre presenti nel dipinto e al contempo di passaggio, parte del tempo e al di fuori di esso; come direbbe Derrida, essi sono infinitamente finiti.

Nella versione del *Real Live*, Dylan modifica anche le musiche. Il cantautore mantiene qui l'uso del modo misolidio all'inizio della strofa, ma smorza tutti gli appoggi funzionali che erano presenti nella versione in studio: alla fine della prima sezione della strofa fa seguire il IV grado da un VI eliminando l'effetto della cadenza plagale e in questo modo rafforza l'approccio modale dell'armonia attraverso la successione II → I. Replica poi la scelta anche nella seconda sezione. Nella terza sezione, che funge da *turnaround*, si riscontra una differenza ancor più marcata rispetto alla versione precedente: Dylan allunga i versi anche melodicamente con un lungo acuto sull'armonia del IV grado che, a differenza del disco, porta a un crescendo di tensione spostandosi sul V, risolvendo sempre in una cadenza evitata e di nuovo nell'acuto. Ancor più netta è la riscrittura dell'ultimo verso: laddove nel disco Dylan sottolinea la chiusa finale attraverso una cadenza plagale, nella versione dal vivo ripete l'espedito già utilizzato nella strofa e chiude attraverso una cadenza II → I, a sottolineare ancora una volta l'intento modale del brano. Dylan sta sperimentando: da un lato elimina gli appoggi tonali dalle prime due sezioni, ma allo stesso tempo dimostra una maggiore consapevolezza armonica nelle successioni IV → V della terza sezione, per poi ribadire nella chiusa lo stampo prettamente modale del brano. Crea quindi un contrasto tra le prime due sezioni e la terza rendendo l'armonia meno chiara e allo stesso tempo rafforzandola.

Nonostante queste migliorie, Dylan si non accontenterà neppure di questa versione e continuerà a modificarne la veste di concerto in concerto, come fa ancor oggi, in cerca di una sintesi perfetta che forse non troverà mai. Del resto, come ripeteva spesso Raeben citando il suo mentore Robert Henri, “the greatest masterpieces are the greatest failures” (Raeben 2018a, 192).

Tuttavia, con *Street Legal*, album pubblicato nel 1978, Dylan sente di aver affinato a sufficienza questo aspetto della sua poetica. Lo afferma lui stesso, sempre nell'intervista con Matt Damsker del 1978:

Never until I got to *Blood on the Tracks* did I finally get a hold of what I needed to get a hold of and once I got hold of that, *Blood on the Tracks*

wasn't it either, and neither was *Desire*. But *Street Legal* comes the closest to where my music is going, you know, for the rest of time. It has to do with an illusion of time. I mean, what the songs are necessarily about is the illusions of time. (in Jarosinski 2006, 665)

Sebbene si tratti di un disco relativamente ben accolto dalla critica, quasi nessun dylanista sarebbe concorde sul considerare il terzo album della trilogia migliore dei due precedenti⁴⁰⁸. A questo proposito, ad esempio, Carrera commenta: “si è sempre indulgenti con l’ultimo nato, e per noi che non ne siamo autori è difficile concordare sul fatto che *Street Legal*, pur con i suoi meriti spesso sottovalutati, sia più riuscito di *Blood on the Tracks*” (Carrera 2011, 307). Quanto dice il critico lombardo è in parte condivisibile. Tuttavia, non si tratta solo di indulgenza verso l’ultima creatura. Dal punto di vista dell’artefice, esistono valide ragioni per pensarla così.

Questi testi parlano di tempo in misura altrettanto rilevante, ma le strategie testuali e musicali si fanno più elaborate. Come in *Blood on the Tracks*, le strutture sono cicliche e le chiuse sono quasi sempre anche dei nuovi inizi, cosa che succede persino in un brano di congedo come “We Better Talk This Over”. L’arte è telescopio del tempo, ma qui il meccanismo è ancor più scoperto: “Why should we go on watching each other through a telescope? / Eventually we’ll hang ourselves on all this tangled rope” (Dylan 2016b, 296). L’immagine raebeniana è rivoltata in negativo ed espressa in forma interrogativa e, con altrettanta arguzia, nel secondo verso Dylan ne riprende anche una seconda che ha già impiegato, trasformando il legame con la propria amata in un *tangled rope*, con chiaro riferimento alla traccia da cui queste sperimentazioni hanno tratto origine. Nonostante questa consapevolezza, l’io lirico è ancora una volta in strada e vorrebbe rimandare indietro il tempo, proprio come in “Shelter From the Storm”:

Oh, babe, time for a new transition
I wish I was a magician
I would wave a wand and tie back the bond
That we’ve both gone beyond. (Ivi, 298)

Anche lui si sente dislocato (*displaced*) in un altrove che ha gli effetti di una sbornia. Inoltre, è di nuovo sul punto di partire, convinto che “Somewhere in the universe there’s a place that you can call home” (*ibidem*) e che un giorno forse i loro percorsi si

408 Wilfrid Mellers è di questa opinione, ma è forse l’unico autore a esprimere questa considerazione, probabilmente in ragione della sua formazione più musicale che letteraria.

intersecheranno di nuovo. Tuttavia, gli interventi delle coriste, che cantano assieme alla voce principale solo alcuni concetti chiave, mischiano ulteriormente le carte. Con questo stratagemma Dylan impugna e rielabora elegantemente l'uso del *burden*, che, come nota già Ricks, pone ulteriori quesiti, anche di carattere metatestuale: quante volte si può dire *we better talk this over?* Perché ripeterlo visto che sta già parlando? Siamo sicuri che sia il caso di parlarne ancora? Sta forse parlando anche di protrarre la canzone stessa? O, ancora, essendo la penultima canzone del disco, si riferisce anche l'album nel suo insieme?

In questo brano, Dylan mostra anche un grande miglioramento della propria estetica musicale: riesce, infatti, a non tradire nessuno dei riferimenti dei suoi lavori precedenti, utilizzando però un linguaggio armonico perfettamente funzionale. La struttura si presenta tripartita, con un ritornello che funge egregiamente da *turnaround*; nelle strofe la sospensione temporale è ottenuta mediante l'alternanza del I e del IV grado, ma accentuando queste cadenze col coro femminile Dylan riesce a dare grande forza trainante all'intera struttura. Nella terza sezione della strofa, in particolare, le progressioni armoniche sono funzionalmente ineccepibili:

$$V \rightarrow I \rightarrow IV \rightarrow I \rightarrow V \rightarrow I \rightarrow IV \rightarrow V$$

C'è una successione di cadenze perfette e plagali con accumulo di tensione sul V grado, che permette un forte slancio alla strofa successiva. In brani come questo, dunque, Dylan si avvicina a quella sintesi efficace di linguaggi diversi che cercava e inseguiva fin dai suoi primi lavori.

Anche il sortilegio (*spell*) che colpisce il protagonista di "True Love Tends to Forget" ha a che fare con il paradosso del tempo raebeniano. Ogni giorno dell'anno è come giocare a una roulette russa, spiega il cantante, ossia, si è sempre a un passo dalla fine. Il personaggio, però, è a sua volta in viaggio, in questo caso addirittura dal Messico fino al Tibet, e nel ponte rivela: "I saw you in the wilderness among the men / Saw you drift into infinity and come back again" (ivi, 294).

A volte, come già in "All Along the Watchtower", il brano comincia proprio dalla fine: "Señor, señor, can you tell me where we're headin'? / Lincoln County Road or Armageddon?" (ivi, 292). La Lincoln County Road citata in "Señor (Tales Of Yankee Power)", però, ha un significato plurimo. Teatro nella seconda metà dell'Ottocento di

schermaglie tra proprietari terrieri e mandriani, quella che è oggi una strada fantasma è stata resa celebre dal fuorilegge Billy the Kid, che iniziò la propria carriera di pistolero proprio durante quei combattimenti. La battaglia iniziale e quella finale, così, si trovano entrambe nello stesso distico incipitario. L'io poetico, poi, sente di essere già stato lì e chissà quante volte è successo. La storia, infatti, si apre in *medias res* e non se ne conosce l'esito. Ciò che il testo crea e accresce tramite una lunga serie di interrogazioni prive di risposta è l'angoscia esistenziale dell'attesa di qualcosa che non arriva mai, come il signor Godot. Non c'è, però, nulla dell'ironia del teatro dell'assurdo in questo brano, il cui protagonista, come la sentinella di Isaia, sa già di non poter avere risposte e a fronte di questo, o forse proprio per questo, continua a domandare.

Queste dinamiche sono accentuate dall'atmosfera creata dalla musica. L'armonia della strofa oscilla dal modo minore naturale (eolico) al relativo maggiore, utilizzando come accordo comune il VI grado, che è anche IV della relativa tonalità maggiore. Si crea così un'ambiguità tonale e modale, come già analizzato in "Tangled up in Blue". Nel ponte le fondamentali degli accordi sono in rapporto simmetrico tra loro, offrendo un ottimo esempio di ciclicità armonica:

I → III → IV → VI (rapporto di distanza in semitoni: 4 – 1 – 4)

La melodia della strofa è autentica e, come già accaduto molte in precedenza, è ricamata all'interno dello spazio archetipico dell'ottava. Sia a livello compositivo, sia di arrangiamento, il brano rafforza anche il sentimento arcano del testo, facendosi più sicuro e 'barocco' nelle successioni armoniche. Nel libretto senza copertina, Dylan appunta una nota sul suo insegnante definendolo "Norman the Great Post-existentialist". Che sia proprio una dimensione oltre l'esistenzialismo allora quella che Dylan cerca di creare in questo brano?

Su un altro gioco di domande è costruito il *blues* "New Pony", brano in cui Dylan impugna un luogo comune della canzone afroamericana stabilendo un parallelo tra la donna e l'animale. Al contrario di quel che avviene in genere nel teatro greco classico, qui è il coro che pone gli interrogativi e lo fa con un meccanismo che decostruisce la forma tradizionale del *call and response*. La domanda che le coriste chiedono continuamente è "How much longer?" (ivi, 282). Il *burden* ha così una rosa di significati metatestuali ancor più ampia di quella che caratterizza le canzoni dei dischi

precedenti⁴⁰⁹. Le donne potrebbero intendere: quanto a lungo pensi di replicare questa dinamica malsana? Quanto tempo dobbiamo sopportare questa metafora trita e offensiva? Quando conti di trovarti una donna che non reputi un animale da soma? Quante volte si può ripetere lo stesso *burden* prima che l'ascoltatore si ribelli? Quanto tempo dura ancora questa canzone così ripetitiva? I quesiti sono tutti ugualmente validi e, come nel brano precedente, sono destinati a rimanere irrisolti: la voce principale, infatti, tira dritto per la sua strada, negando la *response* e prolungando virtualmente all'infinito questo meccanismo rotto e sgradevole.

In questo disco, c'è anche un brano in cui Dylan fa un uso ancor più elaborato del coro. Si tratta di "Changing of the Guards", una delle perle dell'album cui è importante dedicare un approfondimento specifico. Sotto il profilo testuale, si tratta ancora una volta di una struttura ciclica, costruita per accumulo di immagini-cristallo. Questo flusso, però, è reso qui in maniera più complessa e ingegnosa, proprio tramite l'uso del coro: le voci femminili ripropongono le immagini più importanti della strofa e, cristallizzandole, permettono alla voce principale di moltiplicarle e farle evolvere nel divenire del testo. Un meccanismo, questo, che l'autore adopera fin dalla prima strofa. "Sixteen years" (ivi, 278) canta la voce narrante, immagine-tempo che viene ripetuta dal coro, per poi essere tramutata in sedici bandiere riunite sul campo. Quando il coro ripete "over the field" (*ibidem*), si è portati a pensare che si tratti di un campo di battaglia; e forse lo è, visto che si parla di guerra. Tuttavia, non è solo questo, perché il cantante manipola di nuovo l'immagine aggiungendo un buon pastore allo scenario. Segue poi un'altra istantanea, ancora una volta riproposta dal coro, che fa comparire sul campo anche degli uomini disperati. Si potrebbe quindi ripensare a un terreno di scontro, se non fosse che il cantante accosta poi anaforicamente delle donne disperate. Entrambe le immagini sono quindi trasfigurate nuovamente nel verso successivo, dove sia gli uomini che le donne allargano le ali come uccelli o angeli. Dylan ottiene così un effetto espressionista che porta l'ascoltatore a visualizzare delle verità in continua trasformazione.

Per capire ancor meglio il meccanismo si prenda la strofa seguente:

I IV VI
The **palace of mirrors**

409 Sull'argomento si rimanda anche all'articolo *Bob Dylan* di Ricks (1993, 145-158).

II IV I V
 Where dog soldiers are reflected
 VI IV V
 The **endless road** and the wailing of chimes
 VI II IV I V
 The **empty rooms** where her memory is protected
 VI IV V I
 Where the angels' voices whisper to the souls of previous times. (*Ibidem*)

Le parole poste in grassetto sono quelle ripetute dal coro. Anche in questa stanza, Dylan si serve delle seconde voci per moltiplicare e deformare le immagini che presenta o per porre in evidenza dei concetti chiave. Lo schema è sempre lo stesso: l'immagine viene proposta, separata e cristallizzata dalla ripetizione, per poi essere in certi casi trasformata nel prosieguo del verso. C'è qui una delle immagini-cristallo per antonomasia ad aprire la strofa, la quale ne richiama una già utilizzata in "Up to Me". Come il vetro rotto che rifrange i significati del *Discorso della montagna*, anche qui le rifrazioni suggeriscono che le circostanze di cui si parla sono troppo complesse per essere comprese o esaurite. Il palazzo di specchi nel primo verso è vuoto, nel secondo, invece, riflette le figure dei *dog soldiers* di ogni tempo. Una concrezione temporale ciclica e mai uguale, questa, che viene raccolta e rimarcata dal coro, il quale porta, poi, l'ascoltatore a porre l'attenzione sull'ennesima *endless road*. Sono tutte verità mutevoli e della memoria. Una memoria, la loro, che diventa quella di lei, che è conservata e tramandata nelle stanze vuote del ricordo dalla voce di angeli che sussurrano ad anime d'altri tempi. Queste stanze, quindi, sono sia piene sia vuote, altra compresenza paradossale che sarebbe piaciuta molto a Raeben.

L'intero brano è costellato di paradossi e di contrasti alimentati da versi in cui l'anafora regna sovrana, giustapponendo le immagini senza fonderle, proprio come insegnava il suo mentore. Anche la sintassi si disgrega per produrre un andamento diegetico di carattere prettamente pittorico, costringendo così l'ascoltatore ad analizzare le singole parti del testo e, contemporaneamente, a metterle in relazione alla totalità del quadro che compongono.

Forse ancor più interessante è la struttura armonica del brano, la quale è costruita interamente sulla riproposizione ossessiva di una falsa cadenza che le dona un colore malinconico e un senso di ineluttabilità. Dylan abusa dell'accordo di dominante creando una tensione costante che fa bramare all'orecchio una risoluzione quasi mai accordata;

la continua caduta sul relativo minore, infatti, disattende le aspettative dell'orecchio, conferendo così l'impressione di una lunga attesa frustrata. Ogni due strofe la canzone offre finalmente la risoluzione armonica, accentuata dall'ingresso del tema principale esposto dal sassofono, che cadenza così il brano quasi alla stregua di un *burden*. Lo scioglimento si attua, però, solo in parte, in quanto viene disatteso dalla progressione ciclica del testo. Così fanno anche le musiche, che creano una struttura circolare potenzialmente infinita. In più, nel contesto di questa macrostruttura, il tema di sassofono viene ripetuto talmente tante volte che smette di infondere un senso di risoluzione, suscitando al contrario all'ascoltatore l'impressione di essere di fronte a un ritorno ciclico dei medesimi contenuti ed eventi. Ne si ha ulteriore conferma nell'ultima strofa, dove la pace fa ritorno portando tranquillità e splendore, ma giungendo su ruote di fuoco; con essa cadono i falsi idoli e la morte si arrende con il suo fantasma che si ritira tra il re e la regina di denari: si tratta di una tregua momentanea in attesa che il gioco di carte che muove la guerra ricominci. A ben vedere, anche la musica rimarca questo concetto, lasciando l'ultima strofa spaiata. Il risultato è che l'orecchio si aspetterebbe la riproposizione conclusiva del tema di sassofono che invece non entra in scena subito. Si ha così un'intera strofa priva di parole e assoli che ingenera uno spaesamento. L'ingresso del sassofono si fa attendere e bramare ancor più che nel resto del brano, cosa che sembrava quasi impossibile, e ingenera il dubbio che la storia stia andando avanti senza che l'ascoltatore sappia cosa sta succedendo. Grazie a questo stratagemma, la ripetizione del tema non suggerisce la conclusione della canzone quanto il suo eterno perpetuarsi: l'opera, come insegna Raeben, finisce ma non è mai conclusa, è sempre aperta.

Basta un rapido raffronto tra questo brano e "Shelter from the Storm" per chiarire come mai Dylan consideri questo album più riuscito dei precedenti. È evidente che è relativamente facile creare una realtà altra con regole temporali proprie servendosi di un *incipit* gnomico come "T'was in another lifetime"; allo stesso modo, tradurre il paradosso temporale di Raeben in una struttura che ripete ossessivamente gli stessi tre accordi, mantenendo quattro voci fisse, è una scelta compositiva noi poi così complessa. Al contrario, immensamente più avvincente doveva sembrare a Dylan l'impresa di far contemporaneamente scorrere e fermare il tempo attraverso la sola costruzione testuale e sfruttando a pieno le strutture armoniche, come fa in "Changing of the Guards".

A ben vedere, poi, c'è una canzone in *Street Legal* in cui Dylan parla ancor più apertamente del problema alla base di queste ricerche: il “No Time to Think”, titolo e *burden* di un'altra perla del disco, è, infatti, anche una riflessione metatestuale. La lirica è costruita su un'opposizione tra la civiltà dell'apparenza e dei concetti astratti, enumerati in maniera marcata e cantati assieme al coro, e il cantante – unico in grado di vedere davvero –, che è schiacciato da questa realtà. Ci sono spie delle lezioni ovunque. Si veda, ad esempio, questa quartina:

You've murdered your vanity, buried your sanity
For pleasure you must now resist
Lovers obey you but they cannot sway you
They're not even sure you exist
Socialism, hypnotism, patriotism, materialism
Fools making laws for the breaking of jaws
And the sound of the keys as they clink
But there's no time to think. (Dylan 2016b, 286)

Il cantante seppellisce la propria vanità e fa a meno del proprio desiderio di sentirsi mentalmente sano, azioni, lo si è già detto più volte, entrambe necessarie per cogliere la durata e *vedere* realmente. Se si poteva avere ancora dubbi sul perché, il secondo verso mette nero su bianco la convizione raebeniana che il piacere sta nel procrastinare la creazione e posticipare la sua conclusione. Come spesso avviene nel corso della canzone, la seconda quartina è il luogo della critica sociale, che si chiude sempre con il *burden*. Nell'ultima stanza, però, la seconda quartina diventa una quintina e succede una cosa molto interessante:

No time to choose when the truth must die
No time to lose or say goodbye
No time to prepare for the victim that's there
No time to suffer or blink
And no time to think. (*Ibidem*)

A fronte di questa chiusa, non c'è dubbio che Ricks abbia ragione quando afferma che *no time to think* può significare tanto “non c'è tempo per pensare” quanto “c'è il non-tempo da pensare”⁴¹⁰. Così il primo verso potrebbe essere tradotto come “non c'è tempo per scegliere quando la verità deve morire”, ma anche “il non-tempo da scegliere

410Ricks dedica all'argomento quasi l'intero capitolo *Prudence* di *Visions of Sin* (Ricks 2003).

quando la verità sta per morire”. L’uso dell’anafora permette a Dylan di portare avanti questa ambivalenza in tutti questi versi e di ribadire poi il concetto a chiare lettere nella nuova veste del *burden* finale: quel *no time*, come l’opera raebeniana, è una tautologia, è il soggetto della canzone, la dimensione in cui essa si muove e ciò che la regola.

Una melodia molto particolare permea l’intero brano, in tempo ternario, che sembra quasi tendere al moto perpetuo. Questa melodia, variata in diversi modi, è usata negli intermezzi strumentali, nelle prime due sezioni della strofa e nella quarta sezione conclusiva della strofa. Viene spezzata solo nella terza sezione dove interviene il coro femminile a dare forza ai concetti astratti cui Dylan vuole dare risalto. Questa melodia sembra imitare un meccanismo, un qualcosa di meccanico che, dunque, non ha tempo per pensare; salvo poi spezzare questa ipnosi con gli interventi del coro nella terza sezione della strofa. Oltre a simboleggiare questo meccanismo non pensante l’andamento ipnotico contribuisce a rafforzare il concetto di sospensione temporale. Ancora una volta le concatenazioni armoniche sono fortemente efficaci dal punto di vista funzionale, come si è già rilevato in “We better talk this over”, con in più una simmetria interna all’interno delle prime due sezioni:

$$IV \leftarrow I \leftarrow V \leftarrow I \rightarrow V \rightarrow I \rightarrow IV$$

Pur utilizzando funzioni armoniche molto forti, Dylan non rinuncia all’idea di ciclicità, questo grazie all’uso di una melodia ipnotica e di concatenazioni armoniche simmetriche.

È evidente allora che il terreno in cui questi brani si muovono è ancora una volta quello dell’aporia derridiana, nella quale esse devono mantenersi per essere opere aperte e produttrici di senso. Una convinzione, questa, che Dylan sintetizza in un’immagine che si affida all’ultima canzone del disco, “Where Are You Tonight (Journey Through Dark Heat)”. Ennesimo racconto di un io lirico in viaggio, la canzone racconta una storia di amore e abbandono, come le precedenti, ciclica e sempre diversa. Il brano è come il libro la cui pagina la donna nella prima strofa volta indietro, riavvolgendo l’orologio⁴¹¹: è un testo che nessuno può scrivere, o meglio, come il Talmud e il quadro raebeniano, è un’opera che nessuno può completare e che cionondimeno tutti devono tentare di redigere.

411 “And she winds back the clock and she turns back the page / Of a book that nobody can write (Dylan 2004b, 200).

Con *Street Legal* Dylan porta a compimento le proprie ricerche sul tempo e si appresta ad avventurarsi nel terreno di un altro genere, quello dello *spiritual*. Le canzoni del periodo cristiano, perciò, assumono caratteristiche molto diverse da quelle di questo disco e la temporalità, per ovvie ragioni, si riavvicina a quella biblica, veicolata attraverso forme più marcatamente afroamericane. Tuttavia, Dylan non stava mentendo quando ha manifestato la convinzione che da *Street Legal* in poi i suoi brani avrebbero sempre avuto a che vedere con un'illusione di tempo. Da allora in avanti, il tempo diventa un ingrediente manipolato a piacimento da un autore ora in grado di gestirne i diversi aspetti con maestria. Una padronanza, la sua, che deriva da una conoscenza approfondita della tematica e dalla consapevolezza appresa dal suo mentore che il tempo fenomenologico è solo un'illusione. Ancora in "Mississippi", brano composto nel 1997 per un disco cui Dylan dà il titolo parlante di *Time Out of Mind*, l'io poetico afferma "[I] got no future, got no past" (Dylan 2016c, 234). Il paradosso del tempo raebeniano pervade per intero l'album così come il successivo *Love and Theft*, dove la canzone, in precedenza scartata, trova finalmente posto. Senza dilungarsi ulteriormente in un'analisi puntuale delle liriche di questi album, si veda ciò che Wilentz scrive a proposito di "High Water", una delle gemme di *Love and Theft*:

And with his expert timing, better than ever, Dylan shuffles space and time like a man dealing stud poker. One moment it's 1935, high atop some Manhattan hotel, then it's 1966 in Paris or 2000 in West Lafayette, Indiana, or this coming November in Terre Haute, then it's 1927, and we're in Mississippi and the water's deeper as it comes, then we're thrown back into biblical time, entire epochs melting away, except that we're rolling across the flats in a Cadillac, or maybe it's a Ford Mustang, and that girl tosses off her underwear, high water everywhere. (Wilentz 2011, 275)

Dello stesso avviso è Carrera, che estende queste considerazioni anche agli altri lavori degli anni Duemila, riconoscendovi ancora l'influenza raebeniana:

Nei dischi più recenti, "Floater" e "Po' Boy", "Spirit on the Water" e "Ain't Talkin'" sono ancora storie-non-storie, immagini-tempo e immagini-cristallo, impossibili da afferrare e da possedere, e verso le quali ci si può solo rimettere in marcia per andare ad ascoltarle un'altra volta. Come scrittore in versi, Dylan non è mai stato così "conscio" come lo è ora, anche a molti anni di distanza dalle lezioni di Norman Raeben. (Carrera 2011, 339)

Tra gli ultimi artisti ad aver fatto mosso i primi passi in un panorama musicale ancora in prevalenza orale, facendo evolvere i suoi brani di concerto in concerto, Dylan pone la propria esperienza artistica all'intersezione tra oralità e scrittura. Un'esperienza, la sua, che sembra poter avere luogo solo nel viaggio. Per fare dell'arte un *modus vivendi* Dylan ha dimostrato di dover fare della propria vita un costante esilio; per dirlo con un verso che canta lui stesso in "We Better Talk This Over", "I am exiled you can't convert me" (Dylan 2016b, 296). Se come dice Heinrich Heine la patria dell'ebreo è un libro portatile, quella di Dylan è un oceano di canzoni da comporre e riplasmare in ogni esecuzione. A ben vedere, tra i meriti di Raeben, forse uno dei più importanti è quello di avergli fatto riscoprire questa consapevolezza:

It locked me into the present time more than anything else I ever did. More than any experiences I've ever had, any enlightenment I've ever had. Because I was constantly being intermingled with myself and all the different selves that were in there, until this one left, then that one left, and finally I got down to the one that I was more familiar with. (Dylan 2006, 241)

Dopo gli studi newyorchesi, Dylan torna a essere il musicista viandante e l'ebreo errante che era all'inizio della sua carriera. Non a caso il documentario sulla sua carriera s'intitola *No Direction Home* e la frase scelta per il trailer è: "I was born very far from where I'm supposed to be, and so I'm on my way home" (Scorsese 2005). La casa di cui parla è una meta puramente virtuale e costantemente differita che forse neanche esiste. In questo peregrinare, Dylan trova il suo riparo dalla tempesta nel percorso stesso, in un processo creativo ateleologico e inesauribile.

Riprendendo le fila di ciò che si è detto in queste pagine, si può certamente dire che la realtà in cui i personaggi delle opere maggiori di Dylan sono immersi ha evidenti legami con la crisi dell'ebreo moderno, sulla base della quale Bloom analizza le opere di Kafka. Sono anche loro figli di un'epoca che non permette di accedere al passato e non garantisce più il legame con un futuro, negato o irraggiungibile. C'è però anche qualcosa di profondamente americano nel viaggio di questi moderni Ulisse e del loro creatore. Al contrario dell'impotenza e dell'immobilismo dei soggetti kafkiani, è un principio profondamente vitale a guidare questi pellegrini; una volontà di godere del viaggio stesso che instilla il sospetto che sia il protagonista a non voler giungere alla meta, per poter fare del processo artistico il fulcro del suo agire e una dimensione

esistenziale. I personaggi di canzoni come “Tangled up in Blue”, “Shelter from the Storm”, “Mississippi”, e molte altre, come il loro artefice, non sono quindi solo espressione della crisi dell’ebreo novecentesco di fronte al peso di una tradizione sotto scacco di cui parla Bloom. Sono piuttosto emblemi di un principio culturale proprio dell’ebreo americano: opere di un artista cresciuto in una società piena di contraddizioni e incoerenze, alimentate da una retorica del tempo ancora in parte figlia di quell’ideologia protestante che nel tempo, come dice Corona, ha trovato nel culto di un presente progressivo e nella continua celebrazione di un futuro a venire una scappatoia per evitare di fare i conti col passato. Passato, però, che Dylan in ragione della sua cultura, del suo percorso di vita e dei suoi studi con Raeben non sa e non può ignorare, e che rivive ogni sera in concerto nelle oltre cento tappe annuali dell’odissea moderna della canzone di Dylan, *con e in* tutte le sue contraddizioni.

Bibliografia

- Adler, Ellen Jo. *A Conversation on Norman Raeben and the Adler Family*. Intervista di Fabio Fantuzzi (22-05-2019).
- Adler, Stella. *The Technique of Acting*. New York: Bantam Books, 1990.
- Aleichem, Sholem. *Adventures of Mottel the Cantor's Son*. Traduzione di Tamara Kahana. New York: Henry Schuman, 1953.
- «Aleichem's Widow Dies. Mrs. Olga Rabinowitz Saw Soviet Honor Noted Husband». *The New York Times*, 3-12-1942: 26.
- «A Jew in the Loft». *Six-Thirteen*, n. 1 (Febbraio 1976): 53-56.
- Aleichem, Sholem e Julius Butwin. *Favorite Tales of Sholom Aleichem*. Traduzione di Julius Butwin. New York: Avenel Books, 1983.
- Alexander, Thomas M. *John Dewey's Theory of Art, Experience and Nature: the Horizons of Feeling*. Albany: State University of New York Press, 1987.
- Anderson, Maxwell. «Do Immigrants Beat Us At the Artistic Game». *New York Globe*, 29-06-1919: 12.
- Antliff, Allan. *Anarchist Modernism: Art, Politics, and the First American Avant-Garde*. Chicago-London: University of Chicago Press, 2001.
- Antliff, Mark. «The Rhythms of Duration: Bergson and the Art of Matisse». In *The New Bergson*, di John Mullarkey (ed. by). Manchester: Manchester University Press, 1999: 184-208.
- Amato, John Smith. «Art for Life's Sake: The Art of Norman Raeben», in c.d.s.
- Amato, John Smith, intervista di Fabio Fantuzzi. *Conversation on Norman Raeben* (25-11-2017).
- . *Context for Art*. in c.d.s.
- American Federation of Arts (a.c. di). *Who's Who In American Art*. New York: R. R. Bowker, 1966.
- Aristotele. *Poetica*. Traduzione di Domenico Pesce. Milano: Rusconi, 1995.
- Auerbach, Erich. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. Traduzione di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser. Torino: Einaudi, 1956.
- Avernicev, Sergej S. *Atene e Gerusalemme: contrapposizione e incontro di due principi creativi*. Traduzione di Raffaella Belletti. Roma: Donzelli Editore, 2001.
- Baraka, Imamu Amiri. *Blues People. Negro Music in White America*. New York-London: Harper Perennial, 2002.
- Barker, Derek. *The songs he didn't write: Bob Dylan under the influence*. New Malden: Chrome Dreams, 2008.
- Batchelor, Bob. *Bob Dylan a Biography*. Santa Barbara-Denver-Oxford: Greenwood, 2014.

- Bell, Ian. *Once Upon a Time: The Lives of Bob Dylan*. New York-London: Pegasus Books, 2013.
- . *Time Out of Mind: The Lives of Bob Dylan*. New York-London: Pegasus Books, 2014.
- Benjamin, Walter. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*. Traduzione di Renato Solmi. Torino: Einaudi, 1976.
- Benveniste, Émile. *Problemi di linguistica generale*. Traduzione di Maria Vittoria Giuliani. Milano: Il Saggiatore, 2010.
- . *Problems in General Linguistics*. Coal Gables: University of Miami Press, 1971.
- Bergson, Henri. *Il pensiero e il movente. Saggi e conferenze*. Firenze: Olschki, 2001.
- . *Introduzione alla metafisica*. Roma-Bari: Universale Laterza, 1987.
- . *La filosofia dell'intuizione. Introduzione alla metafisica ed estratti di altre opere*. A cura di Giovanni Papini. Lanciano: R. Carabba, 1935.
- . *L'evoluzione creatrice*. A cura di Giancarlo Penati. Brescia: La Scuola, 1987.
- . *Materia e memoria*. Roma – Bari: Laterza, 1996.
- . *Opere 1889-1896*. A cura di Pier Aldo Rovatti. Milano: Mondadori, 1986.
- . *Pensiero e movimento*. Traduzione di Francesca Sforza. Milano: Bompiani, 2000.
- Bird, Dorothy e Joyce Greenberg. *Bird's Eye View: Dancing with Martha Graham and on Broadway*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1997.
- Bisbort, Alan. *Beatniks: A Guide to an American Subculture: A Guide to an American Subculture*. Santa Barbara-Denver-Oxford: ABC-CLIO, 2009.
- Blake, Mark (a.c. di). *Dylan. Visions, Portraits & Back Pages*. New York: DK, 2008.
- Bloom, Harold. «Introduzione». In *Zakhor. Storia ebraica e memoria ebraica*, di Yosef Hayim Yerushalmi. Traduzione di Daniela Fink. Firenze: Giuntina, 2011: 11-26.
- . *Ruin the Sacred Truth: Poetry and Belief from the Bible to the Present*. Cambridge-London: Harvard University Press, 1989.
- . *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Boman, Thorleif. *Hebrew Thought Compared with Greek*. Traduzione di Jules Moreau. New York-London: Norton & Company, 1970.
- Bordman, Gerald. *American Theatre: A Chronicle of Comedy and Drama, 1930-1969*. New York-Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Borges, Jorge Luis. *La Cifra*. A cura di Domenico Porzio. Traduzione di Domenico Porzio. Mondadori: Milano, 1982.
- Braque, Georges. *Il muto fervore dello spazio. Conversazioni sull'arte*. A cura di Stefano Esengrini. Brescia: Morcelliana, 2017.
- Brassaï. *Conversations with Picasso*. A cura di Genevieve Fraisse. Traduzione di Jane Marie Todd. Chicago-London: University of Chicago Press, 1999.

- Brown, Donald. *Bob Dylan: American Troubadour*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2014.
- Brownstein, Carrie. «Blood on the Tracks (1975)». In *The Cambridge Companion to Bob Dylan*, di Kevin J. H. Dettmar (a.c. di). New York: Cambridge University Press, 2009: 155-159.
- Buongiorno, Federica. *La linea del tempo: Coscienza, percezione, memoria tra Bergson e Husserl*. Roma: Inshibboleth Edizioni, 2018.
- Calaprice, Alice, Daniel J. Kennefick e Robert Schulmann. *An Einstein Encyclopedia*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2015.
- Calcaterra, Rosa Maria. *Introduzione al pragmatismo americano*. Bari: Laterza, 1997.
- Calimani, Dario. «'Bere'shith': la libertà del canone». *Critica del testo*, 3, n. 1 (2010): 7-22.
- . «La memoria e il suo esilio». In *L'ombra lunga dell'esilio. Ebraismo e memoria*, di Maria Sechi et alii. Firenze: Giuntina, 2002: 27-45.
- . «Relativismo ebraico: l'apertura del testo e la libertà del commento». *Filosofia e teologia*, XXVIII (2014): 75-94.
- . «Torah e letteratura: dal Nome al Testo». In *Il segreto. Atti del Convegno di studi (Cagliari, 1-4 aprile 1998)*, di Ubaldo e Maurizio Virdis Floris (a.c. di). Roma: Bulzoni, 2000: 1-20.
- Calvesi, Maurizio (coordinatore). *Storia dell'arte contemporanea attraverso le avanguardie*. A cura di Giovanna Bergamaschi. Milano: Fabbri, 1985.
- Cary, Elisabeth Luther. «Modern Textile Design. Developments Are Found Corresponding to Changes in the World of Human Events». *The New Times*, 15 Marzo 1931: 123.
- Carr, Claudia. *A Conversation about Norman Raeben and Jacques Levy*. Intervista di Fabio Fantuzzi (4-12-2018).
- . *Interview with Claudia Carr*. Intervista di Fabio Fantuzzi (6-01-2018a).
- Carrera, Alessandro. *La voce di Bob Dylan: una spiegazione dell'America*. Milano: Feltrinelli, 2011.
- . «La pioggia alla fine del tempo. Bob Dylan tra simbolismo e modernismo». *Ácoma*, IX, n. 26 (2004): 104-115.
- . «Oh, the Streets of Rome: Dylan in Italy». In *Revisited: Bob Dylan's Road from Minnesota to the World*, di Colleen J. Sheehy e Thomas Swiss (a.c. di). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009: 84-105.
- . *Parole nel vento. I migliori saggi critici su Bob Dylan*. Novara: Interlinea, 2008.
- . «Ut pictura carmen. Bob Dylan e la pittura». *Materiali di estetica*, n. 6 (2002): 145-153.
- Cartwright, Bert. «Dylan's Mysterious Man Called Norman Raeben». *The Telegraph*, n. 26 (1987).
- . «The Mysterious Norman Raeben». In *Wanted Man: In Search of Bob Dylan*, di

- John Bauldie, 85-90. New York: Citadel Underground, 1991.
- Cervelli, Innocenzo. «Dalla storiografia alla memoria. A proposito di Flavio Giuseppe e Yohanan ben Zakkai». *Studi storici*, n. 4 (1990): 919-982.
- Cézanne, Paul. *Lettere*. Traduzione di Elena Pontiggia. Milano: Studio Editoriale, 1985.
- C., J. «Author Acts as the Voice Of Her Fellow Teachers». *The New York Times*, 30-06-1965: 26.
- Coniglione, Francesco. «Bertrand russell e la nascita dell'idea di filosofia scientifica». In *Filosofia scienza cultura. Studi in onore di Corrado Dollo*, di Giuseppe Bentivegna et alii (a.c. di). Soveria Mannelli: Rubbettino Editore, 2002: 181-218.
- Corcoran, Neil. *'Do You Mr Jones?' Bob Dylan with the Poet and Professors*. London: Pimlico Edition, 2003.
- Cott, Jonathan (a.c. di). *Back to a Shadow in the Night: Music Writings and Interviews: 1968-2001*. Winona: Hal Leonard Corporation, 2002.
- . «Bob Dylan: The Rolling Stone Interview, Part 2. "You've got to go on. Turn around, and you're on a different stage with a new set of characters"». *www.rollingstone.com* (16-11-1978). www.rollingstone.com/music/music-news/bob-dylan-the-rolling-stone-interview-part-2-173545/ (consultato il giorno 09-04-2019).
- Curtis, Jim. *Decoding Dylan: Making Sense of the Songs That Changed Modern Culture*. Jefferson: McFarland, 2019.
- Epstein, Daniel Mark. *The Ballad of Bob Dylan. A Portrait*. New York: Harper, 2011.
- Dalton, David. *Who is That Man? In Search of the Real Bob Dylan*. New York: Hyperion, 2012.
- Dauber, Jeremy. *The Worlds of Sholem Aleichem: The Remarkable Life and Afterlife of the Man Who Created Tevye*. New York: Knopf Doubleday, 2013.
- «Daily News Bulletin». *Jewish Telegraphic Agency*. 31-03-1959: 4.
- Deleuze, Gilles. *L'immagine-tempo. Cinema 2*. Traduzione di Liliana Rampello. Milano: Ubulibri, 1989.
- Derrida, Jacques. *Aporie: Morire, attendersi ai limiti della verità*. Traduzione di Graziella Berto. Milano: Bompiani, 2004.
- . *Della grammatologia*. A cura di Rodolfo Balzarotti et alii. Milano: Jaca Book, 1989.
- . *La scrittura e la differenza*. Traduzione di Gianni Pozzi. Torino: Einaudi, 1990.
- . *Margini della filosofia*. Traduzione di Manlio Iofrida. Torino: Einaudi, 1997.
- . «The Supplement of Copula: Philosophy Before Linguistics». *The Georgia Review* 30, n. 3 (Fall 1976): 527-564.
- . «White Mithology». *New Literary History*, n. 6 (1974): 5-74.
- De Simone, Mariano. *Blues!: Afroamericani: da schiavi a emarginati*. Roma: Arcana, 2012.
- Devree, Howard. «Highlights in the Reviewer's Week». *The New York Times*, 4 November 1934: 10.

- . «Highlights in the Reviewer's Week.» *The New York Times*, 4-11-1934: 10.
- Dewey, John. *Art as Experience*. New York: Penguin, 2005.
- Dolfi, Anna. *Non finito, opera interrotta e modernità*. Firenze: Firenze University Press, 2015.
- Duthuit, Georges. *The Fauvist Painters*. A cura di Robert Motherwell. Traduzione di Ralph Manheim. New York: Schulz, 1950.
- Dyer, Walter A. «An East Side Art Movement». *International Studio*, n. 63 (December 1917): 50-51.
- Dylan, Bob. «Bob Dylan, interview with Bill Flanagan». Intervista di Bill Flanagan, *The Telegraph*, (13-04-2009).
- . *Bob Dylan. Blues, ballate e canzoni*. Roma: Newton Compton, 2006b.
- . *Bob Dylan: The Brazil Series*. München: Prestel Verlag, 2010.
- . *Bob Dylan: The Essential Interviews*. A cura di Jonathan Cott. New York: Wenner Books, 2006.
- . *Chronicles. Volume One*. New York-London-Toronto-Sydney: Simon & Schuster, 2004.
- . *Drawn Blank*. New York: Random House, 1994.
- . *Dylan on Dylan*. New York: 101 Publications, 2009.
- . *Lyrics: 1961-1968*. A cura di Alessandro Carrera. Milano: Feltrinelli, 2016a.
- . *Lyrics: 1969-1982*. A cura di Alessandro Carrera. Milano: Feltrinelli, 2016b.
- . *Lyrics: 1983-2012*. A cura di Alessandro Carrera. Milano: Feltrinelli, 2016c.
- . *Lyrics 1962-1985*. New York: Knopf, 1985.
- . «Read Bob Dylan's Complete, Riveting MusiCares Speech. Dylan Thanks His Supporters, Denounces His Detractors in Epic Acceptance Speech». *Rolling Stone*, 09-02-2015. Consultabile al link: www.rollingstone.com/music/music-news/read-bob-dylans-complete-riveting-musicares-speech-240728 (consultato il 09-10-2019).
- . *Tarantula*. Milano: Feltrinelli, 2007.
- . *The Asia Series = Exhibition Catalogue (New York, September-October 2011). Interview with John Elderfield*. Uckfield: Pureprint Group, 2011.
- . *The Drawn Blank Series: Watercolor and Gouache*. München: Prestel Verlag, 2007.
- . *The Songs of Bob Dylan. From 1966 through 1975*. New York: Random House, 1994.
- . *Writings and Drawings*. London: Jonathan Cape, 1973.
- Elderfield, John. «Bob Dylan in conversation with John Elderfield». *www.bobdylan.com*. 28-09-2011. www.bobdylan.com/elderfield (consultato il giorno 24-04-2019).
- Eliot, Thomas Stearns. «The Metaphysical Poets». *Times Literary Supplement*, 20-10-1921: 669-70.

- . *The Sacred Wood*. New York: Alfred A. Knopf, 1921.
- Emerson, Raphael Waldo. *The Complete Works of Raphael Waldo Emerson. Society and Solitude. Twelve Chapters*. Vol. 7. Boston and New York: Houghton Mifflin Company, 1922.
- «Esther M. Davis». *The New York Times*, 26-03-1974: 44.
- «Eve Tatar Exhibit Shown on Campus». *The Santa Clara*, 2-03-1967: 6.
- Fantuzzi, Fabio. «Cenni di ermeneutica ebraica nelle teorie di Norman Raeben, figlio di Scholem Aleichem e maestro di Bob Dylan». In *Tales of Unfulfilled Times: saggi critici in onore di Dario Calimani*, di Fabio Fantuzzi (a.c. di). Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2017: 53-78.
- Fantuzzi, Fabio. «I dieci comandamenti dell'arte: Bob Dylan e l'antico dilemma tra genio e plagio». *Musica&Realtà*, n. 105 (2014): 75-95.
- Fertik, Robin. *Conversation on Norman Raeben and Bob Dylan*. Intervista di Fabio Fantuzzi (05-06-2019).
- Flanagan, Bill. *Written in My Soul. Conversation with Rock's Great Songwriters: Bob Dylan, Bruce Springsteen, Chuck Berry, Elvis Costello, Joni Mitchell, Mick Jagger, Paul Simon, Sting, Pete Townshend, Bono, Van Morrison and 18 others*. Chicago: Contemporary Books, 1987.
- Fussi, Franco. *La voce del cantante. Saggi di foniatra artistica*. Torino: Omega edizioni, 2003.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verità e metodo*. Traduzione di Gianni Vattimo. Milano: Bompiani, 1983.
- Gerould, Gordon Hall. *The Ballad of Tradition*. New York: Oxford University Press, 1932.
- Ginsberg, Allen. *Howl and Other Poems*. San Francisco: City Lights Books, 1973.
- Gilmore, Mikal. «Bob Dylan Unleashed. The Singer-Songwriter Opens up About the 1966 Motorcycle Crash and Strikes Back at His Critics in One of His Most Rattling Interviews Ever». *Rolling Stone*, 27-09-2012. Consultabile al link: www.rollingstone.com/music/music-news/bob-dylan-unleashed-189723 (Consultato il 09-10-2019).
- Gill, Andy e Kevin Odegard. *A Simple Twist of Fate: Bob Dylan and the Making of Blood on the Tracks*. New York: Da Capo Press, 2004.
- Gleason, Ralph. «The Children's Crusade». *Ramparts*, 4 (11-03-1966): 27-34.
- Gleizes, Albert e Jean Metzinger. *Du cubisme*. Paris: Eugène Figuière, 1912.
- Gray, Micheal. *The Bob Dylan Encyclopedia*. New York-London: Continuum, 2006.
- Grafstein, M. W. Melech (a.c. di). *Sholom Aleichem Panorama*. London (Ontario): The Jewish Observer, 1948.
- Grandone, Salvatore. «Struttura, imitazione, evento. La filosofia della vita in Henri Bergson». *Federico II Open Archive*: 16-03-2015. Consultabile al link: http://www.fedoa.unina.it/10080/1/Tesi_Grandone_15marzo.pdf (consultato il giorno

aprile 13, 2019).

Green, Jerrold. «Jerrold Green, Master Cutter». *Cushiongem*. Consultabile al link: www.cushiongem.com/jerrold-green-of-reginald-c-miller-lapidaries-1 (consultato il giorno 08 18, 2019).

Griffin, Sid. *Million Dollar Bash: Bob Dylan, The Band, and the Basement Tapes*. London: Jawbone Press, 2007.

Gutman, David e Elizabeth Thomson (a.c.di). *The Dylan Companion*. Cambridge: Da Capo, 2001.

Handelman, Susan. *The Slayers of Moses: The Emergence of Rabbinic Interpretation in Modern Literary Theory*. Dulles: Suny Press, 1982.

Hamilton, Victor P. *Exodus: An Exegetical Commentary*. Ada: Baker Books, 2011.

Hampton, Timothy. *Bob Dylan's Poetics: How the Songs Work*. New York: Zone Books, 2019.

Hedin, Benjamin (a.c. di). *Studio A. The Bob Dylan Reader*. New York-London: Norton & Company, 2004.

Henri, Robert. «“My People:” By Robert Henri». *The craftsman*, XXVII, n. 5 (February 1915): 459-469.

—. «What about Art in America?». *Arts and Decoration*, XXIV (November 1925): 35-37 e 75.

—. «Progress in Our National Art Must Spring from the Development of Individuality of Ideas and Freedom of Expression: A Suggestion for a New Art School». *Craftsman*, XV (January 1909): 387-401.

—. *The Art Spirit*. New York: Basic Books, 2007.

Henderson, Stephen. *Understanding the new Black poetry: Black speech and Black music as poetic references*. New York: William Morrow, 1973.

Henri, Robert. «Thomas Eakins». *Conservator* XXVIII (Febbraio 1918): 184-185.

Hentoff, Nat. «Bob Dylan, the Wanderer A fusion of Huck Finn and Woody Guthrie, the musician writes songs that sound drawn from oral history». *The New Yorker*, 16-10-1964. Consultabile al link: <https://www.newyorker.com/magazine/1964/10/24/the-crackin-shakin-breakin-sounds> (consultato il 10-10-2019).

Heschel, Abraham Joshua. *Heavenly Torah: As Refracted Through the Generations*. A cura di Gordon Tucker. Traduzione di Gordon Tucker e Leonard Levin. New York-London: Continuum, 2006.

Heylin, Clinton. *Bob Dylan. Behind the Shades. A Biography*. New York: Summit Books, 1991.

—. *Bob Dylan: A Life in Stolen Moments, Day by Day: 1941-1995*. New York: Schirmer Books, 1996.

Hills, Patricia. *Turn-of-the-century America: paintings, graphics, photographs, 1890-1910*. New York: Whitney Museum of American Art, 1977.

Hinton, Brian. *Bob Dylan Complete Discography*. New York: Universe, 2006.

- Homer, William Innes. «The Exhibition of “The Eight”: Its History and Significance». *The American Art Journal*, n. 1 (Spring 1969): 53-64.
- . *Robert Henri and His Circle*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1969.
- Hughes, John. *Invisible Now: Bob Dylan in the 1960s*. London and New York: Routledge, 2016.
- Huttner, Jan Lisa. *Tevye's Daughters: No Laughing Matter*. FF2 Media, 2014.
- Jacobs, Roz. «A Blueprint for Life», in c.d.s.
- . *A Conversation about Norman Raeben*. Intervista di Fabio Fantuzzi. (27-12-2017).
- . «Norman Raeben: The Idiot and The Genius». *Bob Dylan and the Arts*. Roma: ESL, in c.d.s.
- . *Painting & Process*. New York: Abingdon Square Publishing, 2010.
- James, Henry. *The American Scene*. New York and London: Harper & Brothers, 1907.
- Jarosinski, Artur. *Every Mind Polluting Word: Assorted Bob Dylan Utterances: A Collection of Speeches, Interviews, Press Conferences, etc.* Don't Ya Tell Henry Publications (online publisher), 2006.
- Jewell, Edward Alden. «Items of Interest». *The New York Times*, 20-12-1931: 10.
- Joel, George. «Pastel by Raeben on Exhibit Here». *Jewish Daily Bulletin*, 28-10-1934: 8.
- Jones, Ernest. *Vita e opere di Freud*. Traduzione di Arnaldo Novelletto e Margherita Cerletti Novelletto. Vol. III. (3 volumi). Milano: Il saggiatore, 1995.
- Kafka, Franz. *I Am a Memory Come Alive: Autobiographical Writings*. A cura di Nahum Norbert Glatzer. New York: Schocken Books, 1974.
- Kandinskij, Vasilij. *Lo spirituale nell'arte*. Milano: SE, 2005.
- Kaufman, Bel. *Motl, The Cantor's Son: A Childhood (Imaginary) Friend*. Intervista di Christa. New York: Whitney Yiddish Book Center. 2015.
- Kermode, Frank e Stephen Spender. «The Metaphor at the End of the Funnel». *Esquire* (May 1972): 109-118 e 188.
- Kern, Stephen. *The Culture of Time and Space, 1880-1918: With a New Preface*. Cambridge-London: Harvard University Press, 2003.
- Kerouac, Jack. *Mexico City Blues*. New York: Grove Press, 1959.
- . *Visions of Gerard*. New York: Farrar, Straus and Company, New York, 1963.
- Klaus, Carl H. *Chaim Soutine*. New York: Parkstone International, 2015.
- Kleeblatt, Norman L. e Susan Chevlowe. *Painting a Place in America: Jewish Artists in New York, 1900-1945: A Tribute to the Educational Alliance Art School*. New York: Jewish Museum, 1991.
- Klein, Jerome. «Art Comment». *New York Post*, 23-01-1937: 15.
- Klein, Richard et alii (a.c. di). *Bob Dylan: ein Kongress: Ergebnisse des internationalen Bob Dylan-Kongresses 2006 in Frankfurt am Main*. Frankfurt: Suhrkamp, 2007.

- Koestler, Arthur. *The Act of Creation*. New York - London: Penguin Arkana, 1989.
- Kouwenhoven, John. «What's 'American' About America». In *The Jazz Cadence of American Culture*, di Robert G. O'Meally (a.c. di). New York: Columbia University Press, 1998: 123-136.
- Kramer, Berniece Sokol. *Interview on Norman Raeben*. Intervista di Fabio Fantuzzi (21-12-2017).
- Irwin, Colin. *Bob Dylan: Highway 61 Revisited*. London: Flame Tree Publishing, 2008.
- Iuli, Cristina e Paola Loreto (a.c. di). *La letteratura degli Stati Uniti. Dal Rinascimento americano ai nostri giorni*. Roma: Carocci Editore, 2017.
- Lee, Christopher Paul. *Like a Bullet of Light: The Films of Bob Dylan*. London: Helter Skelter, 2000.
- «Lala Kaufman, 77, Author, Is Dead. Sholem Aleichem's Daughter Wrote for Daily Forward». *The New York Times*, 25-12-1964: 28.
- «Leases 11-Room Suite. J. C. Musser Contracts for Floor in 25 Sutton Place». *The New York Times*, 16-12-1938: 48.
- Lévinas, Emmanuel. *Difficile liberté*. Paris: Albin Michel, 1976.
- Lévi-Strauss, Claude. *Antropologia strutturale*. Traduzione di Paolo Caruso. Milano: Il Saggiatore, 2009.
- . *Il crudo e il cotto*. Traduzione di Andrea Bonomi. Milano: Il Saggiatore, 2008.
- . *L'uomo nudo*. Traduzione di Enzo Lucarelli. Milano: Il Saggiatore, 2008.
- . *Mito e significato Cinque conversazioni*. A cura di Cesare Segre. Milano: Il Saggiatore, 2016.
- Lottman, Herbert R. *Amedeo Modigliani, principe di Montparnasse*. Traduzione di Guendalina Carbonelli. Milano: Editoriale Jaca Book, 2007.
- Liotard, Jean-François. «Jewish Oedipus». *Genre*, n. 10 (1977): 395-411.
- «Many Art Displays to Open This Week». *The New York Times*, 25-01-1937: 17.
- Marcus, Greil. *Bob Dylan by Greil Marcus: Writings 1968-2010*. New York: PublicAffairs, 2010.
- . *Like a Rolling Stone. Bob Dylan at the Crossroads*. New York: PublicAffairs, 2005.
- . «Self Portrait». *Rolling Stone*, 08-06-1970. Consultabile al link: www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/self-portrait-107056 (consultato il 12-10-2019).
- . *The Invisible Republic. Bob Dylan's Basement Tapes*. New York: Henry Holt and Company, 1997.
- Matisse, Henri. «Henri Matisse on Modernism and Tradition». *The Studio*, IX, n. 50 (May 1935): 236-239.
- . «Notes d'un peintre». *La Grand Review*, 25-12-1908: 731-745.
- . *Scritti e pensieri sull'arte*. A cura di Dominique Fourcade. Traduzione di Maria Mimita Lamberti. Milano: Abscondita, 2003.

- McCoy, Garnett. «Reaction and Revolution, 1900-1930». *Art in America*, LIII (August–September 1965): 68-85.
- McDougal, Dennis. *Dylan: The Biography*. Nashville and New York: Wiley, 2014.
- McKeen, William. *Bob Dylan: a bio-bibliography*. Westport: Greenwood Press, 1993.
- Medina, Joyce. *Cezanne and Modernism: The Poetics of Painting*. Albany: SUNY Press, 1995.
- Meisler, Stanley. «Soutine: the power and the fury of an eccentric genius». *Smithsonian Magazine*, 19, n. 8 (1988): 128-139.
- Mellers, Wilfrid. *A Darker Shade of Pale. A Back Drop to Bob Dylan*. London-Boston: Faber and Faber, 1984.
- . «Bob Dylan: Freedom and Responsibility». In *Bob Dylan: The Early Years - A Retrospective*, di Craig McGregor (a.c. di). New York: Da Capo, 1990: 44-61.
- . «God: Morality and Meaning in Some Recent Songs of Bob Dylan». *Popular Music*, n. 1 (1981): 142-157.
- Melnick, Jeffrey. *A Right to Sing the Blues: African Americans, Jews, and American Popular Song*. Cambridge-London: Harvard University Press, 1999.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Senso e non senso*. Traduzione di Paolo Caruso. Milano: Il Saggiatore, 2016.
- Michaels, Sean. *Bob Dylan is 'a plagiarist', claims Joni Mitchell*. *The Guardian*, 23-04-2010 (consultabile al link: www.theguardian.com/music/2010/apr/23/bob-dylan-joni-mitchell. Consultato il 9-10-2019).
- Migliaccio, Carlo. «Alla ricerca del tempo musicale. Intrecci letterari, filosofici e musicali nell'opera di Marcel Proust». <http://users.unimi.it/gpiana/dm14/Alla%20ricerca%20del%20tempo%20musicale.pdf> (consultato il giorno 04 20, 2019).
- Miller, Arthur. *The Theater Essays of Arthur Miller*. A cura di Robert A. Martin and Steven R. Centola. New York: Da Capo Press, 1996.
- Monrad, Kasper. «The Painter Bob Dylan. An Introduction». In *Bob Dylan. The Brazil Series. With contributions by John Elderfield, Kasper Monrad*, di Sven Bjerkhof (a.c. di). Copenhagen: Statens Museum for Kunst National Gallery of Denmark, 2010: 8-15.
- Moon, Tom. «Bob Dylan Documents A Messy And Mysterious Opus. Stream a 10-Track Sampler from the 'Blood On the Tracks' Sessions». *NPR*, 25-10-2018. Consultabile al link: www.npr.org/2018/10/25/659791704/first-listen-bob-dylan-more-blood-more-tracks-the-bootleg-series-vol-14 (consultato il 13-10-2019).
- Moshief, Debbie. *Interview with Debbie Moshief*. Intervista di Fabio Fantuzzi (26-05-2019).
- «Mrs. Leo Feingenberg». *The New York Times*, 18-01-1955: 27.
- Muldoon, Mark S. *Tricks of time: Bergson, Merleau-Ponty and Ricoeur in search of time, self and meaning*. Pittsburgh: Duquesne University Press, 2006.
- Neusner, Jacob. *History and Torah: Essays in Jewish History*. New York: Schocken,

1965.

Negus, Keith. *Bob Dylan*. Bloomington: Indiana University Press, 2008.

«Norman Raeben, 77; Last Surviving Son Of Sholom Aleichem». *The New York Times*, 13-12-1978: 25.

North, Percy. *Max Weber: American Modern*. New York: Jewish Museum, 1982.

Ochoa, Sheana. *Stella!: Mother of Modern Acting*. Milwaukee: Applause Theatre & Cinema Books, 2014.

Ottobre, Alfonso. *Arte, esperienza e natura. Il pensiero estetico di estetico di John Dewey*. Milano: Albo Versorio, 2012.

Pennebaker, James W. e Lori D. Stone. «Words of Wisdom: Language Use Over the Life Span». *Journal of Personality and Social Psychology*, 85, n. 2 (2003): 291-301.

Piana, Giovanni. *Saggi di filosofia della musica*. Lulu.com (online publisher), 2013.

Pichaske, David. *Song of the North Country: A Midwest Framework to the Songs of Bob Dylan*. New York: Continuum, 2010.

Pissarro, Joachim, Camille Pissarro e Paul Cézanne. *Pioneering Modern Painting: Cezanne and Pissarro, 1865-1885*. New York: Museum of Modern Art, 2005.

Placella Sommella, Paola. *Marcel Proust e i movimenti pittorici d'avanguardia*. Roma: Bulzoni Editore, 1982.

Polland, Annie e Daniel Soyer. *Emerging Metropolis: New York Jews in the Age of Immigration, 1840-1920*. New York: NYU Press, 2003.

Portelli, Alessandro. *Bob Dylan, pioggia e veleno. «Hard Rain», una ballata fra tradizione e modernità*. Roma: Donzelli Editore, 2018.

Prendeville, Brendan. «Painting the Invisible. Time, Matter and the Image in Bergson and Michel Henry». In *Bergson and the Art of Immanence: Painting, Photography, Film*, di John Mullarkey and Charlotte de Mille. Edinburgh: Edinburgh Scholarship Online, May 2014: 1-14.

Potestio, Andrea. «Tempo e traccia. Una riflessione sul pensiero di Jacques Derrida». *Metábasis*, n. 4 (novembre 2007): 1-17.

Rabinowitz, Isaac. «'Word' and Literature in Ancient Israel». *New Literary History*, n. 4 (1972): 119-39.

Raeben, Dolores. *Interview with Dolores Raeben*. Intervista di Fabio Fantuzzi (19-01-2018).

Raeben, Jay. *Brief Biography*. Documento inedito.

Raeben, Norman. «10 Commandments of Art». *Synchronicity Space Fine Art*. www.synchronicityspace.com/artists (consultato il giorno luglio 1, 2019).

—. «Arrangement of a Still Life». In *The Creative Path. A View From the Studio On the Making Of Art*, di Carolyn Shlam. New York: Allworth Press, 2018e: 220-225.

—. «Color». In *The Creative Path. A View From the Studio On the Making Of Art*, di Carolyn Shlam. New York: Allworth Press, 2018d: 214-217.

- . «Feeling-Imagination». In *The Creative Path. A View From the Studio On the Making Of Art*, di Carolyn Shlam. New York: Allworth Press, 2018c: 203-208.
- . «Fiction and Fact». In *The Creative Path. A View From the Studio On the Making Of Art*, di Carolyn Shlam. New York: Allworth Press, 2018b: 198-199.
- . *Impressionism and the Transformation*. Diretto da Bill e Robin Fertik Fertik. Prodotto da Doubleday. Interpretato da Norman Raeben, 1972c.
- . «Joy». In *The Creative Path. A View From the Studio On the Making Of Art*, di Carolyn Shlam. New York: Allworth Press, 2018a: 187-193.
- . *Realism: An Introduction to Observation*. Diretto da Bill e Robin Fertik Fertik. Interpretato da Norman Raeben, 1972a.
- . *The Eye and the Realism*. Diretto da Bill e Robin Fertik Fertik. Prodotto da Doubleday. Interpretato da Norman Raeben, 1972b.
- . *The Irrelevancy of Style*. Diretto da Bill e Robin Fertik Fertik. Prodotto da Doubleday. Interpretato da Norman Raeben, 1972d.
- . «The Object». In *The Creative Path. A View From the Studio On the Making Of Art*, di Carolyn Shlam. New York: Allworth Press, 2018f: 229-236.
- Ricci Sindoni, Paola. *Prigioniero di Dio: Franz Rosenzweig (1886-1929)*. Roma: Edizioni Stadium, 1989.
- Richardson, Susan. *Bob Dylan*. Broomall: Chelsea House, 1995.
- Rich, Motoko. «Who's This Guy Dylan Who's Borrowing Lines From Henry Timrod?». *New York Times*, 14-09-2006 (Consultabile al link: <https://www.nytimes.com/2006/09/14/arts/music/14dyla.html>. Consultato il 9-10-2019).
- Ricks, Christopher B. *Dylan's Visions of Sin*. New York: Viking, 2003.
- Ricks, Christopher. «Bob Dylan». In *Hiding in Plain Sight: Essays in Criticism and Autobiography*, di Wendy Lesser (a.c. di). San Francisco: Mercury House, 1993: 145-158.
- Ricoeur, Paul. *Tempo e racconto*. Traduzione di Giuseppe Grampa. Milano: Jaca Book, 1986-1988.
- . *The Rule of Metaphor: The Creation of Meaning in Language*. London and New York: Routledge, 2003.
- Riley, Tim. *Hard Rain: A Dylan Commentary*. New York: Hachette Books, 1999.
- Robert, Marthe. *From Oedipus to Moses: Freud's Jewish Identity*. Traduzione di Ralph Mannheim. New York: Doubleday, 1976.
- Rofenstein, David. «A Community Art School». *School and Society*, n. 15 (1922): 494-498.
- Rogovoy, Seth. «The Secret Jewish History Of Bob Dylan's Rolling Thunder Revue». *Forward*, 12-06-2019.
- Rosenzweig, Franz. *La stella della Redenzione*. A cura di Gianfranco Bonola. Genova: Marietti, 1998.

- Rosenbaum, Ron. «Playboy Interview with Bob Dylan: Bob Dylan a Candid Conversation with the Visionary Whose Songs Changed the Times». *Playboy* 25, n. 3 (March 1978): 74-75.
- Ross, Alex. «The Wanderer. Decades of Dylanology have missed the point — the music is the message». *The New Yorker*, 02-05-1999: 56–67. Consultabile al link: www.newyorker.com/magazine/1999/05/10/the-wanderer (consultato il 10-10-2019)
- Sacchetto, Mauro (a c. di). *Il Cratilo di Platone e la filosofia del linguaggio dai presocratici agli stoici*. Paravia: Torino, 1990.
- Salaam, Kalamu Y. *What Is Life?: Reclaiming the Black Blues Self*. Chicago: Third World Press, 1994.
- Sant'Agostino. *Opere di Sant'Agostino. Le confessioni*. A cura di Michiee Pellegrino e Carlo Carena Carlo Carena. Roma: Città Nuova, 1965 (consultabile online al link: www.augustinus.it/italiano/confessioni).
- Scaduto, Anthony. *Bob Dylan*. Roma: Arcana, 2003.
- Scheiber, Andrew. «Blues Narratology and the African American Novel». In *New Essays on the African American Novel. From Hurston and Ellison to Morrison and Whitehead*, di Lovalerie King e Linda Ferguson Selzer (a.c. di). New York: Palgrave Macmillan, 2008: 33-49.
- Shepard, Sam. *Diario del Rolling Thunder. Dylan e la tournée del 1975*. Roma: Cooper Editrice, 2005.
- Schlam, Carolyn. *The Creative Path. A View From the Studio On the Making Of Art*. New York: Allworth Press, 2018.
- Schmidtke, Daniel. «Time Out Of Mind: A Corpus Linguistic Analysis of 50 Years of Bob Dylan Lyrics». <https://danschmidtke.com>. 24-05-2013. <https://danschmidtke.com/2013/05/24/time-out-of-mind-a-corpus-linguistic-analysis-of-50-years-worth-of-bob-dylan-lyrics> (consultato il giorno 08 26, 2019).
- Schofield, John Noel. *Introducing Old Testament theology*. London: SCM Press, 1964.
- Schretzman, Elizabeth. *A Conversation on Norman Raeben and Pearl Pearson*. Intervista di Fabio Fantuzzi (17-05-2019).
- Scobie, Stephen. *Alias Bob Dylan Revisited*. Markham: Red Deer Press, 2004.
- Scorsese, Martin. *No Direction Home: Bob Dylan*, 2005.
- Sechi, Maria, et alii. *L'ombra lunga dell'esilio: ebraismo e memoria*. Firenze: La Giuntina, 2002.
- Simmons, Michael. «Bob Dylan. What Did Norman Raeben Teach the Bard of Hibbing and How Did It Turn Into *Blood On The Tracks*? Michael Simmons investigates». *MOJO December 2018*, 301 (December 2018): 52-59.
- Shandler, Jeffrey. *Sholem Aleichem in America: the story of a culture hero*. New York: Yivo Institute for Jewish Research, 1990.
- Sheehy, Colleen J. e Thomas Swiss (a.c. di). *Revisited: Bob Dylan's Road from Minnesota to the World*. Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 2009.

- Shelton, Robert. *No Direction Home: The Life and Music of Bob Dylan*. Lanham: Backbeat Books, 2011.
- . *No Direction Home: The Life and Music of Bob Dylan*. New York: Ballantine Books, 1986.
- Shepard, Richard F. «For Sholom Aleichem, There's Will and a Way». *The New York Times*, 11-05-1976: 36.
- Shoilevska Henderson, Sanya. *Alex North, Film Composer: A Biography, with Musical Analyses of A Streetcar Named Desire, Spartacus, The Misfits, Under the Volcano, and Prizzi's Honor*. Jefferson (NC): McFarland, 2009.
- Slate, Jeff. «Bob Dylan's First Day with "Tangled Up in Blue"». *New Yorker*, 31-10-2018. www.newyorker.com/culture/culture-desk/bob-dylans-first-day-with-tangled-up-in-blue?fbclid=IwAR0mgV6LSNtOF_W5MXJ0-iFUd6KDH5d4BmEK_Bnu6uCY0fZmEDoj_xek0pY (consultato il giorno 21-08-2019).
- Sloman, Larry. «Blood On The Tracks: Dylan Looks Back Bob Dylan Surprised a Lot of People in September, Including Some at Columbia Records, by Deciding to Cut His Third Album this year». *Rolling Stones*, 21-11-1974.
- Snead, James. «Repetition as a Figure of Black Culture». In *Black Literature and Literary The Jazz Cadence of American Culture*, di Robert G. O'Meally (a.c. di). New York: Columbia University Press, 1998: 62-81.
- Smith, Larry David. *Writing Dylan: The Songs of a Lonesome Traveler. Second Edition*. Santa Barbara-Denver: Praeger, 2019.
- Sounes, Howard. *Down the Highway: The Life of Bob Dylan*. New York: Grove Press, 2001.
- Spitz, Bob. *Dylan: A Biography*. New York: Norton & Company, 1991.
- Stancati, Claudia et alii. *Henri Bergson: esprit et langage*. Liège: Pierre Mardaga, 2001.
- Stefanelli, Maria Anita. *Il giardino dei Loman*. In *Riscritture dell'Eden: il giardino nell'immaginazione letteraria angloamericana*, di Andrea Mariani (a.c. di). Napoli: Liguori Editore, 2003: 169-202.
- Steinsaltz, Adin. *The Essential Talmud*. Traduzione di Chaya Galai. New York: Basic Books, 1984.
- . «The Imagery Concept in Jewish Thought». *Shefa Quarterly*, 1:3 (April 1978): 52-62.
- Stringa, Nico. «Norman Raeben. Una modernità compatibile». In *Bob Dylan and the Arts*, di Maria Anita Stefanelli e Fabio Fantuzzi (a.c. di). Roma: ESL, in c.d.s.
- Tannenbaum, Abraham. *Introduction. Jewish Texts, Education and Identity: Inseparable*. In *Studies in Jewish Education. Education Issues and Classical Jewish Texts*, Vol 5, di Janet Abraham Aviad et alii (a.c. di). Jerusalem: The Magnes Press, 1990: 12-26.
- Tartini, Giuseppe. *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*. Padova: Giovanni Manfrè, 1754.
- Teriade, Eleftheriades. «Constance du Fauvisme». *Minotaure*, II, n. 9 (octobre 1936): 1-

8.

«The Annual Show of the Society of American Artists». *New York Tribune*, 26-03-1905.

Timrod, Henry. *Poems of Henry Timrod*. Ripol: Moscow, 1901.

Todorov, Tzvetan. «On Linguistic Symbolism». *New Literary History*, n. 6 (1974): 11-34.

Trager, Oliver. *Keys to the Rain: The Definitive Bob Dylan Encyclopedia*. New York: Billboard Books, 2004.

«Vast Crowds Honor Sholem Aleichem. Funeral Cortège of Yiddish Author Greeted by Throngs in Three Boroughs. Many Deliver Eulogies. Services at Educational Alliance Include Reading of Writer's Will and His Epitaph». *The New York Times*, 16-05-1916: 13.

Truscott IV, Lucian King. «When Bob Dylan Practiced Downstairs». *Village Voice*, 02-11-2016. Consultabile al link: www.villagevoice.com/2016/11/02/when-bob-dylan-practiced-downstairs (consultato il 14-10-2019).

Vincent, Alana M. *Making Memory: Jewish and Christian Explorations in Monument, Narrative, and Liturgy*. Philadelphia: Casemate Publishers, 2014.

Vorobëv, Marevna Maria. *Life with the Painters of La Ruche*. London: Constable & Robinson, 1972.

Vozza, Marco. *Le forme del visibile: filosofia e pittura da Cézanne a Bacon*. Bologna: Edizioni Pendragon, 1999.

Waife, Bert. «The Ten Commandments of Art». *Robert Waife Gallery*. <http://robertwaifegallery.com/ten-commandments-of-art/> (consultato il 1-07-2019).

—. *A Conversation on Norman Raeben*. Intervista di Fabio Fantuzzi. (19-05-2019).

Waife-Goldberg, Marie. *My Father, Sholem Aleichem*. New York-London: Simon and Schuster, 1968.

Warner, Simon. *Text and Drugs and Rock 'n' Roll: The Beats and Rock Culture*. London-New Delhi-New York-Sydney: Bloomsbury, 2013.

Weber, Max. *Max Weber, retrospective exhibition, 1907-1930 March 13-April 2, 1930, Museum of Modern Art, New York*. New York: The Museum of Modern Art, 1930.

Weisman, Laurie. «The Whole World Becomes Your Mentor: making the connections». *NYSATA NEWS - Digital Edition* (Winter 2019): 28-29.

Wenner, Jann S. «Bob Dylan Talks: A Raw and Extensive First Rolling Stone Interview. "I don't want anybody to be hung-up... especially over me, or anything I do"». *Rolling Stone*, 29-11-1969.

Werth, Léon. «Exposition Picasso». *La Phalange*, 20-06-1910: 728-730 .

Whitman, Walt. *Foglie d'erba*. A cura di Mario Corona. Milano: Mondadori, 2017.

Williams, Paul. *Bob Dylan: Performing Artist*. Vol. 2. London: Omnibus, 1994.

—. *Bob Dylan. Performing Artist 1974-1986 The Middle Years*. London: Omnibus Press, 2004.

Williams, Sherley A. «The Blues Roots of Contemporary Afro-American Poetry». In *Write Me a Few of Your Lines: A Blues Reader*, di Steven Carl Tracy (a.c. di). Amherst: University of Massachusetts Press, 1999: 445-55.

Williamson, Nigel. *The Rough Guide to Bob Dylan*. London: Rough Guides, 2004.

Wilentz, Sean. *Bob Dylan in America*. New York: Anchor Books, 2011.

—. Bob Dylan, «The Beat Generation, and Allen Ginsberg's America». *The New Yorker* (13-08-2010). Consultabile al link: www.newyorker.com/news/news-desk/bob-dylan-the-beat-generation-and-allen-ginsbergs-america (consultato il 11-10-2019).

Willis, Ellen. *Out of the Vinyl Deeps: Ellen Willis on Rock Music*. A cura di Nona Willis Aronwitz. Minneapolis - London: University of Minnesota Press, 2011.

«Work of Robert Henri – Notes Forthcoming Sale». *New York Commercial Advertiser*, 4-04-1902.

Yaffe, David. *Bob Dylan. Like a Complete Unknown*. New Haven and London: Yale University Press, 2011.

Yerushalmi, Yosef Hayim. *Zakhor. Storia ebraica e memoria ebraica*. Traduzione di Daniela Fink. Firenze: Giuntina, 2011.

Zurier, Rebecca. *Picturing the City. Urban Vision and the Ashcan School*. Berkley-Los Angeles-London: University of California Press, 2006.

Discografia ufficiale dylaniana

Bob Dylan, giugno 1962.

Freewheelin' Bob Dylan, novembre 1963.

The Times They Are A-Changin', maggio 1964.

Another Side of Bob Dylan, agosto 1964.

Bringin' It All Back Home, maggio 1965.

Highway 61 Revisited, agosto 1965.

Blonde on Blonde, agosto 1966.

Greatest Hits, marzo 1967.

Greatest Hits Vol. I, settembre 1967.

John Wesley Harding, dicembre 1967.

Nashville Skyline, aprile 1969.

Self Portrait, luglio 1970.

New Morning, novembre 1970.

Greatest Hits Vol. II, novembre 1971.

Pat Garrett & Billy the Kid. Ottobre 1973.

Dylan, novembre 1973.
Planet Waves, gennaio 1974.
Before the Flood, giugno 1974.
Blood on the Tracks, gennaio 1975.
The Basement Tapes, agosto 1975.
Desire, gennaio 1976.
Hard Rain, settembre 1976.
Masterpieces, 1978.
Street Legal, giugno 1978.
Live at Budokan, maggio 1979.
Slow Train Coming, agosto 1979.
Saved, giugno 1980.
Shot of Love, agosto 1981.
Infidels, novembre 1983.
Real Live, dicembre 1984.
Empire Burlesque, giugno 1985.
Biograph, ottobre 1985.
Knocked Out Loaded, luglio 1986.
Hearts of Fire, settembre 1987.
Down In the Groove, maggio 1988.
Dylan & the Dead, febbraio 1989.
Oh Mercy, ottobre 1989.
Under the Red Sky, settembre 1990
The Bootleg Series Vols. 1-3 (Rare and Unreleased), 1961-1991, marzo 1991.
Good as I Been to You, novembre 1992.
The 30th Anniversary Concert Celebration, agosto 1993.
World Gone Wrong, novembre 1993.
Greatest Hits Vol. 3, novembre 1994.
Unplugged, aprile 1995.
The Best of Bob Dylan, aprile 1997.
Time Out of Mind, settembre 1997.
The Bootleg Series Vol. 4 – Live 1966, “The Royal Albert Hall Concert”, ottobre 1998.
The Best of Bob Dylan Vol. 2, maggio 2000.
The Very Best of Bob Dylan, maggio 2000.

The Essential Bob Dylan, ottobre 2000.

Bob Dylan Live 1961-2000 – Thirty Nine Years of Great Concert Performance, marzo 2001.

The Ultimate Collection, estate 2001.

Love and Theft, settembre 2001.

The Bootleg Series Vol.5 – Bob Dylan Live 1975: The Rolling Thunder Revue, novembre 2000.

Masked & Anononymous – Music from the Motion Picture, luglio 2003.

The Bootleg Series Vol. 6 – Bob Dylan Live 1964: Concert at Philharmonic Hall, marzo 2004.

The Bootleg Series Vol. 7 – No Direction Home: The Soundtrack, agosto 2005.

Live at the Gaslight 1962, agosto 2005.

The Best of Bob Dylan, novembre 2005.

Modern Times, agosto 2006.

Dylan, ottobre 2007.

The Bootleg Series Vol. 8 – Tell Tale Signs. Rare and Unreleased 1989-2006, ottobre 2008.

Together Through Life, aprile 2009.

Christmast in the Heart, ottobre 2009.

The Bootleg Series Vol. 9 – The Witmark Demos: 1962-1964, ottobre 2010.

The Original Mono Recordings, ottobre 2010.

Bob Dylan in Concert: Brandeis University 1963, aprile 2011.

Tempest, settembre 2012.

The Bootleg Series Vol. 10 - Another Self Portrait 1969-1971, agosto 2013.

The Bootleg Series Vol. 11: The Basement Tapes Complete, novembre 2014.

The Bootleg Series Vol. 11: The Basement Tapes Raw, novembre 2014.

Shadows in the Night, febbraio 2015.

The Bootleg Series Vol. 12: The Cutting Edge 1965-1966, novembre 2015.

Fallen Angels, maggio 2016.

Triplicate, marzo 2017.

The Bootleg Series Vol. 13: Trouble No More 1979-1981, novembre 2017.

Live 1962-1966 – Rare Performances From The Copyright Collections, luglio 2018.

The Bootleg Series Vol. 14: More Blood, More Tracks, novembre 2018.

Bob Dylan – The Rolling Thunder Revue: The 1975 Live Recordings, giugno 2019.

Filmografia selezionata

Charles, Larry. *Masked and Anonymous*. BBC Films e Intermedia Films, 2003.

Haynes, Todd. *I'm Not There*. Weinstein Company, 2007.

Lerner, Murray. *The Other Side of the Mirror: Live at the Newport Folk Festival 1963-1965*. Sony, 2007.

Peckinpah, Sam. *Pat Garrett & Billy the Kid*. MGM/UA Home Video, 1972.

Pennebaker, D.A. *Bob Dylan Don't Look Back-65 Tour Deluxe Edition*. DocuRama, 2007.

Scorzese, Martin. *No Direction Home – Bob Dylan*. Paramount, 2005.

—. *Rolling Thunder Revue: A Bob Dylan Story by Martin Scorsese*. Grey Water Park Productions e Sikelia Productions, 2019.

Sykes, Christopher. *Omnibus – Gettin to Dylan*. BBC, 1987.

Sitografia selezionata

Gagosian Gallery, New York: www.gagosian.com.

Galleria Synchronicity Space, New York: www.synchronicityspace.com.

Sito della Robert Waife Gallery: <http://robertwaifegallery.com>.

Sito della Ashcan School of Painting: www.ashcanstudio.com.

Sito ufficiale di Bob Dylan, www.bobdylan.com.

WNYC, divisione della New York Public Radio: <http://www.wnyc.org>.

Maggie's Farm: www.maggiesfarm.it.

Especting Rain: www.expectingrain.com.

Dylan Chords: <https://dylanchords.info/>