

Tales of Unfulfilled Times

Saggi critici in onore di Dario Calimani offerti dai suoi allievi

a cura di Fabio Fantuzzi

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

Fabio Fantuzzi

(Università degli Studi Roma Tre, Italia)

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

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

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

1 Introduzione

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

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

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

Studi e Ricerche 7

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

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

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

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

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

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

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

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

Se dunque l'influenza degli insegnamenti del Maestro sulla produzione di Dylan è accertata, quel che a oggi manca è uno studio sistematico del pensiero e delle metodologie di Raeben che consenta di rivalutarne l'opera e di studiare l'impatto dei suoi insegnamenti su quello che Harold Bloom avrebbe definito un suo *epebe*. Sulla base di nuovi documenti reperiti da chi scrive - un manuale steso dalla sua allieva Carolyn Schlam,¹ nonché cinque letture e altri materiali che il Maestro distribuiva agli studenti² -, ci si ripropone in questa sede di indagare alcuni degli elementi fondanti del metodo del Maestro newyorkese. La disamina si concentrerà sui principali aspetti di continuità e di discontinuità fra gli insegnamenti di Raeben e i modelli strutturali propri dell'ermeneutica rabbinica. Un altro obiettivo di queste pagine è dimostrare come l'autore dei «Dieci comandamenti dell'arte» (cit. in Fantuzzi 2014, 84) possa senza dubbio essere considerato, per dirla con la fortunata espressione di Susan Handelman (1982), uno degli «Slayers of Moses», al pari di altri importanti pensatori dell'Otto e del Novecento esaminati dalla studiosa americana (Freud, Lévi-Strauss, Derrida, Bloom, solo per citarne alcuni).³ Come questi ultimi, Raeben, nel campo della propria disciplina, ha inventato un nuovo metodo ermeneutico, una nuova legge, sulla base della trasposizione e rielaborazione di

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

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

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

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

2 Creazione come ermeneutica del sentimento

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Derrida 1990, 13)

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

Egli ravvisa innanzitutto una

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4 Eterno divenire e inesauribilità della creazione

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

(Lévinas 1976, 44)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Queste logiche compositive pongono Dylan nel solco della tradizione modernista, e richiamano alla mente il concetto di «angoscia dell'influenza»⁷ 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

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

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

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

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

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

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

Bibliografia

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

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

