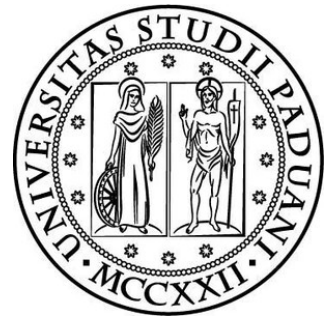




Università degli Studi di Padova



Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema  
e della musica

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale/Magistrale in  
Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo

La virtù a-morale: etica, filosofia e religione tra Shelley e Artaud (con un  
affondo su *The Cenci*)

Relatrice: Prof. Paola Degli Esposti

Laureanda: Dalila Bongiorno  
Matr. 1176484

Anno Accademico  
2022/2023

## INDICE

### INTRODUZIONE

#### PARTE UNO : DUE IDEOLOGIE A CONFRONTO

#### **I CAPITOLO SHELLEY: POSIZIONE ETICO RELIGIOSA** p. 6.

##### **I.i Il percorso filosofico-politico**

*Il concetto di Virtù*

*Il ruolo moralizzante dell'arte*

##### **I.ii Il percorso religioso**

*La confutazione del Cristianesimo*

p. 16.

#### **II CAPITOLO ARTAUD: POSIZIONE ETICO RELIGIOSA**

p. 26.

##### **II.i Il percorso filosofico-politico**

*L'etica della violenza*

##### **II.ii Il percorso religioso**

p. 33.

#### PARTE DUE : I CENCI

#### **III CAPITOLO: LA DRAMMATURGIA DI SHELLEY**

p. 41.

##### **III.i Ispirazione e intenzioni compositive**

##### **III.i Le differenze tra la storia originale il dramma**

p. 44.

##### **III.iii La caratterizzazione delle *Dramatis Personae***

*Analisi morale*

*Analisi religiosa*

p. 48.

##### **III.iv Lo stile letterario**

*Dalle influenze alla maturazione del proprio*

*Trattamento tecnico-compositivo*

p. 66.

##### **III.v La critica letteraria**

p. 69.

##### **III.vi La messinscena**

p. 71.

#### **IV CAPITOLO: LA MESSINSCENA DI ARTAUD**

p. 73.

##### **IV.i La messinscena**

##### **IV.ii La critica teatrale**

p. 75.

##### **IV.iii Confronto fra i due autori**

*La transcodificazione*

*Analisi scenica*

*Analisi religioso-gnostica*

p. 79.

#### **BIBLIOGRAFIA**

p. 92.

## INTRODUZIONE

Nella stesura dell'elaborato vengono inizialmente presi in considerazione i percorsi di elaborazione teoretica da parte dei due autori: per quanto concerne Shelley puntato l'attenzione sulla dinamica linguistica in un'analisi riguardo il concetto di virtù imposto dagli ordini di Famiglia, Giustizia e Chiesa Cristiana, e per Artaud nello sviluppo di una concezione teatrale che si impone di mettere in discussione l'idea di moralità ispirandosi ai sistemi gnostici, nella realizzazione di una scenicità che aggredisce fisicamente.

Percy Bysshe Shelley, influenzato dal pensiero scientifico di Thomas Hobbes, George Berkeley, David Hume e Paul D'Holbach, si convince del valore conoscitivo della ragione ed intraprende un iter esplorativo circa le nozioni di *identità* ed *idea*. Abbracciando le riflessioni utilitariste di Jeremy Bentham, divulga un concetto di virtù quale addizionale mezzo di conoscenza, sviluppando una riflessione imperniata sull'immoralità delle istituzioni a causa dell'allontanamento dal razionamento in favore di un cieco rispetto ai dogmi. Il bene è raggiunto non più tramite l'asservimento a questi ultimi, ma tramite la liberazione della propria mente, lasciata agire grazie all'immaginazione che si fa nuovo mezzo per suscitare piacere e dunque esercitare la funzione morale. Nel rifiuto di una religione corrotta, il cristianesimo, in quanto basata sull'esistenza di un divino impossibile da determinare e difesa da una divina provvidenza, evidentemente malevola, dato che costringe l'essere umano entro una gabbia ineludibile di predeterminazione, l'immaginazione trova nell'Universo il nuovo Dio ma continua a lasciarsi ispirare dalla figura profetica di Gesù Cristo poiché vero esempio caritatevole nei confronti del prossimo.

Se per Shelley la coscienza è fondamentalmente legata alla ragione per Artaud assume connotazione negativa, in favore di una ricerca riguardo all'esistenza che rinnovi quel contatto naturale perso dall'uomo nell'era della meccanizzazione. Artaud considera l'intelletto nella sua forma perversa dalla civiltà e si dedica ad un percorso di teorizzazione teatrale per trovare un rimedio alla scena ottocentesca troppo psicologica e poco sensibile e trasformare la messinscena in uno strumento di redenzione individuale e sociale. La concezione drammatica si sviluppa seguendo il desiderio di una ritrovata comunità; quest'ultima si origina dal palcoscenico grazie al ruolo del drammaturgo che, attraverso una messinscena caricata di simboli e segni, condiziona lo spettatore in un processo di purificazione ispirato alla teatralità balinese, al sistema alchemico di morte e rinascita e infine al dramma gnostico. L'uomo de-caduto per Shelley viene salvato dall'influsso dell'immaginazione poetica mentre per Artaud deve subire un processo crudele di aggressione fisica da parte del ritmo scenico e attoriale e così raggiungere la riconnessione col proprio sé infinito.

Nella seconda parte della relazione si analizza poi la versione drammatica delle vicende della famiglia Cenci offerta da Shelley e Artaud per veicolare i rispettivi interessi morali sociali, gli eventi in cui fu in origine coinvolta crearono scandalo per via dei comportamenti sconvolgenti del padre, dichiaratamente contrario alle regole istituite dalla (e per) la massa popolare. Una volta esaminato il testo shelleyano, viene messo successivamente a confronto con le modifiche apportate da Artaud e un'analisi diretta ad entrambi nella risposta sociale da parte della critica a seguito delle loro teorizzazioni e pratiche.

Shelley, si imbatte casualmente nelle vicende dei Cenci durante il soggiorno italiano che, mediante un'attenta analisi psicologica dei personaggi e dei loro rapporti, ritiene utili a denunciare il proprio disorientamento in risposta agli stravolgimenti sociali causati dalla trasformazione economica-politica-legale dell'Europa napoleonica. Un secolo dopo, nel 1935, riemerge la stessa vicenda per mano di Antonin Artaud, scelta per la perfetta congruenza con le teorie teatrali che questo intende esporre mediante la scena. La difficoltà interiore, che per Shelley è motore immaginativo, in Artaud diviene analisi sulla comunità, nella ricerca di una connessione persa anche a causa dell'allontanamento da uno spirito collettivo, operato da una realtà teatrale ormai imperniata sulla singolarità dell'esperienza. Entrambi prestano minuta attenzione alla natura del linguaggio, sensibili alla modificazione mentale che può derivarne dall'errato utilizzo, appellandosi alle Istituzioni politico-religiose per poterne denunciare la pomposità retorica e la natura oppressiva dell'ordine patriarcale: la giovane martire figlia del tiranno Cenci si presta come esempio perfetto, soprattutto per Shelley attento alla questione femminile. Shelley incarica la forma poetica di implicare le contestazioni a quell'ordine, mentre Artaud traduce ciò che "è detto ma non si vede" in una dimostrazione fisica, ossessionata dal recupero di un ritmo universale, che vuole scardinare ogni significazione oggettiva per accordarne ulteriori significati, spesso opposti, e sconvolgere il pubblico, scuoterlo dalla sua posizione comoda per renderlo nuovamente attivo e pensante. Se per Shelley il linguaggio poetico è rivelazione divina per Artaud lo diviene il palco, ma un divino che per entrambi non ha a che fare con le religioni prestabilite e si configura invece come Essere Eterno ed Indistinto a cui tutte le cose del mondo partecipano e a cui entrambi aspirano di ricongiungere l'umanità decaduta. Assunto idealmente il ruolo di messaggeri della divinità, il poeta e il drammaturgo si concentrano sui tormenti dello spirito ripromettendosi di apportare cambiamenti sociali, ma la portata dei loro progetti ambiziosi verrà riconosciuta come un vuoto esercizio di teorizzazione.

**PARTE UNO**

**DUE IDEOLOGIE A CONFRONTO**

## I CAPITOLO

### SHELLEY: POSIZIONE ETICO RELIGIOSA

#### **I.i Il percorso filosofico-politico: *Il concetto di Virtù***

Shelley imbastisce il proprio percorso analitico-razionale a partire dalle letture classiche durante gli studi pre-oxfordiani; è affascinato soprattutto dalla riflessione sui concetti di virtù e volontà. In particolare ad attrarlo è lo Stoicismo, che esalta l'importanza della libertà intellettuale; risultando particolarmente affine alla sua sensibilità. La dottrina portando all'attenzione il valore della scienza e della ragione, viene ripresa nel seicento dalle emergenti concezioni meccanicistiche<sup>1</sup> che Shelley ebbe occasione di apprendere e conformarvisi attraverso gli studi su Thomas Hobbes; e successivamente anche a George Berkeley, David Hume e Paul D'Holbach. Quest'ultimo per esempio, in *Systeme de la Nature*, riporta l'analisi scientifica ad essere orientata sulla contemplazione materiale del proprio essere; abbandonando la metafisica con un coerente e conseguente rifiuto dell'esistenza dell'anima, in quanto chiaramente non tangibile. Hobbes, suo precursore, aveva ridotto la psiche ad un rimbalzo di particelle fisiche interne al cervello stimulate dal movimento degli oggetti esterni. Il meccanicismo dunque *in primis* distingue il soggetto dall'oggetto, evidenziando come l'esperienza di un fenomeno, per essere qualificato in quanto tale, debba rapportarsi a innumerevoli interpretazioni soggettive. Il punto di vista singolo non è più sufficiente a definire una realtà come oggettiva, quindi viene messa in discussione l'affidabilità dei sensi e accertata di conseguenza l'imprecisione dei dati acquisiti tramite essi; provocando una consequenziale scissione dell'animo umano rispetto al mondo circostante e diffondendo i temi che saranno ripresi dal Romanticismo.

Annessi studi inducono Shelley ad affrontare, nel 1814, lo studio del concetto di identità in *Speculations on Metaphysics*<sup>2</sup>, associandolo allo scorrere in successione di idee originate da una catena di percezioni, andando a recuperare un sistema simile al platonico "Mondo delle Idee" iperuranico. Si inoltra dunque in un'analisi sul linguaggio per comprendere la costituzione della mente, identificando i pensieri/nozioni di un individuo come oggetti reali ed esterni. Giunge però ad una contraddizione affermando come la mente si formi sul confronto con le idee esistenti nelle menti altrui, nel momento in cui sostiene che le leggi del pensiero ci spingano a credere che il

---

1 Cfr. LILLA MARIA CRISAFULLI, *La Realtà del Desiderio. Saggi Morali, Teoria Estetica e Prosa Politica di P.B. Shelley*, Napoli, Liguori, 1999, pp. 70-102.

2 Cfr. PERCY BYSSHE SHELLEY, *Speculations on Metaphysics*, in *Percy Bysshe Shelley Essays and letters*, edited by Ernest Rhys, London, W. Scott, 1887, pp. 114-116.

nostro limite immaginativo non corrisponda alle idee esistenti possibili; implicando pertanto un'infinità di idee concepibili al di fuori di ciò che è possibile apprendere nel rapporto con l'alterità. Ormai sulla scia degli insegnamenti platoniani si interessa ad ulteriore oggetto di conoscenza quale: il *bene*, inteso come la virtù, che lo induce a far slittare i concetti di bene e male dalla sfera metafisica a quella morale. Uno tra i più noti teorici a slegare la condotta etica dalla pretesa di una ricompensa in ambito religioso è l'utilitarista Jeremy Bentham<sup>3</sup>, che col suo *Introduction to Principles of Morals and Legislation* nel 1780, fornisce una nuova definizione al binomio su cui si basa la natura umana, suggerendo che a suo fondamento ci siano due differenti principi naturali contrapposti: il dolore e il piacere. Bentham considerando la felicità come il motore umano, si concentra inoltre sull'analisi dell'individuo in comunità, notando come la maggioranza sia consapevole che l'andamento più vantaggioso in questo contesto derivi appunto dalla cooperazione, nella reciprocità di cause ed effetti. Introduce così la nozione di benevolenza o *sympathy*, sostenendo come gli individui definiscano il proprio comportamento sulla base dell'idea di soddisfazione comune e quando un'azione possa essere ritenuta virtuosa in proporzione al bene ricevuto dagli individui che ne beneficiano.

Prendendo spunto da Bentham Shelley nel 1817 in *Speculations on Morals*<sup>4</sup> decide d'analizzarne le nozioni di bene e male per tentare di stabilirne una definizione specifica: tutti gli esseri viventi sono soggetti ad entrambe le passioni e il dolore viene universalmente inteso come collegato al male, senza tenere conto di come questa comune equivalenza sia fallace poiché non considera la sua esistenza in quanto manifestazione di un meccanismo subconscio di autoconservazione. Gli individui, così, non riuscendo a concepirlo come semplicemente come l'altra metà del bene, si impegnano per evitarlo in ogni circostanza; inconsapevoli del fatto che potrebbero così rischiare di provocare più danni di quelli che causerebbe infliggerlo o sopportarlo. Ma questa sofferenza dalla funzione protettiva è chiaramente inconscia e primitiva, derivata dal comportamento di affermazione del sé tipico dei nostri antenati, che non avevano altri mezzi per assicurarsi la sopravvivenza e il dominio, se non impartendo dolore al prossimo. E' dunque una mente fortificata e colta a riuscire a frenare questi istinti e a dominarli; di conseguenza un ambiente fortemente civilizzato riuscirà ad intraprendere un diverso approccio coi suoi simili, dominato stavolta dal rispetto delle differenti esigenze e percezioni altrui.

Sempre sulla scia di Bentham Shelley sostiene, in *Speculations on Morals*<sup>5</sup>, che sia la spinta verso l'appagamento dei desideri propri quanto altrui a rendere l'uomo più attento ed onesto.

---

3 Cfr. LILLA MARIA CRISAFULLI, *La Realtà del Desiderio* [...], cit, pp. 76-77.

4 Cfr. PERCY BYSSHE SHELLEY, *Speculations on Morals*, in Percy Bysshe Shelley *Essays and letters*, cit., pp.122,124,126-127.

5 Cfr. PERCY BYSSHE SHELLEY, *Speculations on Morals*, cit., pp.123,127-128.

Modificando così il concetto di benevolenza disinteressata concependola quale frutto di una immaginazione raffinata, che grazie ad un ampliamento di prospettiva, derivato dalle capacità intellettive apprese dalla filosofia e dalla poesia, permetta appunto di immedesimarsi nella posizione dell'altro facendo "dimenticare" i propri bisogni. Pertanto nella definizione shelleyana della maturità sul concetto di virtù, si riscontra il connubio tra la giustizia, definita come la capacità di comprendere come deve essere fatto il bene, e la benevolenza, di conseguenza il desiderio di essere un benefattore. L'autore riconosce come l'agire in favore di qualcuno spesso non determini un vantaggio verso chi intraprende l'azione; espone dunque una rivisitata equazione sul rapporto tra virtù e carattere: se l'agente si immola subendo l'effetto negativo che implicherebbe il compiere quell'azione benevola, allora egli è ritenuto ancora più integerrimo e positivo. In tal modo, a suo avviso, si deduce che un'azione virtuosa, al pari di una maliziosa, provocherebbe uno sbilanciamento di piacere /dolore ad un maggior numero di esseri senzienti coinvolti dall'atto.

Nella concezione di una filosofia sociale che fondi la morale privata con quella pubblica, Shelley subisce l'influenza, forse in parte più significativa, di un altro utilitarista contemporaneo a Bentham: William Godwin; padre della seconda moglie Mary. Godwin<sup>6</sup> tuttavia non si concentra sulla virtù quale fonte di piacere ma quale incentivo al perseguimento della felicità comune. Sostiene quindi un'idea di moralità che escluda le emozioni, giacché a suo parere l'affezione avrebbe dovuto basarsi su un giudizio di merito dettato dalla ragione, non estendibile a chiunque. In tutto ciò, come conferma John Shawcross, commette un errore confondendo la percezione intellettuale con la scelta morale ed implicando l'origine della virtuosità nell'intelletto derivante da conoscenza personale e capacità intellettuale<sup>7</sup>.

Shelley nota come sia impossibile spiegare l'azione morale secondo norme matematiche, e quindi riconosce l'istinto di benevolenza come espresso indistintamente verso chiunque e allo stesso modo, concependo dunque quest'impulso come dettato dalla conformazione stessa della nostra mente. Quest'emozione primaria che dimentica gli affetti particolari per spingere il collettivo alla partecipazione uniforme, è un'idea che Shelley ritrova spesso nel suo percorso di studi tra moralisti,razionalisti ed enciclopedisti: nello stesso Godwin che in *Enquiry Concerning Political Justice and its Influence on Morals and Happiness* e in *The Enquirer: Reflections on Education, Manners, and Literature*, proclama la cooperazione come necessaria e virtuosa solo se reciproca<sup>8</sup>; nell'insegnamento di John Locke, che precisa l'importante influenza della compagnia delle persone

---

6 Cfr. PERCY BYSSHE SHELLEY, *Shelley's literary and philosophical criticism*, London, Henry Frowde, Oxford University press, 1909, pp. xiii-xvi.

7 Cfr. *ivi*, cit. pp. xiv-xv.

8 Cfr. BICE CHIAPPELLI, *Il pensiero religioso di Shelley. Con particolare riferimento alla "Necessity of atheism" e al "Triumph of life"*. *Profilo di una nuova personalità poetica*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1956, pp.19-26.



che ci circondano, in quanto le azioni sono spesso concatenate all'esempio di terzi; e ancora nell'idea di piacere derivante dallo svolgere attività comunitarie come motivazione per l'uomo a condividere la propria felicità, teorizzata da Hume.

Oltre gli infiniti spunti sul tema della collaborazione, la mancata adesione del suo paese ai nuovi ideali democratici francesi, spinge Shelley ad interessarsi al problema morale applicandolo alla politica sociale delle istituzioni<sup>9</sup>, ancora una volta seguendo le orme delle speranze rivoluzionarie di Godwin sull'uomo del futuro fuso nella collettività e slegato dall'asservimento ad una nazione o ad una classe d'appartenenza. Queste non solo influenzano il pensiero filosofico tra Germania, Francia e Stati Uniti, ma contribuiscono allo scardinamento dei fondamenti della società inglese.

Godwin sviluppa il concetto di *necessity*<sup>10</sup> per indicare l'influenza che l'ambiente applica sullo sviluppo dell'individuo, chiarendo come la fragilità umana si origini dall'attaccamento ad uno spazio insignificante di per sé, a causa della connessione ai sentimenti che all'interno di esso hanno condizionato il suo agire. Allarga poi l'inchiesta al ruolo degli organismi di controllo, reputandoli secondo lo stesso presupposto la causa della malizia dell'uomo, poiché attraverso i loro divieti ostacolano la formazione di un pensiero ragionato e originale imponendo il proprio influsso. Con questo non intende assolutamente spingere all'anarchia, considerato che le autorità sono state originate con uno scopo e devono dunque essere rispettate fino al momento in cui ostacolano l'autonomia dell'individuo; l'intento è quello di suggerire un nuovo ordine interno che concretizzi la rivoluzione tramite la sobria discussione. Perseguito nella divulgazione propone un'ulteriore nozione astratta: la *perfectability of man*, secondo cui il perfezionamento dell'uomo non può essere imposto né modificato all'istante, ma deve essere frutto di cambiamenti graduali. Godwin non è l'unico ad ascrivere l'egoismo umano alle imposizioni delle personalità in carica: ben prima di lui Montesquieu<sup>11</sup> l'imputava, oltre che al governo, alle circostanze del tempo. Shelley condivide con entrambi il motivo di conflitto con gli organi istituzionali: già dalle prime produzioni nel 1812 per esempio *Declarations Of Rights* invitava la futura legislazione a garantire del tempo libero al cittadino per poterlo impiegare nella crescita intellettuale e spirituale; istanze già esaltate oltre che da Godwin molto prima da Platone<sup>12</sup>.

Anche in *Essay on Christianity*, datato tra il 1817 e il 1819, Shelley propone una concezione di comunità che si sostanzia dalla condivisione di sentimenti e conoscenze ma anche di possedimenti materiali disposti al vantaggio comune. Ancora ispirandosi ai precetti godwiniani, impegnati nei

---

9 Cfr. *Ibidem*.

10 Cfr. *Ibidem*.

11 Cfr. LILLA MARIA CRISAFULLI, *La Realtà del Desiderio [...]*, cit., pp. 87-88.

12 Cfr. *ivi*, p. 94-98.

diritti civili, sostiene la necessaria modificazione della concezione di proprietà individuale applicandola equamente sulla base della necessità; questo in opposizione alla corrente concezione di nazione che ha condotto gli stati a scontrarsi tra loro, così la comunità umana è stata divisa in molteplici gruppi organizzati per distruggersi l'uno con l'altro.

Le limitazioni imposte dagli stati sono l'eco dei limiti della natura umana, stimolando nel tempo un dirottamento degli impulsi benevoli. Numerosi esempi sono riportati in *On the Punishment of Death*<sup>13</sup>, del 1815, dove Shelley prende ad esempio la condanna a morte di un "traditore della patria", definito come «colui che deterrebbe il desiderio di abolire il governo attuale»<sup>14</sup>. Tale punizione, che dovrebbe simboleggiare per gli spettatori un'ammonizione a non sfidare il potere in carica; scoraggia sicuramente una parte di chi assiste a non ricorrere allo stupro, al furto o all'omicidio, nell'interesse di mantenere un'unione sociale. Spesso invece l'esecuzione capitale diviene un'esibizione di virtù sofferente che ispira pietà, ammirazione e simpatia alla moltitudine, il quale, impressionata dalla durezza della legge, non attua alcuna distinzione tra i motivi che hanno spinto il condannato alle azioni per le quali viene punito, che si tratti dunque di un effettivo criminale oppure un martire rivoluzionario, inducendolo ad un giudizio positivo anche nel caso di azioni deteriori. Perciò quelli ai quali l'esibizione non risveglia quella *sympathy*<sup>15</sup> che estinguerebbe la criminalità, mettono in dubbio l'efficienza di quelle sanzioni che il governo usa come mezzo di coesione sociale. Screditando le leggi tramite cui viene assicurata la dirigenza della società politica, si evocano di conseguenza sentimenti di avversione verso quest'ultima, eccitando quei sentimenti che la civilizzazione si era imposta d'estinguere. Inoltre, un'amministrazione che ha coniato istituzioni barbariche e violente è sanguinolenta quanto dispotica poiché ha decretato le usanze dei propri sudditi in base ai propri ideali ed interessi. In *Speculations on Morals*, Shelley segnala infatti come la condotta dell'individuo si sia modificata nel tempo in base alla sottomissione alle legislature che hanno preceduto il regime politico contemporaneo; quali le abitudini culturali e domestiche e quelle religiose. L'uomo in origine era spinto biologicamente ad infliggere dolore per arrogarsi domini<sup>16</sup> e difenderli dall'invasione, sottomettendo gli "altri"; a quel punto si è sviluppata un'idea di virtù falsata poiché intesa come conformismo verso una legge che qualcuno ha imposto, solo per non rischiare una punizione posteriore alla sua disobbedienza. Qui si nota l'influenza di Montesquieu, secondo cui il male intrinseco all'uomo è un prodotto dalle circostanze del suo tempo e dei poteri pubblici che lo dirigono: se un uomo è ricattato, quindi obbligato a osservare e praticare

---

13 Cfr. PERCY BYSSHE SHELLEY, *On the Punishment of Death*, in Percy Bysshe Shelley *Essays and letters*, cit., pp. 64-71.

14 Cfr. *ivi*, p. 67.

15 Cfr. BICE CHIAPPELLI, *Il pensiero religioso di Shelley* [...], cit., pp.19-26.

16 Cfr. PERCY BYSSHE SHELLEY, *Speculations on Morals*, in Percy Bysshe Shelley *Essays and letters*, cit., pp. 126,135.

quest'idea traslata di moralità, ecco che questa non corrisponde più al suo nome. Viene inserita in particolare una polemica contro la Chiesa, ripresa in parte da D' Holbach nel saggio *La contagion Sacrée*, secondo cui l'istituzione ecclesiastica suggerisce all'uomo di abbandonare l'uso della ragione in favore di una cieca obbedienza ai travisati valori e voleri di una divinità. Un'azione etica dunque non può essere definita tale se la si compie in attesa di una ricompensa nell'aldilà o nella paura di poter essere tormentati in un ipotetico inferno. Conformemente alle idee di Jean-Jacques Rousseau e Thomas Paine, peggio di una morale basata su principi religiosi, si colloca il connubio tra la Chiesa e lo Stato quali generatori di persecuzione, che ha distrutto l'unità sociale inducendo l'uomo in contraddizione con se stesso<sup>17</sup>. L'idea politica shelleyana pertanto vuole eliminare queste legislature contraffatte, riportandole a regolarsi sulla ragione, in modo da ristabilire l'associazione tra riforma e la sicurezza percepita, e spingendo così il popolo a opporsi a chi vorrebbe violare questa concezione pacifica: ecco che l'idea di evoluzione civica si configura in sintesi nella lotta tra lo spirito di libertà e la tirannia.

Il 1818, è per Shelley un momento di cambiamento e intensa tribolazione psicologico-emotiva e fisica. Con il trasferimento in Italia il suo pensiero muta nuovamente a causa di una serie di eventi imprevisi e l'ambiente fortemente religioso lo spinge a rivedere la propria concezione filosofico-razionalista sotto la nuova luce del cristianesimo. Il suo interesse morale-sociale si intensifica conducendolo ad analizzare la consequenzialità tra una riforma morale individuale e la riorganizzazione delle regole morali sociali, e convincendolo a perseguire l'intento di redimere l'uomo servendosi di religione, filosofia e poesia. Ricorre agli ideali rousseauiani nel ridefinire la nozione di benevolenza come produzione di pietà verso un particolare oggetto. Conseguentemente, nel 1818 nel saggio *On Love*<sup>18</sup>, teorizza l'amore come collante di tutto l'universo: si tratterebbe di un tipo di attrazione originata al nostro interno quando proviamo un senso di solitudine o vuoto che spinge alla ricerca di una comunità e sprona l'individuo ad avvicinarsi a ciò che lo soddisferebbe. Riprende il concetto l'anno successivo in *On Life*<sup>19</sup>, riferendosi all'esistenza di un ipotetico Essere, quale centro e circonferenza a cui tutto il resto si collega e entro cui tutto è contenuto. Mediante l'esempio del fanciullo, che in tenera età percepisce sé stesso parte del mondo in maniera inscindibile, in quanto non conscio della distinzione tra il sé e l'altro, espone la nozione di unità che l'individuo adulto istruito perde nel divenire abitudinario e meccanico. Nella prefazione al saggio, la moglie Mary ci istruisce sull'ascendente che l'immaterialismo di Berkeley ha lentamente ma profondamente esercitato sulle convinzioni di Shelley, dando forma ad un'idea della Creazione

---

17 Cfr. LILLA MARIA CRISAFULLI, *La Realtà del Desiderio*. [...], cit., pp. 70-102.

18 Cfr. PERCY BYSSHE SHELLEY, *On Love*, in Percy Bysshe Shelley *Essays and letters*, cit., pp. 52-53.

19 Cfr. PERCY BYSSHE SHELLEY, *On Life*, in Percy Bysshe Shelley, *Essays and letters*, cit., pp. 71-76.

quale entità insignificante rispetto alle interminabili forme di pensiero che potrebbero esistere altrove<sup>20</sup>.

I dogmi del materialismo riguardo l'essenza e l'origine dell'esistenza sono stati messi in discussione ormai da tempo, poiché non coerenti con l'idea di spirito quale carattere essenziale dell'essere e non destinato alla dissoluzione, come lo ritiene invece il meccanicismo attribuendogli una natura materica. Tra le dottrine che invece continua a condividere vi è quella godwiniana della *necessity*, articolata però dal punto di vista etico-religioso quale «rappresentazione di un aspetto al di sopra della realtà immutabile»<sup>21</sup>; riprendendo sempre in *On life* quell'analisi sul linguaggio nel rapporto coll'esistenza<sup>22</sup>, cominciata cinque anni prima. La constatazione che le parole siano ormai insufficienti a scoprire o addirittura a definire il mistero dell'essere, lo convince dell'impossibilità di descrivere la magnificenza della Natura per come la immaginava, a causa di quella limitazione sensibile che impedisce di concepirne i misteri. La speculazione filosofica materialista che ha ridotto la libertà d'azione della mente, a causa dell'uso improprio di parole e segni, concependola come una loro creazione, oppure attribuendole parallelamente nientemeno che la funzione di creatrice dell'esistenza stessa, viene rifiutata da Shelley che invece le attribuisce una funzione esclusivamente percettiva. Secondo questa concezione essa viene guidata nelle sue attività dalle impressioni e dalle sensazioni derivate dalla percezione sensibile, che origina una riflessione sulla relazione delle cose dando così vita agli oggetti di pensiero, cioè le idee. Shelley concorda dunque con i filosofi che ritengono l'esistenza di un qualcosa relegata alla percezione. Questa ripresa di argomenti riaffrontati e indagati a distanza di tempo con una maturata capacità analitica, anche introspettiva, chiarificano come il suo percorso si evolva verso la ricerca della costituzione del sé, piuttosto che verso il perseguimento di quell'interesse morale sociale evidente dalle prime produzioni politiche saggistiche quali *The Necessity of Atheism*, *Poetical Essay on the Existing State of Things*, *An Address to the Irish People*, *Declaration of Rights*, *A Vindication of Natural Diet*, oltre ai testi già citati. Eppure ciò non implica un abbandono di tali problematiche, come dimostra la pubblicazione di *A Philosophical View of Reform* nel 1819, in cui riflette sulla probabilità e necessità del cambiamento ma anche sulla sua praticabilità e utilità: l'indagine morale si trasforma in coscienza storica, orientata verso un mutamento riluttante delle regole consuetudinarie<sup>23</sup>.

---

20 Cfr. LILLA MARIA CRISAFULLI, *La Realtà del Desiderio* [...], cit., pp. 113-116.

21 Cfr. PERCY BYSSHE SHELLEY, *Shelley's literary and philosophical criticism*, cit., pp. xi-xii.

22 Cfr. PERCY BYSSHE SHELLEY, *On Life*, in Percy Bysshe Shelley, *Essays and letters*, cit., pp. 74-76.

23 Cfr. PERCY BYSSHE SHELLEY, *Shelley's literary and philosophical criticism*, cit., p. iv.

## I.i Il percorso filosofico-politico: *Il ruolo moralizzante dell'arte*

Le influenze materialiste, meccaniciste, utilitariste, razionaliste ed enciclopediste sono dunque fondamentali per il percorso shelleyano d'analisi morale e sembrano averlo in gran parte dominato. Eppure il poeta, anche grazie alla duplice investigazione in direzione empirista e trascendentalista di alcuni tra questi teorici, si ritrova teso tra due poli opposti in un momento storico in cui l'Illuminismo stava lasciando spazio al Romanticismo mettendo in luce una frammentazione dell'io.

Dall'inizio alla fine della sua interrogazione esistenziale Shelley tenta di bilanciare le tendenze meccaniche con quelle idealiste, come possiamo infatti osservare in *The Triumph of Life*, ultimo lavoro rimasto incompleto, dove si percepisce ancora la travagliata ricerca di una sintesi tra reale e ideale<sup>24</sup>.

È Hume inizialmente a condizionarlo in questa crescente posizione di tensione riguardo; in particolare inducendolo ad interrogarsi sulla complessità dell'essere umano e sulla sua relativa esistenza, in quanto familiare e allo stesso tempo ignota, risveglia la consapevolezza di una condizione di insignificanza e finitezza disorientante ed inconsolabile che contraddistingue la sua vita e quella dell'umanità. Per distrarre la propria attenzione dal problema insolubile si interessa alle concezioni romantiche teorizzate da Joseph Addison nel suo saggio *The pleasure of the imagination* del 1712; l'immaginazione viene identificata come un organo che, catturando la sinestesia cosmica, ne riporti la traboccante magnificenza, per poter poi alimentare l'utopia mentale di un mondo migliore. Locke invece giunge a sostenere che la stessa bellezza del creato sia semplicemente apparente, e che sia il ruolo dell'immaginazione mantenere tale illusione. Berkeley lo segue, convinto che l'esistenza della materia sia relegata all'interno della mente; implicando, tramite una ripresa del sistema platonico, come la cosa reale sia semplicemente un'idea/ricordo impresso nei sensi e ciò a cui ci si riferisce come idea sia un'immagine dell'oggetto riprodotto. In un mondo in cui «niente resiste se non la mutevolezza»<sup>25</sup>, in cui tutto sembra accidentale, senza scopo e superfluo; la preoccupazione di divenire insignificante e dimenticato costituisce per Shelley un motivo di costante tensione, che si traduce in desiderio di forme permanenti.

A compensare il disagio provocato dall'immaterialismo berkeleyano giungono in soccorso al poeta le teorie di Hume sull'identità: attraverso l'immaginazione si ricostruisce la soggettività dell'esistenza, tornando ad asserire la credibilità della sostanza di un oggetto percepito. Shelley accoglie l'immaginazione quale presenza dinamica finalizzata alla trasformazione della realtà:

---

24 Cfr. LILLA MARIA CRISAFULLI, *La Realtà del Desiderio* [...], cit., pp. 59-70, 102-112.

25 Cfr. PERCY BYSSHE SHELLEY, *Shelley's literary and philosophical criticism*, cit., p. ix.

attraverso di essa l'io frantumato del poeta, imprigionato in un corpo turbato da un'umana sofferenza, si lascia liberare tra sogni e visioni all'indagine del meraviglioso. Conformemente ai precetti wordsworthiani il meraviglioso è percepibile solo all'artista, poiché in quanto individuo non corrotto dall'abitudine, è l'unico a poter percepire le emozioni che portano all'espressione dello spirito dell'arte<sup>26</sup>. Si ritrova qui la teorizzazione espressa da Addison per cui l'immaginazione può essere definita come il "motore dell'arte": grazie allo scardinamento di confini predeterminati provocato appunto dall'immaginazione l'intellettuale settecentesco approda ad una concezione di sublime suscitato dall'originale/nuovo che, liberando dalla consuetudine, soddisfa la curiosità. La stabilità ontologica improvvisa e intensificata al sogno, in linea con la teoria di Addison, permette Shelley di trovare una via percorribile nel processo creativo; consapevole che questa potrebbe farlo approdare alla Verità<sup>27</sup>. Addison prosegue la riflessione sull'entità dell'artista: attraverso un linguaggio poetico che suscita piacere costui permette di fantasticare una realtà migliore di se stessa, implicando come i piaceri derivanti dall'immaginazione non siano inferiori a quelli intellettuali. Tale considerazione ispira Berkeley, che in *Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge* osserva le funzioni del linguaggio in quanto non limitate alla comunicazione anzi, al contrario più spesso impiegate nel suscitare sentimenti e incitare atti o distogliere da essi. Da codesta asserzione Hume deduce che l'immaginazione possa dunque presentare un principio morale, poiché infondendo passioni e influenzando azioni, rende possibile misurare la propria natura virtuosa rispetto alla *sympathy* che produce. In *A treatise of human nature: being an attempt to introduce the experimental method of reasoning into moral subjects* del 1739 estende la riflessione in ambito rappresentativo, segnalando come l'immedesimazione nei confronti di un individuo derivi dalla relazione di somiglianza che si ha con esso: nell'espressione delle nostre passioni l'altro verrà colpito di un'emozione simile a quella originaria. Shelley concorda nell'affermare come il dramma e la poesia provochino tale effetto sullo spettatore/lettore modificandone le percezioni in base ai cambiamenti umorali dei personaggi dell'opera, suggeriti dai disegni del poeta. In *A Defence of Poetry* rivendica dunque il ruolo morale dell'arte nelle sue intenzioni e influenze; qui rimarcando una relazione tra morale sociale e grandezza artistica<sup>28</sup>, ricollegandosi all'analisi proposta in *Speculations on Morals* secondo cui la benevolenza disinteressata sia il diretto prodotto di un'immaginazione coltivata e colta. Se un uomo infatti viene educato a riflettere la sua capacità immaginativa si estenderà a tal punto da poter abbracciare la visuale dell'altro, pertanto la distinzione tra un virtuoso ed un egoista si misura in relazione alla

---

26 Cfr. LILLA MARIA CRISAFULLI, *La Realtà del Desiderio* [...], cit., p. 103.

27 Cfr. MICHAEL O'NEILL, 'A Double Face Of False And True': Poetry And Religion In Shelley, in «*Literature and Theology*», vol. XXV, n. 1, 2011, cit., p.40.

28 Cfr. PERCY BYSSHE SHELLEY, *Shelley's literary and philosophical criticism*, cit., p. xxii

differenza tra la loro estensione immaginativa; come riporterà più avanti Charles Rzepka in *The Self as Mind*, «il poeta ha il potere di trascendere il limite della propria stessa concretizzazione procedendo a realizzare il sé come una coscienza condivisa»<sup>29</sup>. Convinto della funzione civilizzatrice della poesia<sup>30</sup>, addirittura come simbolo stesso della civilizzazione, giunge a stabilire la necessaria relazione tra virtù e perspicacia intellettuale come fondamento alla stabilità dello stato sociale. La poesia e l'arte nel Romanticismo vengono percepite anche in funzione di ispiratrici per la rivoluzione sociale, quali smascheratrici di dogmi, in quanto comportano la traduzione di motivi tratti dalla religione in un linguaggio nuovo e post-religioso; o più brutalmente destabilizzano lo spazio differenziale posto tra sacro e profano<sup>31</sup>. John Shawcross ci fa notare come i periodi di disordine morale siano collegati alle più feconde fasi artistiche, segnalando come a tali riforme segua un rinnovamento dell'umanità che spesso però determina la dissoluzione di quegli stessi movimenti d'arte da cui si è generato il miglioramento etico<sup>32</sup>. Quest'ultima nozione dell'arte come martire immolata per l'ordine sociale, forse induce Shelley ad analizzare la funzione del linguaggio artistico quale strumento della rivelazione divina<sup>33</sup>; ma in realtà il rapporto tra arte lirica e religione muta costantemente nelle sue elucubrazioni. La riflessione Shelleyana prende sicuramente spunto da Berkeley; secondo cui il nostro modo di esprimerci non è che l'espressione dell'immagine dell'Essere supremo, che tramite il suo linguaggio ha dato forma al mondo. Se dunque è la grammatica divina ad aver forgiato la natura secondo una composizione ordinata e in crescita continua e equilibrata; questa affida al poeta, che grazie alla sua abilità immaginativa riesce a percepire la propria fusione propria con l'universo, il compito di manifestare tale armonia universale.

Nella prefazione del *Prometheus Unbound* Shelley esprime l'intenzione di migliorare la capacità immaginativa dei suoi più brillanti lettori proponendo campioni d'eccellenza: prende ad esempio la scultura greca, definita modello di bellezza quale espressione degli ideali di ordine ed equilibrio, considerati i principi base dell'arte e della natura (anche se quest'idea di natura sembrerebbe concentrarsi solo sulle sue manifestazioni fisiche, non accordandosi con l'immaterialismo professato)<sup>34</sup>. In *A Defence of Poetry* giunge così ad accostare la nozione di bello al bene, poiché il godimento e/o l'espressione della piacevolezza implica un'identificazione di noi stessi con ciò che è fuori di noi e oltre; che come abbiamo già osservato è alla radice degli impulsi

---

29 Cfr. LILLA MARIA CRISAFULLI, *La Realtà del Desiderio* [...], cit., p. 112.

30 Cfr. John Shawcross, introduzione di, in PERCY BYSSHE SHELLEY, *Shelley's literary and philosophical criticism*, cit., pp. xxii-xxxviii.

31 Cfr. MICHAEL O'NEILL, 'A Double Face Of False And True': *Poetry And Religion In Shelley*, cit., p. 42.

32 Cfr. PERCY BYSSHE SHELLEY, *Shelley's literary and philosophical criticism*, cit., pp. xxxvi-xxxvii.

33 Cfr. LILLA MARIA CRISAFULLI, *La Realtà del Desiderio* [...], cit., p. 112.

34 Cfr. PERCY BYSSHE SHELLEY, *Shelley's literary and philosophical criticism*, cit., pp. xxxviii-xli.

benevoli. Essere un poeta non comporta necessariamente essere dotati di benevolenza, tuttavia, l'artista è a suo avviso in grado di poter comprendere il bello e il vero, e di conseguenza il bene, che anima la relazione tra l'esistenza e la percezione ma anche tra percezione ed espressione. La moralità viene dunque concepita come facoltà inerente all'arte diventando la traduzione dell'ordine immutabile delle cose: infatti, come espone in *Niobe*, uno stato d'animo esemplare di virtù e felicità corrisponde alla rifrazione dello stato d'ordine cosmico<sup>35</sup>. L'essenza del bene non viene più intesa quale applicazione di una determinata condotta ma una condizione armonica dell'anima, recuperando degli insegnamenti di Hobbes e degli stoici, per cui tale situazione di equilibrio naturale interno nasce dalla sensazione e condivisione di uno spazio comunitario.

## **I.ii Il percorso religioso: *La confutazione del Cristianesimo***

Il percorso religioso si intreccia a molti dei temi analizzati in ambito filosofico; inizialmente la sua posizione viene associata all'ateismo a causa della pubblicazione del primo saggio in ambito politico-religioso del 1811, *The Necessity of Atheism*, che oltretutto gli costa l'espulsione da Oxford e la crisi dei rapporti con la famiglia<sup>36</sup>. L'Inghilterra del tempo è infatti terrorizzata dall'irreligiosità poiché connessa alla rivoluzione francese; questo spinge ancor di più il poeta a voler ragionare sul tema<sup>37</sup>. L'opera molto probabilmente non è frutto della sua sola speculazione giacché, come dimostrano gli studi del prof. F.L.Jones confermati poi da K.N.Cameron, il pensiero espresso non sembra concordare con l'ideologia del cosiddetto periodo Oxford; più verosimilmente si tratta del frutto di una collaborazione con l'amico e seguace Thomas Jefferson Hogg, nella quale Shelley assunse solamente il ruolo di revisore<sup>38</sup>. Infatti, nelle corrispondenze epistolari tra i due nel 1810-1811, emerge lo scambio in cui Hogg definisce a posteriori la *Necessity of Atheism* come un saggio argomentativo delle idee di Hume; mentre Shelley lo riconduce invece ad una dissertazione su Locke, nonostante sia evidente l'influenza di Hume, a cui il nostro non si avvicinerà almeno per altri due anni. Si suppone dunque che Hogg formuli la prima stesura durante le vacanze natalizie, nel momento in cui Shelley si trova a Field Place. Oltretutto il suggerimento per il titolo da parte del poeta, *On The Necessity of Christianity*, sembra voler evidenziare ironicamente le opinioni pungenti dell'amico, e non di certo esprimere il proprio ateismo o, al contrario, appoggiare il cristianesimo. Egli semplicemente intende sostenere una ricerca sulle prove dell'esistenza divina mediante il

35 Cfr. *ivi*, p. xl.

36 Cfr. PERCY BYSSHE SHELLEY, *The Necessity of Atheism*, in Percy Bysshe Shelley, *Selected Essays on Atheism*, New York, Arno Press & the New York Times, 1972, cit., p. 3.

37 Cfr. BICE CHIAPPELLI, *Il pensiero religioso di Shelley* [...], cit., pp. 19-26.

38 Cfr. *ivi*, cit., pp.28-43.



tentativo di confutarla; e in un momento di difficoltà personale nel rapporto con la prima moglie Harriet Westbrook, si convince ad accettare il ruolo di socio per la pubblicazione, però rimaneggiando lo scritto e modificandone il titolo.

Se si prendono in considerazione le lettere del 3 e 6 gennaio 1811 Shelley chiaramente afferma di credere in un principio di causa intelligente animatore dell'universo<sup>39</sup>, dunque "ateismo" non è altro che una definizione utilizzata al tempo per intendere il rifiuto verso le forme di superstizione, intesa dunque quale sinonimo di antiteismo<sup>40</sup>. In *A refutation of Deism*<sup>41</sup> del 1814, una battuta di Theosophus (lo "scettico") ci rende chiaro il conflittuale dialogo interiore di Shelley sul tema dell'irreligiosità come alternativa al cristianesimo: «The Atheist is a monster among men. Inducements, which are omnipotent over the conduct of others, are impotent for him. His private judgment is his criterion of right and wrong. He dreads no judge but his own conscience, he fears no hell but the loss of his self-esteem.»<sup>42</sup>. In questo testo inizialmente può sembrare che Theosophus rappresenti la posizione Shelleyana, a causa delle intenzioni di smontare il pensiero ateo, ma anche di rifiutare il cristianesimo; al contrario, però, tramite l'approdo allo stoicismo sarà l'evoluzione retorica della controparte (Eusebes, inizialmente convinto cristiano) a mettere in luce quella che sarà l'effettiva trasformazione delle considerazioni religiose maturate dal poeta, e mantenute da allora fino alla sua morte<sup>43</sup>. Nel periodo tra il 1811 si può ipotizzare dunque una fede agnostica ed ascrivere ad Hogg l'ateismo, che per proteggersi dalle accuse di scetticismo plagio le lettere scritte da Shelley, riportandole nel suo *Life of Shelley*, inducendo l'erronea attribuzione.

Nella rielaborazione di *Necessity of Atheism* Shelley esordisce con una spavalda affermazione «THERE IS NO GOD»<sup>44</sup>: con questo però, egli non intende negare l'esistenza di una divinità in senso generico, ma più specificatamente di una divinità creatrice come intesa (non solo) dal cristianesimo<sup>45</sup>. L'inspiegabile capacità rigenerativa peculiare a tutte le forme viventi, che denota la progressione di un ciclo vitale in cui il singolo riesce a riconoscere la propria esistenza nell'ora (quale opposta ad una condizione passata di non-esistenza); da sempre ha convinto le masse a credere che la nostra eterna riproduzione sia frutto di una *causa iniziatrice* onnipotente e atemporale. Tuttavia per poter affermare la sussistenza di tale moto sarebbe prima necessario riconoscere la progettazione di questo "prodotto" che è l'universo, ma la sua condizione d'esistenza risulta indeducibile a causa dell'ignoranza circa l'idea di causalità. Tale concetto, ripreso da Hume,

---

39 Cfr. PERCY BYSSHE SHELLEY, *The Necessity of Atheism* [...], cit., p. 5.

40 Cfr. BICE CHIAPPELLI, *Il pensiero religioso di Shelley* [...], cit., p. 47.

41 Cfr. PERCY BYSSHE SHELLEY, *A Refutation of Deism*, in Percy Bysshe Shelley, *Selected prose works of Shelley*, London, Watts & Co., 1915, cit., pp. 32-75.

42 Cfr. *ivi*, p. 54.

43 Cfr. LILLA MARIA CRISAFULLI, *La Realtà del Desiderio. Saggi Morali* [...], cit., p.71-72.

44 Cfr. PERCY BYSSHE SHELLEY, *The Necessity of Atheism*, cit., p. 5.

45 Cfr. PERCY BYSSHE SHELLEY, *A Refutation of Deism*, cit.

è inteso a sottolineare la correlazione tra le cose e di conseguenza l'interferenza che le une hanno sulle altre. In sintesi, per poter decretare la regolazione di cause ed effetti è necessario innanzitutto osservarle. Tutti i moti esistenti infatti a suo avviso sono soggetti a leggi rigide ed inevitabili, sufficienti a rappresentare ogni combinazione dei fenomeni nell'Universo. Eppure secondo Shelley ciò che ai creazionisti è possibile osservare sono solo gli effetti di tali norme, senza la possibilità di capirli: poiché nel tentare di definirli si riuscirebbe a stabilire solo il limite della comprensione umana, pertanto la parola "Dio" assume il compito di significare l'universo fenomenico delle cose sconosciute all'uomo. Nel tentativo di supporre una divina forza motrice dietro i fenomeni si rendono le teorie motorie ancora più enigmatiche, quando sarebbe più ragionevole ammettere le leggi scientifiche del movimento e le proprietà della materia: la conoscenza delle proprietà di un oggetto è esattamente uno dei requisiti per poterne determinare il campo d'azione. Se il sistema universale è dunque definito da fenomeni fisici, Shelley attribuisce alla materia la capacità di definire la propria funzione secondo necessità; eliminando la possibilità che nelle sue connessioni perfettamente armoniche si nasconda la guida di un creatore.

La stessa conclusione si ritrova anche in *Speculations on Metaphysics*, del 1814, nel quale l'autore sostiene che la presenza del Potere Divino non possa essere determinata dai dati acquisiti sensibilmente, data l'inesistente rapporto tra noi e tale entità. Risulta quindi impossibile dimostrare la nostra subordinazione ad una sostanza divina tanto quanto, allo stesso modo, la sua diretta esistenza. Un qualsiasi tipo di relazione implicherebbe uno scambio tra corpi organizzati; ma, essendo necessariamente limitati nell'estensione e nel funzionamento, si dovrebbe mettere in discussione l'immaterialità di questo "Dio" cristiano, come anche la sua onnipotenza e dunque intelligenza. Shelley recupera da Locke il ragionamento secondo cui asserire l'intelligenza di Dio significherebbe ammettere che sviluppi delle idee: ma la conoscenza deriva dalla percezione di un corpo nei confronti dell'estraneo che presupporrebbe una separazione tra l'oggetto creato e il suo creatore, il che naturalmente sarebbe una contraddizione<sup>46</sup>. Tale concetto secondo cui le idee scaturiscono per mezzo di circostanze, influenzando di conseguenza il comportamento dell'uomo, è mediato dalle letture di Godwin<sup>47</sup>, che lo induce alla conclusione che sensazione e intelligenza non possano essere concepite senza connessione. Nonostante ciò, tutti gli attributi divini riprendono le passioni e i poteri della mente umana nella loro forma più estremizzata in negativo o positivo, Onniscienza, Onnipresenza, Immutabilità, Incomprensibilità e nessuno di questi contempla una limitazione. Il cervello umano abbiamo appurato come apprenda tramite l'imitazione e la pratica, pertanto non possa disporre della facoltà di creare; quindi l'origine del movimento non può

---

46 Cfr. PERCY BYSSHE SHELLEY, *Speculations on Metaphysics*, pp. 114-118; in PERCY BYSSHE SHELLEY, *On Life*, cit., pp. 71-76.

47 Cfr. LILLA MARIA CRISAFULLI, *La Realtà del Desiderio [...]*, cit., pp. 72-73.

germinare dalla interno alla mente. Essendo proprio quest'ultima a considerare ed elaborare le nostre impressioni dei complessi fenomenici non è possibile attribuirne una alla Divinità, smontando l'ipotesi che l'intelletto divino possa essere nostra causa o addirittura simile a quello umano<sup>48</sup>. È evidente quindi per Shelley che la mente meriti di essere considerata un effetto, piuttosto che il principio del movimento. E infatti questo effetto giunge al proprio dissolvimento non appena terminato il proprio compito nel ciclo vitale; questo è tutto ciò che ci è dato sapere della vita: la sua morte o in alternativa la mutazione in uno stato differente.

Tale osservazione lo stimola l'anno successivo ad indagare più profondamente l'oggetto della mente: il pensiero<sup>49</sup>, che secondo la dottrina cristiana continuerebbe nell'aldilà in un modo inconcepibile nel presente. Il problema si situa nell'impossibilità di stabilire come questo principio vitale possa ridistribuirsi, nella sua sistematica trasmutazione; e allo stesso tempo implicare un'esistenza nell'aldilà o un'esistenza prenatale continuativa a quella terrena, come intesa dalla religione cristiana. Questa sostanza immateriale, frutto di sensazione e percezione, non può differire dalle altre nonostante poiché anch'essa approda all'estinzione, così viene confutata la possibilità di affermare il governo di un potere divino poiché in quanto infinitamente migliore dell'umano non sarebbe possibile dedurne i progetti a venire. A seguito di tale ragionamento diventa più comprensibile la necessità antropica di trovare una spiegazione ultraterrena alla vita: il soggetto disorientato e sconfortato dalla consapevolezza dell'inevitabile dissoluzione corporea, guarda al destino in uno stato d'ansia; affidandosi alla fede che lo distolga dalle sue amare logiche e domande.

Shelley, già dalle prime riflessioni in ambito religioso, si è interessato a definire la fede<sup>50</sup> quale passione nata dall'interrogazione delle idee assemblate sulla nostra esperienza e messe in rapporto a quella degli altri. Questo concetto viene recuperato da Francis Bacon: secondo cui ogni mente è offuscata dagli *idòla*, cioè immagini peculiari ad ogni cervello (altrimenti detti preconcetti) che determinano azioni e parole dell'individuo<sup>51</sup>. La ragione, attiva nell'interrogazione, procede ad analizzare le congetture sulle relazioni tra i fenomeni, in proporzione al grado di emozione che possono provocare; tali supposizioni, dopo essere state analizzate, possono essere accettate in parte, interamente o non esserlo. Per il modo in cui come si sviluppa tuttavia, la percezione di quest'ultime non può che risultare passiva: l'atto di fede non può essere dunque una questione di

---

48 Il percorso religioso si intreccia a molti dei temi analizzati in ambito filosofico: la mente come non-causa in *A Refutation of Deism*, verrà ripresa anche nel 1819 in *Essay on life*; dimostrando la minimale modificazione del pensiero shelleyano nella "maturità".

49 Cfr. PERCY BYSSHE SHELLEY, *On A Future State*, in Percy Bysshe Shelley *Selected prose works of Shelley*, cit., pp. 80-82.

50 Cfr. PERCY BYSSHE SHELLEY, *The Necessity of Atheism*, cit., pp. 5-6.

51 Cfr. PERCY BYSSHE SHELLEY, *Essay on Christianity*, in Percy Bysshe Shelley, *Selected prose works of Shelley*, cit., p. 99.

volontà e di conseguenza non può venir regolato dall'intelligenza. In ogni caso sarebbe chiaramente più utile avvalersi del sistema del ragionamento per validarne la veridicità, poiché la fantasia potrebbe rifiutare gli ostacoli logici che permetterebbero di evitare l'accettazione di credenze prive di fondamento: le fallacie seppur dimostrate persuadono chi, non operando secondo ragione, desidera essere persuaso<sup>52</sup>.

Shelley imputa la responsabilità di ciò alle autorità; che, approfittando della propria confidenza e potere impositivo, coniano e tramandano convinzioni e tradizioni. Si interessa di definire come la loro capacità persuasiva abbia ridotto la popolazione ad abbandonare il perseguimento della verità e della conoscenza, annientando inoltre il vero valore e scopo delle istituzioni. Gli organi giudiziari, che dovrebbero essere esempio di indipendenza dai pregiudizi nazionali e religiosi e che dovrebbero spronare i propri testimoni a meditare sulle loro esortazioni e a ragionare autonomamente, si ritrovano invece ad essere i colpevoli della creazione di una massa ignorante e stordita di menzogne<sup>53</sup>.

In particolare la sua critica si rivolge al cristianesimo quale simbolo dell'intolleranza religiosa, che nell'annullamento della libertà di pensiero ha obbligato il mondo a sottostare al potere della chiesa, alle sue superstizioni e alla violenza delle sette originatesi attorno a questo credo. Già dalla *Necessity of Atheism* Shelley aveva condiviso l'opinione baconiana secondo cui sarebbe stato più saggio essere accusati di ateismo e servire la virtù educandosi attraverso le leggi della filosofia morale e della ragione, piuttosto che essere assoggettati ad un essere immaginario<sup>54</sup>. Oltretutto se la presenza di questo essere è solo stabilita dal consenso generale, quale derivazione della prepotenza con cui è stato imposto, non avrebbe senso chiamare Dio altra cosa se non una comune astrazione esito dell'accettazione di specifiche preposizioni/proposte piuttosto che un'idea personale: ecco che nel linguaggio della ragione Dio e Universo vanno a significare la stessa cosa.

La parola "Dio" di per sé differisce nel suo significato se si paragonano le concezioni di Stoici, Platonici, Epicurei, Politeisti, Dualisti, Trinitari, ecc., tranne per l'attribuzione di un mistero/potenza invisibile e inconcepibile ad un'entità superiore; eppure le dottrine cristiane si ostinano nell'antropomorfizzarlo, pur tentando contemporaneamente e all'opposto di mantenere la sua natura divina misteriosa. Quest'essere soggetto a passioni è stato evidentemente coniato sulle necessità dei suoi ideatori; poiché il credo individuale si accorda con quella religione con cui condivide lo stesso concetto di bene o più in generale una maggioranza di principi. Il Dio cristiano

---

52 Cfr. PERCY BYSSHE SHELLEY, *On A Future State*, in Percy Bysshe Shelley *Selected prose works of Shelley*, cit., p. 82.

53 Il Cristianesimo impositivo, proibitivo e violento viene trattato principalmente in PERCY BYSSHE SHELLEY, *Essay on Christianity*; PERCY BYSSHE SHELLEY, *A Refutation of Deism*.

54 PERCY BYSSHE SHELLEY, *The Necessity of Atheism*, cit., pp. 10, 14.

presenta un più alto grado di “malevolenza” riassumibile nella dottrina della *divina provvidenza*<sup>55</sup>, descritta da Shelley quale potere superiore alle ordinarie guide dell’universo, che interferisce per punire il malvagio e ricompensare il virtuoso. Il sistema, com’è noto, afferma che l’individuo, dopo la morte, sarà affetto positivamente o negativamente in base alle azioni virtuose effettuate in vita. Shelley la considera un’assunzione ridicola, vista *in primis* l’impossibilità di determinare come uno stato d’esistenza potesse condizionarne uno precedente e/o successivo, ma ne loda l’intenzione di educare l’uomo sulle conseguenze derivanti dal dimostrarsi o meno virtuoso. Tuttavia questa dottrina non calcola gli imprevisti di circostanza (come la modificazione del significato di virtù in base ai costumi dell’epoca) o il temperamento, eventuali malattie e nemmeno la moltitudine di agenti indipendenti che potrebbero modificare opinione, condotta e felicità individuale; sarebbe dunque rischioso considerare azioni simili secondo lo stesso criterio di giudizio senza tener da conto ogni determinante. Oltretutto, se la tortura o la felicità eterne fossero diretta conseguenza di determinate azioni, allora si sarebbe giunti a definire uno standard per determinare quali azioni siano “giuste” e/o “sbagliate”, ma così non è<sup>56</sup>. La morte infatti non può essere affermata come buona o cattiva, ricompensa o punizione; poiché come afferma Eusebes<sup>57</sup>, se si esclude l’idea di relazione, le parole bene e male sono prive di significato, in quanto indifferenti al sistema dell’Universo. La violenza dell’arte istituzionale, l’ambizione di innumerevoli tiranni che brutalizzano e degradano la specie umana, destano orrore nell’animo puro; eppure tutto ciò non è astrattamente nè buono nè cattivo. L’ordine e il disordine sono solo modificazione nel nostro pensiero nella percezione degli oggetti esterni, in base al beneficio o danno che essi operano su di noi o sui nostri effetti; dunque la definizione di bene e male è determinata dal numero di riflessioni individuali originate a riguardo. Non è dunque possibile ritenere infinitamente più intelligente e misericordioso di noi un essere che preannuncia la sorte eterna di una punizione incomprensibile, dopo aver strappato l’individuo dalle mescolanze di bene e male naturali e proprie di quest’ultimo; e non può essere ritenuto “buono e giusto” poichè ha rifiutato di rivelare il suo volere/parola se non al momento della creazione, privandoci delle verità essenziali alla felicità e alla salvezza. Condannando all’ignoranza l’umanità ogni individuo muore senza redenzione da una colpa universale, che la divinità in persona, secondo le scritture, dovrebbe scendere a cancellare. Così sia i buoni e i saggi che gli ignoranti e i maligni, sono macchiati dall’involontario e inevitabile errore che, anche pagando con tormenti infiniti, potrebbe non venire mai espiato. Lo stesso vale per il concetto di fede: la ricompensa a chi crede e la criminalità imputabile alla mancanza di fede non è

---

55 PERCY BYSSHE SHELLEY, *On the Punishment of Death*, in «*Essays and letters*» e PERCY BYSSHE SHELLEY, *A Refutation of Deism*, in «*Selected prose works of Shelley*».

56 Cfr. PERCY BYSSHE SHELLEY, *Speculations on Morals*, cit., p. 131.

57 Cfr. PERCY BYSSHE SHELLEY, *A Refutation of Deism*, cit., pp. 65-67.

regolata dalla logica di giustizia ed intelligenza poiché, se la fede non può essere condizionata dal nostro volere, il dogma su cui si basa il merito o demerito è privo di senso. Un uomo dovrebbe essere giudicato per la purezza delle proprie intenzioni: eppure la mancata fede è ritenuta atto negativo volontario. Si tratta di un evidente paradosso, dunque un sistema che assume un falso criterio di virtù morale di questa natura è nocivo quanto assurdo e non può assolutamente essere ritenuto divino. Un essere onnisciente non può aver suggerito all'uomo di concepire il riformante sistema cristiano, data la sua inefficacia. Non è infatti ammissibile immaginare che le legislazioni, nate con lo scopo di regolare gli eccessi della vendetta, abbiano ideato macchine da guerra per imporre la "giustizia" sulle regole dettate da un volere divino, piuttosto che promuovere la vera conoscenza da cui dipendono coscienza e felicità umana. L'apatia imposta verso amore e amicizia, il rapporto sessuale fortemente sconsigliato, e simili dettami misantropici indicano chiaramente l'intento della tirannia di avere maggior presa sulla società annichilita a cui ha dato vita. Oltre alle religioni, le nazioni e le società stesse hanno diviso gli uomini persuadendo i più potenti a credersi privilegiati sugli altri; si è dato sempre meno peso a bisogni necessari per soddisfare quelli passeggeri e si è stravolto il sistema regolatore delle passioni, innalzando la vendetta a strumento di riscatto e acquisizione di potere. In questo modo il Dio ascoltatore delle preghiere assume la caratteristica di infliggere dolore a chi lo ha inflitto a noi, assumendo le arroganti qualità del suo creatore terreno.

Shelley ragiona sul fatto che questo Dio cristiano non assomiglia a colui che Gesù (ritenuto un profeta, piuttosto che un'emanazione divina) ha indicato come guida spirituale benigna e misericordiosa, dispensatrice di sicurezza e felicità su questa Terra. Il Dio di Gesù, per quanto diverso dalla mente umana, agirebbe secondo un principio di volontà simile a quello umano; risulta dunque più probabile la considerazione che rifiuti infliggere dolore, eliminando l'eventualità che possa essere colui che ha concepito la provvidenza, organismo di indefinita ed infinita tortura applicato ad un corpo dopo la sua apparente dissoluzione. Oltretutto un sistema così crudele, che non abbia come scopo il miglioramento della natura morale umana, ma la semplice punizione in quanto "giusta perché giustificata"; rende ancora meno credibile che possa essere connesso al Dio di Gesù o a una dottrina che Gesù stesso potrebbe ammettere, vista la sua natura di messaggero di pace. Quest'ultimo piuttosto sostiene la plausibile esistenza di un qualche spirito malvagio dominatore di questo mondo terreno imperfetto, che in un futuro prossimo non avrebbe più avuto effetto sugli uomini; ma i credenti, ignoranti circa l'aldilà, avrebbero fuso quest'entità malefica ed angosciosa con l'entità benefica descritta da Gesù. Shelley si rifiuta dunque di porre sullo stesso piano lo spirito cristiano e l'insegnamento del profeta; ma con il soggiorno nella cattolica Italia, la loro indelebile connessione rese difficoltoso dissociarli: incarica il suo alterego Theosophus di

attestare al suo posto la scelta di accettare del cristianesimo solo ciò che è coerente con la sua idea divina di bontà<sup>58</sup>.

Allo stesso tempo tende a teorizzare una nuova entità spirituale (già a partire dai primi rifiuti del materialismo) più congrua a suoi ideali e chiaramente non ad imitazione dell'uomo; una superiore Potenza universale animatrice originante la vita e somma di ogni perfezione, che concorda con l'equazione di Robert Southey "Dio=Universo"<sup>59</sup>. L'essere universale concepito da Shelley racchiude in se tutte le possibili denotazioni accostate agli dei della storia ed è lo spirito governatore di tutte le energie e intelligenze che attraverso il proprio potere pervasivo dà forma agli elementi dell'universo mescolandoli secondo la composizione che è dato loro di assumere in base alla loro natura. L'essere umano, dunque, non è che la parte inferiore di un meccanismo, nonostante le qualificanti peculiarità che hanno permesso la supremazia assoluta della sua razza sulle altre.

Per il perfezionamento di un'umanità più *umana*, Shelley vede in Cristo<sup>60</sup> il principio ispiratore, comunicando nelle lettere a Miss Tatcher. (risalenti al 11 e 20 giugno 1911 e 2 gennaio 1912) la propria intenzione rivoluzionaria di seguirne le dottrine<sup>61</sup>. Gesù viene ritenuto il più memorabile filosofo poiché le istituzioni funzionanti dei luoghi più civilizzati derivano dall'aderenza alle sue dottrine. Tuttavia Shelley si rende conto di come le contraddizioni ritrovate nelle testimonianze scritte ne rendano criptiche le divulgazioni, rischiando di essere seguite alla lettera e potenzialmente mal-interpretate, e mette in guardia sulla loro eventuale inattendibilità. La figura di Cristo non viene da Shelley interpretata canonicamente, in primo luogo per la certezza della sua natura non-divina. Gesù stesso affermava di essere un riformatore comune e di non essere dunque ispirato da principi divini ma da leggi antiche da lui analizzate, riformate e ristabilite, e dunque assume per il poeta il ruolo d'esempio migliore immaginabile: un eroe che sfida il potere ingiusto, l'alienazione e la schiavitù di una coscienza corrotta e che ha reso la propria vita una missione per salvare l'umanità dalle paure e dalle superstizioni che ne hanno arrestato il progresso. La catechesi autentica secondo Shelley si fonda sull'abolizione delle artificiali distinzioni tra gli uomini; ma i demagoghi della setta cristiana hanno influenzato i loro fedeli, violando i propri stessi dogmi e annichilendo il proprio senso morale. La loro sussistenza e quella del regime politico a cui si sono associati dipende da un sistema d'imposizione violento, concepito per dominare i propri simili e decidere per loro, seppur senza una effettiva elevazione mentale, ostacolando così lo

---

58 Cfr. *ivi*, p.74.

59 Cfr. BICE CHIAPPELLI, *Il pensiero religioso di Shelley* [...], cit., p. 46.

60 Per la descrizione del misericordioso Gesù e dei suoi insegnamenti vedere PERCY BYSSHE SHELLEY, *Essay on Christianity*, in «*Selected prose works of Shelley*».

61 BICE CHIAPPELLI, *Il pensiero religioso di Shelley*, pp. 46-47. In questo contesto vale la pena di ricordare il suo percorso per la liberazione il popolo irlandese dalla costrizione politica e religiosa inglese: incitò il popolo alla rivolta interna, invitandolo ad intraprendere un percorso di meditazione, temperanza, mitezza, perdono, e soprattutto di riflessione, in modo da acquisire saggezza e virtù per poter sconfiggere i tiranni Cfr. *ivi*, pp. 48-51.

sviluppo della natura morale e intellettuale dell'umanità. Hanno voluto spingere dunque i loro adepti a prestare attenzione non tanto al perseguimento di una vita virtuosa e felice in questa scena terrena, quanto al raggiungimento di una condizione serena dopo la morte. Inoltre si sono curati più di indagare i segreti del mondo divino piuttosto che considerare il metodo di perfezionamento per lo stato umano; per questo motivo il sistema di uguaglianza che avevano stabilito ha necessariamente fallito. Shelley cita Diogene nel ribadire che dovrebbe essere compito di ogni uomo governare con discrezione e saggezza le risorse che la moltitudine gli ha affidato fiduciosa, sostenendo la libertà d'opinione come unica legge imposta, in modo da appianare le differenze tra gli individui e terminare il sistema schiavista. Eppure l'umanità, schiava delle possessioni, ricerca il proprio valore nell'esibire la propria influenza sociale e ricchezza sfarzosa. L'insegnamento di Gesù non è mai stato quello di abbandonare il progresso acquisito nell'intelligenza fisica e intellettuale per ritornare allo stato selvaggio, ma di contenere il nostro soggiogamento ai desideri materiali e sensibili. Dalla saggezza ri-acquisita dovrebbe derivare l'estinzione del sistema ineguale di cui siamo prigionieri, poiché la giustizia<sup>62</sup> deriva dall'ampliamento della conoscenza universale e il male è virtualmente abolito nel momento in cui ciò si attua.

E' necessario in altri termini, che la benevolenza universale abolisca le istituzioni dannose: Shelley, memore dei ragionamenti godwiniani, modifica la teoria della *perfectability* e la rilegge in ambito cristiano<sup>63</sup>, mirando alla conquista di una universale unità e carità, raggiungibile attraverso l'impegno e la responsabilità personale. Attraverso la filosofia razionalista unita all'insegnamento di Cristo mira alla realizzazione di un uomo mite e capace di sopportazione, tramite l'astensione della vendetta e la predicazione del perdono: Shelley recupera il programma cristiano con lo scopo di trovare la formula per avvicinarsi al divino. Lo stesso Gesù spinge l'uomo ad imitare la perfezione del Padre implicando come questa sia un modello raggiungibile dall'umano: Shelley confida di poterle mettere sullo stesso piano spiegando come quest'ultima debba esser interpretata astrattamente sulla base attuale dell'altra<sup>64</sup>. Bisognerebbe dunque permettere allo Spirito del Principio Benefico di visitare la nostra struttura intellettuale, per far riemergere l'Armonia universale dormiente nella struttura passiva del pensiero, in modo che questa ci possa istruire sul come evitare il condizionamento della maggior parte delle influenze corporee (in quanto conscia delle nostre necessità fisiche biologiche) per poterci riportare alla Completezza, qual è la Natura Divina.

Il paradiso promesso ai giusti viene quindi interpretato come metafora per spingere l'uomo

---

62 Shelley definisce la giustizia allo stesso modo della virtù: cioè il risultato migliore che può derivare da un'azione e che farà scaturire da essa il maggior apporto di felicità possibile.

63 Cfr., *ivi*, pp. 25-27, 68.

64 Cfr., *ivi*, p. 66.



ad intraprendere un percorso verso la propria autentica essenza, che emergerebbe attraverso la presa di coscienza stabilita nella mutua comunicazione della conoscenza e della felicità di tutte le nature pensanti, per poi modificarsi all'infinito. La morte quindi non viene più intesa come decomposizione finale, ma la trasformazione in un organismo dalle funzioni differenti, dove le emozioni negative svanirebbero a causa dell'impossibilità degli spiriti maligni di raggiungere la vita dell'aldilà, in quanto bloccati dalla Potenza benigna là regnante.

## II CAPITOLO

### ARTAUD: POSIZIONE ETICO RELIGIOSA

#### II.i Il percorso filosofico-politico: *L'etica della violenza*

Nel 1927, attraverso il pamphlet *Au grand jour*, si comunica l'espulsione di Antonin Artaud dal gruppo surrealista, per via delle attenzioni sempre più dirette alle problematiche dell'individuo da parte di quest'ultimo; il movimento sta infatti prendendo una direzione congruente alle idee rivoluzionarie comuniste, non rendendosi conto che anche le aspirazioni artaudiane si stanno estendendo in ambito sociale e politico e con il medesimo intento sovversivo. Lo scopo delle meditazioni di Artaud, però diversamente da quelle bretoniane di eliminazione del sistema classista, è quello di analizzare i modi di vivere dell'uomo e ricercarne le cause dell'eterna perversione, poiché, come scrive in *Nouveaux écrits de Rodez*, l'uomo vive all'interno del dramma che è il mondo e combatte contro i suoi fratelli senza saperne il motivo<sup>65</sup>. Il suo disordine, l'inquietudine e la noia indicano un disordine nelle forze: quest'ultime vengono infatti intese come "l'energia che anima le cose", avvertita dall'uomo attraverso il proprio organismo, ma di cui la scienza percepisce solo gli effetti. In una corrispondenza con Jacques Riviere<sup>66</sup>, nel palesare la propria ripugnanza nei confronti dell'umanità intera, Artaud confessa come la costruita e senziente esistenza degli uomini lo tormenti; a causa dell'eccessiva attenzione legata alla produzione materiale del periodo industriale e all'attenzione inversamente proporzionale nei confronti della sfera spirituale, l'uomo ha, a suo parere, perso contatto con la propria vitalità, distaccandosi dal flusso in divenire dell'Essere per colpa del forzato iper-razionalismo occidentale. La coscienza viene dunque intesa come rottura tra uomo e natura, ed è ciò che lo allontana dalle origini sacre; per questo motivo il Rinascimento assume connotazione negativa, riconosciuto come emblema dell'antropocentrismo in un periodo in cui l'uomo si è convinto d'essere il divino di se stesso accettando di vivere in una perpetua alienazione.

Il primo tentativo di migliorare la vita dell'individuo recuperando la sua più veritiera essenza viene confidato in una lettera a "Monsieur le Legislatteur de la loi sur les stupéfiants", manifestando l'intenzione di scrivere un libro che si proponga ai lettori come una porta aperta sulla

---

65 Cfr. JANE R. GOODALL, *Artaud and the Gnostic Drama*, Oxford, Clarendon Press, New York, Oxford University Press, 1994, pp.4-5.

66 Cfr. *ivi*, p. 26.

realtà e che conduca dove non si sceglierebbe consciamente di andare<sup>67</sup>. Influenzato dalle suggestioni mistico-ermetiche dell'età romantica, istruitosi su Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire e Gérard De Nerval, Nietzsche e Novalis, e condizionato inoltre dalla visione dei teorici e dei pittori surrealisti e simbolisti, Artaud resta affascinato dal tema del rimosso e ne prende spunto per la sua idea di gnosi, quale appunto corrispondente ad uno sprofondamento dell'anima o erosione del pensiero. La *psyche*, ripresa dalla tripartizione ermetica e intesa quindi come intersezione tra materico e spirituale, è infatti contaminata da espressioni e funzioni determinate culturalmente che devono essere oltrepassate in modo che le forze precedentemente trattenute si liberino per poter reagire all'innaturale vita in società. L'aspirazione romantica tedesca infatti si estende all'infinito nell'interrogarsi sul come raggiungere la completezza essenziale, che Artaud si sente di opporre alle prerogative della cultura francese, prigioniera invece dei limiti e delle forme ed incapace di un "vero tormento esistenziale"<sup>68</sup>. Si palesa in questo modo l'idea di svincolarsi dalle forme di pensiero-trappola stabilite dai sistemi; il teatro occidentale culturalmente impregnato di parola offre delle formule espressive morte, deve quindi superare il verbo nel suo senso ordinario per permettere nuovamente l'esaltazione di concetti tramite l'utilizzo di immagini. Nel momento della caduta dei valori si progetta un teatro ideale attento ai valori morali e psicologici che, disciplinando la vita, sia in grado di ricostruire una connessione con il Tutto perduta. L'integrità originaria, composta in principio dalla fusione di corpo e di spirito, viene rivendicata dall'uomo per sottrarsi al giogo della Materialità quanto al volatile dell'Idea. Analogamente al sistema alchemico lo spirito è il maschile-volatile e il corpo è quindi la prigioniera-materia femminile, ma allo stesso tempo l'eco di una unità originaria dove l'anima è racchiusa; eppure l'entità fisica assume l'accezione ulteriormente oscura di promotrice dell'erotismo attraverso cui è possibile ritrovare la vera Vita.

Al momento nell'anima non fluisce la corrente in quanto stratificata, il femminile o Due deve quindi essere abbandonato e poi reintegrato purificato seguendo il principio di riunificazione degli opposti. Perché ciò avvenga è necessaria la morte dell'io; è fondamentale però distinguere tra io e sé, dove il primo sta ad indicare la singolarità separata che fa riferimento alla nozione borghese di "proprietà", mentre il secondo è il principio spirituale immutabile a cui tutte le esistenze appartengono. La discesa dell'anima nel vuoto dell'Oltre è un procedimento imprescindibile e salvifico: morire significa eliminare il limite che è l'individualità, per traboccare nella corrente della Forza dove soggetto e oggetto sono indistinti e il continuum della vita si manifesta nella molteplicità di enti frammentati. La pienezza coscienziale è infatti una percezione falsa e non comprende la riunificazione ambita, anzi, essendo espressa da concetti, funge da strumento di

---

67 Cfr. Ivi, p. 34-35.

68 UMBERTO ARTIOLI e FRANCESCO BARTOLI, *Teatro E Corpo Glorioso: saggio su Antonin Artaud*, Milano, Feltrinelli, 1978, p.21.

separazione; bisogna dunque respingere le ambizioni egemoniche dell'io. In alchimia tale processo espiatorio chiamato *nigredo* è il primo passo nella creazione della pietra filosofale corrispondente allo stadio della putrefazione, cioè lo stadio primitivo qual'è il caos originario in cui ha luogo la creazione. Il vuoto in cui è doveroso immergerci però non è solo uno spazio oltre i limiti delle forme di conoscenza in cui il l'Essere è sfuso; esso può anche presentarsi come esperienza paralizzante chiamato Caso o "Tuffo senza risalita", poiché il rischio è l'addentrarsi nel nulla da cui risulterebbe il disfacimento del pensiero, e di conseguenza della specificità e peculiarità del singolo, causato da un eccesso d'espansione. In maniera analoga a quanto teorizza Jung, per Artaud la massa confusa del caos primordiale corrisponde all'inconscio visto contemporaneamente come potenza mortifera e vivificante<sup>69</sup>. Il rovesciamento nell'opposto, successivo al movimento ascendente, e allo stesso tempo la re-integrazione in una fissità stavolta positiva, da vita all'*albedo*, ossia il raggiungimento dell'illuminazione provocato da un residuo di fissità della coscienza che permette il ricongiungimento tra conscio e inconscio anziché la dissoluzione; ed ecco che il teatro si assume l'incarico di sviluppare questo percorso salvifico.

Nella teorizzazione della messinscena Artaud rompe con la tradizione ma si distacca anche dal dirigismo registico: in *Evolution du décor*<sup>70</sup>, primo scritto dedicato alla teatrologia risalente al 1924, l'imposizione del protocollo di regia viene rifiutata, in quanto mediazione tra opera e spettatore, poiché causa un ulteriore blocco nel fluire della Vita vera oltre agli altri agenti scenici fisici. Il regista dovrebbe dimenticarsi di sé e realizzare quelle immagini che fluiscono libere dal testo, lasciandosi irrorare da queste e re-imparando ad essere mistico. La scena del teatro contemporaneo invece si fonda sul meccanismo visivo e affascina il pubblico con la sua frivolezza nella spettacolarizzazione di una drammaturgia, distraendo dalla verità più complessa; viene dunque ripudiata anche la rappresentazione, poiché imperniata sul piacere momentaneo ma soprattutto perché fondata sulla riproduzione, che è copia sbiadita e falsa della sostanza genuina che viene ricercata. Inoltre attraverso l'espressione di una parola filosofica si è interrotto l'eco della vita nascosta decantato dai grandi tragici e non si riesce più ad intaccare la profondità dell'esistenza; ma l'essenza del teatro è la comunicazione e il motivo per frequentarlo dovrebbe essere un ritorno della partecipazione: per questo la scena mistica deve essere intesa come luogo sacro in cui la realtà viene innescata con le sue potenze vivificatrici. Questa concezione di teatro assume anche un ulteriore denominazione, quella di "puro" con sottintesa l'intenzione di fare appello alla purezza della vita precedente, cioè il momento in cui nel fluire delle forme soggetto e oggetto non erano ancora divisi dalla forma, ma anche nel senso di ripulito dalle forme rappresentative. La messinscena viene

---

69 Cfr. *Ivi*, p. 39.

70 Cfr. *Ivi*, pp. 75-78.

quindi associata al movimento della recitazione poiché lo spazio d'azione è il corpo attoriale che subisce e presenta il conflitto dell'uomo. L'improvvisazione è appunto privilegiata in quanto costringe l'attore a pensare i propri movimenti piuttosto che raffigurarli, il suo repertorio gestuale fa appello all'essenzialità intrinseca all'essere umano obbligandolo a mantenere la presenza del sé rinunciando al fascino illusorio dell'Altro.

L'avvento del Teatro Jarry<sup>71</sup> occuperà le successive meditazioni teatrali fino al calare degli anni Venti, proponendo dapprima uno spettacolo inteso come evento comunitario che nella sua unicità deve riprendere l'imprevedibilità della vita; questa non discosta troppo dalle teorie espresse fin'ora, ma innovativa è l'entrata ai modelli linguistici di sogno e allucinazione, modellati sulla struttura "magica" degli antichi cerimoniali dal potere seduttivo. Nella ricerca di un'atmosfera "mistica" di massima ricettività, oltre a rafforzare la polemica anti-tecnologica e anti-borghese, nel 1928 si introduce appunto la magia, intesa come potenza che anima le cose, quale mezzo offerto allo spettatore per indurre la metamorfosi. La dissociazione necessaria a liberare il volatile dal fisso si applica anche al linguaggio nell'utilizzo dell'umor, per fare in modo che lo spettatore venga sviscerato e lavorato dallo spettacolo come in un'operazione chirurgica.

Grazie all'incontro con le dottrine orientali si ritrova una concezione sacra e terapeutica del teatro: la metafisica giovanile viene intesa come vera sapienza tradizionale, sovrarazionale e non umana, in misura ancor maggiore delle fasi pre-Jarry. La spettacolarità balinese si designa quale esempio per ritrovare la comunicazione tra il soffio umano e quello vitale delle potenze; essa si basa infatti su una parola incantatrice che mutando si fonde in un flusso metamorfico con gesto e musica, ed è imprescindibile per re-indurre il dinamismo del pensiero e attivare del terzo occhio o l'occhio solare, corrispondente alla gnosi<sup>72</sup>. Il linguaggio perde così il proprio spessore, dissociandosi, per guidare lo spettatore nell'inabissamento ed evitarne la disgiunzione totale dell'io. L'uomo occidentale invece è ancora irrigidito dalla razionalizzazione, che secondo Artaud si configura come un processo secondo cui l'energia viene sottoposta ad una contaminazione che è intorpidimento: nominare significa coagulare l'energia che fluisce nelle cose e annientarla attraverso la ripetizione, idolatrare dunque l'effigie. La nostra società fondata sul concetto ritiene infatti che la scrittura sia la forma comunicativa principale, e il teatro conseguentemente ne attribuisce la medesima preponderanza rispetto l'utilizzo del segno, esaltando la partitura dialogica su quella spaziale e trattando temi psicologici piuttosto che metafisici, per un attaccamento alla limitata esperienza e al conosciuto. Le arti hanno bisogno di affidarsi ad una fede, dato che la religione del reale non è sufficiente, e il teatro balinese ne è un perfetto modello: l'uomo deve rendersi captatore e

---

71 Cfr. *ivi*, pp. 77-95.

72 Cfr. *ivi*, pp.118-119

trasmutatore di forze per dominare il destino ed acquisire lo stato analogo a quello demiurgico. Egli ha il compito d'invertire attivamente il procedimento di impietramento, ritornando al Vuoto anteriore alle forme che è il luogo genesico delimitato dalla Manifestazione, e lì ripetere la creazione. Lo spettatore non deve resistere e lasciarsi invece sopraffare, poiché man mano che ci si allontana dalla creazione il fuoco energetico materializzandosi si rapprende e il teatro mistico intende appunto invertirne il processo. Sorge però un problema nello scambio tra palco e sala: la difficile comunicazione con il pubblico di massa. Per suturare la rottura intrinseca all'uomo, la scena antica si sviluppava sui miti di ispirazione esoterica: il mito strutturato su analogie si presenta come linguaggio di immagini, opponendosi all'analiticità della logica discorsiva, è il perfetto mezzo per rendere un teatro, che ha perso il suo statuto di rito magico, rituale-primitivo e dunque nuovamente comprensibile al pubblico.

Tra il 1930 e 1931 la fede religiosa si spegne e il concetto di sacro diviene la forza del basso o il *daimon*; esso si rovescia quale potenza oscura che domina l'universo in una congiunzione con quel Caso che ci perseguita; questo dualismo scisso riprende il momento genesico quando bene e male costituivano l'unico essere, cioè dio, per poi disgiungersi e porsi in opposizione. Le religioni sono infatti colpevoli di aver coperto questa altra faccia del divino, poiché se il principio di dualità originale non si fosse originato dal conflitto allora l'uomo non soffrirebbe in questa realtà. La vita è dunque un dramma crudele a cui nessuno può scappare e la cerimonia teatrale diventa la manifestazione del sacro brutale. Nell'incapacità dunque di ricucire il divario tra Limite e Illimitato questo viene semplicemente esposto da un tipo di teatro che si limita ad una fruizione contemplativa: l'interazione tra bene e male nel loro dinamismo eterno indicano che la pacificazione non è mai definitiva, e il teatro, sconfitto da una cultura razionalista che presenta la miseria umana senza filtro, si assume il compito di esprimere consapevolezza di questa crudeltà.

Sulla scena artaudiana riaffiora ora la rappresentazione e viene sviluppato un nuovo linguaggio di segni sia visuali che sonori che detengono la stessa importanza, significazione e facoltà suggestiva del linguaggio verbale. La poesia, corredata ancora di quella forza anarchica, si propone in metafore, onomatopee, grida ed associazioni, abbandonando la logicità e la chiarezza espressiva della parola per poter ritornare alla Parola prima delle parole; viene preservata nella forma solo nelle parti discorsive e "fermate" quando è necessario esporre un'idea oggettiva dove è comunque ridotta a a canovaccio. Essa con la sua potenza dissociante ritrova il proprio senso incantatore votato a sopprimere lo psicologismo naturalistico del teatro tradizionale europeo; il suo compito è quello di rivelare un altrove separato dall'esistenza terrena, facendosi manifestazione della crudeltà intesa come la cognizione che la carica energetica è sempre in procinto di sottrarsi a noi con il rischio di precipitare nell'abisso. Ma l'uomo non deve desistere al distacco passivo, deve

anzi accettare attivamente il suo destino di lotta contro la Necessità/ Destino (identificabile come il *samsara* induista) e resistere al conflitto per giungere alla riconciliazione finale. Artaud sostiene che ci si deve appellare inoltre al gesto esteriore, trascendente a livello spirituale in quanto deve far manifestare il movimento naturale della vita- spirito che deborda dal limite del linguaggio e tramite il suo potere di astrazione evoca idee; esso viene inventato direttamente sulla scena seguendo il flusso captato dall'attore, e quest'ultimo si immola per lo spettatore e per se stesso subendo i conflitti innescati, per poi purificarsi e contagiare lo spettatore spingendo anch'egli alla decontaminazione.

L'inconscio è il mezzo perfetto per distruggere la barriera dell'individuo e ritrovare l'essenza dell'Essere; infatti la *trance*, il sogno, l'estasi, ripresi dalla tradizione conoscitiva messicana quale opposta alla sveglia e fredda razionalizzazione occidentale, sono ora gli strumenti per giungere alla gnosi. Le immagini poetiche che permettono allo spirito di fermarsi in meditazione mentre le danze gestuali ammaliano il fisico si appellano al lato sensibile dello spettatore, riverberano all'interno del suo organismo per poi prepararne lo spirito ad accogliere idee mistiche/metafisiche giungendo a riappropriarsi della verità. Dato che l'organismo è commistione di spirito e materia allora l'alterazione organica influenza la psichicità e viceversa; per questo lo spettatore viene spinto a dissolversi, ritrovando la libertà di vivere le perversioni dello spirito sino alle conseguenze più radicali affinché possa poi fissarsi in nuovo composto superiore. Recuperando in parte l'idea di un teatro alchemico, ma con un rovesciamento procedurale dove la parte maschile incatena l'energia pericolosa del femminile, attraverso l'uso del simbolo, per poterlo poi reintegrare, la trasfigurazione si presenta come nuovamente indispensabile poiché nessun bene è conquistato senza il sacrificio: la scena della crudeltà ospita dunque il passaggio tra una fase tragica e una trionfante ed è il luogo dove, raggiungendo l'Illuminazione, ci si riconcilia col divenire misurandosi con esso anziché soccombervi.

Una nuova meditazione sul teatro della crudeltà solca il periodo tra il 1932 e il 1933: le dottrine orientali a dominante contemplativa mantengono in parte la loro influenza su Artaud, nonostante il metodo ascetico si sia rivelato poco efficace, l'artista sviluppa una scena che abbandona la propria funzione illustrativa per produrre invece una nuova realtà, non "reale" ma interiore che sia rivelata dall'inconscio. La sua arte, in quanto metodo di riflessione sul se per approfondire le esigenze più profonde e poi metterle a nudo, ricolloca "la metafisica" dall'intelletto alla sensibilità e il rimosso quale metodo conoscitivo viene innescato da un'impressione traumatica che avviene sulla pelle. Scontrandosi irrinunciabilmente contro la civilizzazione per il perseguimento di falsi obiettivi, anche a livello personale con la sua attitudine anarchica, lo spazio scenico sempre rappresentativo di quello coscienziale tenta ancora di raggiungere l'equilibrio

tramite la distruzione. Per questo motivo la teorizzazione in *Le Théâtre et la peste* associa metaforicamente la crudeltà alla peste, oltretutto sulla scia del concetto di imputridimento: questa rimodernata versione di teatralità si presenta come ponte tra il virtuale e l'attuale implicando una convergenza tra operazione fisica e metafisica. L'analogia artaudiana tra il teatro e la peste attinge all'idea di Sant'Agostino secondo cui entrambi siano pericolose calamità: una al corpo dello stato e l'altra al corpo dell'individuo<sup>73</sup>. La putrefazione/*nigredo* è l'inevitabile varco per lo sprofondamento dell'inconscio tra le Forze che permetterebbe allo spirito dell'uomo di liberarsi della forma ed errare indistinto. Ecco che nella distruzione delle forme il codice linguistico e segnico si impenna sull'anarchia e la metamorfosi, con lo scopo di appellarsi a tutte le possibili funzionalità percettive dell'umano per poter raggiungere la parte più sensibile e distruggerla, rituffandone lo spirito nel magma vitale. Assumendo lo statuto di un evento la scena manifesta la Vita nel suo stato puro; per questo motivo la parola viene decostruita attraverso lo scardinamento del rapporto tra significante e significato: deve essere ritrovato il verbo autentico che è manifestazione di una sofferenza trasformata in competizione. Questo linguaggio non deve circoscriversi nel tempo, ma articolare la quintessenza della vita perdendo la propria fissità e assumendo invece una carica esplosiva che sia espressione del ritorno al Caos, dove il femminile e il maschile non hanno ancora proliferato per condensarsi. Tra i coefficienti linguistici significativi, non concettualmente ma nell'inflessione tonale con cui si ripete il conflitto genesico, vengono impegnate la dissonanza, l'umorismo, l'analogia, il lapsus, l'assurdo, la ripetizione (ma solo come forma retorica in modo che il suono agisca come strumento ipnotico), la divergenza dei timbri e lo scatenamento dialettico dell'espressione; differentemente dai surrealisti però si rifiuta il caso a livello formale poiché coinciderebbe con la Fatalità già emblema del Basso.

Il dinamismo dello spettacolo è fondamentale per attuare lo stordimento sullo spettatore, anche lo spazio teatrale è emblema dell'eterno divenire, o ruota cosmica da cui nascono e muoiono i mondi, ed è concepito come una zona circolare con al centro il vuoto, coincidente con la posizione spettatoriale. Esso non presenta una scenografia decorativa per lasciare posto ad un linguaggio spaziale più concreto, non inteso come fisicizzato/condensato di materia -che documenterebbe un'indotta paralisi del flusso vitale-, ma nel senso di traboccante di forme. Per forme, o segni, si indicano forze materializzate o mezzi cifrati dalla capacità ipnotica che si muovono sulla scena; essi possono essere simulacri di una *dynamis* perduta e devono essere necessariamente impiegati allo scopo confluire tutta la materia sul palco purificatorio per poterla così rigenerare. L'impiego di questi doppi viene indicato appunto come il *Doppio* del teatro, andando a significare una

---

73 Cfr. JANE GOODALL, *Artaud's Revision of Shelley's "The Cenci": The Text and its Double*, in «Comparative Drama», vol. XXI, n. 2, 1987, pp. 117-118.



figurazione che attende di diventare una trasfigurazione evocata dalla realtà sommersa. La convinzione che il vuoto debba essere manomesso affinché si trasformi in potenza vivificatrice vede fondamentale ancora una volta il gesto dell'attore, detentore del soffio vitale; non il gesto di per se ma in quanto elemento che si incorpora in un sistema di segni attivi, che allo stesso modo della verbalità deve farsi eco efficace per rivelare all'inconscio il non-detto. All'attore non viene richiesto talento ma sincerità: facendo ricorso all'allucinazione e alla *trance*, la sua personalità si attenua ed egli abbandona la prigione dell'individualità, sprofondando nelle radici dell'essere ma senza incorrere nella disintegrazione grazie al barlume residuo di coscienza. I sentimenti che produce non sono frutto della mimesi ma ritrovati all'interno di se stesso; egli diviene un medium al centro di un campo di forze psichiche e il suo corpo è un trasmutatore energetico che si fa catalizzatore di tutti i furori dello spirito per poi ritrasmetterli al pubblico, anziché esprimere ora *imprime* sul corpo spettatoriale secondo una specie di contagio. Il corpo attoriale è dunque il veicolo del flusso della "profondità" dietro un'apparente separazione delle cose, il cui fine è realizzare la scena quale strumento di rigenerazione collettiva. Questa azione salvifica non si distingue da una violenza subita in quanto l'ascesi si raggiunge tramite una esaltazione esagerata della sensibilità; il sistema nervoso viene aggredito e sottomesso dallo spettacolo e lo spirito riesce a sottrarsi alla pietrificazione: la crudeltà è quel vertice della tragedia che nel sacrificio ritrova l'unità, quindi la pienezza dell'essere è il compimento di un dramma. Jane Goodall descrive il repertorio artaudiano come un "atto strategico di terrorismo culturale"<sup>74</sup> ma non solo: traumatizzando attraverso il teatro Artaud modifica la prospettiva etica sul trauma. L'indecisione iniziale tra la rassegnazione ad una conoscenza dell'ineluttabile Fatalità e la rivendicazione di un'autosufficienza dalle potenze si risolve dunque nella sofferenza stessa, pur sapendo che scegliendo quest'ultima ci si abbandonerebbe alle rivendicazioni materiali<sup>75</sup>: la debolezza umana maschera in realtà nella propria consapevolezza una forza occulta e una resistenza implicite, è dunque energia convertita e cioè una forza distruttiva che riflette e oppone la forza di gravità.

## **II.ii Il percorso religioso: I riferimenti gnostici di Artaud**

Susan Sontag, nel saggio *Approaching Artaud*<sup>76</sup> elogia il drammaturgo per l'interesse dimostrato nei confronti delle questioni di linguaggio, materia, essere e coscienza; Artaud infatti,

---

74 Cfr. FORBES AILEEN, *Return of the Cenci: Theaters of Trauma in Shelley and Artaud*, in «Comparative Literature», vol. LXVII, n. 4, 2015, p. 395.

75 Paul Ricoeur in *The Symbolism of Evil* afferma che l'atto di soffrire è l'azione stessa che si oppone al fato Cfr. JANE R. GOODALL, *Artaud and the Gnostic Drama*, cit., p. 29.

76 Cfr. JANE R. GOODALL, *Artaud and the Gnostic Drama*, cit., p. 2-6.

contestando le scienze psicanalitiche, propone un nuovo metodo conoscitivo per indagare nel profondo l'alienazione esistenzialista, deflagrata dall'entrata della civiltà tecnologica: suggerisce che l'originaria divisione della psiche a lungo andare abbia condotto l'individuale soggettività a distaccarsi dal legame col mondo esterno provocando uno stato traumatizzato. L'identificazione di un motivo drammatico dietro la condizione umana è ispirata da fonti occulte, letterature esoteriche e mitologiche: tarocchi, buddismo tibetano, taoismo, cabbala, religioni misteriche, induismo, rosacrocianesimo. Queste vengono rilette da Artaud sotto l'influenza di dogmi gnostici, a causa dell'ansia e dei disturbi psicologici, poiché ricalcano le medesime tematiche sofferte di abbandono, controllo tirannico/demoniaco e privazione della libertà. Serge Hutin in *Artaud et les doctrines esoteriques*<sup>77</sup> nota come non sia solo la condivisione di concetti ad avvicinarlo allo gnosticismo, ma anche un metodo simile di interpretazione dei testi che segue la tendenza di una inventività anarchica mischiata alla tradizione.

Il dramma della creazione, ispirato a schemi alchemici, neoplatonici e gnostici di caduta e riassorbimento, si esplicita nella condizione umana odierna di lontananza dalla verità divina, a cui è succeduta una sensazione interna di "aridità dell'anima" in cui la fiamma interiore va spegnendosi. Differentemente dal cristianesimo, in cui il peccato originale ha macchiato l'uomo condannandolo ad essere il proprio stesso carnefice, nello scenario gnostico la colpa viene trasferita dalla creatura al creatore: l'universo sarebbe infatti progetto degli angeli o del demiurgo (in base al sistema di riferimento) che, avidi di potere, non accettano il loro rango subalterno nella gerarchia d'essere e conducono l'esistenza mondana rappresentando una caricatura della vera divinità. Sotto di loro le sette sfere cosmiche li separano dalla nostra terra, su cui esercitano un potere che viene chiamato *heirmarméne*, traduzione di fato universale, che è la legge naturale a cui è asservito l'uomo. Se dunque il nostro mondo è dominato dalla tirannia del sensibile ed è distaccato dalla vera esistenza, a noi e agli arconti sconosciuta, allora l'unico modo per sottrarsi al loro dominio è l'abbandono della materialità. Artaud condivide questa convinzione secondo cui il metodo migliore per ritrovare la vera divinità è il distacco dall'influenza di quel corpo tormentato; se la sessualità e la procreazione significano dunque perpetrare la costrizione del demiurgo e seguirne le direttive, allora la meditazione si spinge fino a considerare la morte come metodo di svuotamento per poter riacquisire dominio di sé stesso. L'autore segue dunque un'idea simile a Georges Bataille che reputa il suicidio come un'affermazione di volere sopra la morte naturale imposta dal creatore<sup>78</sup>.

La branca speculativa siro-egiziana sembra quella più adeguata a stimolare le teorizzazioni artaudiane; differentemente da quella iraniana, non vede nell'origine del mondo due principi ma un

---

77 Cfr. *ivi*, p. 7-10.

78 Cfr. *ivi*, pp. 63-67.

solo univoco flusso d'essere che si è fratturato in se stesso, in una storia genealogica di conseguenti differenziazioni che si sono gradatamente sempre più scisse perdendo la vicinanza al divino Uno, l'Essere totale indistinto e primordiale<sup>79</sup>. Il sistema Valentiniano per esempio presenta, nella dottrina tramandata da Ireneo<sup>80</sup>, un Abisso iniziale e Primo Principio da cui deriva il Silenzio, altrimenti detto Ennoia o Sophia, che unendosi producono Mente o *Nous*, unico essere a conoscenza del padre primo. Mente e Abisso, che essendo della stessa sostanza sono entrambi l'Unigenito Padre, si uniscono al Silenzio da cui discende la Verità, e così via dall'unione di Mente e Verità vengono Logos e Vita, e da quest'ultimi l'uomo e la Chiesa, ed infine gli Eoni che chiudono l'esistenza del pleroma (il completamento dell'esistenza). Sophia però, come il figlio, vuole anch'essa conoscere il Primo Principio e così, spinta dal desiderio si allontana, ritrovandosi però agonizzante a causa delle profondità dell'abisso; a salvarla vi è il Limite, con cui essa si scontra, che le evita il totale assorbimento nel Vuoto, poiché consolidandola la riconduce in se stessa. Il Limite, presentandosi nella doppia funzione stabilizzante e separatrice, esiste solo in seguito all'errore della Sophia, e l'errore, essendo un'Intenzione, una volta concepito diviene effettivo e prende il nome di Sophia minore o Achamoth: una sostanza psichica e materiale, che non è altro che la forma estraniata da sé e decaduta dello Spirito, trasformata da processo interno in fatto esterno. La passione dell'Ennoia è quindi materializzata nella Sophia minore che per essere abbandonata deve esser spinta al di fuori dal Limite; eppure essa è piena di afflizione per la perdita della figlia, gli Eoni allora (quei domini di potere generati da Logos, Vita, uomo e Chiesa) impietositi pregano il padre primo di produrre dei nuovi Eoni: lo Spirito Santo e Cristo, incaricati di trasmettere l'inconoscibilità del padre. Nella loro nuova unità, tutti gli Eoni o mondi insieme producono un eone eccezionale, Gesù, che contenendo in sé tutti gli elementi del pleroma deve uscire dal Vuoto per portare, con la sua pienezza, la salvezza al residuo della perturbazione passata. Gesù separa dalla Sophia inferiore le passioni e le solidifica in sostanze indipendenti da cui si formano le cose esterne del mondo, per poi impartire loro la tendenza di assemblarsi e formare corpi. La Sophia con la sua purificazione ha prodotto il pneuma, tramite la conversione da parte del Salvatore l'anima, e con la passione la materia; quest'ultima, anche detta il Demiurgo, diviene regnante su tutte le cose tangibili e sul mondo materiale da lei creato, separandosi da questo tramite sette ulteriori cieli-angeli. L'angelo-demiurgo ignora- nel senso che è privo della sua conoscenza- l'esistenza del pleroma sopra di lui e della madre stessa, e il mondo che produce viene costruito su un vuoto assente di verità nel tentativo di riprodurre un'esistenza mai conosciuta. La Sophia minore, tornata alla propria essenza psichica grazie a Gesù, non può comunicare al figlio la verità per salvarlo e ricorre dunque

---

79 Cfr. HANS JONAS, *The Gnostic Religion*, (Traduzione di) Margherita Riccati di Ceva, Torino, Sei, 1991, pp. 114-115

80 Cfr. *ivi*, pp. 148-162.

all'incarnazione degli Eoni di Gesù e Cristo, materializzato nel Gesù storico, che tramite i profeti comunica nel mondo fisico i messaggi da parte di quella madre sconosciuta.

Un percorso simile viene descritto nella versione professata dai barbelognostici, ispirati ai valentiniani, riportata nell'*Apocrifo di Giovanni*<sup>81</sup>: costui presenta la fecondazione della Sophia a partire da un Pensiero da lei elaborato che dà vita a Ialdabaoth, il primo arconte e demiurgo, ma quest'ultimo è così abominevole, in quanto concepito nell'ignoranza, che lei stessa lo caccia via. Il demiurgo Ialdabaoth prende allora possesso di un nuovo spazio e concepisce come propria dimora l'eone che fiammeggia<sup>82</sup>; sulla scorta degli dei vuole anch'egli creare ma dovendosi servire della sostanza materiale chiede aiuto agli arconti che gli forniscono le loro sette essenze con cui egli compone l'anima degli esseri. Poi grazie agli angeli ne compone il corpo ma il suo prodotto resta inanimato, allora la Sophia nella compassione chiede a Dio di mandare Cristo e gli Eoni sotto forma degli angeli a servizio di Ialdabaoth, in modo che questi possano consigliargli di *soffiare* sulla faccia dell'uomo un po' dello spirito (pneuma) che giaceva in lui come dono di sua madre. Adamo si anima, ma essendo fatto dell'essenza degli arconti diviene più forte di loro, al che questi lo affondano nella materia, ma il Padre, impietosito dalla madre, invia la Vita per illuminarlo sull'origine della deficienza e sulla via dell'ascesa.

Secondo l'anticosmismo gnostico è dunque l'ignoranza riguardo alla natura divina ad aver iniziato questa degradazione angosciosa; la forza estraniata da sé, con cui sembra essere in opposizione, può essere anche vista come l'assenza di conoscenza, dunque la perturbazione-affezione di una parte di Assoluto che causa l'esistenza del mondo in basso. Il nostro mondo formale, frutto di un essere maligno ed invidioso, non può che essere rifiutato in quanto domina la vita umana costringendola alla tirannia del materico; eoni-mondi infatti si configurano nella maggior parte dei sistemi come regni spaziali che hanno il compito di bloccare il passaggio delle anime in ascesa allo scopo di impedirne la fuga dal mondo e il ritorno a Dio. La tendenza nei sistemi alla loro moltiplicazione riflette la distanza corrispondente tra l'uomo e il regno della luce; l'unico modo per liberarsi dal loro dominio è reincarnarsi finché non si compiono tutte le azioni esistenti, per poter poi attraversare gli eoni-mondi, azione che corrisponde a vincerli, e giungere alla verità. Questo nostro mondo terreno, in cui gli uomini sono falsamente liberi, ha vari nomi: può essere il regno del sonno come per i Mandei che indicano quest'esistenza come sotto il velo dell'ubriachezza o del sogno, oppure come Dimenticanza, o in altri ancora come il regno della morte poiché ospita coloro che devono ritornare alla vita. Esso si configura come entità demoniaca che

---

81 Cfr. *ivi*, pp.168-173.

82 Il demiurgo è spesso detto dio del fuoco, e anche l'ignoranza del regno mentale a livello pratico corrisponde al fuoco. Nel sistema di Ermete Trismegisto, il *Poimandres*, dalla discesa di una tenebra dal Dio di luce che si trasforma in materia umida esce un grido "paragonabile alla voce di un fuoco". Cfr. *ivi*, pp.128, 167-168.

contrasta l'operazione salvifica poiché assecondandola rischierebbe la propria stessa estinzione: nel momento in cui gli eoni-angeli vengono a conoscenza del Padre allora la Dimenticanza diventa non-esistente; alla restaurazione dell'unità segue il riassorbimento della materia grazie ad una conoscenza trascendentale, poiché in quanto derivato da essa è revocabile e allo stesso modo lo è la sua manifestazione esterna.

Il meccanismo della caduta/declassamento dal principio divino in alcuni sistemi come il Manicheismo prevede una componente volontaria quale la curiosità, la vanità, il desiderio sessuale, mentre per altri come i Mandei è una prigionia imposta dal demiurgo; configurandosi però come dottrine escatologiche la liberazione dell'uomo dai legami terreni è il fine comune. Per svincolare dalla mondana influenza del fato, che si manifesta nel vizio umano, bisogna rifiutare la propria anima che è organo spirituale dell'appartenenza dell'uomo al mondo in maniera eguale al corpo, in quanto fusione delle potenze cosmiche corrispondenti agli appetiti degli eoni. Il corpo detto Casa della Vita ospita al suo interno la *psyche*, che nei Mandei è rappresentata dalla Sophia (posta tra spirito e caos e poi immersa in quest'ultimo); questa racchiude lo spirito o pneuma, cioè la porzione di divino caduta nel mondo, che si trova addormentato e ignorante poiché dimentico di sé stesso e della sua origine. Una volta perduta la struttura originaria per dare luogo alla pluralità bisogna recuperare ciò che si è perso (l'idea di mescolanza è anaoga a quella di dispersione), mirando a ristabilire l'unità primitiva congruente alla liberazione dal mondo. Il compito viene affidato al messaggero della Luce, in quanto è necessaria la rivelazione come parte integrante della salvezza: egli penetra le sfere risvegliando lo spirito, per poi confidargli la verità riguardo la sua essenza, che corrisponde anche alla via del ritorno tramite l'abbandono del vestimento "psichico" per riunirsi alla sostanza divina nel regno nativo della luce. Il messaggero ha vari nomi, ma più spesso vi si riferisce come lo "Straniero", per il fatto di essere alieno alle essenze di questo mondo terreno in una ripresa della concezione freudiana dell'*Unheimlich*. Nel Vangelo di Marcione<sup>83</sup> (eretico cristiano che ha influenzato il nuovo testamento) è Il Dio straniero/il Nascosto/l'Innominabile ed è sia indicato come l'assoluta trascendenza, ma è anche colui che proviene da un altro luogo e per questo motivo soffre, non conoscendo il posto in cui è giunto, è incompreso e dunque caratterizzato da ansia ed angoscia. Nel nuovo paese egli girovaga sperduto e imparando man mano a conoscere il posto dimentica di essere straniero diventando estraneo alla sua origine, in questo modo lo straniero diviene il messaggero di sé stesso che va incontro alla propria parte di essere decaduta, la medesima entità assume dunque una duplice funzione venendo a salvarsi infinite volte in infinite forme dall'inizio del tempo. Oltre ai Valentiniani, mediante la figura di Gesù, sia i Mandei che i Manichei attuano la reminiscenza grazie alla chiamata dall'oltremondano che è, non solo ricordo dell'origine

---

83 Cfr. *ivi*, pp. 119.

celeste, ma anche promessa di redenzione e infine l'istruzione sul come comportarsi per dare avvio al cammino di ritorno verso la Vera vita nell'altro mondo; ma mentre nei Mandei la chiamata è indirizzata ad Adamo e all'infinito numero di credenti nel mondo, nei Manichei è rivolta all'uomo primordiale, giacente nelle profondità dopo essere stato vinto ed assorbito nella lotta precosmica di luce e tenebre. In alcune versioni non più denominate gnostiche (misticismo neoplatonico e monastico) l'incarico della rievocazione non è affidata all'inviato dello spirito universale ma al soggetto da istruire che, grazie alla concentrazione riversata sull'ascesi dell'io trascendentale, riesce a schermare il cuore dalle tentazioni che distraggono. Nel *Poimandres* di Ermete Trismegisto<sup>84</sup> non vi è nessuna antitesi tra Dio supremo e Demiurgo, e il ritorno alla vita celeste avviene naturalmente con la dissoluzione fisica, dove gli elementi attraversano i sette cieli per giungere all'ottavo delle stelle fisse e tornare simile alla divinità; la fine dei possessori di gnosi è appunto diventare come dio e dunque Dio stesso.

Se il mondo delle forme è dunque un'illusione della vera Vita- che Artaud intreccia alla tradizione delle dottrine indu e buddiste, come la *brahman-atman* e la *maya* definiti i piani dell'apparenza in opposizione al Nirvana- ne deriva una sfiducia verso la propria interiorità a causa del sospetto di un inganno diabolico: se è la chiamata (e dunque la grazia) a salvare l'uomo dalla condizione di prigionia, allora non possono avere nessun effetto gli atti virtuosi, poichè il regno mondano di cui siamo prigionieri è stato architettato da un essere a-morale. A differenza del cristianesimo per il quale le sofferenze sono il mezzo per la riuscita della missione, nello gnosticismo sono una conseguenza e non parte del suo significato. Come indica anche Simon Mago<sup>85</sup>, personalità che ha ispirato le leggende rinascimentali del Faust<sup>86</sup>, il peccato perde di significato negativo in quanto mezzo plausibile per esplicitare l'ostilità e il disprezzo verso il mondano. Pensieri positivi e/o negativi sono tutti considerati come «concezioni» (rispettivamente) divine e demoniache dell'anima, l'Alto e il Basso sono entrambi manifestazione del demiurgo. Se osservate dal punto di vista del Dio (non il Demiurgo, ma l'Uno originale) le cose sono indifferenti; il sacro diviso in sé stesso non ha razionalità né moralità, e allora anche la sua svilita copia umana deve lasciare trasparire la propria essenza acosmica nella non-identificazione con la Legge. Il codice morale non è che il completamento psichico della legge fisica, è parte del disegno divino contro la libertà e contro il ritorno, e dunque obbedirgli significa sottomettersi all'autorità imposta sull'io. Nella violazione delle norme demiurgiche, il pneumatico (possessore di gnosi) contrasta il disegno degli arconti, scardinando il concetto del peccato ed invertendola con la consapevolezza che il pneuma è già salvo. L'amoralismo però, non è l'unico mezzo per scappare dalla regno della

---

84 Cfr. *ivi*, pp. 127-145.

85 Cfr. *Ivi*, pp. 94-99.

86 Cfr. *ivi*, p. 99.

manifestazione: l'ascetismo si propone come alternativa alla via libertina tramite l'astensione, nel rifiuto del contatto con gli altri esseri piuttosto che la devozione all'eccesso, e questa è la via scelta da molti gnostici.

Artaud condivide con lo Gnosticismo la mitopoiesi, l'idea divina di caduta, l'estraneità al vero Dio in quanto in questo mondo non vi sono prove della sua esistenza, la salvezza tramite la conoscenza e l'affronto al demiurgo in quanto usurpatore: la restaurazione del proprio statuto divino sconfiggendo il demiurgo implica che l'assassinio di Dio sia la restaurazione dell'uomo-Dio. Il regista della crudeltà, che come Shelley è persuaso di essere il nuovo messaggero-Gesù, usa il teatro per spingere alla rivoluzione e diffondere la conoscenza inducendo al risveglio. Nelle vesti di alchimista è la prova che può ripetere la cosmogonia come il rivale demiurgo<sup>87</sup>, apre la scena all'energia che proviene dai quattro punti cardinali mentre l'attore la traduce in coordinate temporali in modo che l'intersecazione dei due movimenti renda la scena riverbero dell'Essere diffuso indistintamente. La scena del regista-demiurgo, controllata attentamente per evitare l'irruzione liberticida del figlio del Caos, appunto il Caso-Demiurgo, deve farsi Doppio (suggestionato dal modello di *Ka* egizio, e *mana* polinesiano e messicano) della realtà Abissale per reintegrare l'energia. Il progetto gnostico però, allo stesso modo di Artaud, nella lotta al dualismo ricerca una via per la conoscenza destinata a fallire e che lo porterà ad una morte senza rinascita.

---

87 Cfr. JANE R. GOODALL, *Artaud and the Gnostic Drama*, cit., p.45.

**PARTE DUE**  
**I CENCI**



### III CAPITOLO

#### LA DRAMMATURGIA DI SHELLEY

Le dinamiche della Famiglia Cenci<sup>88</sup>, una delle più benestanti di metà XVI secolo, provocano scandali che riecheggeranno nella storia italiana per lungo tempo. Il soggetto più scabroso è l'anziano conte, contemporaneo di Clemente VIII, si rende noto per le abitudini riprovevoli; tra crimini d'odio e di natura sessuale, egli resta a stretto contatto con la figura del papa durante tutta la vita, in uno scambio opportunistico di favori che permette ad entrambe le autorità di continuare ad esercitare la loro influenza.

La criminalità dell'uomo non è rivolta solo verso subordinati o oppositori anzi, è ancora più spietata se diretta verso la stessa famiglia per cui non nutre alcun rispetto, come dimostra la celebrazione della morte di due dei figli, il furto della dote della moglie del figlio (che causa a quest'ultimo un crollo finanziario) e lo stupro alla figlia minore. La giovane Beatrice già in precedenza ha scritto dei comunicati al papa pregandolo di salvarla dalla situazione domestica mandandola in convento o combinando un matrimonio; dopo innumerevoli tentativi di fuga raggiunge il picco della sofferenza nel momento in cui il padre la violenta. Nella disperazione e nello schoc ella ricerca supporto dal resto della famiglia e nel prelado Orsino che, suggerendo a Beatrice e a suo fratello di assoldare due vicari, intende il parricidio quale soluzione alla tirannia paterna.

Scoperti in breve la cospirazione ed i colpevoli, il papa ignorando le loro preghiere opta per torturarli e condannarli a morte, poiché la scomparsa del patriarca Cenci significherebbe perdere i favori economici che il Conte ha sempre concesso in riparazione ad ogni atto fuorilegge, e dunque la rendita continuativa che aveva fin quel momento contribuito alla sua ricchezza.

#### III.i Ispirazione e Intenzioni Compositive

Nel 1818, dopo lo scandalo subito a causa della pubblicazione di *Necessity of Atheism*, Shelley si trasferisce in Italia, dove assieme alla moglie Mary si dedica a viaggi, letture e composizioni. In visita a Roma ha l'occasione di recarsi al Palazzo Cenci dove riesuma il volume

---

88 Cfr. PERCY BYSSHE SHELLEY, *The Cenci: a tragedy in five acts, given from the poet's own editions / With an introd. by Alfred Forman and H. Buxton Forman, and a prologue by John Todhunter*, London, Reeves E Turner, 1886, pp. 2-3.

*Relation of the Death of the Family of the Cenci*, portavoce delle vicende tragiche della famiglia<sup>89</sup>. Ne rimane incuriosito per l'effetto sconvolgente che provoca, su qualsiasi ceto, il solo nominarlo a distanza; come circa due secoli prima le vicende vanno a risvegliare l'interesse sociale, rimarcando l'inclinazione romantica degli italiani, propensi a discolpare l'omicidio a favore delle ragioni che hanno spinto la giovane a compierlo. Attratto dalla possibilità di impiegare come palinsesto la vicenda ancora d'impatto, trova la fonte d'ispirazione principale per la sua nuova opera nel ritratto ospitato all'interno del tomo, per secoli attribuito alla giovane martire che replica una raffigurazione attribuita al tempo a Guido Reni<sup>90</sup>. Shelley rimane immancabilmente colpito dall'espressività parlante del volto della ragazza, e vede in lei il perfetto esempio della commistione tra l'amorevolezza e l'orrore. L'aspetto dolce e rilassato dedotto dalla posizione abbandonata della testa si scontra con l'espressione dura ed inflessibile degli occhi e della bocca, che sembrano nascondere sotto la loro controllata dignità una parte criminale, che intende il parricidio come missione, e una parte moralmente offesa evocante una pietà sconvolgente.

L'aspetto e la storia della giovane, di intricata ed oscura bellezza, si trovano perfettamente appropriati ad esporre lo stato d'animo angosciato dello scrittore che si sente inoltre particolarmente vicino ai rivoluzionari francesi; imbracciando così la responsabilità di denunciare le inaudite violenze attraverso una decodificazione scritta. Riproponendo avvenimenti storici realmente accaduti si incarica di proporre una rivisitazione dell'attualità attraverso un passato re-immaginato, nel tentativo di far esaminare ai lettori il comportamento dei suoi soggetti ri-concettualizzati, per spingerli a cogliere l'opportunità conoscere sé stessi e gli altri attraverso l'analisi dei rapporti sociali<sup>91</sup>. Durante gli studi giovanili approfondisce il concetto di tragedia come forma utile ad indurre la purificazione morale, dedotto dalla concezione aristotelica, secondo cui la forzata visione e conseguente analisi di atteggiamenti che suscitino pietà e terrore, porta il fruitore alla purificazione dei propri istinti brutali e all'esaltazione delle nascenti emozioni altruistiche.

L'utilizzo di un tema così forte è quindi necessario a destabilizzare le norme e i valori della cultura contemporanea, sicuramente anche in risposta al trattamento subito nel periodo inglese, ma in primo luogo per scuotere i moralisti borghesi; con audacia lo scrittore incarica l'eroina Beatrice di esplicitare l'assimilata dottrina della *necessity*<sup>92</sup>, sradicando le nozioni stabilite di moralità e

---

89 Cfr. *ivi*, pp. 3-4.

90 Cfr. *ivi*, pp. 6-7, ix-xi. Ulteriori studi hanno però messo in discussione questa appartenenza: sia riguardo l'autore, in quanto risalente tra il 1590 e il 1660 avrebbe potuto essere Albani Francesco o magari frutto di una collaborazione tra i due contemporanei, sia riguardo il soggetto che potrebbe rappresentare semplicemente una sibilla Cfr. ERNEST SUTHERLAND BATES, *A Study of Shelley's drama The Cenci*, New York, The Columbia University Press, 1908, pp. 6-7.

91 Cfr. YOUNG-OK AN, *Beatrice's gaze Revisited: Anatomizing "The Cenci"*, in «Criticism», vol. XXXVIII, n. 1, 1996, pp. 27-68.

92 Cfr. *ivi*, p. 33.

religione. Tramite l'eliminazione delle categorie di bontà e cattiveria come regolatrici dell'universo, egli promuove un'analisi dell'interpretazione che dà loro forma, chiarendo come dipenda dalla personale propensione, o spesso piuttosto dal condizionamento del singolo, analizzare i fatti secondo un punto di vista soggettivo. Come infatti sostiene Dawkins, se il senso morale fosse innato e unico allora sarebbe di appartenenza comune, a prescindere da barriere geografiche, culturali o religiose<sup>93</sup>.

Oltretutto, in quanto figlio del Romanticismo, risulta naturale per Shelley voler penetrare la contorta psiche umana: in particolare lo attira analizzare il male quale aspetto paradossale quanto essenziale della condizione umana: più precisamente la propensione naturale dell'uomo verso il male riassumibile nel concetto di Decadimento o Caduta umana (chiaramente in senso metaforico); andando a riprendere parte della tradizione Gotica per quanto concerne il conflitto tra il creatore-creatura e l'atmosfera misteriosa, perturbante e insalubre.

Il concetto di Decadimento indica in maniera semplificata e generalizzata l'estraneità dell'uomo da un qualsiasi ordine cosmico esistente, a prescindere che lo si voglia chiamare dettato dal fato o dal divino. Certo è che la Caduta ci circonda ovunque e in ogni modo; non è possibile astrarsi da questa condizione inesorabile ed è indifferente capire perché avviene, o quando, o se avviene all'interno di noi stessi, o a causa del contatto con gli altri. Secondo lo scrittore Camus ogni uomo soffre questa condizione di decadimento che, se letta nel senso di corruzione morale/spirituale in quanto esistente inevitabilmente per chiunque, rende l'uomo implicitamente corrotto dal suo concepimento<sup>94</sup>; nessuno dunque può dichiararsi innocente, in quanto necessariamente frutto dell'indebitamento delle infinite generazioni che lo precedono.

Le testimonianze a riguardo godono di una lunga tradizione mitica, ma la nozione prolifera in particolare nell'ambito teologico, a partire dalla versione biblica a quella greca, romana, egiziana, sumero-babilonese e persiana; per questo motivo è complesso ricomporre la storia caratterizzata dalle innumerevoli variazioni, contraddizioni ed ambiguità. Ogni periodo storico presenta nella propria letteratura e arte la nozione di *Fall* in maniera conscia o inconscia; per esempio nella tragedia del tempo elisabettiano la semplice narrativa dell'eroe che viola il "giardino" guadagnandosi il peso del peccato permette di tramutare il mito in un evento comunitario istruttivo.

La diffusione massimizzata del cristianesimo ha fatto in modo che negli ultimi secoli il racconto biblico della Genesi venga ritenuto la prima esegesi della Caduta, propugnando attraverso di esso i propri dogmi, e dunque senza mirare a suggerire verità che illustrino la natura umana, ma

---

93 Cfr. RICHARD DAWKINS, *L'illusione di Dio*, traduzione di Laura Serra, Arnoldo Mondadori Editore, 2007, pp. 209-232.

94 Cfr. TERRY OTTEN, *After innocence: visions of the Fall in modern literature*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1982, p. 1.

ad imporre dei principi assoluti da rispettare. La teologia con il Rinascimento accorda al mito nuovamente differenti significati; l'apparente conflitto tra umanesimo scientifico e teologia sarà infatti affrontato durante tutto l'Illuminismo.

È il Romanticismo ad incaricarsi di divulgare le valutazioni umanistiche, concordando su un'interpretazione allegorica e avvicinandosi alle tradizioni specificatamente non cristiane. Tuttavia, a causa della mutevolezza e incostanza dei loro assiomi, gli esponenti del movimento convertono il mito in una spiegazione soggettiva della loro concezione di realtà: da tema storico o teologico la Caduta viene utilizzata nell'ambito psicologico per raccontare la storicità del processo nella mente umana. L'azione negli autori romantici assume spesso la forma del psicodramma, quale rivelazione dello sviluppo dell'anima, e la caduta viene allora intesa come quel movimento interno che definisce il procedimento dall'ignoranza del sé all'autocoscienza, o dall'innocenza all'esperienza. Tramite l'articolazione di esperienze personali il dramma interno in taluni autori vuole analizzare il sé, la propria penuria e il desiderio di ribellione, per giungere al risveglio di una coscienza intorpidita dalle regole.

Alla base della metafora vengono però mantenuti i riferimenti alla Genesi: il giardino che rappresenta il sistema di costrizione come metafora della religione organizzata, o dello stato, o ancora del super-ego; il serpente, con cui spesso si identificano gli autori, simboleggia lo spirito della libertà quale manifestazione irrefrenabile verso l'ordine delle cose, o ancora il potere divino inteso come rappresentazione del super-io, dunque proiezione di una coscienza in via di sviluppo; e infine l'espulsione/caduta non più subita come giudizio divino ma come coraggiosa autoaffermazione. Dio viene stravolto in un oppressivo creatore e la figura ribelle assume l'epiteto di eroe e acquisisce la più alta moralità, mentre invece coloro che porgono omaggio al demiurgo sono ritenuti esseri inferiori; ecco perché in un sistema oppressivo il peccato più grande non è la disobbedienza, ma l'incapacità di rifiutare la sopraffazione. La stasi è il nuovo male, e il male è invece una semplice controparte del bene che non può non esistere in quanto oltre esserne l'opposto è suo completamento. E l'uno e l'altro compenetrandosi non possono eliminarsi a vicenda né a favore dell'uno.

### **III.ii Differenze tra la storia originale e il dramma<sup>95</sup>**

Nonostante Shelley scelga nella maggior parte di mantenere fede alle vicende originali nella sua trasposizione drammaturgica, la storia reale è ben più cruda di come ci viene presentata, al

---

95 Cfr. *ivi*, 93-107.

punto che il governo papale si sente obbligato a prendere tassative precauzioni per evitare che siano rese pubbliche le debolezze e depravazioni del sistema. Il Cenci infatti non si limita ai delitti sottintesi nel primo atto ma è solito approfittarsi degli accordi col Papa e dunque non porsi limiti nei suoi piaceri sregolati: dallo stupro, alla sodomia, all'intrattenimento costante con cortigiane a corte, alle offerte di incesto rivolte alle figlie col pretesto di dare vita ad «un frutto sacro destinato al paradiso», secondo le leggende concernenti l'unione fisica tra padre-progenie. Attraverso il ridimensionamento del suo comportamento, da sensualista dissoluto ed ateo a idealista credente di fede cristiana (seppur sempre dedito ai propri interessi a scapito degli altri); Shelley vuole inserire un motivo religioso che sarà integrale al nuovo punto di vista dato alla vicenda, per tentare un bilanciamento nel personaggio che lo renda meno crudo agli occhi della critica e dei lettori. Seguendo un principio simile, la figura del Cardinal Camillo viene proposta in uno sdoppiamento attraverso il personaggio del funzionario Savella, il cui nome attribuito è invece riconducibile alla prigione in cui viene rinchiusa la famiglia in attesa del verdetto.

Un'ulteriore opportuna invenzione è il mandato di cattura e morte da parte del papa nei confronti del Cenci, necessario a Shelley per far apparire la chiesa più morale di quanto egli stesso credesse. Più rappresentativa della sua posizione personale religiosa è la scelta di variare la morte di uno dei due figli a Salamanca: Rocco, invece di venir ucciso da un privato, viene fatto morire schiacciato dal crollo della chiesa entro cui sta pregando; quasi a significare come la fede che avrebbe dovuto salvarlo è al contrario mascherata da trappola di un'indifferenza mortale, oppure che la protezione garantita da parte della fede sia in realtà una sicurezza instabile e fallace. Oltretutto è curioso come una delle poche figure maschili che sostiene le donne della famiglia, un amico di famiglia chiamato Monsignor Guerra, venga sostituito con il prelado Orsino, la cui compassione si trasforma in passione proibita verso Beatrice, necessaria ad inserire il vescovo nella schiera di figure religiose corrotte. Nella prima scena dell'atto finale si scopre il tradimento di Orsino che, appena intende la notizia dell'arrivo delle guardie papali, scappa travestendosi per evitare accuse di complicità; nel reale svolgimento degli eventi è appunto il Monsignor Guerra a dover scappare ma con diversa giustificazione: egli viene preventivamente a conoscenza dell'ordine inquisitorio da parte del tribunale di Napoli verso i due uccisori Marzio e Olimpio, ma riesce a liberarsi solo del secondo, per questo motivo Olimpio non compare né viene menzionato nella seconda scena dell'ultimo atto.

Un'aggiuntiva intrigante modifica riguarda la modalità dell'omicidio: nel dramma i due vicari, assoldati da Beatrice, strangolano il Cenci senza lasciare tracce di sangue e completano il comando gettandolo dalla finestra; nella realtà la morte si compie trafiggendone la testa con un chiodo e per finire il lavoro un secondo viene piantato nel collo con un martello. Sono proprio

Beatrice e Lucrezia ad estrarli dal cadavere per poi scagliarlo nel giardino sottostante alla terrazza; eppure secondo Shelley, che ritrae Beatrice con tratti di docile bellezza desunti dal quadro, non è possibile attribuirle una conformazione così violenta.

### III. iii La caratterizzazione delle *Dramatis Personae*: Analisi morale

Il carattere drammatico che evidenzia la contraddittorietà interna all'animo umano si manifesta nel trattamento dei personaggi della tragedia shelleyana: nettamente definiti e tra loro interconnessi come lo sarebbero gli uomini nella vita reale, danno la sensazione di non essere figure isolate ma parti di un microcosmo che si aggroviglia in trame tragiche, rendendo ogni scena potente nella sua individualità. La lotta interiore, tipica del trattamento romantico, va però a scontrarsi con la proposizione di individui che già dal primo atto vengono designati come completamente formati nel proprio essere; eliminando la possibilità di una maturazione del carattere in favore di un'analisi localizzata nel momento. Nella prefazione a *The Cenci*, Shelley confida di aver provato di contenere le proprie convinzioni morali di giusto o sbagliato nella caratterizzazione; il tentativo non è andato a buon fine tuttavia poiché il tema si presenta in linea con la sua personale idea di categorizzazione sociale<sup>96</sup> e il sogno di una nuova gestione della comunità. La tirannia domestica, religiosa e politica, che per tutta la vita lo hanno oppresso e ne hanno dominato le pubblicazioni, vengono qui idealmente schiacciate e spiritualmente conquistate dalle stesse vittime innocenti. In questa sua visione del mondo gli uomini sono divisi in tre categorie: i tiranni, comprendenti preti e re, caratterizzati da ambizione, potere, avarizia, malizia; gli eroi o martiri, che si elevano spiritualmente a scapito della propria disfatta fisica; e infine gli schiavi, rappresentativi dell'umanità in massa, verso cui Shelley nutre molte speranze per il futuro, ma poco rispetto nel presente (il socialismo politico altrove prominente è qui assente). Questa classificazione, evidentemente scorrelata dalla realtà umana da cui sono tratti i soggetti, è però adeguata a contrassegnare la loro identità fittizia e semplificata, dando riprova dell'ammirazione shelleyana nei confronti dell'idealizzazione estesa anche al metodo narrativo delle vicende, ove vengono omesse le supposte irrilevanze (anche di tipo etico). La sublimazione però non intende proporre eroi allegorici, anzi, come si può notare nel personaggio di Beatrice, che già dalla prefazione viene specificato non sarà descritta quale ideale di eccellenza morale<sup>97</sup>. Attraverso la fruibile immediatezza di comprensione ci vengono offerti ritratti limpidi, distanti dalla vita reale, documentando nuovamente l'avversione per l'universo intricato ed

---

96 Cfr. ERNEST SUTHERLAND BATES, *A Study of Shelley's drama The Cenci*, cit. p. 65-68.

97 «She would have been wiser and better, but she would never have been a tragic character.» Cfr., PERCY BYSSHE SHELLEY, *The Cenci: a tragedy in five acts* [...], cit. p. 4.

imperscrutabile; eppure Shelley non rifiuta in toto il trattamento realistico, innervando azioni e tematiche terrene con una poesia intrinseca alla sofferenza.

«For the highest moral purpose aimed at in the highest species of the drama, is the teaching of the human heart, through its sympathies and antipathies, the knowledge of itself; in proportion to its possession of which knowledge, every human being is wise, just, sincere, tolerant, and kind.»<sup>98</sup>

Il Conte Cenci è chiaro appartenga alla categoria tiranno-re; viene tuttavia trattato remissivamente in un ipotetico confronto coi despoti delle produzioni precedenti, inesorabilmente contaminati dalla più vile degradazione (dunque il puro male risulta più forte di quello contaminato dal bene). Questa differente elaborazione del concetto maligno rende il personaggio sicuramente più convincente poiché le qualità negative sono mischiate al coraggio, all'autosufficienza e ad un'influenza sugli altri di cui è perfettamente consapevole [«No doubt Pope Clement,/ And his most charitable nephews, pray / That the Apostle Peter and the saints / Will grant for their sake that I long enjoy/ Strength, wealth, and pride, and lust, and length of days» (I. i. 27-31<sup>99</sup>)]. Non ha nessuna pietà ] né interesse verso il prossimo anzi, si diverte ad insultare il costume pubblico per il semplice piacere personale e sostiene senza rimorso l'intenzione di vivere una vita di assoluta libertà (I. i. 69-70), (I. i. 81-82), (I. i. 87-91), derivata dalla convinzione che tale sia la normalità dell'essere umano (I. i.78-80). Eppure questo principio si basa nient'altro che su un sistema di difesa personale, tipicamente paternalista, secondo cui il provare ed esprimere paura o rimorso sia contro l'“essenza del maschile”. Pertanto, auto-convincendosi che questi sentimenti siano poco nobilitanti e debbano necessariamente essere repressi (I. i.84-85)] l'uomo va a ad convalidare la tesi errata ed infondata secondo cui l'azione contraria, e cioè la soppressione emozionale, equivalga ad un rafforzamento personale (I. i.93-94)]. E' possibile però dedurre una seconda interpretazione di quest'ultima affermazione, che tuttavia proporrebbe un'indagine completamente diversa (e forse non sufficientemente supportata dalle tracce analizzate fin'ora) che però potrebbe sembrare in linea con la personalità romantica di Shelley stesso: vale a dire che questo *hardened* potrebbe invece riferirsi ad un tentativo, magari subconscio, di giustificare come le complessità della vita portino un uomo con tali poteri e responsabilità a doversi forzatamente temprare (I. i. 96-98). In fin dei conti afferma più volte come la sua vita sia determinata dalle voglie e dai piaceri che arbitrariamente sbocciano in lui, avvalorando dunque l'ipotesi che egli sia completamente astratto dalla realtà di bene e male [«Conscience! Oh, thou most insolent of lies!» (IV. i. 177)], e non riconosca altro impulso se non quello di seguire i propri istinti.

---

98 Cfr. PERCY BYSSHE SHELLEY, *Shelley's literary and philosophical criticism*, cit. pp. xxxii-xxxiii.

99 Nei riferimenti al testo di *The Cenci*, all'interno dell'analisi a seguire, ci si limiterà all'indicazione di atto scena e verso, facendo riferimento alla seguente edizione Cfr. PERCY BYSSHE SHELLEY, *The Cenci: a tragedy in five acts* [...], cit., pp. 8-89.

Molto spesso i filosofi hanno erroneamente considerato l'uomo dal circoscritto punto di vista morale e intellettuale, trascurandone gli istinti primordiali o emotivi. Il selvaggio e l'illetterato considerano solo l'esistenza nel presente, o nel passato come fosse presente, determinando le proprie considerazioni a partire dalle personali reazioni che conseguirebbero in risposta ad azioni altrui. Se si percepisce un'ingiustizia viene suscitato un senso necessario di cautela nei confronti del "nemico", che darà origine alla passione della vendetta quale atto col fine di impedire il prossimo nella ripetizione di tali azioni dolenti. Shelley in *On the Punishment of Death* sostiene che se la vendetta non è altro che desiderio di giustizia, implicherebbe dunque che il male sia derivato in origine da buone passioni; ma questa convinzione, fondata sulla superstizione e sull'abitudine, diviene un dovere da finalizzare, anche contemplando l'annullamento dei fini biologici originali. Inoltre, definisce le persone prone a disdegnare i pericoli derivanti dal consumare i peggiori crimini come dotate di un carattere eccessivamente energico, insensibili riguardo dolore o paura, appartenenti ad una società che non sa sfruttarne il potenziale per il miglioramento comune. In questo contesto il Conte non appare più semplicemente infido, ma bestiale nel senso animalesco: un'animale senza coscienza che si lascia trasportare incurante delle conseguenze poiché sufficientemente potente e distaccato da poterle evitare [«...till I killed a foe,/ And heard his groans, and heard his children's groans./ Knew I not what delight was else on earth,/ Which now delights me little. I the rather/ Look on such pangs as terror ill conceals,/ The dry fixed eyeball; the pale quivering lip./ Which tell me that the spirit weeps within/ Tears bitterer than the bloody sweat of Christ./ I rarely kill the body, which preserves,/ Like a strong prison, the soul within my power» (I. ii. 105-116)]. Abbassandolo ad una condizione primitiva viene spiegata così la sua incapacità di vivere in ambito sociale, dove infatti egli nega agli altri la sua inderogabile licenziosità è negata al prossimo.

Nel suo studio sui Cenci, Wilhelm Wagner<sup>100</sup> propone l'interpretazione del carattere del padre-tiranno sulla base del reale genitore di Shelley, aprendo un ragionamento sulla dominazione domestica che è infatti uno dei macro temi della vicenda stessa. Per il Conte la casa e la famiglia, in particolare moglie e figlia, sono equivalenti possedimenti su cui egli ha dominio assoluto; ciò comporta una competizione con i potenziali contendenti che vanno dunque eliminati. Ci vengono offerti numerosi esempi di violenza legittimata da questa convinzione, a partire in principio dalla prima discussione col cardinal Camillo, nel quale si è informati di un accordo col papa che pretende un terzo dei possedimenti del Cenci per assolverlo dalla colpa d'un omicidio. La reazione del Conte è aggressivamente difensiva poiché spinto dalla necessità di preservare la sua idea d'ordine per la casata; accenna così ad un episodio in cui allude alla brutta fine che aveva predisposto nei confronti

---

100 Riportato in ERNEST SUTHERLAND BATES, *A Study of Shelley's drama The Cenci*, cit., pp. 67-68.



d'un vecchio conoscente che era stato percepito come eccessivamente presente alla sua dimora, e affezionato a moglie e figlia (I. i. 61-65), in questo modo mettendo allo scoperto anche la malata incestuosa perversione che lo lega alla giovane donna [«Thou, pavement, which I tread/ Towards her chamber, let your echoes talk/ Of my imperious step scorning surprise./ But not of my intent! Andrea! (*Enter Andrea*)...Bid Beatrice attend me in her. Chamber/ This evening :no, at midnight and alone.» (I. i. 142-147)]. Sempre in *On the Punishment of Death* Shelley sostiene che la percezione di una sicurezza ristabilita tale da estinguere il desiderio di vendetta si concretizza anche tramite l'eliminazione o la sofferenza di esseri che nella maggior parte somigliano a se stessi, ponendo in relazione la propria condizione di vantaggio sulla base all'idea della tortura applicata all'altro. Gli individui che seguono questa logica non percepiscono alcun disgusto anzi, avvertono una auto-acclamata superiorità prodotta dal confronto di valore interno e fattuale con il condannato a morte, sulla base di una erronea e superba convinzione di essere migliore dovuta alle circostanze che li hanno condotti nei rispettivi ruoli di giudice indifferente e vittima.

L'ostentazione della propria posizione assolutistica e della condizione d'inferiorità degli "altri" si ritrova esplicitata due scene dopo, al rinomato banchetto, durante il quale egli annuncia sollevato la morte dei figli: si tratta dell'eliminazione dei rivali più pericolosi in quanto eredi destinati alla gestione del suo impero (I. iiii. 46), (IV. i. 46-54), poiché da morti non potranno più richiedere i beni materiali paterni a cui il Cenci è così affezionato [«I will pile up.../... all records of my wealth,/ And make a bonfire in my joy, and leave/ Of my possessions nothing but my name;/ Which shall be an inheritance to strip/ Its wearer bare as infamy.» (IV. i. 56-62)]. Gli invitati, rigorosamente maschili, sono sconvolti e vorrebbero andarsene o addirittura credono in uno scherzo; c'è chi tenta di reagire, ma basta un ghigno, sintomo premonitore, e chiunque trasmetta l'intenzione di volerlo bloccare viene immediatamente rimesso al suo posto (I. iiii. 94-97). L'unica a prendere coraggio è Beatrice che tra le suppliche tenta di richiamare l'attenzione alla dolorosa realtà; ma alla minaccia del conte rivolta ai commensali, i pochi soggetti reattivi vengono bloccati da gesti intimidatori, come succubi di una rete sociale di dominazione maschile che esclude Beatrice, e la lascia inascoltata.

La minaccia all'autorità non può essere tollerata se attuata davanti a dei nobili con cui sussistono dinamiche di potere, tantomeno se deriva da una donna ed ecco dunque la punizione pensata per lei: la debilitazione fisica, psicologica e morale (II. i.115-120), (II. i.185-189), (IV. i.88-95). Cenci è stato già una volta contrastato nei suoi piani dalla figlia maggiore che, stanca degli abusi, era riuscita a scappare dalla casa paterna facendosi concedere dal papa un rito nuziale combinato. Quella dote "rubata" è rimasta per il possidente una ferita aperta, ed egli non intende rischiare un'ulteriore perdita finanziaria per Beatrice; così decide di prendersi ciò che ritiene suo e

la danneggia, la sporca, immaginando di poterla togliere dal mercato matrimoniale [«I know a charm shall make thee meek and tame» (I. iii.167)]. Ma una volta soltanto non è sufficiente a risaldare la “mascolinità perduta”, la ripetizione dell’atto non è che il recupero poco per volta della propria supremazia; proprio con questa intenzione la famiglia viene trascinata a Castel Petrella, lontano da occhi indiscreti. L’ansia, la paura e l’odio seguono le loro orme; svariate sono le torture pensate per la giovane ribelle: dalla cattività in catene nelle segrete del palazzo, alla privazione di cibo e sonno, alla pubblica umiliazione (IV. i. 75-76).

All’inizio del quarto atto il conte sembra solo per un momento angosciato della scelta del trasferimento poiché, nonostante i maltrattamenti, Beatrice ancora non si è arresa completamente, facendolo dunque sospettare di essere in pericolo [«She knows the penalty / Of her delay: yet what if threats are vain ?/ Am I not now within Petrella's moat?/ Or fear I still the eyes and ears of Rome?» (IV. i. 2-5)]; ma all’istante riacquista la presunta onnipotenza. Discorrendo con Lucrezia maledice la figlia che si rifiuta ancora una volta di presentarsi all’appello, poi incita la Natura di donarle un figlio che porti il volto del suo stesso carceriere in modo da perseguirla fino alla fine della vita (IV. i.141-157) e anche oltre la morte, con un incarico rivolto a Dio di proseguire al suo posto il martirio della giovane.

Quel momento di incertezza o accenno di coscienza sembra evocato anche in precedenza, ma sorretto da una paura recondita del castigo divino (II. i.144-147); invece non è che un bagliore illusorio nel carattere di un consapevole sadico corrotto, che fino all’ultima apparizione resta coerente alle proprie malvagie intenzioni, falsamente ispirate da un qualche divino compito [«...Like a fiend appointed to chastise/ The offences of some unremembered world./ My blood is running up and down my veins» (IV. i.161-163)].

Alla Categoria Tiranno-Prete appartiene invece Orsino, delineato in armonia con l’attitudine shelleyana verso il clero: il personaggio è un soggetto intelligente e sicuramente più sveglio degli altri e ciò lo rende moralmente problematico poiché si rende conto di come sia facile raggirare i nobili consanguinei. Ne vediamo un esempio esplicito nella prima scena dell’ultimo atto, in cui placidamente recita la parte del capro espiatorio: dopo l’omicidio vorrebbe spingere il fratello maggiore a tradire i congiunti scappando insieme; ma Giacomo, ritenendosi integro, rifiuta l’offerta e cominciando a dubitare della rettitudine del prelato lo sfida a duello. A quel punto Orsino finge di averlo messo alla prova e lo convince di essersi consegnato alla giustizia per salvarlo, poi lo persuade ad incamminarsi verso la direzione sbagliata, consegnandolo in mano agli agenti, per potersi dileguare.

Nello scampare all’arresto si rivolge direttamente al lettore/spettatore chiarendo i suoi calcoli opportunistici (V. i.77-78). Tenta di legittimare il tradimento e descrive le sembianze con cui

si camufferà: la sua falsità si ripresenta nella maschera fuorviante che sceglie [«Bags on my back, and a false innocence / Upon my face, thro' the misdeeming crowd / Which judges by what seems.» (V. i.86-88) mia sottolineatura]. Non solo ci spinge a riconsiderare ciò che sappiamo di lui, ma ci esorta anche a renderci conto di come le persone siano sia facilmente ingannabili che facilmente ingannatrici (II. ii.74-79), (III. ii.83-88). Tornando all'ultima battuta del quinto atto è interessante analizzare la domanda che si pone, e cioè per quale motivo, nel nuovo mondo in cui si sposterà, sarà l'unico a ricordare i suoi delitti ma anche l'unico ad esserne tormentato: una fredda riflessione sull'empietà delle parole in un mondo che le usa come armi lascia spazio al nascente senso di colpa.

Le sue doti di manipolazione sono in realtà esplicitate già dalla prima comparsa, la seconda scena del primo atto, durante l'incontro con Beatrice, in cui l'approccio ripetuto può ricordare l'insistenza di Cenci e una volontà espressa indipendentemente dall'opposizione (I. ii.63-70), (I. ii.89-91). Le tenerezze con cui tenta di riconquistare Beatrice, per esempio farsi falsamente messaggero per la petizione scritta da lei e rivolta al papa che il servo Andrea riconsegnerà intatta ai mittenti (II. i.24-25)], sono inutili, considerato che fu lui stesso a chiudere il rapporto con lei per prendere i voti anni prima. Eppure non manca di palesare la tipica ipocrisia qualche riga dopo, quando si lamenta del comportamento degli «anziani testardi che sarebbero disposti ad uccidere e vivere poi serenamente tra vino e donne» (I. ii.74-76) [mia traduzione<sup>101</sup>]. L'esplicitazione del suo sentimento prevaricante si prolunga nel secondo atto alla seconda scena, quando si inserisce nella dinamica della faida familiare: nel tentativo di riconquistare la giovane offre aiuto al fratello nella pianificazione del complotto omicida. L'impulso di dominio sessuale che lo lega a lei sembra frutto del conflitto tra la posizione castigata determinata dai sacri giuramenti, la sfida verso il padre di lei (ipotizzabile in entrambi i casi anche in senso religioso come sfida al Dio-Padre) che impedisce qualsiasi avvicinamento alla donzella, fomentando l'aumento di desiderio (II. ii.126-132), (II. ii.138-143), e ancora il rifiuto di Beatrice che lo spinge ancor di più a bramarla (I. ii. 83-91)]. Ancora una volta, per rivelare i propri dubbi etici attende di essere solo; quasi come se, in quel finale appello, Shelley stesso decidesse di rivelarsi come reale agente dei ripensamenti, chiedendo in tal modo l'opinione di un pubblico supposto in ascolto (II. ii.121-124).

La responsabilità nell'ipotetico coinvolgimento all'uccisione viene scaricata, qualora possibile, proprio sulla donna di cui afferma d'essere innamorato. Non appena ella riesce a fuggire sconvolta dalla violenza sessuale va a confidarsi con la madre e l'"amico", lasciando solo trasparire il motivo della collera. La risposta che le viene data illustra però l'equivoca condotta del prelado: egli sembra infatti spingerla all'atto estremo di vendetta andando contro gli assiomi ecclesiastici,

---

101 «Old men are testy and will have their way;/ A man may stab his enemy, or his vassal,/ And live a free life as to wine or women», PERCY BYSSHE SHELLEY, *The Cenci: a tragedy in five acts* [...], cit, p.15.

per di più permettendosi l'indignazione per la deflorazione e ventilando l'ipotesi che sia stata lei a fare in modo che quell'episodio innominabile accadesse [«Should the offender live?/ Triumph in his misdeed? and make, by use,/His crime.../ Thine element; until thou mayest become/ Utterly lost; subdued even to the hue/ *Of that which thou permittest?*» (III. i. 172-177) *mia sottolineatura*]. Tenta infine un astuto salvataggio per riconquistare la fiducia di Beatrice mettendosi a sua disposizione, qualora lei abbia bisogno (III. i. 223-226), e suggerendole inoltre un'ipotesi sul luogo, gli autori e il momento dell'assassinio.

Alla stessa categoria di Tiranno-Prete appartiene Camillo. E' evidente dalla sua prima comparsa che la conoscenza col Cenci è di lunga data, la pazienza e la cautela dimostrata nelle sue risposte sono esemplari di un soggetto avvezzo a sottostare agli ordini dei superiori. Il cardinale ci confida di averlo "salvato" tre volte (I. i. 49-54) riferendosi chiaramente alle svariate situazioni in cui gli era stato richiesto di coprire le tracce di sangue lasciate dal tiranno e, nonostante lo consideri un demone, ammette di non aver mai abbandonato la speranza di poterlo cambiare per riportarlo sulla giusta strada (I. i. 117-120). Questo rapporto quasi confidenziale col Conte gli permette di spingersi molto più oltre rispetto qualsiasi altro suo interlocutore [«...you have half reformed me,/ Therefore strong vanity will keep you silent/ If fear should not; both will, I do not doubt.» (I. i. 74-76)], (I. i. 92-93), (I. i. 66), perché lo stesso Conte è conscio della sua mitezza e del fatto che in qualche modo differentemente dagli altri cerca di redimerlo (I. i. 124-126).

Nella scena del banchetto notiamo un'apertura in direzione dell'intraprendenza, seppur localizzata: sfidando la soggezione nei confronti di Cenci, gli fa notare che nei lunghi anni di servizio ha tentato di tutto per difendere lui, la reputazione sua e quella della casata, e che si sarebbe spinto ancora a sacrificarsi per coprire la sua villania; ma il suo comportamento è stavolta inammissibile e non può restare impunito (I. iii.92-94)]. Si ritirano infatti in una discussione privata mentre Beatrice denuncia ai commensali la sua disumanità; al grido disperato della giovane inascoltata, Camillo tenta di riunirsi con il Cardinal Colonna ed un altro cardinale per aiutarla ma, per codardia e per lo sforzo immenso che richiederebbe stravolgere quell'ordine mantenuto stentatamente in biblico, rinunciano a reagire.

Un simile cenno d'apertura al prossimo lo ritroviamo nella seconda scena del secondo atto, con un tentativo iniziale di portare soccorso a Giacomo (II. ii.1-3) per lasciare poi posto alla consuetudinaria indifferenza quando riporta la risposta imparziale del Papa [«Children are disobedient, and they sting/ Their fathers' hearts to madness and despair,/ Requiring years of care with contumely./.../ In the great war between the old and young/ I, who have white hairs and a tottering body,/ Will keep at least blameless neutrality.» (II. ii.32-40)], sapientemente programmata da Orsino. Il Papa infatti si ritrova momentaneamente impegnato nel gestire, oltre all'omicidio

Cenci, una situazione giudiziaria simile: in cui un figlio impazzito aveva ucciso la madre per acquisirne l'eredità, piuttosto che analizzare le differenze tra i casi il pontefice si limita ad avvalersi dello stesso mezzo di punizione. Shelley, attraverso il capo della Chiesa e il cardinale, ci mette davanti alla caratteristica imperturbabilità di un religioso che non ha nessun contatto con, né interesse nei confronti dei problemi del popolo.

Eppure per Beatrice Camillo tiene un occhio di riguardo, in parte perché gli ricorda il nipote (V. ii. 64-67), ma soprattutto perché ha pietà della sua condizione e si sente in dovere di tutelarla, come dimostra la sua preoccupazione alla richiesta di aiuto durante il banchetto (I. Iii. 142) e poi anche al processo (V. ii. 60-63). In qualità di protettore del defunto aguzzino, il minimo che possa fare nei confronti della giovane è combattere per la sua liberazione: le è debitore per un affrancamento che si rifletterà anche su di lui (V. ii. 186-189).

In questo ambiente di tiranni, ipocriti e pusillanimi, Beatrice ricopre il ruolo di ribelle eroina. Caratterizzata da indipendenza e coraggio quanto da gentilezza ed eloquenza poetica, secondo uno studio di Wilhelm Wagner<sup>102</sup> vi è la possibilità che la giovane possa essere ispirata al carattere reale di Mary Shelley. Non vi è dubbio invece sull'ideazione a partire dal dipinto di Reni secondo cui Beatrice è erroneamente identificata; dunque da una reinterpretazione fantasiosa di un soggetto di entità storica incerta. Shelley, dalla sua stessa prefazione, osserva gli occhi incantevoli del ritratto e li ridipinge con le parole come potessero esprimere integralmente l'essenza di Beatrice. Nella sua descrizione emerge l'idea che egli ha proiettato su di lei: occhi «gonfi di pianto ma meravigliosamente dolci e sereni»<sup>103</sup>, che danno l'impressione di presagire la fine drammatica, in cui il poeta convoglia la forza di un femminile tra il sacro e il tragico. L'interesse incanalato su questi occhi, che sembrano essere l'unica esplicita manifestazione di Beatrice, in quanto mai associati al viso che li ospita, spingono Young-Ok An a sostenere la tesi che Shelley esprima così la necessità di afferrare e comprendere l'alterità del prossimo<sup>104</sup>. In altri termini lo sguardo della giovane, tra le parole di Shelley, esprimerebbe l'unione tra la vittima e l'eroina ribelle che manifesta la propria dualità potenza/impotenza attraverso uno sguardo ferocemente schietto e allo stesso tempo affascinante tanto da essere in grado di piegare gli uomini al suo cospetto (I. i. 43-45). Ed è esattamente così che Beatrice ci viene inizialmente presentata: mentre discutendo assieme ad Orsino freddamente rifiuta il suo affetto, per scusarsi della propria insensibilità immediatamente dopo. Il rapporto tra i due è però assai delicato e quasi esclusivamente retto sul tentativo di approfittarsi l'uno dell'altra: lei, conscia del proprio potere seduttivo, tramite l'incarico di consegnare la petizione al papa, e lui nell'asseccarla per ingraziarsela.

---

102 Cfr. ERNEST SUTHERLAND BATES, *A Study of Shelley's drama "The Cenci"*, cit., p. 70.

103 PERCY BYSSHE SHELLEY, *The Cenci: a tragedy in five acts [...]*, cit., p. 7.

104 Cfr. YOUNG-OK AN, *Beatrice's gaze Revisited: Anatomizing "The Cenci"*, cit., p. 31.

Questa influenza ammaliante e distruttrice impiegata per attuare le proprie intenzioni, o alternativamente per distruggere chi le contrasta, viene immancabilmente associata al potere di Medusa<sup>105</sup>: il femminile trasgressivo non può che essere visto come sregolato e fuori controllo, e sono infatti svariate le occasioni in cui la sua forza soffocata esplode riversandosi all'esterno. Un perfetto esempio è offerto dall'intero rapporto con Marzio, uno dei servi incaricati dell'assassinio: dal primo incontro, durante la scena dell'omicidio, ove a fronte dell'esitazione dei due delegati esplicita più volte la propria risolutezza esasperata [«Ye conscience-stricken cravens, rock to rest/ Your baby hearts/...Come, follow!/ And be your steps like mine, light, quick and bold.» (IV. ii. 39-43), (IV. iii. 22-33)], all'ultimo, durante l'interrogatorio alla seconda scena del quinto atto, quando è sufficiente che la donna si sporga verso di lui per farlo sprofondare in sé stesso coprendosi il volto terrorizzato alla sola visione dei suoi occhi coercitivi (V. ii. 31-33). Nella ferocia con cui ella esige una confessione Marzio si sente fisicamente ferito al punto di non riuscire più ad affrontarne lo sguardo, arrivando ad addossarsi la colpa fino a preferire la morte, ormai inevitabilmente manipolato e convinto dell'innocenza della mandante [(V. ii. 88-92), (V. ii. 109-111), «A keener pain has wrung a higher truth/ From my last breath. She is most innocent!/ Bloodhounds, not men, glut yourselves well with me; I will not give you that *fine piece of nature*/ To rend and ruin.» (V. ii. 165-168) mia sottolineatura].

Lo stesso effetto seduttivo ed incantevole ma che allo stesso tempo atterrisce risulta ugualmente su Cenci (I. i. 141-145), e forse è proprio l'instancabile tenacia della ragazza a frustrarlo e a determinare il fervore di dominarla, derivato dunque dalla messa in discussione del proprio vantaggio su di lei (II. i. 115-120). Eppure, nonostante la giovane età e la reclusione permanente nel palazzo-prigione, Beatrice sembra aver assolutamente maturato una certa forza agguerrita nel relazionarsi con il maschile: infatti durante l'indimenticabile terza scena del primo atto, ancor prima del tragico annuncio dello stupro paterno, avverte nell'atteggiamento paterno quella sua caratteristica soddisfazione criminale. Pur non assecondando subito la premonizione della morte dei fratelli è l'unica a prendere coraggio e ad affrontare il tiranno ricercando sostegno nei commensali, e in un'addolorata ma elegante richiesta d'aiuto espone i maltrattamenti subiti. Malauguratamente nessuno condivide la stessa temerarietà, ma la giovane non si piega al silenzio imposto, anzi reagisce con ancor più fermezza e arriva a minacciare il padre (I. iii. 145-147). Tuttavia la mattinata successiva, all'esordio del secondo atto, lo stravolgersi dell'atteggiamento a fronte del pericolo paterno sembra presentarci una Beatrice diversa: indifesa e colpevole forse presagisce ciò che le sta per accadere; ancora una volta dunque la sua reazione sembra scaturire da una sorta di presentimento.

---

105 Cfr. *ivi*, p. 27-68.

Al terzo atto il suo equilibrio è sconvolto da un'innominabile delitto a cui la ragazza si riferisce come di una ferita alla testa (III. i. 1-2); questo corpo violato implica un'invasione percepita egualmente nella mente, che ne sradica l'ammirevole saggezza e compostezza. Emerge quindi ancor più marcata la sua natura enigmatica: nella prima scena, durante l'intera conversazione con Lucrezia, dà l'impressione di essere vittima di un sogno ad occhi aperti, non fa che sragionare arrivando a sdoppiarsi e parlare con se stessa oppure di se stessa in terza persona [«Who art thou, questioner? I have no father./ (*aside*) She is the madhouse nurse who tends on me.../ (*To Lucretia, in a slow, subdued voice*) Do you know/ I thought I was that wretched Beatrice/ Men speak of...»(III. i. 40-44)]. Quest'allucinazione è necessaria a Shelley per veicolare il prediletto principio di immaginazione, al quale un sofferente poeta (quale oltretutto è Beatrice) si affida per ricostruire una migliore realtà; ma non solo, è anche evidente sintomo di un trauma subito e non ancora metabolizzato (III. i. 10-12). Ella quindi si ritrova imprigionata nella propria mente, secondo il bisogno psicologico di trovare una giustificazione al fatto di ritenersi "al di fuori" dell'etica. I ricordi delle torture e dei soprusi si confondono con la nuova umiliazione (III. i.74-76), portandola al vertice di una crisi che si placa in una repentina e lucida analisi, proprio come se si risvegliasse da un incubo. In realtà in questo incubo è ancora prigioniera, ma almeno ora riconosce di essere sveglia e di poter reagire potendo riprendere le redini della situazione. Si sente sporca, corrotta da una nebbia appiccicosa, sanguinante e anche contaminata nel proprio sangue, sangue che sarebbe disposta a versare per lavare via quella che è percepita come una punizione e una colpa [«Oh blood, which art my father's blood,/ Circling thro' these contaminated veins,/ If thou, poured forth on the polluted earth,/ Could wash away the crime, and punishment/ By which I suffer...» (III. i. 95-99)]. Shelley, con il personaggio di Orsino, ci fa notare che agli occhi della società del tempo lo stupro infatti si sarebbe risolto inevitabilmente nello stigma pubblico della ragazza poiché associato ad una relazione incestuosa e consenziente col padre; dunque Beatrice non può denunciare, nemmeno scappare o dimenticare: è così che la morte appare l'unica strada possibile [«Death ! Death ! Our law and our religion call thee/ A punishment and a reward ...Oh, which/ Have I deserved?» (III. i. 117-119)]. L'unico modo per espiare una colpa che ci viene attribuita (III. i. 172-177), quando suddetto atto non ha nome e di conseguenza non può essere punito o discusso [«...of all words,/ That minister to mortal intercourse/ Which wouldst thou hear? For there is none to tell/ My misery: if another ever knew/ Aught like to it, she died as I will die,/ And left it, as I must, without a name.» (III. i. 113-116)], è il regolamento dei conti (III. i.125-127).

La giovane, che ha sempre rispettato il costrittivo e imposto codice morale, si auto-convince che l'unico modo per riparare il proprio onore è compiere un atto altrettanto ripugnante, percepito però come oppositivo e dunque una compensazione per la propria integrità offesa: il dualismo che

la guida e la rappresenta è evidente testimonianza della condizione divisa dell'uomo. Beatrice sostiene dall'inizio alla fine di essere stata contaminata solo a livello fisico, mentre invece tramite lo stupro il padre ha infuso in lei parte della sua cattiveria; dunque egli, oltre ad averle provocato del male, ha anche fatto sorgere in lei il desiderio di attuarlo verso il prossimo (III. i.387-390). Sovrastata dalla propria auto-invalidante sensazione di colpevolezza, per recuperare la propria purezza spirituale è pronta a spingersi a qualsiasi violenza, arrivando a rispecchiare la crudeltà paterna basata sulla rivendicazione dell'orgoglio e del piacere personale (IV. Iii. 38-44): è dunque la volontà di Beatrice a diventare maligna permettendo a Shelley di esporre la naturale tendenza umana verso il male. Ed ecco che l'allegoria medusina<sup>106</sup> si ripresenta: la dolce e casta damigella virtuosa, quasi eroina santa, incarna ora la mostruosità e la pazzia (III. i. 170-173) di un femminile ribelle, ripugnante per il patriarcato che la vuole passiva [«I have prayed/ To God, and I have talked with my own heart/ And have unravelled my entangled will,/ And have at length determined what is right.» (III. i. 218-221)], esortando Lucrezia a seguirla a fare lo stesso [«...honoured Lady, while I speak, I pray,/ That you put off, as garments overworn,/ Forbearance and respect, remorse and fear,/ And all the ht restraints of daily life,/ Which have been borne from childhood, but which now/ Would be a mockery to my holier plea.» (III. i. 207-212)].

Ciò che rende mostruoso il desiderio parricida di Beatrice rispetto a quello di Giacomo, alla critica e al lettore contemporanei, è il fatto che provenga da una mente di donna, la cui natura, in particolare sessuale, è sottoposta all'aggressione maschile come atto ordinario e congenito. Più volte appunto ci viene indicato come ella venga trattata come un ammaliato oggetto/preda da possedere, dai due personaggi che la rincorrono senza successo: Cenci (I. i. 142-147) e Orsino (II. ii. 133-135), (I.ii. 12-13)<sup>107</sup>. La sessualità femminile è dunque limitata ad essere una delle molteplici proprietà del maschile, in un sistema cementificato di dominazione che vede nella disubbidienza un pericoloso sovvertimento dell'ordine sessista [CENCI «Go thou quick, Lucretia,/ Tell her to come; yet let her understand/ *Her coming is consent*» (IV. i. 100-102) mia sottolineatura]. Ma il reale problema risiede nel fatto che la stessa Beatrice ritenga lo stupro come contaminazione, un qualcosa che la espatria da se stessa prendendosi il suo posto nel corpo: scegliendo di vendicarlo, accoglie l'idea patriarcale secondo cui quel corpo divenga davvero impuro tramite un atto di cui ella non ha responsabilità né colpa, allineandosi dunque al pensiero che riproduce e riduce l'idea della purezza-virtù femminile alla non-sessualità [LUCREZIA (*to Cenci*) «Pity thy daughter; give her to some friend/ In marriage: so that she may tempt thee not» (IV. i. 21-22) mia sottolineatura].

106 Interessante lo studio di Nigel Leask sull'interesse di Shelley per il mesmerismo e il sonnambulismo, che li collega a quello che chiama "l'effetto Medusa": attraverso il concetto di "femmina sublime" si intende l'intrigante combinazione di orrore e grazia nel corpo della donna. Cfr. *ivi*, p. 52.

107 Interessante notare come Orsino immagini un cerbiatto riconducendosi alla descrizione della caccia e uccisione allo stesso animale da parte di Cenci (I. i. 106-117).



E' indicativo scoprire che l'ideazione di Beatrice, e la successiva intenzione della scrittura di *The Cenci*, avvenne contemporaneamente alla stesura del *Prometeus Unbound*. Con questa consapevolezza è possibile tracciare un parallelo tra Prometeo e la stessa Beatrice: ma mentre Prometeo dimostra di avere la capacità di perdonare il suo nemico e raggiungere così lo status di autocoscienza, ella non è mai stata autorizzata dalle imposizioni sociali della politica di genere ad esprimere la propria voce. Shelley, riprendendo gli insegnamenti di Condorcet circa la questione femminile in ambito educativo e nelle condizioni di vita, interpreta e sostiene la progettazione dell'omicidio quale manifestazione di un avanzamento verso l'indipendenza dalla schiavitù domestica, in una battaglia per la propria libertà d'essere e d'espressione. Come dimostrato dall'intera scena terza del quarto atto, ora più che mai Beatrice si sente incaricata di proteggere la sorte della famiglia, mantenendo l'ambiente sotto mirato controllo e guidando l'assassino incaricato, durante l'intero processo, mentre rassicura i dubbi di tutti gli astanti per cui quell'atto era sacro e necessario [«Why, the very conscience/ Which ye would sell for gold and for revenge/ Is an equivocation: it sleeps over/ A thousand daily acts disgracing men» (IV. Iii. 26-29), (IV. Iii. 5-7), (IV. Iii.54-56)]. All'arrivo del funzionario Savella, la giovane impassibile risponde alle domande d'accusa con l'imperturbabile certezza di essere nel giusto (IV. iv.40-41), e tale convinzione non viene mai messa in discussione poiché c'è Dio a legittimarla sostenendola e proteggendola [(IV. iv.23-25),(IV. iv.46-52),(IV. iv.112-113),(IV. iv.126-129),(IV. iv.160-163)]; come Shelley argomenta in *On Love* la percezione di noi stessi è in realtà una miniatura del nostro sé completo privato di ciò che condanniamo o disprezziamo, e dunque un prototipo ideale di ciò che concepiamo come appartenente alla natura umana<sup>108</sup>.

Il suo comportamento quindi può avere molteplici interpretazioni: l'incolpevolezza, come frutto di uno sdoppiamento di personalità risultato dal trauma, potrebbe essere soltanto conseguente di una magistrale abilità nel sottomettere i suoi accusatori con una retorica sottile e ritorsiva. Questa seconda possibilità si potrebbe riscontrare analizzando ogni sua risposta nella scena dell'interrogatorio (V. ii. 36-39), (V. ii. 93-102). Eppure siamo incapaci di condannare Beatrice o discolparla, anche quando questa sfacciatamente si proclama innocente (V. ii. 119-125), (V.iii. 23-27): Shelley concretizza una situazione di ambiguità morale che ci spinge a metterci in discussione, aprendo un dibattito interiore. Attraverso l'azione-non-agita di Beatrice lo scrittore esplicita i propri sentimenti ambivalenti riguardanti il giudizio morale definito dall'esterno affermando, che se l'errore non può essere riconciliato con la purezza, allora quest'ultima rimane inalterata dal quell'errore e dunque coesiste con esso<sup>109</sup>.

108 Cfr. PERCY BYSSHE SHELLEY, *On Love*, in «*Essays and letters*», cit., p. 52-53.

109 Cfr. YOUNG-OK AN, *Beatrice's gaze Revisited: Anatomizing "The Cenci"*, cit., p. 51.

Il compito di Beatrice non è solo quello di far riconsiderare al lettore/spettatore la nozione di rettitudine, in quanto i concetti di verità/falsità sono evidentemente arbitrari se usati da un'autorità che non si mette in discussione nella loro applicazione; è anche quello di dare avvio alla crescita sociale del suo genere. Dopo essere stata per lunghi anni messa a tacere si ritrova risoluta a condannare l'abuso; ma, all'interno di una società in cui prevale una logica mistificatrice e riduttiva della donna, si vede costretta ad incarnare la Medusa, rovesciando lo status di pacatezza e passività del femminile, attraverso il prepotente rifiuto di definire le proprie azioni secondo le leggi di tale società oppressiva e patriarcale [«What! will human laws,/ Rather will ye who are their ministers./ Bar all access to retribution first,/ And then, when heaven doth interpose to do/ What ye neglect, arming familiar things/ To the redress of an unwonted crime./ Make ye the victims who demanded it./ Culprits ? 'Tis ye are culprits!» (IV. iv. 116-123), (IV. iv. 140-143), (V. ii. 132-133)]. Addirittura ella giunge ad astrarsi dalla logica giudiziaria di un sistema legale paternalista, manipolando la normale esecuzione del processo: procede lei stessa ad interrogare, oltre che Marzio, anche i giudici stessi, opponendosi col suo sguardo fiero alla legge cieca che rifiuta di considerare i crimini della vessazione maschilista [«...his wrong becomes my accusation;/.../If thou hast done murders, made thy life's path/ Over the trampled laws of God and man,/ Rush not before thy Judge, and say : "My maker,/ I have done this and more; for there was one/ Who was most pure and innocent on earth;/ And because she endured what never any Guilty or innocent endured before/ Because her wrongs could not be told, not thought/ Because thy hand at length did rescue her/ I with my words killed her and all her kin.» (V. ii. 131-144), (IV. iv. 58)]. Eppure il suo sofferto appello resta inascoltato, ancora una volta; attendendo di conoscere il suo destino, serena tenta di consolare i familiari, dimostrandosi nuovamente l'ancora della famiglia (II. i. 78-79).

Un ultimo strascico della sua incostante emotività si ripresenta all'annuncio del verdetto; quando si abbandona per un momento alla disperazione cerca supporto nell'estrema fede religiosa di Lucrezia, sprofondando invece in un'indifferenza amara (V.iv.97-98), (V.iv.87-89) ,(V.iv.109-110)].

Un ultimo gesto infine rimarca la sua resistenza politica: l'annodarsi i capelli<sup>110</sup> (V.iv.159-164)] riprende un breve e sottile passaggio dopo l'abuso in cui ella si rende conto di averli slegati (III. i.6-8): essi ricomposti nell'acconciatura simboleggiano ora la sicurezza e il tentativo di allora di riprendere il controllo del proprio corpo e la compostezza, anche di fronte alla morte. Ma non solo, quel nodo viene a significare il marchio contro la condizione insormontabile dell'obliterazione. La scelta indicativa di una protagonista femminile ribelle era funzionale a Shelley ad affidarle, nella sua lotta contro il mondo, una funzione pubblica di salvezza dell'umanità dall'oppressione:

---

110 Cfr. *ivi*, pp. 58-59.

sacrificandosi come capro espiatorio si assume la responsabilità dei peccati della comunità nella speranza di un cambiamento.

Ben diversa da Beatrice è la madre, Lucrezia che nella classificazione sociale proposta da Shelley può essere collocata nella categoria “schiavi”: col suo atteggiamento mite e remissivo non riesce a contrastare la follia del marito, e subisce senza lamentarsi i suoi sfoghi deliranti rifugiandosi in una disperata devozione religiosa (II. i. 81-83). Dalla prima apparizione nella scena del banchetto vediamo subito tra lei e la figliastra chi rivendica posizione dominante nella situazione; allo sconvolgente annuncio della morte di Rocco e Cristofano il suo corpo cade, rimanendo pietrificato tra le braccia di Beatrice per l'intera scena, mentre quest'ultima rischia se stessa in un affronto al tiranno.

Per quanto i figli siano adottivi, è presente e compassionevole e la buona volontà la spinge a proteggerli come fossero suoi (II. i. 1-7), (V. Iii. 106-111); ma la minaccia del conte è per lei insormontabile e rimprovera spesso se stessa per la propria codardia, confidando nella forza della giovane, che appare l'unica persona in grado di confrontarlo (II. i. 43-45). Il suo sostegno è accompagnato amorevoli consigli di prudenza, tiepide consolazioni ottimistiche, il suggerimento di accasarsi, o ancora nella preghiera a Dio di liberarli da quel demone (II. i. 4-5), come si può notare nella prima scena del terzo atto nell'elaborazione di domande caute e pazienti per comprendere la causa della momentanea follia di Beatrice.

Tuttavia quando la minaccia dell'uomo sembra scagliarsi sulla ragazza attivamente e fisicamente, la voce dell'istinto materno si fa sentire, anche se in un debole tentativo (II. i. 129-130), (IV. i.14-23); il matrimonio potrà averla portata all'arrendevolezza, ma in nome della salvezza di quell'unica speranza di un futuro, la coraggiosa Beatrice, è pronta a sacrificare sé stessa fino ad arrivare a provocare lo stesso Cenci (IV. i. 75-77)].

Tralasciando il momento dell'omicidio in cui il suo forte credo religioso la blocca nel rimorso di poter morire senza confessione (implicitamente sottolineando come questo non sia causato dall'omicidio di per se), la sua fiducia è inderogabilmente riposta nella giovane e in quello che è considerato un tributo richiesto dal cielo per la loro liberazione (V. iv. 75-77): dal primo momento in cui questa si azzardò a scrivere una lettera diretta al papa per liberarli, a quando si rende complice di omicidio per vendicarla, fino alla fine quando ormai giudicata complice di criminalità accetta il proprio destino di colpevolezza senza nemmeno tentare di contrastare le strutture di potere [«Let us all quickly die;/ And after death, God is our judge, not they;/ He will have mercy on us.»(V. Iii. 55-57)].

Tra i personaggi minori merita un commento anche Giacomo, fratello di Beatrice. Ancora una volta il rapporto padre-prole è legato ad una dote, come quella sottintesa d'appartenenza a Beatrice; per Giacomo è quella della moglie che in un momento di difficoltà economica venne affidata al conte il quale, avido di patrimonio, non aveva e non accenna ancora a restituirla alla famiglia in difficoltà economica. Cenci, raccontando alla nuora che la dote se l'è giocata Giacomo, istiga moglie e figli contro il padre dando vita ad un rapporto che rispecchia la sua personale situazione familiare, in cui emerge un possibile desiderio recondito. L'allontanamento tra figli e famiglia premeditato dal conte si attua come previsto, dato che Giacomo eredita da suo padre l'atteggiamento paranoico. Nella scena seconda del terzo atto egli confessa ad Orsino della relazione coi figli indebolita dalle maldicenze della madre (III. ii. 326-330), procedendo poi ad immedesimarsi nella figura di Cenci in un impeto forse derivato da una concezione sacrale della figura paterna, o forse più semplicemente legato alla consapevolezza della protezione che viene fornita dall'autorità papale [«My friend, that palace-walking devil Gold/ Has whispered silence to his Holiness.../ For he who is our murderous persecutor/ Is shielded. by a father's holy name.» (II. ii.68-73)], o all'identificazione nel ruolo genitoriale in quanto padre egli stesso: sente quasi di desiderare che l'uccisione concordata non avvenga, nella speranza che questa caritatevole scelta possa riverificarsi in un probabile futuro, se la stessa opportunità venisse offerta ai propri figli. Il vacillare tra l'assimilazione e la ribellione verso l'oppressore deriva dal conflitto tra un semplice riconoscimento dell'affinità paterna e la paura di poter evolvere seguendo lo stesso percorso. Questa coscienza tentennante viene magistralmente esposta nel dialogo con Orsino, ancora nella seconda scena del terzo atto: Giacomo, in una stanza buia schiarita solo da un lumino, discorre ad alta voce del padre, attendendo la notizia della sua morte, e traccia un'evidente collegamento col tremolio della morente candela [«Thou unreplenished lamp! whose narrow fire/ Is shaken by the wind, and on whose edge/ Devouring darkness hovers! Thou small flame,/ Which, as a dying pulse rises and falls./ Still flickerest up and down, how very soon./ Did I not feed thee, wouldst thou fail and be/ As thou hadst never been ! So wastes and sinks/ Even now, perhaps, the life that kindled mine:/ But that no power can fill.../.../Ha! 'tis the blood/ Which fed these veins that ebbs till all is cold:/ It is the form that moulded mine that sinks/ Into the white and yellow spasms of death:/ It is the soul by which mine was arrayed/ In God's immortal likeness which now stands/ Naked before Heaven's judgment seat!»(III. ii. 9-24)]. Quando Orsino annuncia il fallimento Giacomo sembra adirarsi rapidamente; proprio in quel momento la candela si spegne, quasi a sostenere come i bui pensieri dell'uomo abbiano oscurato l'intero luogo fisico ma anche della sua anima. A riportarlo “nella luce” è il prelado che gli ricorda più volte di riaccendere lampada, ma quella che egli riaccende non è altro che una falsa pacificazione dell'anima, simboleggiante l'abbandono del dubbio e la chiarificazione

interna che l'uccisione sia dunque necessaria (III. ii. 43-45), (III. ii. 51-52). Non vi è altra possibilità di ritrovare una condizione paterna attiva e passiva: responsabilità e protezione, che dovrebbero essere rivelazione dell'amore genitoriale, vengono riversati nell'urgenza interiore di essere nuovamente amato come padre, ma anche di spodestare il genitore ed assumerne il ruolo di protettore verso i fratelli superstiti, in particolare Beatrice [«My doubts are well appeased;/ There is a higher reason for the act/ Than mine; there is a holier judge than me,/ A more unblamed avenger.»(III. i. 362-365)].

La visione che ha della sorella è infatti tipicamente maschilista: la compassione non nasce solo dal legame di sangue ma anche perché in quanto donna *deve* essere protetta. Ultimato l'omicidio la prospettiva si modifica, quando afferma che [«Ella..sola in questo atto inconsueto,/ si presenta come un angelo di Dio assistito da diavoli»(V. i. 42-45) mia traduzione], trasfigurandola da fragile vittima a vendicatrice di un mondo sovranaturale, immagine forse scaturita da un sentimento di impotenza o di inadeguatezza nel confronto con lei, in quanto conscio della propria vigliaccheria. Proprio prima di essere catturato dalle guardie infatti esplicita un falso rimorso (V. i. 2-11) conseguente al timore di essere scoperto, come viene compreso dalla reazione speranzosa quando Orsino finge di consegnarsi per salvarlo. La debolezza e la codardia si palesano fino al suo ultimo giorno, quando spinge la sorella alla confessione (V. iii. 52-54), ancora una volta sottovalutandone la forza, e quando pronuncia un'ultima preghiera a Dio tentando di recuperare almeno il supporto e perdono della divinità (V. iii. 96-106).

### **III. iii La caratterizzazione delle *Dramatis Personae*: Analisi religiosa**

Una dramma che si fonda sullo sconvolgimento dei costrutti sociali si incarica innanzitutto di scardinare la prima struttura patriarcale: la famiglia. L'indagine sociale invade l'analisi religiosa ripresentando mimicamente quel rapporto tra padre e figlio che è simulato da quello tra Padre e fedele.

Sicuramente basandoci sull'esperienza del ventunesimo secolo il rapporto tra Cenci e la prole ci appare innaturalmente distante, tale disagio non deriva solo dalla differenza di prospettiva temporale da cui lo analizziamo: egli è effettivamente bestiale come appare e si rivolge con egemone superiorità al resto dei componenti del nucleo familiare. Questa sua tipica condotta è opposta a quella Giacomo, che come abbiamo visto teme di tradire l'ideale genitoriale tenero e appassionato che incarna. Il Conte non si accontenta di rovinare la propria dinastia, ma si impegna a mettere in crisi anche quella del figlio, mettendo a repentaglio il loro già problematico legame (III.

i. 282-295). L'uomo, che evidentemente ha sofferto il continuativo sbilanciamento di poteri [«...A father who is all a tyrant seems,/ Were the profaner for his sacred name.»(II. ii. 80-81)] poiché relegato nella posizione di figlio/sottoposto, ora rivendica la carica paritaria/paterna, attuabile solo nel momento in cui si convince che l'unica soluzione sia liberarsi del vecchio, riprendendo specularmente il desiderio di Cenci di provocare la morte dei propri figli (I. Iii.43-46).

Lo stesso inesistente affetto è rivolto a Beatrice, con cui rapporto è chiaramente più squilibrato, in quanto dal “semplice” desiderio di dominio su di lei si origina quello di sottomissione sessuale. La giovane, a causa della violenza, modifica il proprio modo di confrontarsi col capofamiglia, che se fin quel momento era limitato ad una consapevole insubordinazione, si tramuta in esigenza di annientamento. Beatrice a partire dall'atto sacrilego innominabile comincia mettere in discussione il ruolo e il nome di “padre” (III. i. 37-38), (III. i. 70-74), fino a rifiutare la stessa esistenza del proprio [«Who art thou, questioner? I have no father.» (III. i. 40)], processo frutto di una mente traumatizzata che immagina uno spazio alternativo in cui egli non può più esercitare il suo potere. Nel presagire la scomparsa Beatrice sta già inconsciamente premeditando la sua eliminazione (IV. ii. 31-34). Talvolta Cenci riesce ad imporre la voce anche quando non è cosciente: nella scena dell'omicidio al momento in cui Marzio si approccia al letto, l'assassino lo sente lamentarsi nel sonno e spaventandosi si autoconvince di sentire la voce del suo stesso padre (IV. iii. 16-22).

Nonostante tutti i tentativi di cancellazione *post-mortem*, la presenza del Cenci si rivela ancora onnipresente: non solo aveva condannato all'odio e alla paura la vita dei suoi familiari, ma anche la loro pena capitale è da lui implicitamente causata. Eppure l'orrore non si riserva solo a chi ne ha pianificato e attuato la sua dipartita; infatti il giovane ed innocente figlio Bernardo sarà obbligato dalle autorità papali ad assistere all'assassinio della famiglia. Il trapasso del conte per l'appunto equivale alla fine dell'agiatazza del papa, facendo passare in secondo piano l'espiazione del crimine attraverso la morte dei personaggi, rispetto all'immediata vendetta; Shelley esalta *ex novo* la raffigurazione della chiesa come moralmente povera che solidifica e aumenta la propria legittimazione sulla pelle di chi cerca di trasgredirne il controllo.

Bisogna tenere presente che Shelley, d'origine protestante, rimane sconvolto nel suo viaggio italiano quando scopre la diversità nell'approccio religioso: la concezione romano-cattolica indica tra i suoi dettami morali la *pietas* e presenta un attaccamento esclusivo alle forme cerimoniali ecclesiastiche. Sorge una pericolosa probabilità da questa cieca devozione: l'eventualità di indurre a seguire letteralmente e maniacalmente le verità annunciate, rischiando così di suggerire dei comportamenti illeciti o addirittura di incitarli. Se l'idea d'osservanza in Italia è dunque associata a parole chiave come adorazione, sottomissione e penitenza, non può essere intesa come regola di

comportamento: il Dio buono raccontato nei Vangeli diviene Spirito di Odio in cui l'uomo ritrova uno stimolo per la sua sete di potere.

Tirannia e organizzazione clericale per Shelley sono caratterizzati dalla stessa essenza, vale a dire per la configurazione come sistemi oppressivi, ed infatti per il Cenci e gli stessi funzionari religiosi la condotta da mantenere non è genuinamente derivata dalle nozioni di compassione, misericordia e carità, ma più semplicemente cambia in base ai propri personali interessi e desideri, o paure.

Orsino, per esempio, non si dimostra un amico fedele dunque non possiamo nemmeno considerarlo puntualmente votato alla fede, eppure simula con abilità entrambe le posizioni. In particolare, nella scena seconda del secondo atto, scoperto l'abuso nei confronti della figlia, Lucrezia sconvolta invoca la vendetta di Dio ed egli ha "premura" di rimproverarla che non è compito di Dio attuare tale riparazione, in quanto l'accaduto è semplice conseguenza della tolleranza nei confronti dei crimini di Cenci, rimasti per lungo tempo impuniti (II. ii. 181-184). Sostiene dunque il credo in un Dio punitore che non si vendica da se, ma che infonde nell'uomo l'idea del male per poter fare in modo che quest'ultimo porti a termine i suoi piani divini [«I have such foresight as assures success:/ Some unbeheld divinity doth ever/ When dread events are near, stir up men's minds/ To black suggestions; and he prospers best,/ Not who becomes the instrument of ill,/ But who can flatter the dark spirit, that makes/ Its empire and its prey of other hearts/ Till it become his slave...as I will» (II. ii. 154-161), (III. i. 343-346)].

Camillo, al contrario, come visto in precedenza sembra essere la meno corrotta tra le autorità, e sono infatti svariate le situazioni in cui cerca di far prevalere il buon senso e l'integrità, oltre ad appoggiarsi alla convinzione di un perdono divino (I. i. 124-126). Nel supposto ruolo di salvatore di anime, egli afferma di aver provato, durante i lunghi anni di familiarità col Conte, a spingerlo a fare ammenda, ma, sempre sotto il torchio della paura, aveva sentito l'obbligo di proteggerlo [«That crimes like yours if once or twice compounded/ Enriched the Church, and respited from hell/ An erring soul which might repent and live:/ But that the glory and the interest/ Of the high throne he fills, little consist/ With making it a daily mart of guilt/ As manifold and hideous as the deeds» (I. i. 7-13)]; ora è il momento di un cambiamento, poiché certi atti, per quanto a lungo possano essere stati sopportati, non saranno mai dimenticati. I tentativi di correggere e rinnovare il volto della Chiesa si dimostrano nell'ausilio struggente che dedica a Beatrice al momento del processo (V. iii. 186-189); mentre invece la risposta del Giudice sembra sostenere una diversa causa, mettendo in luce il sistema legale-religioso quale luogo simbolo di violenza e distorsione (V.iii.100-195)]. Il ciambellano del papa è in realtà solo l'eccezione alla regola: tra tutti i funzionari, che ritengono Sua Santità una macchina di controllo, Camillo è l'unico che prova ad

opporsi tentando di regolamentarne i provvedimenti, nonostante ne riconosca l'inflessibilità (V. iv. 41-43) e l'affinità con la figura paterna del Cenci [GIACOMO: «That palace-walking devil Gold/ Has whispered silence to his Holiness/.../ For he who is our murderous persecutor/Is shielded by a father's holy name.» (II. ii. 68), (II. ii. 52-56), (II. ii.60-66)]. Ritrovandosi in minoranza anche a fronte dei giudici, non viene preso in considerazione e si vede costretto ad accettare amaramente i provvedimenti del potere tradizionale [GIUDICE «Let tortures strain the truth till it be white/ As snow thrice sifted by the frozen wind», CAMILLO «Yet stained with blood»(V. ii. 170-172), (V. iv. 1-14)], riponendo un'ultima speranzosa e illusoria fiducia nel giudice supremo (V. iv. 45-46).

Oltre all'identificazione tra Papa-Dio, e Papa-padre, Shelley sviluppa anche un terzo collegamento possibile: padre-Dio. Cenci, inteso quale personaggio storico, è un' insubordinato agitatore propenso a pratiche rivoluzionarie contro le norme politico-sociali e religiose, come comprovato dalla costruzione di una cappella dedicata a San Tommaso, con l'unica intenzione di potervi seppellire con crudele soddisfazione i figli per il piacere di opporsi ai costumi religiosi. Alla stessa logica si rifà la ferocia esercitata nei confronti della prole, si può infatti ipotizzare che lo stupro della figlia possa configurarsi come reazione al ruolo di castratrice che essa incarna: nella sua bellezza accende i desideri più remoti per poi vietarli e renderli dunque ancor più attraenti comportandosi allo stesso modo della figura politica della Legge e religiosa del Signore. Shelley allora in questo contesto attua una modifica nel carattere dell'uomo, attribuendogli un credo cattolico, come notiamo dalle frequenti invocazioni al divino o alle preghiere rivoltegli, corredato dalla consueta superstizione. La sua fede gli regala un senso di protezione, in quanto sembra averlo soddisfatto nelle richieste implorate fino a quel momento(I. Iii. 57-65), (IV. i. 39-40); fidandosi di queste prove egli si convince di essere stato scelto come il vicario di Dio, per poter giustificare le proprie azioni (IV. i. 42-43), (IV. i. 177). Più il Cenci si persuade che Dio lo ascolti e lo asseconi nei suoi desideri a causa dell'affinità nel ruolo di padre-creatore (IV. i. 106-108), più il suo sentimento di autorevolezza si conferma, fino a farlo convincere che allo stesso modo del figlio di Dio egli possa versare in sacrificio il proprio sangue, o più accuratamente quello della propria stirpe (I. iii. 77-82), (I. iii. 173-177). Il "logico" stadio successivo nello schema umano della supremazia lo convince a reputarsi onnipotente, giungendo coerentemente ad identificarsi col divino stesso [«It is indeed a most desired event./ If when a parent from a parent's heart/ Lifts from this earth to the great father of all/ A prayer [...] suddenly beyond his dearest hope,/ It is accomplished, he should then rejoice,/ And call his friends and kinsmen to a feast,/ And task their love to grace his merriment,/ Then honour me thus far—for I am he.» (I. Iii. 21-33) *mia sottolineatura*]. Conseguentemente, la sfida o disobbedienza ai suoi ordini viene percepita come un'offesa diretta a Dio (IV. i. 160-162), (IV. i. 104-106), (IV. i. 73-74), (I. i.26-27).



Tutti i protagonisti sono dunque credenti e hanno un rapporto con il divino, ma nessun caso è uguale agli altri poiché Shelley li caratterizza con un tipo di relazione personale e diretta con Dio, che rispecchia di più la nozione nordica a lui familiare. Non praticando le ipocrite preghiere e devozioni delle autorità terrene, Bernardo e Lucrezia si dimostrano sinceri credenti; ma è Beatrice a manifestare la più singolare relazione: la giovane presenta come suo padre un rapporto col divino del tutto peculiare e altalenante, e può interpretarsi come la migliore raffigurazione della devozione travagliata dello scrittore.

Nonostante la sua apparente imperturbabilità e risolutezza, l'esistenza della donna è costantemente minata dalle torture del padre; assunto il ruolo di difensore della famiglia, l'unico conforto per sé stessa è riconoscere Dio come paladino personale (II. i. 111). Eppure, nonostante i lunghi anni di sofferenze e le annesse implorazioni, sembra che il divino non abbia intenzione di ascoltarla (I. iiii.117-120), spingendola a metterne in discussione l'esistenza quando viene annunciata la morte dei fratelli a Salamanca (I. iiii. 52-53), (III. i. 100-102). Non c'è scampo da quel padre insensibile e la morte appare dunque una scelta allettante (II. i. 54-57); ma, devota alla religione e di conseguenza ai suoi principi, è conscia che in quanto cattolica il suicidio sarebbe malvisto (III. i. 132-134). Se tutto ciò che Beatrice chiede resta senza risposta (I. ii. 45), di conseguenza non ha più senso affidarsi al Dio misericordioso, lasciando quindi spazio ad un nuovo Dio giusto, che arrivi a difenderla. Si tratta di una divinità giusta sebbene vendicativa, dunque in parte simile a suo padre [«Thou, great God,/ Whose image upon earth a father is./ Dost thou indeed abandon me?» (II. i.16-18)]; una figura snaturata che agli occhi della giovane traumatizzata arriva perfino giustificare l'omicidio; la giovane giunge addirittura a considerarlo espressione del volere divino stesso, per esempio nel rimproverare la codardia dei criminali assoldati (III. i.177-179), (IV. iv. 23-25), (IV. iv. 128-129), (IV. iiii. 30), (IV. ii. 31-34). Questa sua coscienza, per quanto distorta e inattendibile, la autorizza a discolarsi di fronte al giudizio degli uomini; poiché però questi la colpevolizzano, l'idea di giustizia dell'uomo e quella del "suo Dio" emergono per la loro differenza, in quanto quella umana non è davvero basata sulla ragione ma sul potere [«Or wilt thou rather tax high judging God/That he permitted such an act as that/ Which I have suffered, and which he beheld;/ Made it unutterable, and took from it/ All refuge, all revenge, all consequence,/ But that which thou hast called my father's death?/ Which is or is not what men call a crime./ Which either I have done, or have not done» (V. iiii. 78-84), (IV. iv. 178-187)]. Prima di conoscere il proprio destino, Beatrice viene spinta nuovamente a dubitare, in quanto, se Dio avesse effettivamente inteso attuare il proprio volere attraverso di lei, sarebbe stata riconosciuta e immediatamente proclamata innocente, debellando la corruzione del sistema di giustizia [«the small justice shewn by Heaven and Earth/ To me or mine; and what a tyrant thou art,/ And what slaves these; and what a world we

make,/ The oppressor and the oppressed» (V. iii. 72-75)]. I sensi di colpa verso la famiglia traditrice e tradita la spingono a convincersi invece d'essere stata abbandonata dalla divinità (V. iii. 111-115); poichè la giustizia ultraterrena non la perdona per essersi giustamente vendicata della vita dura che ha sofferto, non vi è più nessuna ragione per sperare nella sua esistenza o in un cambiamento riguardo lo sfruttamento umano concesso sulla terra (V. iv. 80-83). Convinta del proprio candore imbrattato e inautentico a causa dello stupro, in quanto influenzata dalla devozione verso un codice arbitrariamente colpevolizzante, Beatrice si sente comunque responsabile di dover perseguire il proprio ruolo di scoglio morale nei confronti della famiglia. Ella morirà pacifica, da vera devota e martire (V. iv. 164-165), dopo essere stata in grado di evidenziare la reale faccia dell'imposizione legislativa, grazie all'aver messo in discussione tutto ciò che la fede le ha insegnato. Shelley redime la natura contrastata del suo atto sotto la luce della compassione, quindi non delinea il suo comportamento come debolezza di carattere, ma come affermazione di interna fermezza/forza; la sua tranquillità finale non dimostra la freddezza della vendetta risolta, ma la consapevolezza di un passo avanti per il genere femminile contro l'oppressione.

Abbandonati il materialismo e l'astrazione, l'impossibilità shelleyana di determinare l'esistenza del Dio cristiano giusto e buono non si piega allo sconforto dell'ateismo ma confida nel governo del mondo guidato dalla Vita universale e perpetua.

### **III. iv Lo stile letterario: *Le influenze e la scelta sperimentale***

All'incirca dal 1797 in ambito drammaturgico prende velocemente piede il dramma gotico, che seduce il pubblico a teatro grazie alla sua stravaganza e cruda cattiveria, pur non essendo così focalizzato sulla credibilità della trama e della caratterizzazione. I compositori germinati nello spirito romantico ne restano affascinati e se ne servono combinandolo al nuovo genere francese del *mélodrame*; inventando trame complicate in ambientazione medievale, i cui personaggi spesso nascondono segreti terribili tramite travestimenti che ne celano la reale natura di antagonisti. Quest'ultimi, riconoscibili dall'atteggiamento cinico e prepotente, si oppongono naturalmente al classico eroe romantico coraggioso e introspettivo in guerra con la società.

Shelley, di formazione neoclassica, non è abituale nella frequentazione di tale genere, per quanto risulta dalle testimonianze di Mrs. Shelley, Medwin e Hogg; eppure sotto l'influenza di Peacock dal 1817 egli si lascia convincere a fare esperienza dei misteri dell'opera italiana, finendo così per riconsiderare le proprie convinzioni riguardo l'inferiorità del palcoscenico e decidendosi ad intraprendere la scrittura drammaturgica.

La personale concezione shelleyana di scrittura poetica si sviluppa attorno all'interesse di suscitare sensazioni ed emozioni impiegando immagini ben specifiche, attraverso cui egli tenta di esplicitare la connessione tra il piano personale e quello generale, o altrimenti i fatti della vita con quelli della natura universale. Per fare in modo che il processo si attui è indispensabile la compenetrazione di immaginario (inteso come repertorio di immagini) e passione, ove il primo è il mezzo per attuare il secondo; di conseguenza l'efficacia di un dramma dipende dalla fusione di linguaggio per immagini e della componente emotiva. Tenendo presente come per Shelley sia una novità la traduzione di un soggetto realistico in un dramma, in *The Cenci* egli si addentra in una sperimentazione stilistica che pur mantenendo l'interesse immaginativo ne attenua la rilevanza. Come per stessa ammissione dell'autore, il linguaggio scelto si presenta semplice a sufficienza per poter riportare il discorso informale e non rischiare di limitare la comprensione di alcuna classe in particolare.

Le scene si susseguono senza articolare più di una situazione, e sviluppandosi esclusivamente tra dialoghi di due personaggi, rare volte invece con scambi o introduzioni di ulteriori astanti, ma senza mai superare la presenza di più di una coppia attiva nel dialogo. L'azione ridotta al minimo si oppone ad una sovrabbondanza di discorso, spesso di inverosimile lunghezza per trattarsi di una conversazione scritta. In questa esperienza sente però doveroso attenuare il crudo realismo tramite la bellezza del linguaggio poetico; la declamazione viene dunque adattata ai bisogni drammatici e si possono infatti notare esplicitazioni di sentimenti vacillanti alternate tra l'ironia, le impennate di pathos, coraggio e fierezza, volendo dimostrare la propria superiorità intellettuale in declamazioni pregne di lirismo. Si perde così la linearità armonica di quello sviluppo continuativo; poiché in un dramma composto da quindici scene, di cui dieci sono esclusivamente conversate e senza azione, l'interesse facilmente tende a spegnersi.

Ormai è chiaro che a Shelley interessino di più le sensazioni e l'espressività vocale dei suoi soggetti, piuttosto che l'esplicitazione attraverso un'azione; eppure l'immaginazione di cui Shelley afferma di avvalersi pare quasi inesistente a causa della trascurabile presenza di passaggi che esprimano l'esistenza di un mondo visualizzabile nella mente mediante la semplice lettura. Viene sostenuta anzi una disposizione verso immagini più realistiche e sensibili, il cui vocabolario rispetta gli insegnamenti e le letture filosofiche, ma senza quelle variazioni che avrebbe reso il testo immaginifico. I personaggi non si fanno a carico di esplicitare le sue convinzioni filosofiche, se non implicitamente, ma non possono nemmeno permettersi di sognare liberi, a causa della condizione di segregazione all'interno di un mondo materiale che toglie la possibilità di qualsiasi desiderio fuori dagli schemi. In alternativa la scelta stilistica potrebbe essere caratteristica di questa intenzione di

sperimentazione realistica, ove egli si impegna ad evitare voli di fantasia quale scelta consapevole e favorevole ad esprimere la condizione di personaggi prigionieri di una dura realtà.

Shelley in sunto ci propone una perfetta composizione letteraria drammatica ma che, a causa dell'incapacità di gestire gli elementi necessari alla trasposizione della trama su un palco, quali un solido e complesso sviluppo narrativo e la brevità delle battute, non può venire trasposta sulla scena fisica. Come nota Ernest Sutherland Bates<sup>111</sup>, nella stesura della drammaturgia il poeta si ispira al teatro elisabettiano ma viene condizionato dal timore della censura, mentre invece al tempo di Shakespeare il trattamento di un tema così brutale avrebbe potuto suscitare l'ilarità del pubblico. Shelley nel tentativo di isolare la crudeltà o dissimularla rischia di dare risalto alla spietatezza: per esempio nel dialogo tra Cenci e Camillo della prima scena si è spinti a pensare che lo stupro sia avvenuto tra la scena I e II (I. i. 145-147), ma alla comparsa di Beatrice nella scena II nulla trapela nella conversazione con Orsino, concentrando la nostra attenzione sul comprendere se l'incontro col padre sia avvenuto o meno.

Le conoscenze pratiche drammaturgiche sono sì scarse, ma non inesistenti: egli si rende subito conto da subito di dover apportare modifiche alla struttura temporale del testo; formatosi sulle tragedie classiche deve a malincuore abbandonare la regola dell'unità di tempo aristotelica per gestire l'ordine degli eventi nel modo più sintetico possibile e al contempo non alterandone la plausibilità. In generale è possibile constatare uno sviluppo coerente, con l'eccezione di alcuni collegamenti tra una scena e la successiva che sembrerebbero presentare una sequenzialità temporale differente a quella che realmente avviene: per esempio nella prima scena del primo atto, quando Cenci minaccia di voler visitare Beatrice la notte stessa, ci aspetteremmo all'entrata di Beatrice nella seconda scena che questa ci riveli l'accaduto, invece alla scena prima del secondo atto ella si rifugia per non essere trovata dal padre che aveva istigato durante il banchetto, confondendoci dunque sul momento dell'incontro con Orsino in quanto non successivo, ma contemporaneo. Un'impresione temporale si nota quando il Cenci afferma «On Wednesday next I shall set out: you know / That savage rock, the castle of Petrella» (II. i.167-68) implicando ci siano numerosi giorni a separarli dal mercoledì, mentre invece a sequenza degli eventi mette in luce che o seguente e la conseguente pianificazione omicida evidenziano si tratta del giorno precedente. Le indicazioni temporali, spaziali e gestuali vengono genericamente fornite attraverso didascalie implicite, mentre quelle esplicite si limitano a sono infatti solitamente ridotte a indicare le entrate/uscite in scena. Seppur scarse le descrizioni narrative sono present: Shelley, che in gran parte si sente forzato a diminuire una fantasiosa finzione in favore di un realismo inclemente, mantiene comunque il proprio interesse per la qualità immaginativa. In due passaggi in particolare

---

111 ERNEST SUTHERLAND BATES, *A Study of Shelley's drama The Cenci*, cit., pp. 54-56

la retorica poetica si incarica di restituirci delle immagini visualizzabili: Il Cenci che descrive la vista dalla propria finestra raccontando brevemente l'aria di paese (II. i. 174-180) e il burrone avanti Rocca Petrella illustrato da Beatrice (III. i. 243-263). Codeste non sono le uniche indicazioni della possibile scena che avremmo potuto trovarci davanti; il prologo di John Todhunter nella prima stanza espone poeticamente la descrizione del fondale dipinto: ritraente i boschi in fiore di maggio, sospinti dal vento e costellati da un cielo azzurro come le profondità del paradiso.

### III.v La critica letteraria

Un tema chiaramente d'impatto, ma non meno di tante altre produzioni non shelleyane, l'offesa verso il Cenci e le sue voglie incestuose sono la ragione principale per cui il dramma non viene rappresentato. D'altro canto la critica letteraria tratta la gravità della sofferenza fisica e mentale di Beatrice come ambigua o viene minimizzata come dettaglio trascurabile. Rappresentativa del comune atteggiamento dei critici è la recensione del «Monthly Magazine»<sup>112</sup> dell'aprile 1830, che afferma esplicitamente di non aver prestato attenzione ai dettagli del dramma poiché, a causa dello sconvolgimento, lo aveva giudicato a prescindere come insensato e disgustoso. La critica contemporanea dunque si rifiuta inizialmente anche solo di analizzare l'opera, indignata circa l'atmosfera circostante l'eroina che, nonostante i crimini, si ritiene una vittima e convince il lettore della propria purezza, mentre invece dovrebbe essere universalmente reputata immorale e colpevole quanto lo stesso scrittore. La disapprovazione deriva in realtà dalla difficoltà di esprimere un giudizio, poiché la critica non riesce a contemplare che la donna venga violentata dal padre ma, allo stesso tempo, nemmeno giustifica che questa si vendichi. Shelley viene accusato di trattare il femminile secondo una concezione del tutto privata, in quanto la ribellione e l'affermazione del sé, oltre alle altre qualità della coraggiosa Beatrice non sono accostabili all'atteggiamento delle dame del tempo e quindi vengono percepite come estranee alla nozione di femminilità convenzionale.

La «New Monthly Magazine»<sup>113</sup>, in una recensione del 1820, si concentra sul motivo del parricidio indicandolo come esito della pazzia della donna, piuttosto che come conseguenza di una violenza e effetto conseguente d'una decisione consapevole; spiegando inoltre come la compassione del pubblico verso di essa non derivi dall'effettivo riconoscimento della sua innocenza e moralità, ma dal compatimento suscitato dalle situazioni che sconvolgono la giovane.

---

112 Cfr. *ivi*, p. 12.

113 Cfr. *ivi*, pp. 13-14, YOUNG-OK AN, *Beatrice's gaze Revisited: Anatomizing "The Cenci"*, cit., pp. 47-49.

Rifiutando di riconoscere l'accadimento dello stupro e giudicandone le conseguenze quali semplice moto vendicativo, trascurando oltretutto il filtro sociopolitico che Shelley le attribuisce, i contemporanei riducono Beatrice alla classica situazione della *damsel in distress* che agisce trascinata dai sentimenti, non lasciando spazio alla potenza intenzionale e alla complessità del femminile. Rifiutando la realtà raccontata dalla giovane, poiché inaspettatamente differente da come la si aspetta, i critici ripropongono l'identico trattamento che le è riservato dai giudici di legge: ignorandola, contribuiscono alla vittimizzazione che loro stessi le negano. L'unica recensione che nomina apertamente "l'atto innominabile", riconoscendo dunque il martirio della giovane, compare in «The British Review and London Critical Journal»<sup>114</sup>, seppur manifestando disappunto verso la scelta tematica. Non è accettabile che lo scrittore possa ritenere l'orrore quale strumento per rovesciare la coscienza ed innalzare l'animo, soprattutto per la sua provenienza borghese e la consapevolezza che tale rovesciamento della famiglia "istituzionale" sconvolgerebbe uno degli ideali fondamentali della società alta.

La «Literary Gazette»<sup>115</sup>, invece condensa la propria critica nell'ambito religioso, turbata dall'infamia perpetrata al nome di Dio, il recensore ritiene la composizione opera di un «diavolo per l'intrattenimento dei suoi demoni»<sup>116</sup>, e sostiene la mente perversa e abominevole dello scrittore citando, l'aneddoto del banchetto. Un'analoga condanna per il supporto ateismo dell'opera, erroneamente collegato all'immoralità e vanità personale dell'autore, è pronunciata dal «London Magazine»<sup>117</sup> solo un mese dopo e l'anno successivo del «Monthly Review»<sup>118</sup>. Per quanto riguarda la forma letteraria, entrambi giudicano lo stile audace, vigoroso e "mascolino", perdonando qualche errore frutto a loro avviso dell'inesperienza del giovane poeta. A queste lusinghe si accosta anche l'opinione del «New Monthly Magazine» prendendo a campione il trattamento del soliloquio di Giacomo sulla fiamma morente e la descrizione del burrone pronunciata da Beatrice, seppur disapprovando la tradizione originata da Wordsworth di intendere il linguaggio poetico come lingua quotidiana. Allo stesso modo la «Blackwood's Edinburgh Magazine»<sup>119</sup> fissa l'attenzione sulla supposta negligenza linguistica.

Non sono solo i recensori letterari a screditare l'opera di Shelley: in una lettera diretta a Charles Ollier risalente al sei marzo 1820 lo stesso autore critica il progetto come frutto di una distaccata riflessione anziché di una scrittura appassionata, soprattutto se messo a confronto con

---

114 Cfr. YOUNG-OK AN, *Beatrice's gaze Revisited: Anatomizing "The Cenci"*, cit., pp. 46-47.

115 Cfr. ERNEST SUTHERLAND BATES, *A Study of Shelley's drama "The Cenci"*, cit., pp. 11-12, YOUNG-OK AN, *Beatrice's gaze Revisited: Anatomizing "The Cenci"*, cit., p. 47.

116 ERNEST SUTHERLAND BATES, *A Study of Shelley's drama "The Cenci"*, pp. 11-12.

117 Cfr. ERNEST SUTHERLAND BATES, *A Study of Shelley's drama "The Cenci"*, cit., p. 13, YOUNG-OK AN, *Beatrice's gaze Revisited: Anatomizing "The Cenci"*, cit., p. 47.

118 Cfr. ERNEST SUTHERLAND BATES, *A Study of Shelley's drama "The Cenci"*, cit., p. 14.

119 Cfr. *ibidem*.

l'estenuante coinvolgimento psicologico e mentale esperito nella produzione del *Prometheus Unbound*.

Nonostante ciò, gli affezionati, tra amici e conoscenti, manifestano una diversa considerazione delle capacità del giovane scrittore: quali ad esempio Byron<sup>120</sup>; nonostante si reputi lontano dallo stile tragico della formazione shelleyana, ritiene i Cenci la migliore tragedia moderna, esaltandone la portata poetica e l'attenzione prestata alla sfera del potere. Analogamente Leigh Hunt, subito dopo la pubblicazione del dramma, si complimenta in una lettera personale allo scrittore e alla moglie; decantando la magistrale compresenza di poesia, filosofia, natura umana e orrore. Questa non è l'unica delle sue testimonianze in favore dell'opera; in una successiva recensione nell'«Examiner»<sup>121</sup>, tre giorni dopo la lettera auto-denigratoria da Shelley ad Ollier, dipinge *The Cenci* come la miglior produzione drammatica del giorno. Hunt elogia l'interesse shelleyano verso le problematiche sociali e morali, palesi dal risalto indirizzato alle cause, ossia: la cattiva educazione, la soddisfazione esclusiva della volontà personale, l'impunità delle autorità e le nozioni degradanti e tiranniche dell'Essere supremo. In «The Indicator»<sup>122</sup> sottolinea nuovamente come il tema scelto sia utile e necessario a scuotere convinzioni di lettori e critici, aggiungendo un'ulteriore provocazione: il parricidio a suo avviso è un atto indispensabile a vendicare una oppressione tanto crudele, e immortala così Beatrice a icona femminile giustificandone la dichiarata innocenza quale risultato di una mancata realizzazione di sé<sup>123</sup>. Nel 1844, nell'«Examiner»<sup>124</sup>, Hunt riconferma parte della propria opinione, elogiando il coraggio di Shelley nell'aver scelto di mostrare le differenze tra il femminile e il maschile.

### III.vi La messinscena

Il primo tentativo di Shelley di inscenare il dramma viene immediatamente bloccato dalla malattia del figlio Willian, per cui il progetto scenico a cui si sta dedicando assieme alla moglie Mary viene messo in pausa a causa dell'imminente viaggio di ritorno in Inghilterra. Mesi dopo, scampato il pericolo, lo scrittore non ha abbandonato il proposito e scrive a Thomas Love Peacock chiedendo di poter rappresentare il testo al Covent Garden, sottolineando come abbia attuato numerosi miglioramenti per renderlo adeguato alla messinscena. La sua idea prevede inoltre la convocazione di Miss O'Neill nel ruolo di Beatrice, ma il manager del Covent Garden, Thomas

---

120 Cfr. *ivi*, p. 18.

121 Cfr. *ivi*, p. 11.

122 Cfr. YOUNG-OK AN, *Beatrice's gaze Revisited: Anatomizing "The Cenci"*, cit., p. 49.

123 Cfr. ERNEST SUTHERLAND BATES, *A Study of Shelley's drama "The Cenci"*, cit., pp. 13-14.

124 Cfr. *ivi*, pp. 16-17.

Harris, non permette all'attrice nemmeno di leggere il copione a causa del soggetto incestuoso. Dopo aver lodato la capacità drammatica di Shelley lo esorta a sperimentare un diverso tema in modo da poter presentare lo spettacolo, ma l'autore non intende demordere e propone lo spettacolo al Drury Lane, con lo stesso risultato.

Dopo le bocciature insistenti al progetto, la prima messinscena effettiva avviene il sette maggio del 1886, grazie alla determinazione della Shelley Society, il censore tenta nuovamente di bloccare l'allestimento con le stesse motivazioni di immoralità che hanno a suo tempo impedito a Shelley; così, al divieto relativo ad una performance pubblica, la Shelley Society opta per l'organizzazione di un evento privato esclusivo su invito, e noleggia il The Grand Theatre a Islington. Il manager Charles Wilmot e lo stage manager Rudolph De Cordova ripropongono il dramma senza tagli, esattamente come presentato dalla drammaturgia, salvo per due piccole modifiche tra cui un verso del prologo e lo sviluppo in sei atti anziché cinque come conseguenza della scelta di dividere in due il terzo atto.

Se la critica letteraria osanna la bellezza poetica della *pièce*, l'impressione dei critici drammatici esplicita un sentimento opposto, lamentando l'inesistente pathos drammatico che ci si aspetterebbe da una tragedia. Anzi, questa viene descritta secondo gli stessi criteri di orrore e disgusto che Shelley stesso ha dovuto subire, a cui si aggiunge la disapprovazione verso la scelta di *décor* e costumi poiché ritenuti sì adeguati, ma non sufficientemente elaborati da aggiungere valore né da diventare fulcro d'interesse. L'opinione rigorosa del drammaturgo e critico teatrale William Archer<sup>125</sup> espressa in «The World» tre giorni dopo lo spettacolo, riassume il pensiero dei colleghi contemporanei in quanto riconosciuto come uno tra i più autoritari e scrupolosi della stampa teatrale. Allo stesso modo dei critici letterari, si complimenta per il linguaggio chiaro e vigoroso dai versi liberi e finemente modulati, seppur indicandolo come unico punto di forza del dramma. Alla letterarietà esplicita si oppone un'azione inesistente o agita di nascosto, retta esclusivamente dalla capacità declamatoria di Alma Murray interprete di Beatrice, che viene osannata all'unisono dai 250 spettatori e dalla stessa critica che, come si riscontra in The «Weekly Dispatch», la ritiene la migliore imitazione tragica degli ultimi venticinque anni<sup>126</sup>. Archer scredita la produzione poiché quasi interamente asservita alle regole letterarie, e denuncia Shelley per aver esposto il tema romantico in maniera pseudo-classica, tralasciando la compostezza, la dignità e la perfezione formale del classicismo e sacrificando così la varietà del dramma romantico.

Nonostante la scarsa riuscita la Shelley Society non demorde e ritenta nuovamente di aprire lo spettacolo al pubblico l'anno successivo, e ancora quello dopo, ma a causa di mancanza di fondi i

---

125 Cfr. *ivi*, pp. 29-30.

126 Cfr. *ivi*, p.28.



progetti vengono abbandonati; da allora fino al 1922 non si registrano altri tentativi di rappresentazione.

## IV CAPITOLO LA MESSINSCENA DI ARTAUD

### IV.i Messinscena

La stesura della drammaturgia e la sua realizzazione scenica avvengono contemporaneamente alla scrittura de *Le Théâtre et son Double*, ma Artaud sostiene che *Les Cenci* siano solo un'anticipazione di quella che sarà la teorizzazione del Teatro della Crudeltà, in quanto si offrono come supporto all'esplicitazione di una nuova fisicità del teatro. Nel momento traumatico della guerra, come per Shelley, la *pièce* si fa mezzo per denunciare la perdita dei fondamenti sociali e civili; ambedue gli autori infatti si affidano ad un'idea di teatro rivoluzionario che ha il compito di rivelare la verità, seppur applicata in maniera diversa agli stessi ambiti: per Shelley l'intenzione è quella di spronare un cambiamento sociale, in particolare per quanto riguarda le istituzioni politiche e l'opinione pubblica, mentre per Artaud è il risveglio dell'individuo tramite il riconoscimento di principi essenziali, a cui segue la riunificazione. L'idea tragica di entrambi è legata alla nozione di sublime come catarsi finalizzata al raggiungimento di una migliorata conoscenza del se, ma mentre Shelley sceglie come mezzo per giungervi la compenetrazione di immaginazione e passione, per Artaud lo strumento è il meccanismo traumatico da imporre con violenza. Data l'evidente perdita di un contatto con la Natura, a suo parere dovrebbe infatti essere responsabilità di ognuno reagire con coscienza alle ingiustizie sociali, e le soluzioni sono la rivivificazione o l'annientamento; l'artista, come per Shelley, assume la funzione di sacerdote o profeta per guidare lo spettatore in questo *opus alchemico*.

*The Cenci* per Artaud ha le caratteristiche perfette per esporre il suo concetto di tragedia, ed infatti l'idea è di proporre la rappresentazione come apripista di una stagione teatrale imperniata sulla nuova concezione scenica. In occasione della prima Artaud deve accontentarsi del teatro Folies-Wagram, specializzato nell'operetta, in quanto l'unico a disposizione; ma si prepara adeguatamente per sponsorizzare l'avvenimento chiedendo alla «Nouvelle Revue Française» di annunciare lo spettacolo il primo maggio, e cioè cinque giorni prima della serata in cui sarebbe stata prevista non solo la messinscena ma anche una presentazione di gala, seguita la mattina successiva da un *matinée*. Artaud tiene particolarmente alla riuscita dell'evento e tutto deve risultare

impeccabilmente attinente alle sue idee; la sua impronta registica calca le intenzioni del maestro Charles Dullin, osservate durante l'esperienza al Théâtre de l'Atelier nei primi anni Venti, durante la quale Dullin aveva spinto gli attori a ricercare la vera voce del mondo attraverso un programma di allenamento intensivo. A volte questi esercizi prevedevano la mimesi o lo scontro con le forze primordiali, in quanto il fuoco della recitazione e di tutti i coefficienti scenici, come lo è ora per Artaud, doveva essere il movimento della natura, cioè la gravitazione che regola la cinetica degli esseri animati.

La scelta degli attori è infatti in gran parte dominata dal grado di seduzione che questi hanno mosso sul regista, egli ricerca personalità che si identifichino al meglio col personaggio corrispondente e che si distinguano per una vitalità energica intrinseca, senza prestare troppa attenzione alla loro preparazione professionale, così da poter portare in scena "eroi che combattano contro loro stessi"<sup>127</sup>. I ruoli femminili selezionati non risultano calzanti a critica e pubblico, ma sono necessari al sostegno economico all'opera: per esempio il ruolo di Lucrezia viene offerto a Cecile Bressant per estinguere il debito finanziario con il marito ed editore Robert Denoel, o l'aristocratica russa Lady Iya Abdy interprete di Beatrice. Quest'ultima viene in realtà lodata da Artaud per la sua corporeità al servizio di un'energia concentrata; la sua capacità espressiva potente e imponente a suo parere riesce ad eguagliare perfettamente la Gorgone descritta da Shelley. Il clima passionale condiviso durante le prove viene oscurato dagli sbalzi d'umore di Artaud, che fornisce indicazioni confuse o a cui gli attori non riescono ad uniformarsi: egli vorrebbe una produzione nata dall'ispirazione ma la recitazione improvvisata è rifiutata in nome di un nuovo prototipo più elevato e complesso. I suoi interpreti presentano invece una preparazione da Conservatoire dove è insegnata una buona dizione; per questo motivo cede la direzione delle prove a Jean Louis Barrault.

Il principio del teatro è sempre quello proporre i gesti impregnati dell'energia delle forze della natura, e questo chiaramente contrasta con la rappresentazione soprattutto se naturalistica; il repertorio mimico si fonda invece su movimenti scomposti o ipnotici, rallentamenti ispirati al cinema e danze ritmate o mute in quanto ritenuti catalizzatori capaci di indurre maggiore consapevolezza. Questi presentano la medesima rilevanza delle parole, che in ogni caso sono negate nella loro essenza compiuta per proporre l'utilizzo di un vocabolario povero e esposto paratatticamente; quando poi nemmeno la nuova poesia smembrata è sufficiente ad esprimere, entrano in scena manichini e marionette smisurati a porsi come veicoli significanti al posto dei personaggi. Secondo lo stesso principio le musiche utilizzate escono dagli schemi del teatro

---

127 ANTONIN ARTAUD, *Œuvres Complètes- Autour du Théâtre et son doublé et des Cenci*, Gallimard, 1964, vol. V, p. 42.

tradizionale assimilando mezzi futuristi, dada e surrealisti: oltre a silenzi tranciati da grida, gemiti, onomatopee, suoni di tamburi e di campane registrate dal vivo sotto la cattedrale, rumori registrati in sale macchine all'interno delle fabbriche, la vera novità deriva dall'utilizzo delle onde martenot tramite un sintetizzatore analogico monofonico, accessibili solo dal 1928. È la prima volta che in questo teatro viene utilizzato suono stereofonico, e in questa occasione il fonico Roger Désormière rispetta la volontà registica di influenzare gli spettatori ad un livello psicologico tramite le tecnologie soniche ed un'estetica musicale ispirata al gamelan Balinese. I suoni riprodotti con volume al massimo sono il primo mezzo per stordire lo spettatore con la potente violenza degli altoparlanti; nella concezione iniziale l'idea era infatti di utilizzare delle campane di dieci metri (verosimilmente di altezza) posizionandole agli angoli della sala, ma ora il focus deve essere ricercato nello snervante ritmo-meccanico peculiare ad ogni scena dialogata. In un ambiente in cui tutto ha come obiettivo l'attacco allo spettatore, anche il *decor* deve rispecchiarne la trasfigurazione, scenografie e costumi vengono affidati al pittore Balthus, osannato da Artaud per la creazione di un luogo da sogno in rovina e riprodotto secondo scala sproporzionata, adeguato ad ospitare l'incontro tra esseri disordinati in cerca di omogeneità.

#### IV.ii Critica teatrale

J.L.Barrault inizialmente non avrebbe voluto limitarsi a dirigere le prove, ma collaborare quale regista insieme ad Artaud; quest'ultimo però, rispondendogli tramite una lettera il 14 giugno 1935<sup>128</sup>, rifiuta la possibilità di cooperazione poiché il metodo di lavoro concepito deve essere necessariamente coordinato secondo un unico punto di vista, soprattutto in quanto questo spettacolo in particolare vuole farsi veicolo per esporre le sue nuove concezioni teatrali. Non sarebbe dunque possibile limitare l'espressività di questo nuovo teatro a causa del *modus operandi* di cui Artaud lo accusa: Barrault è stato infatti ripreso pubblicamente in precedenza per aver reagito con rabbia alla propria negligenza lavorativa, e ciò costituirebbe un ipotetico rischio di fallimento che Artaud non è disposto a correre. La perdita di fiducia nelle collaborazioni deriva da una mancata fede nella purezza dell'umanità, che lo induce ad affermare in un articolo di Pierre Balbatier, uscito in «Comédie»<sup>129</sup>, che gli eroi inscenati si situano al di sopra dell'umano, cioè nel dominio della crudeltà, e per questo devono essere giudicati al di là delle nozioni di bene o male. Essendo dunque sovrumani rappresentanti del destino, seppur non divini, sono comunque estranei alla moralità e non

---

128 Cfr. *ivi*, p. 189-190.

129 Cfr. *ivi*, p. 228-229.

sono toccati dalle conseguenze delle loro azioni; è in questo modo il dramma cambia il proprio statuto e diviene una tragedia ricollegandosi ai grandi miti. È infatti parte della ricerca artaudiana, ossessionato dal legame con il naturale dimenticato, ritrovare la vecchia tradizione dei Misteri medievali, come confida Artaud stesso in un'intervista con Marcel Idzkowski in «Le jour»<sup>130</sup>, ispirandosi ai Misteri Eleusini poiché con quelli condividono il fine di ritrovare una vita universale. Il fatto che la messinscena sia inscenata da benefattori e riservata ad invitati appartenenti al “Comité de Patronage”, composto principalmente da principi e per il profitto del “Cercle Francois Villon”, solleva naturalmente delle critiche: come può l'intento riunificante di Artaud conciliarsi con uno spettacolo che presenta un'ambientazione tipica parigina e che si consacra ad un pubblico borghese e d'alta società? Questa contraddizione, in realtà, per Artaud è alla base della riuscita dell'evento: è anche attraverso la proposizione di un ambiente mondano e snob che i Cenci riescono ad esprimere la drammaticità del mondo umano in rovina.

Come riconosce Francois Porché, in «La Revue de Paris»<sup>131</sup>, tutto si presenta come un'offesa sia all'arte drammatica che al lavoro dell'attore; infatti molti altri critici come Maurice Valency<sup>132</sup> leggono il lavoro come imperniato sulla teoria del trauma, e riconoscono anche che l'effetto traumatico è necessario per Artaud al fine di descrivere la consapevolezza di un'esistenza erosa dal dolore e dall'oscenità. Pierre Audi, nella sua recensione in «Paris-soir»<sup>133</sup>, è infatti coscio che questa pièce non potrà soddisfare chi ama la compostezza, la scrittura pulita e interpretata chiaramente, perché il ritmo dello spettacolo è votato ad aggredire lo spettatore tramite la dissociazione deformante e la devastazione; anche lo studioso Christopher Innes<sup>134</sup> sostiene che Artaud sembra sperare di modificare le certezze degli spettatori riguardo alle loro convinzioni sull'universo fisico. Concordando entrambi con le opinioni di Armory in «Comoedia»<sup>135</sup>, Henry Bidou in «Le Temps»<sup>136</sup> e «Le Journal»<sup>137</sup>, si nota come il movimento incessante dei personaggi vada a combinarsi con altri movimenti ritmici investendo il pubblico di un orgiastico sentimento senza il quale non vi sarebbe tragedia. Pierre-Jean Jouve, nell'articolo della «Nouvelle Revue

---

130 Cfr. *ivi*, p. 222-223.

131 Cfr. BLIN ROGER, ANTONIN ARTAUD, VICTORIA NES KIRBY, NANCY E. NES, AILEEN ROBBINS, *Antonin Artaud in "Les Cenci"*, in «The Drama Review», vol. 16, n.2, Cambridge University Press, 1972, cit., p. 138.

132 Cfr. FORBES AILEEN, *Return of the Cenci: Theaters of Trauma in Shelley and Artaud*, in «Comparative Literature», vol. 67, n. 4, Duke University Press, 2015, cit., p. 395.

133 Cfr. BLIN ROGER, ANTONIN ARTAUD, VICTORIA NES KIRBY, NANCY E. NES and AILEEN ROBBINS,

134 Cfr. JANE GOODALL, *Artaud's Revision of Shelley's "The Cenci": The Text and its Double*, in *Comparative Drama*, vol.21, n.2, Comparative Drama, 1987, cit., pp.116-117.

135 Cfr. BLIN ROGER, ANTONIN ARTAUD, VICTORIA NES KIRBY, NANCY E. NES, AILEEN ROBBINS, *Antonin Artaud in "Les Cenci"*, cit., pp. 130-132.

136 Cfr. *ivi*, pp.136-137.

137 Cfr. ANTONIN ARTAUD, *I Cenci: tragedia in quattro atti e dieci quadri da Shelley e Stendhal*, Giovanni Marchi(a cura di), Torino, Einaudi, 1972, p. 151-168..

Francaise»<sup>138</sup>, descrive come la moltiplicazione spazio-temporale sia tanto efficiente da provocare dei veri momenti di panico.

L'accompagnamento musicale definito strano e penetrante per alcuni provoca addirittura stizza, come in «Le Journal» che lo denuncia quale assordante frastuono dal ritmo infernale, inconsapevole forse di confermare la riuscita del progetto poetico. Raymonde Latour, in «Paris - Midi»<sup>139</sup>, e Audiart puntano lo sguardo sulla recitazione di Artaud che, grazie ad un'impeccabile dizione e ad una brutale impetuosità, aggredisce il pubblico con la sua drammatica passionalità, conducendolo oltre il bene e il male. Per quanto riguarda però il cast le opinioni sono contrastanti: Roger Des Zoius<sup>140</sup> trova l'interpretazione generale poco appassionata e automatica, dominata da dialoghi eccessivamente lunghi; Henry Bidou attacca l'esibizione di Artaud perché, nonostante la voce penetrante, avrebbe preferito non spezzasse le parole; Pierre Audiart condivide il fastidio per la scelta di un atteggiamento distaccato e un tono monotono che si fa urlo senza modulazioni. Bidou, seppur criticando con decisione Artaud, riconosce a Lady Abdy una perfetta performance che trasuda ferocia grazie al suo volto da leone con gli occhi spiritati, mentre al contrario Gerald D'Houville, in «Le Petit Parisien»<sup>141</sup> del 12 maggio, critica la scelta poiché l'aspetto eccessivamente forte ed eroico dell'attrice induce a supporre un'autonomia e prestanta fisica tale da consentirle di difendersi di fronte al magro e slanciato Cenci-Artaud; inoltre mancherebbe di competenza vocale.

*Décor* e costumi sono lodati per le allegorie cromatiche da Audiart, Armory e Porché, accostabili all'arte di De Chirico; contraria è l'opinione di Latour che dichiara di trovarsi invece nel "più brutto luogo di Parigi" davanti ad una costumistica nemmeno lontanamente adeguata alla misteriosa e ripugnante tragedia. Se questa produzione può essere gradita a chi è stanco ed irritato dall'accuratezza e dalla perfezione, come per Jean Prudhomme, che in «Le Matin»<sup>142</sup> la definisce un delirio di passioni evocato attraverso il simbolismo dell'incubo, o come il recensore de «Le figaro»<sup>143</sup> che ne loda la frenesia ascendente che non si attenua nel finale; alcuni invece trovano l'intreccio sconvolgente: Eugene Gengenbach<sup>144</sup> ad esempio, in una lettera personale tenta di offendere il regista raccontando come gli spettatori ridessero per lo scuotimento, ma inconsapevolmente suscitando forse invece il compiacimento di Artaud che nella sua ricerca ha come ultimo fine, oltre ad una denuncia, appunto la contaminazione. Una testimonianza in senso

---

138 Cfr. BLIN ROGER, ANTONIN ARTAUD, VICTORIA NES KIRBY, NANCY E. NES, AILEEN ROBBINS, *Antonin Artaud in "Les Cenci"*, cit., p. 141.

139 Cfr. BLIN ROGER, ANTONIN ARTAUD, VICTORIA NES KIRBY, NANCY E. NES, AILEEN ROBBINS, *Antonin Artaud in "Les Cenci"*, cit., pp. 128-129.

140 Cfr. ANTONIN ARTAUD, *Œuvres Complètes Tome V*, cit. p. 45-49.

141 Cfr. BLIN ROGER, ANTONIN ARTAUD, VICTORIA NES KIRBY, NANCY E. NES, AILEEN ROBBINS, *Antonin Artaud in "Les Cenci"*, cit., pp. 135-136.

142 Cfr. ANTONIN ARTAUD, *I Cenci : tragedia in quattro atti e dieci quadri da Shelley e Stendhal*, cit., p.151-168..

143 Cfr. ANTONIN ARTAUD, *Œuvres Complètes*, cit., vol. V, p.45-49.

144 Cfr. *ibidem*.

negativo su questa ilarità invece ci viene data da Porché, che sottolinea come proprio quella moltitudine divertita denunci, tramite la propria presenza insignificante, come il metodo di mobilitazione sociale pensato da Artaud non possa salvare nè il teatro nè la società stessa. Alcuni dubitano della vitalità e dell'attrattiva del prodotto, come Interim in «Action Francais»<sup>145</sup> che lamenta l'eccessiva serietà (anche se quest'ultimo visionerà solo il primo atto per poi abbandonare la sala); altri arrivano a negarne la stessa crudeltà, come Guermantes in «Le Figaro»<sup>146</sup> descrive l'opera come pregna di una mostruosità artificiale che aggredisce ma senza davvero andare oltre una mera una reazione fisica: Pierre-Aimé Touchard<sup>147</sup> ritiene che in alcuni punti essa dimentichi il proprio compito, lasciando spazio al disprezzo verso l'umanità senza il filtro pedagogico. Ugualmente secondo D'Houville nessuno dei personaggi sembra evocare pietà od orrore: Artaud-Cenci mentre urla la propria ferocia si trova davanti un pubblico indifferente, poiché la compassione per il tormento accade solo quando questo è nascosto dal sipario. Guardandolo agitarsi Jouve si complimenta con lui per essere riuscito a rendere la scena effettivo centro di gravitazione ma gli rimprovera come in questo movimento vorticoso a tratti ceda appunto all'esagerazione, al semplice furore agitato. Lo stesso parere, condiviso da D'Houville, Interim e Colette in *Le Journal*<sup>148</sup>, ribadisce l'imperturbabilità degli spettatori di fronte alle numerose critiche artaudiane sputate contro religione e famiglia, che nell'esposizione mediante gli stilemi dada e futuristi abbandona la proposizione di un teatro espressivo della verità per irrigidirsi nella ripetizione. Nonostante la critica di Jouve cerchi di supportare la scelta di sfidare il pubblico, riconosce anch'egli come Artaud ristagni nel tentativo disperato di esercitare un controllo universale, ed è così che l'urlo di un comando è confuso con il potere. Sia Colette che Innes riconoscono l'intenzione di armonizzare il tutto secondo la medesima estetica passionale, eppure *Les Cenci* non sembra davvero una composizione unita. D'Houville sostiene sia un disordine esteticamente brutto e dunque ingiustificato per essere giustificato come effetto artistico. Viene così denunciata una logica mancata in favore di un'intensità ed estremismo dell'azione che Susan Sontag, nonostante la disapprovazione di pubblico e critica, indica invece come parte costitutiva della forza delle sue idee<sup>149</sup>. A causa della scarsa affluenza di pubblico, della lontananza del genere scelto dal gusto francese corrente, appunto la tragedia, e della scelta sbagliata del teatro (seppur inevitabile) la

---

145 Cfr. BLIN ROGER, ANTONIN ARTAUD, VICTORIA NES KIRBY, NANCY E. NES, AILEEN ROBBINS, *Antonin Artaud in "Les Cenci"*, cit., pp. 138-139.

146 Cfr. BLIN ROGER, ANTONIN ARTAUD, VICTORIA NES KIRBY, NANCY E. NES, AILEEN ROBBINS, *Antonin Artaud in "Les Cenci"*, cit., pp. 129-130.

147 Cfr. PIERRE-AIMÉ TOUCHARD, *Aux Folies-Wagram: Les Cenci: Tragédie En 4 Actes d'Antonin Artaud*, in *esprit*, vol.3, n.33, editions esprit, 1935,

148 Cfr. BLIN ROGER, ANTONIN ARTAUD, VICTORIA NES KIRBY, NANCY E. NES, AILEEN ROBBINS, *Antonin Artaud in "Les Cenci"*, cit., pp. 134-135.

149 JANE GOODALL, *Artaud's Revision of Shelley's "The Cenci": The Text and its Double*, p.115.

messinscena viene infatti smantellata dopo 16 repliche. Dopo la catastrofe finanziaria dello spettacolo Artaud stesso, sulla scorta della critica di Colette, si rende conto di non essere riuscito ad applicare le proprie teorizzazioni e dominare la natura degli eventi che si impongono su di noi come Destino; lo spettacolo della crudeltà ha messo in luce il fallimento del tentativo di incarnare lo Spirito nell'opera.

#### **IV.iii Confronto fra i due autori: *La transcodificazione***

In una lettera indirizzata al direttore dell'Athénée Théâtre parigino<sup>150</sup>, Artaud presenta la tragedia come prodotto originale ideato esclusivamente per la rappresentazione, anziché adattamento di Shelley, affermando inoltre di non essersi ispirato se non per l'interesse condiviso circa le profondità ignote dell'anima umana e la tematica del trauma. Mentre Shelley mette in atto un'analisi mentale attraverso il lirismo, Artaud invece rifiuta l'attenzione all'esegesi di natura psicologica tipica del teatro logocentrico in favore di un'analisi che trova la sua concretizzazione nel teatro d'azione. La Beatrice shelleyana è investita dell'incarico di esporre il linguaggio come medium instabile ed invalido, e Artaud concretizza la polemica tentando di riportare il teatro distante dall'ambito letterario. La verbalità viene tradotta in una partitura gestuale che si serve degli elementi materiali dell'allestimento, in una trasmissione mimetica dove quest'ultimo incarna materialmente ciò che Shelley scrive. La trasposizione prevede la riproposizione da parte del drammaturgo avanguardista delle idee linguistiche shelleyane, riarrangiate con metodi espressivi ricodificati e coordinati ad altri: se i personaggi di Shelley esprimono con capriole linguistiche i propri turbamenti lasciando paralizzato l'apparato fisico, Artaud intende riattivare la connessione col corpo, affidando al gesto il ruolo di messaggero della verità che si spinge non solo oltre il verbo, ma anche oltre la stessa fisicità. Il problema della scissione tra volere e azione dei personaggi di Shelley in Artaud giunge a una soluzione con una ritrovata connessione, ecco perché ciò che ne *The Cenci* shelleyani resta taciuto diviene contaminazione fisica in Artaud. La messinscena usurpa la centralità della caratterizzazione di Shelley distruggendo, nel nuovo trattamento dei personaggi, il pathos della situazione drammatica e di conseguenza le aspettative del pubblico a fronte della tragedia: gli eroi, ricalcanti gli dei dei Misteri Antichi greci, nella loro amoralità essenziale non sono toccati dalle conseguenze delle loro azioni. Inoltre, seguendo l'intento di allontanarsi dallo psicologismo, sposta il fulcro del trauma da un'esperienza privata di Beatrice (quindi con origine psichica) a una sindrome generalizzata, finendo così per eliminare la connessione emotiva

---

150 Cfr. BLIN ROGER, ANTONIN ARTAUD, VICTORIA NES KIRBY, NANCY E. NES, AILEEN ROBBINS, Antonin Artaud in "Les Cenci", cit., p. 94.

trasmessa dalla scena allo spettatore ricercata da Shelley, che scaturirebbe invece dalla visione del calvario di Beatrice.

Nella versione di Artaud, la tragedia si propone in quattro atti e divisa in dieci quadri, secondo l'intenzione di evitare le interruzioni degli atti; il contrasto emotivo tra sala e palco è però così sbilanciato da risultare ugualmente rischioso. Secondo Pierre-Aimé Touchard<sup>151</sup> il tentativo vivificante di sostituire il quadro dinamico al posto di quello statico si qualifica come una scelta azzecata seppur azzardata in quel periodo di decadenza teatrale; la predominanza di azioni accelera violentemente lo sviluppo degli eventi e così la struttura drammatica sembra scontrarsi con il suo ritmo impetuoso.

I monologhi che in Shelley chiudono le scene sono tagliati da irruenti e discordanti transizioni, opposte a momenti di stasi nelle scene più frenetiche, con lo scopo di creare un effetto spasmodico. La testualità, svuotata della propria autosufficienza, è concepita esclusivamente in funzione dell'azione, riprendendo lo stile del *canvas*: l'idea è quella di mescolare il testo con movimenti ritmici secondo una rigida e matematica progettazione in cui gli spostamenti degli attori seguono, nelle loro rigorose interrelazioni, le precisissime indicazioni di scena. Le didascalie, molto più frequenti e dettagliate rispetto a Shelley, diventano "iscrizione", cioè il supporto dell'elemento magico.

#### **IV.iii Confronto tra due autori: Analisi scenica**

Vista l'intenzione artaudiana di non pubblicare un testo per dare rilevanza assoluta alla messinscena, le varie versioni della drammaturgia incluse nelle *Œuvres complètes*<sup>152</sup> mostrano variazioni minime seppur significative. La prima scena non si svolge in maniera troppo diversa dalla scrittura selleyana anche se in appendice all'edizione Gallimard è inserita la versione del testo regalato a Anie Faure<sup>153</sup>, che presenta invece enormi differenze già dall'unione delle prime due scene in una singola. Questa è concepita dal punto di vista della servitù-il buffone, una cameriera e un ufficiale delle guardie eliminati poi nell'arrangiamento definitivo- mentre origilia la discussione tra Beatrice ed Orsino; come a rendere chiaro fin da subito l'intenzione artaudiana di distaccarsi dall'intimità della loro relazione per accogliere uno sguardo più ampio. Sulla scena, soldati che marciano in un andirivieni vengono richiamati dall'ufficiale, che ordina loro di posizionarsi in modo che le loro picche possano contribuire al *décor* della scena, in un gioco metateatrale;

---

151 PIERRE-AIMÉ TOUCHARD, *Aux Folies-Wagram: Les Cenci: Tragédie en 4 actes d'Antonin Artaud*, in «Esprit», vol. III, n. 33, p. 435.

152 Cfr. ANTONIN ARTAUD, *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1964, vol. IV, pp. 332-333.

153 Cfr. *ivi*, vol. IV, pp. 259-268.



sostenendo che questi *segni* sospesi sulle teste dei commensali avrebbero *spinto alla discrezione*<sup>154</sup>, Artaud esplicita come il suo teatro di segni e simboli sia destinato all'aggressione dello spettatore. I soldati vengono poi canzonati dal servo Andrea che descrive le punte delle armi come «piedi di assassini che spuntano nascosti sotto le tende»<sup>155</sup> aprendo ad Artaud la possibilità di esplicitare attraverso l'ufficiale come il riso nei confronti di essi sia esattamente ciò che ricerca, in quanto l'humour si configura appunto come lingua comprensibile a tutti. Mentre la sala viene allestita per la scena del banchetto Andrea ci avvisa dell'essenza del Cenci, ammonendoci sul fatto che le sue forze «provengono dal basso»<sup>156</sup>, che presenta un nuovo sé associato alla peste. Mentre si riprende la prima scena di Shelley, in cui Cenci passeggia con Camillo, il buffone, tramite un lungo monologo rimato, racconta del rapporto subdolo tra gli omicidi di Cenci e il denaro sporco che la chiesa si aspetta in cambio della sua protezione; avvisando lo spettatore che ogni reazione a tale conoscenza è inutile poiché la grottesca situazione è bloccata in un moto perpetuo circolare. Sempre Cenci continua il discorso all'inizio della seconda scena nella versione di Artaud (la terza shelleyana), raccontando come egli percepisca le ombre dei figli morti a Salamanca, come se le loro anime avessero cominciato a viaggiare dopo la liberazione del proprio guscio materiale. La scena ricalca la configurazione dell'originale, in cui ospita Beatrice ed Orsino, ma l'inizio e il finale del loro incontro sono differenti: una docile e singhiozzante Beatrice, dopo aver trascinato Orsino in un pezzo di scenografia rappresentante la campagna romana, si allontana come un «volo leggero»<sup>157</sup>, alludendo alla nozione alchemica di un femminile ancora associato al volatile. Appena rientra il buffone sul palco la notte cala e gli strumenti iniziano ad accordarsi per la durata di dieci secondi, per poi intonarsi in un'aria lugubre di viola o corno mentre sul palco si accendono delle luci soffuse e la risata del buffone precede un ultimo monologo sulla Chiesa.

La prima scena, per come viene effettivamente mantenuta, presenta nel *décor* un loggiato in profondità e a spirale per mettere da subito in chiaro il tema del moto centrifugo, dove i personaggi sono preda di una forza di propulsione nascosta. La struttura e lo svolgimento riprendono quasi completamente quelli di Shelley, tranne qualche cambio di battuta da parte di Cenci e l'eliminazione del riferimento agli omicidi perpetrati in nome della sua autorità, dato che egli esplicita da subito il proprio rifiuto per la Chiesa a causa di differenze ideologiche. L'impossibilità di pentirsi deriva dal fatto che la sua esistenza è limitata al presente: egli è considerato da Artaud quale perfetta incarnazione della crudeltà, è lo spirito corrotto e costretto ad restare immobilizzato nella carne di cui il Cenci si fa servo per eseguirne ogni impulso passionale. “Un capolavoro nero” è

---

154 Cfr. *ivi*, vol. IV, p. 259.

155 *Ibidem*.

156 *Ivi*, vol. IV, p. 260.

157 *Ivi*, vol. IV, p. 266.

l' eredità che gli interessa lasciare ai posteri, ad indicare proprio la morte negativa, opposta all'immersione da cui segue ri-vivificazione, che è appunto l'asservimento totale alla materia. Infatti, più volte si fa riferimento ad un'orgia ch'egli vorrebbe organizzare per dare sfogo a tutti i vizi e mostrare la propria idea di pace, una pace eterna, dunque appunto la morte. Importante è anche da notare la modifica radicale al carattere di Camillo che non solo acquisisce audacia e agnosticismo («Ce que tu dis n'est pas très catholique; mais mon habitude du langage de l'Église me permet de te deviner»)<sup>158</sup>, ma anche un parere risoluto riguardo all'ambiente sociale, dominato dall'ipocrisia sotto cui si nasconde l'artiglio del Destino, pronto a minacciare l'uomo ed asfissiarlo con la sua sete di Necessità. Cenci però non può essere spaventato di questo rischio di privazione in quanto riconosce egli stesso di essere così solido e crudele da potersi addirittura identificare con il Destino stesso, allo stesso modo in cui Beatrice stessa nella seconda scena indica come motivo di separazione tra lei ed Orsino non la Chiesa, ma appunto il Destino identificato con suo padre<sup>159</sup>. L'abisso scavato dentro di lui non è che una configurazione *normale* poiché il male agito e desiderato è compiuto per principio e Fatalità: «Je me crois et je suis une force de la Nature. Pour moi il n'y a ni vie, ni mort, ni dieu, ni incestes, ni repentir, ni crime.»<sup>160</sup>. In una riflessione metateatrale riguardo l'abbondanza di parola e la scarsità d'azione, distingue i crimini reali da quelli rappresentati, rivendicando un equilibrio di parola-azione nella vita(e sulla scena) tramite il proposito di distruggere l'esistenza della sua famiglia. Pronunciatosi dunque quale incarnazione del demiurgo, la morte dei figli è l'unica via possibile in un'accezione alchemica che richiama il momento della *nigredo*. Ricordatosi poi dell'ultimo figlio Bernardo, per cui non ha stabilito il da farsi, rappresentato fisicamente da un mignolo pendente della mano tesa (appunto *lasciato in sospeso*), decide di lasciarlo in vita e soffia poi in aria, in un movimento che può esser interpretato sia come la totale esalazione di flusso vitale, e dunque accettazione dell'immobilità materiale, sia come la purificazione a partire dal corpo dell'attore, che all'inizio della messinscena si incarica di ricevere il soffio delle potenze per restituirlo poi al pubblico alla fine.

La terza scena si presenta esteticamente come un'irriverente riproduzione di un dipinto del Veronese del 1573 raffigurante "Le nozze di Cana": delle tende viola svolazzanti al vento si stabilizzano in pieghe pesanti contro al muro, e al di sotto di esse si intravede un dipinto in trompe-l'oeil di un'orgia. Oltre che di questa gigantografia derisoria, l'idea di trascinare gli spettatori in una atmosfera pressante e vibrante si serve anche di suoni, come onde sonore amplificate a tratti, campane romane e suoni di passi dilatati, derivati ancora dagli insegnamenti di Dullin. Per quanto

158 I.iii, *ivi*, vol. IV, p. 160.

159 In una versione alternativa la battuta di Beatrice dice «Une force de mort qui a pris la figure de mon père» ricalcando ancora l'idea artaudiana del destino come simbolo mortifero. *Ivi*, vol. IV, p. 335.

160 I.i., *ivi*, vol. IV, p. 153.

riguarda la struttura vocale tematica resta la stessa di Shelley, ma sono nuovi i valori mimici-testuali incaricati di segnalare l'irruzione del *daimon*. Le direzioni di scena nel testo pubblicato da Roger Blin<sup>161</sup> indicano delle alterazioni rispetto alla versione a noi giunta: Cenci, che ad inizio scena dovrebbe trovarsi al centro del palco, viene fatto entrare invece qualche minuto dopo l'inizio, mentre gli ospiti del banchetto si muovono in vortici per tutto il palco seguendo differenti andature, mentre altri ballano con dei manichini e riproducono versi animaleschi. Lo schema ripetuto del cerchio come simbologia dell'eterno divenire deve in questo momento aggredire pubblico e attori, il primo attraverso un accerchiamento sonoro e i secondi tramite questi moti rotatori eseguiti in maniera stilizzata: tutto ciò è necessario a suggerire la turbolente presenza di Cenci, in grado di immobilizzare; infatti, alla sua comparsa, dopo vari movimenti ritmici sconnessi e pantomime, lo spazio centrale del palco si libera e le figure vengono confinate fisse, lungo il perimetro occupato dalla tavolata<sup>162</sup>. Dopo il grottesco annuncio mortifero, lo sguardo provocatorio del tiranno fa partire uno schema di occhiate e rimandi; un'invitato afferma ripetendo quattro volte (numero che ritornerà spesso, associato alla significazione mortifera attribuita nelle dottrine orientali<sup>163</sup>) «Flambeaux, flambeaux, flambeaux, flambeaux pour éclairer ma route»<sup>164</sup> ricollegandosi all'idea della fiamma vitale che, in vicinanza così pericolosa alla peste, rischia di spegnersi, scegliendo dunque la dipartita. Camillo reagisce invece alzandosi in un debole gesto di protesta, ripetuto poi nuovamente in maniera quasi comica per la sua futilità e seguito da Beatrice, Lucrezia e Colonna che lo copieranno, rispettivamente, tre, due e una volta. Il vescovo spera che l'uomo stia sognando, evocando il ruolo dell'allucinazione come metodo artaudiano di discesa nell'inconscio, e implicando per il cardinale una speranza di veder risalire il padrone, in una ripresa dell'atteggiamento remissivo e fraterno del Camillo shelleyano durante la prima scena. Cenci, consapevole del proprio potere insopprimibile, brinda alla *perdizione* della famiglia quale risultato certo della sua contaminazione su di loro: la sua maledizione si appella al Demiurgo-sé per sottrarli alla casa dello Spirito. A questo punto tutti i presenti si sparpagliano e si urtano tra loro come se caricassero durante una battaglia, descritta come una guerra di fantasmi poiché gli uomini, intrapreso il combattimento subito nella discesa del Caos, davanti al Caos stesso hanno già perso. Tutti, tranne Beatrice, che in *trance* percorre di corsa la scena tracciando un'orbita attorno al Padre

---

161 Cfr. JANE GOODALL, *Artaud's Revision of Shelley's "The Cenci": The Text and its Double*, cit., p. 120.

162 Verso la fine della scena Cenci dirà a tutti i presenti di Riunirsi tra loro per distruggerlo: dopo la decomposizione che è metaforicamente il contatto con il despota, quest'ultimo li spinge a ricomporsi per raggiungere l'unità del tutto-pieno, sconfiggendo dunque il Vuoto. Cfr. ANTONIN ARTAUD, *Oeuvres Complètes*, cit., vol. IV, p. 164.

163 Lo ritroveremo spesso, ad esempio nella scena prima del terzo atto, non appena Beatrice confessa l'abuso, Lucrezia esclama quattro volte Mio Dio e altrettante volte si fa il segno della croce, Beatrice risponde sospirando con la stessa frequenza e alla fine della scena Orsino incarica i tre fratelli e la madre di agire. Cfr. *ivi*, vol. IV, p. 183, 187-188.

164 I. iii, *ivi*, vol. IV, p. 162.

fino a giungergli di fronte per potersi confrontare con lui, trascinata dall'occhio del ciclone; attorno a loro la folla sospira per poi esalare un grido e infine si dilegua ormai asfissata dall'eccessiva vicinanza della potenza del Basso. Mentre la ragazza si mette a sedere, molte fiaccole del *décor* si spengono, poiché la contiguità con l'abisso è estremamente rischiosa per l'Illuminazione-ascesa. Cenci, riproducendo il movimento rotante, si avvicina alla giovane in una ripresa simile all'incontro descritto da Shelley, ma la situazione è completamente spogliata delle sue connotazioni morali: il tono e il tempo e della scena si placano poiché Artaud intende esprimere il *pathos* dei due personaggi, come risucchiati da un'energia fisica contagiosa e ineludibile, densa di riverberi discordanti. Quello che in Shelley è rancore e l'attrazione, qui non è espresso verbalmente, ma da tutti i coefficienti scenici possibili. I due si guardano intensamente: sono l'Uno il Doppio dell'altro, il teatro e la Vita che si richiamano; Cenci-Uno alchemico penetra nell'interiorità della sua copia e la possiede, conscio inoltre che il cerchio della Fatalità lo ripagherà con la stessa moneta. È così che incesto e parricidio diventano la stessa cosa, in quanto la loro fattibilità influenza vicendevolmente il reale prima che questo accada: se l'avvenimento dello stupro indica una morte imposta da Cenci a Beatrice, l'omicidio doppia l'azione mortifera rivendicandone lo stesso ruolo nella duplicazione non solo delle personalità ma anche delle loro azioni; ed ecco spiegato perché il comportamento tra i due muta da profondo odio ad amore in una spirale costante.

La scena successiva infatti, la prima del secondo atto, si gioca attorno questo duplice sentimento: al centro del palco, in una satirica riproduzione della Pietà, siedono su un letto Lucrezia e Bernardo a riprodurre specularmente il rapporto incestuoso di Cenci e Beatrice che di lì a poco entrano in scena. In un contesto di raddoppiamenti che doppiano a loro volta, il sonoro si armonizza a riprodurre echi di passi ad intermittenza, spostando l'attenzione del pubblico e della ragazza verso gli stimoli uditivi premonitori dell'arrivo dell'Altro, tanto potente da attivare un campo di forze centripete su di sé. Beatrice cerca di svincolarsi dalla prossimità all'uomo, e la madre e il fratello roteano verso di lei stringendosi a proteggerla; Lucrezia, incredibilmente più ardita e risoluta rispetto quella shelleyana, si scontra con le intenzioni del marito riguardo alla figlia e alla famiglia intera, ma Cenci-Artaud coglie occasione per denunciare la connessione tra il microcosmo familiare e quello sociale. La distruzione della prima corrisponde alla rovina della seconda in un'ulteriore ripresa del potere demiurgico di un Padrone-Tiranno, permettendo ad Artaud di rinnovare la sua polemica contro la meccanizzazione del lavoro:

*Cenci:* Pas de rapports Humains possibles entre des êtres qui ne sont nés que pour se substituer l'un et brûlent de se dévorer.

*Lucrezia:* Avec des paroles pareilles, il n'ya plus de la société.

*Cenci*: La famille à que je commande et que j'ai faite est ma seule société... La tyrannie est la seule arme qui me reste pour lutter contre la guerre que vous tramez.<sup>165</sup>

Tramite l'obbligo del trasferimento a Castel Petrella, da cui *non traspira* nessun segreto<sup>166</sup>, la posizione dispotica del Demiurgo può esercitare la sua violenta gerarchia al punto da far soffocare Lucrezia, deprivata del respiro vitale in quanto la crudeltà si è impadronita dello spazio attorno e dentro di lei<sup>167</sup>. Per questo motivo sulla stanza cala la notte, Cenci si batte il petto chiedendole di essere invaso dal suo nero cioè accoglie la crudeltà come parte di sé e anzi la invita a possederlo; se nella versione dell'editore la scelta di liberarsene viene per un momento meditata, nella versione completa (quella riportata nell'edizione Gallimard con la dicitura *Ms*) è accolta come scelta consapevole il farla cessare o nutrirla.

Riprendendo la stessa costellazione semantica per le tenebre si apre la scena successiva in cui Giacomo e Camillo discutono al buio dell'episodio della dote, dove il Cardinale- dimentico del trattamento pacato e comprensivo di Shelley- spinge Giacomo alla guerra con il padre; la tesi di quest'ultimo, diffidente del clero, in quanto ritiene che gli ecclesiastici incoraggino le persone ad attaccarsi tra loro, viene infatti avvalorato nella sua tesi quando Camillo confessa che la monarchia ecclesiastica ha sempre odiato il sistema feudale e che le fortune di Cenci ritorneranno in ogni caso al papato. La risposta di Giacomo punta il dito contro la falsa fede dei clericali, sostenendo che se esistessero davvero fedeli tra i cattolici sarebbero rivoltati da questo comportamento anarchico, esplicitando dunque una polemica nei confronti dell'autorità papale e alla religione del tutto simile a quella shelleyana: «Un pays où le vieux sont la règle a fini de me dégouter»<sup>168</sup>. Spinto dal soffio di Camillo entra Orsino, che con il suo consiglio riesce a convincere Giacomo finalmente ad accettare di scontrarsi contro la Crudeltà-Necessità, suo padre; in questo senso l'illuminazione, di cui lo investe Camillo dileguandosi, va ad indicare come soluzione lo scontro con il nero (la morte) necessario per tutta la famiglia, in modo da non cedere all'abisso. Così dice Orsino: «Le monde tremble sur le bord d'un abîme. C'est le moment de tout essayer»<sup>169</sup>.

L'incontro con la crudeltà però risulta per Beatrice una contaminazione a cui non segue nessuna redenzione: differentemente da Shelley in cui, a seguito della violenza, l'esposizione verbale le permette di razionalizzare e distinguere tra violazione del corpo e dell'anima, riportandola dunque all'unità, qui la giovane si esprime in un'evoluzione fisica roteante su se stessa,

165 II, i, *ivi*, vol. IV, p. 173.

166 «J'ai dans me terres un château muet, qui n'a jamais rien laissé transpirer des secrets qu'il emmagasine.» Cfr. *ivi*, cit., p. 174.

167 Tutta la scena è costellata di riferimenti al soffio, le didascalie indicano a Lucrezia-Cecile Bressant di respirare affannata o sospirare o sbuffare. Anche nella scena prima dell'ultimo atto risponde all'ardore sessuale del marito cercando "aria". Cfr. *ivi*, vol. IV, p. 195.

168 *Ivi*, vol. IV, p. 177.

169 *Ivi*, vol. IV, p. 179.

secondo un rigore preciso matematico caratteristico di ogni movimento proposto dai personaggi, e l'annuncio parlato viene invece smorzato quanto la possibilità di tornare pura. La sporca contaminazione del corpo ha corrotto anche l'anima, che ora non riesce più a liberarsi e a farla tornare in sé stessa; Beatrice si getta ai piedi di Lucrezia e li abbraccia, in una rivisitazione dell'adorazione della Maddalena sotto la croce (che sfortunatamente al pubblico risulterà parodica a causa del pathos contrastato dalla recitazione pantomimica). Mentre lamenta la propria pazzia, la madre la scongiura di tornare in sé, per evitare che, il destino della famiglia (Cenci) constati la propria capacità intrusiva e si manifesti l'aggressione della Necessità. Infatti, quest'ultimo scambio tra la giovane e Lucrezia, appuntato a matita nella versione drammaturgica incompleta conservata da Anie Faure<sup>170</sup>, l'ultima battuta di Beatrice chiede appunto quale sia il crimine di cui si sono macchiate le fanciulle del mondo per essere sempre preda del Destino<sup>171</sup>; a questa si aggancia inoltre la battuta di Orsino, nella seconda scena del secondo atto, che sostiene come ella sia in balia del *misticismo*, altro termine artaudiano per indicare l'ascesi tramite una violenta esaltazione del sistema nervoso<sup>172</sup>. La realtà emotiva della ragazza viene trasmessa dal racconto del sogno, quale luogo tra conscio e inconscio ispirato alle teorie freudiane sulla divisione del sé, che permette l'apertura sul paesaggio interiore. Denudata del suo corpo è pura anima splendente di luce, partecipe al viaggio nell'illuminazione in cui vorrebbe fuggire, ma un varco si apre, una porta per l'abisso la fa riavvicinare alla materia, facendole percepire ancora fame e sete, sintomi di lussuria e di una Necessità materiale; a quel punto una bestia le respira a fianco e anche le cose tutto attorno lo fanno, quelle influenze materiali che la chiamano ad essere sensuosa per trascinarla nell'abisso della dissociazione, ma lei corre verso la luce ritrovando la forza di proseguire verso l'*albedo*. La bestia però continua ad inseguirla per bloccarla nella grotta, la grotta platonica, stratificazione della menzogna e ostacolo alla luce della verità; ed allora sopraggiunge il risveglio, che è abbandono dell'inconscio e realizzazione, condivisa in risposta da Lucrezia, dell'inevitabile sottomissione al Destino. La peste ormai l'ha contaminata e all'arrivo di Orsino e Giacomo confessa la corruzione e l'amante di un tempo intima alla rivolta. L'importante è che questa sia efficace, come sostiene Orsino; quest'ultima battuta viene utilizzata da Artaud come veicolo significativo della sua idea di un teatro agito rispetto alla dominante logocentrica europea. Si pianifica dunque l'omicidio e vengono sottolineati il momento, che sarà appunto al tramonto del sole, quando il nero della crudeltà si avvicina, e il luogo, sopra un ponte che si affaccia sull'abisso, sul quale saranno pronti a respingere il nero-Cenci nella dissoluzione senza forme e ritorno.

---

170 Cfr. *ivi*, vol. IV, p. 333.

171 Cfr. *ivi*, vol. IV, p. 349.

172 Cfr. *ivi*, vol. IV, p. 178.

In quest'atmosfera tenebrosa, la seconda scena si accoda senza interruzione e accorpa due delle scene di Shelley; anzichè riportare il tentativo omicida nel dialogo tra Orsino e Giacomo, Artaud sceglie di mostrare direttamente l'attentato tra i tuoni di un uragano<sup>173</sup>. Entra prima Orsino seguito da due assassini muti mentre sfidano la tempesta- che tenta subdolamente di rassicurare Giacomo garantendogli di non averne paura poichè il vero uragano sono proprio loro; indicando, portavoce di Artaud, come l'uomo debba imparare ad essere nuovamente trasmutatore di forze e dominare il Destino divenendo il nuovo padrone di se stesso. Confortandolo sul fatto che «Chacun sait le rôle qu'il doit jouer»<sup>174</sup>, Artaud condensa nella risposta di Giacomo il proprio disprezzo verso la rappresentazione poichè ha rubato la vera espressività teatrale: «J'ai peur qu'a force de trop bien jouerils ne sachent plus rien faire de vrai»<sup>175</sup>. Tre tuoni rombano e si vedono in lontananza degli uomini che si muovono con una lentezza innaturale, Cenci, in viaggio verso Petrella, sente il richiamo mortifero prima in un solo tono prolungato e acuto, e poi cadenzato quattro volte sulla scia un orologio, suggerendo un'ipnotica pulsazione in grado di condizionare la mente che ricorda le nozioni moderne di tortura sonora. Le sagome degli assassini cominciano a vorticare fino ad incrociarsi in un lampo accecante, con l'intento di produrre vertigine e disorientamento visivo nello spettatore, sostenuti da due risonanti colpi di pistola a cui segue il calar della notte, ovvero la caduta nel nero senza ritorno.

Il quarto atto raccoglie anche l'ultima scena del terzo e l'intero quinto in Shelley, e si apre con la discussione tra Lucrezia e il marito sull'ardore sessuale di quest'ultimo nei confronti della figlia; mentre Lucrezia lo esorta a pentirsi, egli sostiene che l'essere demonico che lo anima è destinato a rivoltarsi contro la legge corrotta, non è necessario dunque affliggersi dato che tutto ciò che compie è naturale o sia addirittura legittimo. Non è compito suo pensare al pentimento, ma quello del Padre celeste, che oltretutto viene ritenuto colpevole di averlo fatto sensibile e quindi sensuoso. Uscito di scena, sale sul palco Beatrice coi due sicari, muti in quanto l'azione significativa non ha bisogno di essere sostenuta verbalmente, riprendendo un costante attacco al teatro di parola. I loro movimenti paratattici sono la traduzione delle pause linguistiche e risposte brusche in Shelley, Beatrice li muove come fossero marionette, aprendogli prima i mantelli, spostandone le mani verso l'esterno, avvolgendoli come mummificati ma con i pugni scoperti. Ne cancella poi le espressioni ghignanti con una mano scorsa sul volto, per eliminare la componente

---

173 La descrizione scenografica nella versione è molto più dettagliata nella versione completa: il temporale in arrivo viene annunciato da un colpo di tuono secco e rapido, poi viene stesa davanti al *décor* una tenda bianca appesa dall'alto. Negli intervalli fulmini e pioggia vengono accompagnati da un sottofondo di musica stridente, mentre Orsino attraversa la scena si soffia tra le mani e i muti si mettono a correre da una parte all'altra come se giocassero ai "quattro cantoni". Cfr. *ivi*, vol. IV, p. 190.

174 III. ii, *ibidem*.

175 III. ii, *ibidem*.

psicologica e presentarli come manichini amorali, impiegando il silenzio come allegoria dell'estraneità alla morale; transcodifica così il silenzio già significato nella scrittura shelleyana tramite punti esclamativi nel momento in cui Orsino nomina gli incaricati per la prima volta a Lucrezia e Beatrice, durante la prima scena dell'atto terzo, e le due donne si stanno addentrando nella meditazione dell'omicidio. Dopo il tentennamento iniziale che recupera quello esposto da Shelley, nella versione artaudiana la loro codardia viene resa mimicamente dagli assassini davanti a Beatrice, che li rispedisce a finire l'incarico; mentre escono poi insanguinati sul fondo della scena appare Cenci che barcolla tenendosi la mano sull'occhio seguito da un immediato e frastornante accompagnamento di fanfare.

Morto Cenci, sconfitta la crudeltà, il fondale si riempie di luce, la via dell'illuminazione sembra vicina ma le fanfare ancora suonano minacciose, Beatrice si sente senza respiro, deprivata della fonte energetica vitale, eppure non è possibile che alcun indizio sul delitto sia trapelato, o come dice Artaud "traspirato"<sup>176</sup>. Ma Bernardo avvista le guardie e dopo un momento di illuminazione totale del palco escono di scena Beatrice assieme al fratello e alla madre, rientrando quando Camillo- sostituito dal personaggio Savella in Shelley- si presenta con i vigilanti muniti di torce e si atteggia con superiorità sottolineando il proprio ruolo castratore. Dopo un breve interrogatorio alla famiglia se ne esce con Bernardo, lasciando Beatrice e Lucrezia accerchiate dalle guardie: nel vuoto del cerchio queste prima ricercano l'unità primordiale posizionandosi esattamente nel centro, per poi invece sentirsi minacciate dall'obbligo segnalato dalla disposizione delle sentinelle circostanti. Camillo intima a non spostarsi o uscire dal castello, per permettergli di "penetrare" il segreto della morte del vecchio tiranno; nel mentre fa scortare Bernardo che, disperato, si oppone alla deportazione di Beatrice urlando: «Tuez-moi mais rendez-moi mon âme...C'est mon âme qui est sacrifiée. C'est mon âme qui est sacrifiée.. C'est mon âme qui est sacrifiée...»<sup>177</sup>.

Beatrice-anima costretta in prigione è appesa per i capelli e cammina lungo la ruota del divenire, la sua tortura invariabile; eliminato l'interrogatorio shelleyano in quanto rallenterebbe il ritmo, la scena della prigione è mostrata fisicamente nel suo intero svolgimento, rispetto alla sola menzione che le dedica il poeta inglese, e il sottofondo stride di rumori metallici e di urla di condannati. La poesia consolatoria che, in Shelley, la giovane dedica alla famiglia prima del martirio qui diviene un canto sulla croce: l'immersione nel sogno, quale luogo in cui si trova la vita vera, implica l'accettazione della vita non-cosciente; vivere significa dunque non svegliarsi e Beatrice è pronta a lanciare la propria anima nel fuoco vitale per sperare di distruggere così, come

---

176 *Ivi*, vol IV, p. 199.

177 *IV. ii, ivi*, vol IV, p. 203-204.



un incendio, la possibilità di ricreare, per evitare la riaggregazione nel materiale. Lucrezia la prega di non uccidere il corpo per questa vana ostinazione, ma Beatrice, come in Shelley inamovibile riguardo la propria innocenza se paragonata con l'autorità, resta algida, come se la tortura non potesse straziare il suo guscio in quanto anima pura: «Je meurs, mais je ne crains pas de dire que ce monde a toujours vécu sous le signe de l'injustice. C'est la vie que périt en moi»<sup>178</sup>. La morte accade perché il mondo dell'autorità si è imposto di scegliere tra bene e male, differentemente da Dio, dall'uomo e dalle forze animatrici dell'universo; morendo senza sceglierlo la giovane mantiene la propria amoralità e si ritrova nuovamente investita dallo strazio della ripetizione: doppio di suo padre, nella paura di ritrovarlo è condannata al mondo della Manifestazione, riassoggettata alla fatalità. Tutti i condannati, seguendo schemi predefiniti, si avviano cadenzati verso la morte; la pantomimica lotta contro le forze primordiali che li governano è persa.

#### **IV.iii Confronto tra due autori: Interpretazione gnostica**

Reinterpretando l'analisi scenica sotto la lente gnostica è possibile notare numerose congruenze con il dramma della caduta: dalla scena del banchetto la coppa di vino alzata da Cenci, che in Shelley rappresenta il dio sacrificatore del figlio, in Artaud richiama la scelta non solo della trasformazione alchemica ma anche l'ubriachezza provocata dal vino dell'ignoranza, che per i Mandei indica il rifiuto della condizione di conoscenza impedendo di udire il richiamo salvifico. Nella loro concezione teorica la stessa metafora è associata al sonno, ripresa all'interno del convivio orgiastico, dalle affermazioni incredule di uno dei presenti che, nella versione iniziale<sup>179</sup> del dramma, afferma di aver assistito in sogno ad un banchetto mostruoso dove gli uomini si mangiano tra loro. Cenci, evidente metafora del Demiurgo, afferma apertamente più volte di incarnare l'autorità divina, allo stesso modo sia in Artaud che in Shelley, nel testo del primo egli si descrive da sé come una forza naturale che non concepisce «ni vie, ni mort, ni dieu»<sup>180</sup>, ad indicare la propria ignoranza riguardo agli esseri superiori a lui e la sua falsa onnipotenza e unità primaria, in Shelley invece egli si pronuncia come il nemico della luce, mettendo in competizione il Dio crudele della materia oscura contro il Dio Uno di luce<sup>181</sup>. Il Demiurgo, che ha imposto la legge sugli uomini,

178 IV. iii, *ivi*, vol IV, p. 209.

179 Cfr. ANTONIN ARTAUD, *Oeuvres Complètes*, vol. IV, cit., pp. 338.

180 I.i. *ivi*, vol. IV, pp. 153.

181 Disprezza la luce in quanto mette allo scoperto i propri misfatti: «Loud, light, suspicious, full of eyes and ears, / And every little corner, nook and hole / Is penetrated with the insolent light. / Come darkness ! . Yet, what is the day to me ? / And wherefore should I wish for night, who do / A deed which shall confound both night and day ? / 'Tis she shall grope through a bewildering mist / Of horror : if there be a sun in heaven / She shall not dare to look upon its beams ; / Nor feel its warmth. Let her then wish for night ; / The act I think shall soon extinguish all / For me : I bear a

in Shelley esplicita l'intenzione di perseguire i suoi figli anche dopo la morte<sup>182</sup>, autodenunciandosi come l'Abisso nero, non inteso come il caos primordiale suo padre primo, ma come il Vuoto senza ritorno. Costui è infatti riconosciuto dalla figlia come «Unnatural Man»<sup>183</sup> e da Giacomo come l'oppressore, entrambi dichiarandogli guerra non appena scoperto l'inganno «I am resolved, although this very hand/ Must quench the life that animated it.»<sup>184</sup>. Beatrice, l'innocente eroina obbligata a sottostare ai voleri di un tiranno distruttivo e fossilizzata in un corpo da chi le ha imposto la vita<sup>185</sup>, non è che il ribelle pneumatico, creato appunto dal Demiurgo, in lotta per recuperare la propria autonomia: la caduta comincia nel momento della realizzazione di essere copia di suo padre e di doversi allontanare poiché questo, incarnando il sé proibito, minaccia la sua essenza incontaminata. La figurazione di Cenci come peccatore e istigatore al peccato in Shelley è chiaramente accostata al serpente dell'Eden<sup>186</sup>, mentre è corredata da Artaud delle connotazioni gnostiche appartenenti alle sette oftiche<sup>187</sup> secondo cui rappresenta “colui che si oppone alla legge e istiga (Eva)”, investito dunque del compito di spingere Beatrice alla metamorfosi di liberazione. Nella prima scena del secondo atto l'incontro tra la giovane e il padre illustra la loro opposizione e la loro essenza duplicata; la perturbante reazione di entrambi, nel ribaltamento della mimica da aggressività a docilità, è descritta da un linguaggio verbale e fisico che si riflette e si contrasta, esibendo un tipo differente di unione di forze inconciliabili e anticipando l'avvenimento dello stupro. L'abuso consumato dal padre è letteralmente contaminazione carnale per impedirne la purificazione, ma che vuole allo stesso tempo vendicare l'imposto ruolo paterno: in quanto memore dell'Uno, che non lo ha né riconosciuto come figlio, né lo ha accettato nel suo pleroma confinandolo in uno spazio altro, qui finalmente può agire e dominare liberamente, rivendicando

darker deadlier gloom/ Than the earth's shade, or interlunar air,/ Or constellations quenched in murkiest cloud,/ In which I walk secure and unbeheld/ Towards my purpose.—Would that it were done» II. i. PERCY BYSSHE SHELLEY, *The Cenci: a tragedy in five acts* [...], cit., pp. 27-28.

182 «My soul, which is a scourge, will I resign/ Into the hands of him who wielded it;/ Be it for its own punishment or theirs, es/ He will not ask it of me till the lash/ Be broken in its last and deepest wound;/ Until its hate be all inflicted.» IV. i., *ivi* [...], p. 52., «Il y a en moi comme un démon désigné pour venger les offenses d'un monde. Désormais, il n'est pas de destin qui m'empêche d'exécuter ce que j'ai rêvé» IV. i. ANTONIN ARTAUD, *Oeuvres Complètes*, vol. IV, cit., p. 196.

183 I. iii. PERCY BYSSHE SHELLEY, *The Cenci: a tragedy in five acts* [...], p. 17., «What, if we / The desolate and the dead, were his own flesh,/ His children and his wife, whom he is bound/ To love and shelter ? Shall we therefore find/ No refuge in this merciless wide world?/ Oh, think what deep wrongs must have blotted out/ First love, then reverence in a child's prone mind,/ Till it thus vanquish shame and fear! O, think!/I have borne much, and kissed the sacred hand/Which crushed us to the earth, and thought ts stroke/ Was perhaps some paternal chastisement» Cfr., *ivi*, p. 19.

184 III. ii. *ivi* [...], p. 48., «Does my destroyer know his danger ? We / Are now no more, as once, parent and child,/ But man to man ; the oppressor to the oppressed;/ The slanderer to the slandered; foe to foe: / He has cast Nature off. which was his shield,/ And Nature casts him off, who is her shame» III. ii., *ivi*, pp. 42-43.

185 «Weak and deserted creature that I am» I. ii., *ivi*, pp. 14.

186 «you might as safely waken/A serpent; or a corpse in which some fiend/ Were laid to sleep» IV. iv., *ivi* [...], p. 62, «She fears that power is as a beast which grasps/ And loosens not: a snake whose look transmutes/ All things to guilt which is its nutriment» IV. iv., *ivi*, p. 68, «What is this whispers low?/There is a snake in thy smile, my dear;/ And bitter poison within thy tear.» V. iii., *ivi*, p.84.

187 Cfr. HANS JONAS, *The Gnostic Religion*, (Traduzione di) Margherita Riccati di Ceva, Sei, Torino 1991, p.84.

validità d'esistere «LUCREZIA: Y-a-t-il donc une loi qui commandeaux pères de dévorer ce qu'ils ont créé, et aux fils de se laisser dévorer? CAMILLO: Je ne suis pas ici pour discuter une loi de nature»<sup>188</sup>. La Beatrice di Artaud colpevolizza infatti il Destino-*heimarméne* della violenza subita, la legge arcontica del Cenci-Demiurgo<sup>189</sup>; per purgare la contaminazione corporea<sup>190</sup>, che in Shelley viene descritta come la peste<sup>191</sup> (con cui Artaud nelle sue teorie analogamente presenta l'assalto della crudeltà), la ragazza sarebbe disposta a considerare anche la morte. La ribellione, spronata dalla violenza carnale, indica che la propensione al male è compiuta, Beatrice diviene una martire volontaria/volente/desiderosa di esserlo acquisendo dunque autonomia per mezzo della caduta. Il burrone che divide lei e suo padre<sup>192</sup> è quello di fronte a Castel Petrella (simbolo del mondo-prigione) dove tenterà di affondarlo per sempre<sup>193</sup> rimandandolo all'abisso nero da cui proviene<sup>194</sup>. Difendendo la propria virtù con l'omicidio l'eroina è preda della propria umanità decaduta, ha scelto la via amorale protetta dall'Idea di un Dio giusto che necessariamente è estraneo a questo mondo «I am as universal as the light;/ Free as the earth-surrounding air; as firm/ As the world's centre./ Consequence, to me,/ Is as the wind which strikes the solid rock/ But shakes it not.»<sup>195</sup>.

188 IV. iii. ANTONIN ARTAUD, *Oeuvres Complètes*, cit., vol. IV, p. 207-208.

189 «Mon seul crime, c'est d'être née. Si je peux choisir ma mort, je n'ai pas choisi ma naissance. C'est là qu'éclate la fatalité.» III. i. Cfr., *ivi*, p. 184., «Que ceux qui accusent mon crimeaccusent d'abord la fatalité» IV. i, *ivi*, p. 195.

190 «Où est le juge qui pourra me rendre mon me? Il y a dans mes veines un sang qui ne devrait pas s'y trouver.», III. i., *ivi*, p. 186., «These putrefying limbs/ Shut round and sepulchre the panting soul/ Which would burst forth into the wandering air!» III. i., PERCY BYSSHE SHELLEY, *The Cenci: a tragedy in five acts* [...], cit., p. 34.

191 «My God!/ The beautiful blue heaven is flecked with blood!/ The sunshine on the floor is black! The air/ Is changed to vapours such as the dead breathe/ In charnel pits ! Pah ! I am choked ! There creeps/ A clinging, black, contaminating mist/ About me. . . 'tis substantial, heavy, thick,/ I cannot pluck it from me, for it glues/ My fingers and my limbs to one another,/ And eats into my sinews, and dissolves/ My flesh to a pollution, poisoning/ The subtle, pure, and inmost spirit of life» III.i, *ivi*, p. 33, «The thing that I have suffered but a shadow/ In the dread lightning which avenges it;/ Brief, rapid, irreversible, destroying / The consequence of what it cannot cure.» , III.i. *ivi*, p. 36, «If I must live day after day, and keep/ These limbs, the unworthy temple of thy spirit,/ As a foul den from which what thou abhorrest iso/ May mock thee, unavenged. . . it shall not be!» III.i., *ivi*, p. 37.

192 «Go tell my father that I see the gulph/ Of Hell between us two, which he may pass,/ I will not.»IV. i., *ivi*, p. 53.

193 «And in its depth there is a mighty rock,/ Which has, from unimaginable years,/ Sustained itself with terror and with toil/ Over a gulph, and with the agony/ With which it clings seems slowly coming down ;/ Even as a wretched soul hour after hour,/ Clings to the mass of life;/ yet clinging, leans;/ And leaning, makes more dark the dread abyss/ In which it fears to fall: beneath this crag / Huge as despair, as if in weariness,/ The melancholy mountain yawns» III. i., *ivi*, p. 41.

194 «Darkness and hell/ Have swallowed up the vapour they sent forth/ To blacken the sweet light of life.» IV. iii., *ivi*, p. 60.

195 IV. iv. *ivi*, p. 63.

## BIBLIOGRAFIA

### Fonti

ARTAUD, ANTONIN, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1956-1994.

ARTAUD, ANTONIN, *Les Cenci*, édition de Michel Corvin, Paris, Gallimard, 2011.

ARTAUD, ANTONIN, *I Cenci: tragedia in quattro atti e dieci quadri da Shelley e Stendhal*, Giovanni Marchi(a cura di), Torino, Einaudi, 1972.

SHELLEY, PERCY BYSSHE, *Selected prose works of Shelley*, London, Watts & Co., 1915.

SHELLEY, PERCY BYSSHE, *Essays and letters*, edited by Ernest Rhys, London, W. Scott, 1887.

SHELLEY, PERCY BYSSHE, *The Atheist Viewpoint*, New York, Arno Press & the New York Times, 1972.

SHELLEY, PERCY BYSSHE, *Shelley's literary and philosophical criticism*, London, Henry Frowde, Oxford University press, 1909.

SHELLEY, PERCY BYSSHE, *The Cenci: a tragedy in five acts*, with an introduction by Alfred Forman and H. Buxton Forman, and a prologue by John Todhunter, London, Reeves E Turner, 1886.

### Letteratura Critica

ARTIOLI, UMBERTO e BARTOLI, FRANCESCO, *Teatro e corpo Glorioso: saggio su Antonin Artaud*, Milano, Feltrinelli, 1978.

BATES, ERNEST SUTHERLAND, *A Study of Shelley's Drama The Cenci*, New York, The Columbia University Press, 1908.

CHIAPPELLI, BICE. *Il pensiero religioso di Shelley. Con particolare riferimento alla "Necessity of atheism" e al "Triumph of life". Profilo di una nuova personalità poetica*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1956.

BONACINA, RICCARDO, *Artaud, il pubblico e la critica*, Firenze, La nuova Italia, 1984.

BLIN, ROGER, ARTAUD ANTONIN, NES KIRBY, VICTORIA, NES NANCY E. and ROBBINS, AILEEN, *Antonin Artaud in "Les Cenci"*, in «The Drama Review», vol. XVI, n. 2, 1972, pp. 90-145.

CRISAFULLI, LILLA MARIA, *La Realtà del Desiderio. Saggi Morali, Teoria Estetica e Prosa Politica di P.B. Shelley*, Napoli, Liguori, 1999.

DAWKINS, RICHARD, *L'illusione di Dio*, traduzione di Laura Serra, Milano, Mondadori, 2007.

- FORBES, AILEEN, *Return of the Cenci: Theaters of Trauma in Shelley and Artaud*, in «Comparative Literature», vol. LXVII, n. 4, 2015, pp. 394-414.
- GOODALL, JANE R., *Artaud and the Gnostic Drama*, Oxford, Clarendon Press, New York, Oxford University Press, 1994.
- GOODALL, JANE R., *Artaud's Revision of Shelley's "The Cenci": The Text and its Double*, in «Comparative Drama», vol. XXI, n. 2, 1987, pp. 115-126.
- JONAS, HANS, *Lo gnosticismo*, traduzione di Margherita Riccati di Ceva, Torino, SEI, 1991.
- O'NEILL, MICHAEL, "A Double Face Of False And True": *Poetry And Religion In Shelley*, in «Literature and Theology», vol. XXV, n. 1, Poetry and Belief, 2011, pp. 32-46.
- OTTEN, TERRY, *After innocence: visions of the Fall in modern literature*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1982.
- SIEBERS, TOBIN, *The Ethics of criticism*, Ithaca and London, The Cornell University Press, 1988.
- TOUCHARD, PIERRE-AIMÉ, *Aux Folies-Wagram: Les Cenci: Tragédie en 4 actes d'Antonin Artaud*, in «Esprit», vol. III, n. 33, Editions Esprit, 1935.
- YOUNG-OK, AN, *Beatrice's gaze Revisited: Anatomizing "The Cenci"*, in «Criticism», vol. XXXVIII, n. 1, 1996, pp. 27-69.