



prospero's
rivista online
di cultura e attualità

ALBERTO CASTOLDI

**Stendhal, Shelley, Artaud:
il lutto della rappresentazione**

Publicato online il:
2 agosto 2011
<http://prosperos.unibg.it>

La vicenda dei Cenci si è rivelata, a partire dall'Ottocento, una fonte d'ispirazione in grado di stimolare le componenti pulsionali più radicali di artisti assai disparati. All'origine di questo percorso v'è, ovviamente, la prima testimonianza scritta della vicenda stessa, vale a dire i verbali del processo, che però subirono varie vicissitudini e non furono conosciuti di fatto da quanti furono affascinati dal dramma di questa famiglia; solo recentemente si è potuto recuperarli in una trascrizione, che non costituisce dunque il documento originale.

Fonte comune di tutti gli scrittori, ed in particolare, per quello che qui ci interessa, di Shelley e Stendhal è una versione piuttosto tarda degli eventi (attorno al 1660), eventi che si sono svolti invece nel 1599. Questa versione, esistente in varie redazioni con lievi varianti, nasce verosimilmente dalla necessità degli eredi Cenci di prefigurare un clima non del tutto sfavorevole alle loro aspettative in occasione della richiesta di revisione degli esiti processuali, ma poiché corrisponde anche all'impostazione narrativa di quei "faits divers" che all'epoca erano noti nella cultura francese e internazionale come "causes célèbres", vale a dire vicende particolarmente singolari e drammatiche, il testo funzionò, per l'appunto non senza intenzione, anche come documento letterario, molto appetibile perché in grado di suscitare forti emozioni.

L'impianto "realistico", mimetico, s'è rivelato così efficace che quanti si sono ispirati a questa versione dei fatti l'hanno considerata, implicitamente, come la versione effettiva di

quanto era avvenuto in casa Cenci e, ciò che è ancora più singolare, anche la critica recente, dopo aver conosciuto i verbali del processo, quindi la versione della curia romana, ha continuato ad usare queste testimonianze come versioni attendibili, confrontandole fra di loro in termini emotivi. Mi limito a due esempi: si segnala quasi costantemente come nei verbali del processo si accenni all'incesto in termini assai vaghi, e se ne deduce che l'episodio sia stato evocato dalla difesa nel tentativo di rendere meno odioso il parricidio, e che sia quindi da ritenere falso. Ma occorre anche chiedersi se il tribunale papale avesse interesse, a sottolineare un comportamento così trasgressivo delle norme etiche naturali, ancor prima che religiose, nel momento in cui per esplicita volontà del pontefice si richiedeva una condanna esemplare dei parricidi: s'era appena verificato nel frattempo un altro caso analogo. Inoltre, poiché Beatrice aveva cercato l'appoggio di un giovane di nome Angelo (!), ecco che il curatore italiano delle opere di Shelley si premura di precisare che forse Beatrice non solo non è stata vittima di un incesto, ma probabilmente non era neppure una fanciulla "onesta".

È singolare, cioè, che testimonianze o narrazioni inevitabilmente inficiate da ottiche di parte, vengano evocate per valutare il senso di operazioni puramente letterarie: il dramma in altri termini, viene vissuto come un evento così traumatico da richiedere anche ad un lettore avvertito, ed a noi contemporaneo, di sfuggire all'invenzione letteraria, ai suoi

codici, per interrogarsi invece sulla "realtà" degli eventi: il padre Cenci ha veramente abusato della figlia? Perché se è così...; oppure la figlia ha finto d'essere stata violentata per giustificare agli occhi dei giudici la malvagità del suo delitto? Perché allora...

Stendhal si lascia attrarre dalla cronaca cinquecentesca, e l'adotta supinamente, facendosene attento traduttore, limitandosi a censurare quelle notazioni che gli paiono eccessivamente crude per il pubblico della sua epoca, ma è l'approccio complessivo alla vicenda, esplicitato all'esordio, ad essere determinante nel definire il profondo mutamento d'ottica da lui introdotto nella lettura del dramma. Egli vede in Francesco Cenci un epigono di Don Giovanni, un seduttore: "Eh bien! Se sera-t-il dit, je suis l'homme le plus riche de Rome, cette capitale du monde; je vais en être aussi le plus brave; je vais me moquer publiquement de tout ce que ces gens-là respectent, et qui ressemble si peu à ce qu'on doit respecter".¹

Conformemente alla propria concezione eroicizzata dell'eroe rinascimentale, Stendhal nobilita la figura di Francesco Cenci, facendone un seduttore narcisisticamente affascinato dalla propria trasgressività. Cercheremmo invano nella fonte di questa narrazione gli elementi a supporto di un simile ritratto, ed anzi Stendhal è molto attento nel sopprimere o attenuare tutto ciò che nella cronaca poteva rendere odiosa la figura del padre: "Il minor vitio si potesse conoscere in costui fu la sodomia et il

¹ Stendhal, *Romans et Nouvelles*, Paris, Gallimard, 1952, II, pp. 670-71.

maggiore il non crededre in Dio, come si è veduto con l'esperienza. Fu querelato tre volte del brutto vitio per le quali gli fu forza il comporsi con la giustizia di 200 mila scudi...".² Traduce Stendhal: "Le moindre vice qui fût à reprendre en François Cenci ce fut la propension à un amour infâme; le plus grand fut celui de ne pas croire en Dieu".³

Per altro verso non esita a riferire l'episodio dell'incesto, ma ancora una volta sopprimendo il riferimento esplicito alla sodomia: "Ici il devient absolument impossible de suivre le narrateur romain dans le récit fort obscur des choses étranges par lesquelles François Cenci chercha à étonner ses contemporains".⁴ Le "choses étranges" sono le seguenti:

Et era venuto in sì disordinato vivere, che nel proprio letto della moglie vi faceva stare giovanetti dionesti, tenendone sempre in casa a sua posta, e così meretrici, né gli bastò già questo, chè con minacce e forza ha voluto stuprare Beatrice sua figliola, che già fatta grande e bellissima la teneva in maggior libertà per casa, non vergognandosi di andarla a trovare nudo al letto della moglie, acciò con gli proprii occhi vedesse quanto faceva con quella, dando ad intendere alla povera zitella una enormissima eresia, cioè che il padre usando con la propria figlia ne nascevano da quella santi e che tutti gli maggiori santi che sono stati, il loro avo gli è stato padre.⁵

Stendhal semplifica e aggiunge al tempo stesso, introducendo un lume che rischiarà l'episodio:

² Mario Bevilacqua, Elisabetta Mori (a cura di), *Beatrice Cenci la storia il mito*, Roma, Fondazione Marco Besso, 1999, p. 208.

³ Stendhal, op. cit., p. 676.

⁴ Ivi, p. 679.

⁵ Mario Bevilacqua, Elisabetta Mori, op. cit, p. 208.

il tenta avec des menaces, et en employant la force, de violer sa propre fille Béatrix, laquelle était déjà grande et belle; il n'eut pas honte d'aller se placer dans son lit, lui se trouvant dans un état complet de nudité. Il se promenait avec elle dans les salles de son palais, lui étant parfaitement nu; puis il la conduisait dans le lit de sa femme, afin qu'à la lueur des lampes la pauvre Lucrece pût voir ce qu'il faisait avec Béatrix.⁶

La cronaca si fa tutto sguardo, descrive ogni aspetto, in chiave spettacolare, obbligandoci in una dimensione voyeuristica, che trova Stendhal largamente consenziente salvo quando giudica le scene, non adeguate alla sensibilità del suo pubblico, ed allora acceca lo sguardo del lettore. Di qui l'enfasi posta sull'abbigliamento che assume una forte connotazione simbolica. Se la stoffa tradisce (il lenzuolo macchiato di sangue, il mantello ricamato d'oro regalato ad uno dei sicari), diventa poi il diaframma protettivo fra sé e il mondo:

considerando la signora Beatrice che non era convenevole di comparire alla giustizia con sfoggiamenti di panni, fece ordinare due vesti, una per la signora Lucretia e l'altra per sé, e queste come da monache, senza petto e senza spalle, solo increspate e con maniche larghe, onde per la madregna ne fu fatta una di cotone negro e per la zitella di taffetà berettino con una grossa corda alla cintura.⁷

Giunto il momento d'essere portate al patibolo, Beatrice invita la madre a sistemarsi reciprocamente gli abiti: "sarà bene che ci

⁶ Stendhal, op. cit., p. 679.

⁷ Mario Bevilacqua, Elisabetta Mori, op. cit., p. 213.

prepariamo e mettiamo gli panni del dolore e per gli ultimi servigi che ci abbiamo a fare l'una con l'altra tendiamo intorno alle vesti e ce le accomodiamo come hanno da stare. Alla signora Lucretia non dispiacque la proposta della giovane e subito acconsentì al suo volere". Il fratello Giacomo appare "avviluppato in una veste di corruccio del padre", mentre il fratello minore, Bernardo, graziato all'ultimo momento, accompagna i condannati avvolto nel "ferraiolo di panno mischio trinato d'oro". Li accompagnano le due donne:

con la testa coperta di un gran taffetà che la copriva quasi sin alla cinta con questa differenza, che la signora Lucrezia come vedova la portava negro e le pianelle basse di velluto negre et allacciate con fiocchi secondo l'usanza, la zitella aveva il taffetà berettino simile alla veste con un panno d'argento su le spalle et una sottanella di drappetto paonazzo con pianelle alte bianche e fiocchi e trine cremesine, le maniche sciolte, ma solo legate le braccia et il corpo, onde da sé con una mano portava il Crocefisso proprio avanti gl'occhi e con l'altra teneva il fazzoletto per asciugarsi le lacrime et il sudore del volto, le maniche della sopradetta veste erano larghissime e scoprivano tutto il braccio in camicia annodate alli polsi, come qui si usa...⁸

I dettagli curiosi proliferano: Lucrezia lascia "in terra le pianelle per salire la scala", e sale a fatica essendo grassa; quando le tolgono il taffetà si vergogna "di esser veduta con tutte le spalle e petto scoperto", e chiede al boia come deve comportarsi: le viene indicata una tavola stretta su cui deve stendersi, ed ancora una volta l'operazione risulta lenta e penosa. A questo

⁸ Ivi,, p. 214.

punto, nuovamente Stendhal, che non ha esitato a riportare fedelmente le modalità di uccisione di Francesco Cenci (due chiodi conficcati nella testa dai sicari, ed estratti dalle due donne!), si sottrae alla descrizione:

Les détails qui suivent sont tolérables pour le public italien, qui tient à savoir toutes choses avec la dernière exactitude; qu'il suffise au lecteur français de savoir que la pudeur de cette pauvre femme fit qu'elle se blessa à la poitrine; le bourreau montra la tête au peuple et ensuite l'enveloppa dans le voile de taffetas noir.⁹

Che cosa si rifiuta di tradurre Stendhal?, ciò che effettivamente sembra un film dell'orrore:

durò fatica a mettere una gamba a cavallo a quella tavola e maggiore ne durò quando si venne ad aggiustare il capo sotto la mannaia, perché aveva il petto tanto rilevato, che non poteva mettere il collo sopra quel legnetto, sopra del quale cade la mannaia, sì che bisognò consumarvi molto tempo avanti si accomodasse e per conseguenza hebbe maggior pena; perché la tavola non era più larga di un palmo, col muoversi che fece gli erano uscite le zinne fuori, onde levandosi per accomodarsi meglio si vidde uscire da quelle non poco sangue. Finalmente accomodata, gli fu spiccata la testa senza dipoi far motivo il corpo, ma bensì il capo con gran meraviglia di tutti andò sempre per buona pezza biascicando. Levatolo in aria il boia, mostratala intorno al popolo e finito di scolare il sangue, l'involse nel suo taffetà e la pose da una parte nel palco e, levato il corpo dalla tavola, fu posto in un cataletto in terra.¹⁰

⁹ Stendhal, op. cit., p. 694.

¹⁰ Mario Bevilacqua, Elisabetta Mori, op. cit., p. 215..

È ora la volta di Beatrice; dopo aver “levato il sangue della vecchia” il boia si reca dalla fanciulla in preghiera, le fa lasciare “le pianelle a piè della scala”, e la fanciulla si sistema da sé sulla tavola, sempre per ragioni di pudore, e anche qui Stendhal riassume e censura: “Par la rapidité de ses mouvements, elle évita qu’au moment où son voile de taffetas lui fut ôté le public aperçût ses épaules et sa poitrine”.¹¹ La cronaca è invece assai più cruda, e soprattutto mette in evidenza la sorte singolare che fa sì che volendo difendere ad ogni costo il proprio pudore, la fanciulla debba invece subire ogni sorta di violazione:

il corpo all’opposto della madre si vidde far qualche moto, anzi nello spiccare della testa alzò con tale furia una gamba che quasi si rovesciò gli panni in spalla et il busto si tirò indietro più di quattro dita; fu levata la testa et accomodata come l’altra et, avendo gli carnefici legato il corpo a traverso, con una corda lo calarono dal palco per farlo posare sopra il cataletto con la madregna, ma quelli, lasciata la corda, cadde in terra et, uscitegli le zinne dal seno per la caduta et impiastresesi di sangue e polvere, bisognò perdervi alquanto di tempo in lavarle et accomodarle.¹²

Un’ultima volta Stendhal censura la cronaca, pur avendo accolto in precedenza, ricordiamolo ancora, la descrizione dell’incesto e dell’uccisione di Francesco Cenci, ed è quando viene ucciso il figlio Giacomo:

il boia prese la mazza e gli diede a due mani nella tempia destra, per la quale cadutone replicò cinque o sei altre

¹¹ Stendhal, op. cit., p. 694.

¹² Mario Bevilacqua, Elisabetta Mori, op. cit., pp. 215-16.

mazzate e poi, postosi la mazzuola sotto la gola, un ginocchio sul petto, un piede su la fronte lo scannò e subito gli aprì il petto con una accetta e poscia spogliatolo lo squartò.¹³

Stendhal ritiene invece opportuno esplicitare in una nota “certe occorrenze”, su cui aveva glissato l’autore della cronaca, occorrenze che avevano ritardato l’esecuzione, esasperando l’attesa del colpo mortale, e che non sono meno “mostruose” delle scene che andava censurando: “Clément VIII était fort inquiet pour le salut de l’âme de Béatrix”, per cui quando la fanciulla sta per essere decapitata “le fort Saint-Ange, d’où la manna se voyait fort bien, tira un coup de canon. Le pape, qui était en prières à Monte Cavallo, attendant ce signal, donna aussitôt à la jeune fille l’absolution papale *majeure, in articulo mortis*. De là le retard dans ce cruel moment dont parle le chroniqueur”.¹⁴ L’attesa era dovuta dunque alla necessità di sincronizzare gli eventi.

Le scelte di Stendhal, ovviamente, non sono addebitabili soltanto alle “bienséances”, ma di fatto alla volontà di censurare la dimensione crudele dell’evento, non gli aspetti più scandalosi, ma quelli più atroci, fatta eccezione per la colpa (l’incesto e il parricidio), ma una colpa che nega il riscatto della sofferenza. Se la cronaca cinquecentesca si fa invece tutto sguardo, e la morte dei Cenci convoca una moltitudine disposta a costituirsi come vittima sacrificale (molti furono i decessi

¹³ Ivi, p. 216.

¹⁴ Ivi, p. 695.

durante o in seguito a quell'episodio) è perché l'evento è all'insegna della crudeltà.

La crudeltà esercita uno straordinario potere di fascinazione, come è testimoniato fin dall'antichità classica, passando da Omero, a Sant'Agostino, a Sade, Burke, fino a trovare i suoi massimi teorici proprio nel Novecento in Nietzsche, Artaud, Bataille. Alla spettacolarizzazione dell'evento s'accompagna, infatti una sorta di spettacolarizzazione mentale, che nasce innanzitutto dalla difficoltà costante di fornire una definizione della crudeltà, e quindi di omologarla a un sistema concettuale; ciò che fa problema è la difficoltà stessa d'inserirla in categorie oppostive: piacere/dolore, umano/inumano. Già riusciva difficile ad Aristotele trovarle una precisa collocazione: ritenendo nell'*Etica Nicomachea* che non fosse da assimilare ad una perversione o alla malvagità, ciò che la situerebbe nell'ambito dell'etica, e tanto meno nell'ambito dell'umano o del mondo animale, la condannava ad una sorta di marginalità (malattia, follia), e quindi alla dimensione dell'eccesso.

La crudeltà, proprio grazie a questa sua collocazione liminare risulta estremamente ambigua, ciò che le consente di essere anche particolarmente trasgressiva, istituendo una complicità dolorosa fra vittima e carnefice, uniti dalla stessa violenza. La crudeltà esercitata sull'uomo consente di penetrare nella carne dell'altro, di oltrepassare il confine della pelle, l'involucro della forma, e di confrontarsi con una dimensione metafisica dell'essere: la carne tagliata sanguina, e il sangue che cola

(*cruor*), è al tempo stesso simbolo di vita, e di morte (*massacro*), facendosi manifestazione di un "pathos" portato all'eccesso. La crudeltà s'origina nel luogo dell'altro, e al tempo stesso ci riporta all'origine dell'essere, alla sua bestialità, ma così facendo scioglie la vittima dalla contingenza e la proietta nell'infinito. Sottrarre dunque la crudeltà alla narrazione, come tenta di fare Stendhal, significa di fatto attivare un processo di impoverimento, di banalizzazione dell'evento.

Di segno nettamente opposto è, invece, l'intervento effettuato da Shelley, che ha composto la propria tragedia prima della redazione del testo stendhaliano, pur servendosi della stessa fonte. Apparentemente, egli compie un'operazione ancora più riduttiva di quella effettuata da Stendhal, censurando ogni elemento di crudeltà: Cenci non viene ucciso con un chiodo conficcato nella testa, ma tramite strangolamento, proprio nell'intento di non versare sangue (Marzio: "L'abbiamo strangolato, che non ci fosse sangue") Di fatto la crudeltà è tutta interiorizzata e ruota attorno all'episodio dell'incesto, che diventa il motore stesso di tutta la tragedia: ciò che era marginale nell'interrogatorio di Beatrice, che resta marginale nella cronaca cinquecentesca, diventa il vero tema dominante nei *Cenci* di Shelley. Questa opzione comporta tutta una serie di dislocazioni della vicenda incentrate sul binomio colpa-espiazione, e determina una rivisitazione della figura del conte, in chiave apparentemente paradossale, perché eroica.

Sebbene il giudizio nei confronti di Francesco Cenci sia estremamente severo da parte di Shelley ("La storia narra - scrive nell'introduzione - di un vecchio che, dopo aver trascorso la propria vita fra ogni sorta di dissolutezze e malvagità, concepì alla fine un odio implacabile contro i propri figli; e nei riguardi di una figlia quest'odio si manifestò sotto l'aspetto di un'incestuosa passione, aggravata da ogni forma di crudeltà e violenza".¹⁵), tuttavia il personaggio ha una sua grandiosità trasgressiva:

Gli uomini tutti provano piacere
Nella lussuria sensuale, tutti godono
Della vendetta; e i più esultano sulle torture
Che loro stessi non patiscono, e lusingano
Con il dolore altrui la loro pace inconfessata.
Ma io non godo di nient'altro. Amo
La vista dei tormenti, e il senso di piacere,
quando i tormenti siano di altri, e mio il piacere.
Non ho rimorso e ben poca paura,
che sono, credo, quel che frena gli altri.
[...] Raramente uccido il corpo, che mantiene
l'anima in mio potere, come una salda prigioniera,
dove la nutro ora per ora con il soffio
della paura tormentosa. (I,1)

Se non è sorprendente l'ammirazione di Swinburne proprio per la crudeltà del vecchio Cenci ("Vraiment il faut être d'une impudence bien endurcie pour venir reprocher à un homme ses goûts particuliers"), è forse più singolare che l'autore di *La*

¹⁵ Shelley, Opere, p.397.

Carne, la morte e il diavolo abbia segnalato a sua volta una certa simpatia per questo personaggio, atteggiamento che trova ulteriore conferma nel compiacimento con cui egli insiste sul piacere della crudeltà, sia in Shelley

Ricordiamo la descrizione della Medusa [...], e ricordiamo che lì lo Shelley godeva dello spettacolo di quella tormentata bellezza. [...] Orrore, pietà, e odio contro i tiranni sono le fonti della ispirazione dei *Cenci*; ma l'attrazione che il poeta sentiva per il soggetto sembra provenire da un fondo ben altrimenti torbido. "L'incesto", egli scriveva a proposito di *Cabellos de Absalon* del Calderon, "è come altre cose irregolari, una circostanza molto poetica."¹⁶

che in Maturin ("È addirittura possibile diventare amatori di sofferenze"), e in Sade addotto addirittura a spiegazione del fenomeno stesso: "Nos places publiques ne sont-elles pas remplies chaque fois que l'on y assassine juridiquement? Ce qu'il y a de fort singulier c'est qu'elles le sont presque toujours par des femmes; elles ont plus de penchants que nous à la cruauté et cela parce qu'elles ont l'organisation plus sensible".¹⁷ Casanova se ne farà a sua volta garante osservando, durante l'esecuzione di Damiens, che gli spettatori più attenti e affascinati dallo spettacolo atroce dello squartamento erano

¹⁶ Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo*, Firenze, Firenze, Sansoni, 1966, p. 111

¹⁷ Ivi, p. 112.

proprio le donne. Hawthorne, affascinato dal presunto ritratto di Beatrice Cenci, si dichiarerà disgustato nel constatare come la pietà femminile “si corrompa spesso in un odioso amore per le scene di dolore, di morte e di sofferenza”.¹⁸

Sorprende ancor più rintracciare proprio in Stendhal una propensione per Shelley e il vecchio Cenci. L'incontro di Stendhal con Shelley il 29 dicembre del 1816 a Bologna può ben essere un'invenzione, ma segnala inequivocabilmente una propensione, dato che l'incontro è collocato su uno sfondo “crudele”:

Il signor Bysse-Shelley, il grande poeta, uomo straordinario, tanto buono e tanto calunniato, che avevo l'onore di accompagnare, mi dice che l'abate Mezzofante parla l'inglese bene quanto il francese. Vado tutti i giorni ad ammirare, al museo civico, la *Santa Cecilia* di Raffaello, alcuni Francia, ed otto o dieci capolavori del Domenichino o di Guido. C'è uno stupefacente *effetto di colore* nel martirio dell'inquisitore capo San Pietro che, dopo aver commesso mille atrocità, fu accoppato il 6 aprile 1252, presso Barlassina.¹⁹

Ciò che più conta, tuttavia, è che Stendhal, dopo aver sottolineato la seduttività del personaggio Cenci, inopinatamente paragonato a Don Giovanni, lo definisca un “don Juan pur”. Certo questo don Giovanni fa orrore, ma è talmente estremo, “puro”, da essere seducente nella sua perfetta

crudeltà. Ed è proprio questa purezza del personaggio, intesa come adamantina coerenza nel negativo, come male assoluto, ad affascinare per l'appunto anche Shelley, ed a creare attorno alla figura del vecchio Cenci un'aura di estrema ambiguità, a sua volta seduttiva. Stendhal riteneva di dover sospendere la traduzione del testo originale, perché l'orrore doveva aver la meglio sulla curiosità, rivelandoci di fatto le reali motivazioni della sua trascrizione: la curiosità prevaleva sull'orrore, l'orrore aveva sedotto la curiosità.

Per altro verso proprio perché Shelley per primo insiste sulla seduttività del conte Cenci, non è impossibile che Stendhal sia venuto a conoscenza della sua tragedia, e di qui forse il “sogno”, più che la realtà di un incontro. Comunque sia questo atteggiamento delineato da Shelley e Stendhal diverrà una costante, per cui alla domanda del Pontefice rivolta ai difensori di Beatrice: chi mai prenderà le difese di Cenci, potremmo oggi rispondere: tutti gli intellettuali che verranno dopo! E questo naturalmente fa problema.

Shelley, pur evidenziando la malvagità del vecchio Cenci, semplifica la vicenda, la “purifica” sottacendo innanzitutto la componente omosessuale del protagonista, il quale acquista così un'aura più terribile, in quanto tutta consegnata al piacere del male, senza altre componenti pulsionali. Proprio per questo emergono con tanta maggior forza altri aspetti della tragedia familiare che la cronaca e Stendhal non avevano evidenziato. Innanzitutto l'opposizione padri-figli, vecchi-giovani, che in

¹⁸ Nathaniel Hawthorne, *Lo studente*, Palermo, Sellerio, 2000, p. 151.

¹⁹ Stendhal, *Roma, Napoli, Firenze*, Roma-Bari, Laterza, 1976, p. 124.

Shelley diventa in qualche modo il motore primo del dramma. L'opposizione padri-figli è un tema ricorrente di gran parte della tradizione teatrale, ma in Shelley l'opposizione è devastante, tanto più che lo sfondo del dramma è il nucleo familiare: tutto si svolge in famiglia, una famiglia autoreferenziale, richiusa su se stessa, in cui tutti sono prigionieri dello sguardo dell'altro: il padre incute paura con lo sguardo, la figlia sfida con il proprio lo sguardo del padre. Orsino trova che è "uno strano vezzo di questa famiglia/ analizzare le proprie menti e quelle altrui".

In questo universo chiuso su se stesso giovani e vecchi si odiano: "Ti prego, Dio, falli morire in fretta", esclama Cenci riferendosi ai figli, e Beatrice si oppone al padre, rivolgendosi ai suoi ospiti, dichiarando:

Se non ci salvate
presto potreste ritornare a un altro dei banchetti
che i padri fanno sulla tomba dei loro figli. (I,3)

Il Cardinale Camillo, pur dimostrandosi comprensivo nei confronti del vecchio Cenci, dichiara di voler essere neutrale: "Nella grande guerra fra i vecchi e i giovani". E facendosi interprete del pensiero del Papa, ritiene rischioso "indebolire in alcunchè la potestà paterna", anche perché questa è "l'ombra" stessa di quella del pontefice. Successivamente, sempre riproponendo le parole del Papa, ma in un contesto più inquietante perché dà ragione ai giovani, affermerà:

Il parricidio ormai è così diffuso

che presto, e senza dubbio con ragione
mentre dormiamo un po' in poltrona, i giovani
ci strangoleranno tutti" (V,4)

Indubbiamente sia Stendhal che Shelley potevano essere affascinati da questa contrapposizione fra padri e figli che avevano vissuto in prima persona: gli innumerevoli pseudonimi assunti da Henri Beyle (un centinaio) corrispondono ad altrettante uccisioni del padre, mentre il padre di Percy, impedendo la pubblicazione di qualsiasi documento di famiglia, si propose l'annientamento della biografia del figlio, contribuendo peraltro, sia pure involontariamente, alla sua mitizzazione. Ma quest'ottica, anche se legittima, sarebbe assai riduttiva. È piuttosto l'immagine e la struttura istituzionale del potere ad essere qui contestata, attraverso l'attentato sacrilego all'istituzione paterna.

L'*Encyclopédie*, o piuttosto tutta la cultura illuministica, è quanto mai tradizionale sull'argomento, alla voce *Parricide* si legge: "Si un père est poussé à tuer son fils par un mouvement dont il n'est pas le maître, en sorte qu'il ne sache ce qu'il fait, toutefois il vaut mieux se laisser tuer alors, que de tremper ses mains dans le sang de son père". Quest'ottica, tutta incentrata sul valore sacrale della figura paterna, è d'altronde quella adottata anche dal potere politico nei confronti degli attentatori del re: Ravailiac e Damiens vengono condannati alla pena dei parricidi.

Quasi inevitabile allora che facendo riferimento al parricidio che coinvolge tutti i familiari ci si senta indotti ad evocare l'orda mitica di cui parla Freud:

Ce tyran domestique qui s'autotranscende en acteur du destin n'est-il pas le père de la horde, dont Freud, lecteur de Darwin, évoque le parricide? [...] Un père tout-puissant, jouisseur unique des femmes de la horde et chassant ses fils par jalousie, tel est bien le comte. Le meurtre du père dans la fable des origines que Freud propose dans *Totem et Tabou*, comme celui de l'histoire véridique des Cenci est un meurtre collectif. La participation de tous à l'assassinat a pour fonction d'éviter qu'un seul porte la culpabilité²⁰

Ma il contrasto fra padri e figli si configura qui in una prospettiva assai più complessa, determinata proprio dall'incesto, che si pone come origine di un conflitto insanabile. Shelley depura il dramma da elementi che potrebbero distogliere l'attenzione dall'evento fondante, ponendo invece al centro dell'azione il ruolo totalizzante del potere assoluto, incarnato dalla figura paterna. In altri termini: non è in quanto padre che esercita un potere assoluto e però condiviso, che viene contrastato, ma perché questo potere assoluto deve, per legittimarsi come tale, rispettare anche la propria sacralità, non deve commettere nessun sacrilegio che lo delegittimi; è quanto avviene, invece con l'incesto, azione destabilizzante in quanto irredimibile se non appunto con la morte.

²⁰ Michel Schmouckovitch, *Beatrix Cenci, la belle parricide*, "Poétique", 1996, n. 108, p. 484.

Se è sacrilegio uccidere il padre, è azione doverosa se il padre viene meno alla sua identità compiendo un incesto: di qui il conflitto fra due norme, di cui Beatrice si fa interprete nel discorso di Shelley, così come era avvenuto per Antigone. La tragedia rimanda ad una necessità oscura e criminale, e Beatrice, condotta al supplizio, riconosce il crimine ma respinge la colpa:

Cosa!
Le leggi umane,
o voi piuttosto che ne siete i ministri,
prima sbarrate alla giustizia la sua strada,
e poi, quando, per fare ciò che trascurate,
il cielo interviene, armando cose famigliari
per vendicare un crimine mostruoso, fate
delle vittime che la chiedevano i colpevoli? (IV,4)

La Beatrice di Artaud dirà in termini perentori: "J'accepte le crime, mais je nie la culpabilité".

Il riferimento ad Antigone a questo punto mi pare fondamentale per capire l'operazione complessiva compiuta da Shelley. *Antigone* è per Lacoue-Labarthe: "la plus difficile et la plus énigmatique des tragédies, de toutes les tragédies, et qui constitue à ce titre le centre, au demeurant "excentrique" (pour parler comme Hölderlin), - l'espèce de pivot, disons impossible à centrer autour duquel gravite, mais à grand-peine, constamment gênée ou empêchée dans son mouvement même, sa tentative répétée de théorisation".²¹

²¹ Elisabeth Weber, *Antigone ou "une science des événements purs"*, in AA.VV., *Depuis Lacan*, Paris, Aubier, p. 242.

Heidegger nel suo saggio su Hölderlin del 1942 afferma che solo la figura di Antigone potrebbe ispirare "il poema più puro", e circa vent'anni dopo, Lacan, in *L'Étique de la psychanalyse* (1960) tornerà a vedere in Antigone colei che porta "jusqu'à la limite, l'accomplissement de ce que l'on peut appeler le désir pur, le pur et simple désir de mort". Antigone incarna il desiderio in quanto desiderio puro, vale a dire come desiderio di morte; in questo senso Guyomard può affermare che l'elogio di Antigone è l'elogio denegato dell'incesto: "La pureté de ce désir est "le signe de l'inceste" [...] Le pur désir d'Antigone n'est que désir d'un Autre pur; purifié de toute alliance et gardant la pureté de l'inceste familial".²² I versi 333-334 dell'*Antigone* enunciano l'essenza stessa della tragedia. Lacan nel commentarli parte dalla traduzione francese, vale a dire: "Les merveilles sont nombreuses, et rien n'est plus merveilleux que l'homme"; ma poi traduce a sua volta: "Il y a pas mal de choses formidables dans le monde, mais il n'y a rien de plus formidable que l'homme". Heidegger invece propone: "Molteplice il perturbante, niente tuttavia/ al di là dell'uomo, più perturbante, s'innalza innalzandosi". Ciò che fa problema nella versione di Heidegger è la traduzione di "to deinon" con "das Unheimliche". "Deinon" (potente, spaventoso, straordinario) è per Heidegger la parola chiave della tragedia e della cultura greca in generale, rinvia al perturbante che deriva da ciò che è più familiare, che appartiene alla casa, all'intimità della casa e

²² Ivi, p. 235.

quindi al suo segreto, ma il termine spetterebbe piuttosto all'essere umano, l'essere perturbante, il familiare estraneo, "l'habitant-inhabitant" (Weber).

Un altro passo cruciale dell'*Antigone* è dato dalla replica ad Ismene che invita Antigone a non cimentarsi in imprese impossibili: deve assumere in sé l'Unheimliche, *pathein to deinon touto*, "soffrire, sopportare l'Unheimliche". Ma il *pathein* non sta ad indicare soltanto la "passività" della sofferenza accettata, bensì la sua piena assunzione indipendentemente dai morti e dal legame di sangue con il fratello. Antigone diviene così l'essere puro perché non è che puro nome: Heidegger sostiene che è l'evento stesso della parola, e Lacan sempre nell'*Ethique* afferma: Antigone "maintient la valeur unique de son être. Cette valeur est essentiellement de langage. Hors du langage, elle ne saurait même être conçue". Antigone è, in termini lacaniani il "desiderare del desiderio", il mutare del mutamento, il differire della differenza: il senso dell'evento è l'evento stesso: secondo Deleuze l'assassinio, l'incesto, la castrazione sono: "degli eventi puri"

Se ritorniamo, forti di questo excursus nell'*Antigone* sofoclea, ai *Cenci* di Shelley troviamo un dato particolarmente singolare: puro è il Vecchio Cenci nella versione di Stendhal, pura è Beatrice nella versione di Shelley, puro è l'incesto nell'ottica di Deleuze, che lo colloca come evento: l'incesto si configura allora come il destino ineludibile di Beatrice, come ciò che non

ha nome e diviene di fatto l' "innommable". In effetti se la Cronaca cinquecentesca e Stendhal che vi attinge non esitano a parlare di incesto, Shelley, pur affermando che l'incesto è un evento "molto poetico", non sa dar voce a questo evento. Beatrice, sconvolta, dopo aver subito l'incesto così si esprime: "He said, he looked, he did" (II,1 - 444) "m'ha detto, m'ha guardato, mi ha fatto".

A Lucrezia, la matrigna, che le chiede che sia successo, risponde:

Che parole
vorreste che dicessi? Io, che non posso
neanche figurarmi nella mente
ciò che m'ha trasformato: il mio pensiero è
come un fantasma avvolto nel sudario
del suo stesso informe orrore. Di tutte le parole,
che servono ai mortali per parlare,
quale vorreste udire? Chè non ne esiste alcuna
che possa esprimere la mia sciagura: se mai un'altra
donna
conobbe mai la stessa cosa, è morta come morirò
anch'io,
e, come me, senza lasciarle un nome. (III, 1)

In seguito tornerà più volte, ossessivamente, sull'indicibilità dell'evento: "Non domandatemi che cosa sia, perché ci sono azioni/ che non han forma, sofferenze che non hanno voce" (III,1); "crimini a cui la lingua mortale/ non osa dare un nome" (IV,4). Giacomo, il fratello, deve prendere atto che "Beatrice non lo dice"; può solo pensare che si tratti di "un torto innominabile". Anche alla fine della vicenda Beatrice dirà al

giudice che Dio ha visto il crimine commesso dal padre, e "lo ha reso inesprimibile".

È lo stesso Cenci, che lo ha meditato, a non poter nominare il proprio crimine, se non invocando le tenebre che dovrebbero oscurarlo:

ogni angolino, ogni cantuccio e nascondiglio
è invaso dall'insolente luce. Tenebre, scendete!
E poi, cos'è il giorno per me? E perché mai
Dovrei desiderare la notte, io che farò un'azione
Per cui la notte e il giorno si confonderanno?
È lei che annasperà per una nebbia stupefatta
D'orrore: se c'è un sole in cielo
Non oserà guardarne i raggi, né sentire
Il suo calore. Allora sia lei a chiedere la notte;
l'atto a cui sto pensando estinguerà subito tutto
per me: porto un'oscurità più cupa e più fatale
dell'ombra della terra, o l'aria interlunare,
o le costellazioni soffocate dalla più fosca nube,
e in questo buio incedo sicuro e invisibile
verso il mio scopo. - Almeno fosse già raggiunto! (II,1)

Si tratta di un passo cruciale, perché assistiamo al destino sofferto di Cenci che vede l'incesto come qualcosa da cui vorrebbe liberarsi al più presto, un destino ineluttabile e mostruoso che porta in sé la negazione stessa del suo interprete: il sole (vale a dire Cenci: ricordiamo Van Gogh ed il saggio di Bataille sull'orecchio tagliato) invoca le tenebre perché lo annientino (lui si confonderà con la notte), e Beatrice non oserà più guardarlo (lo negherà: castrazione): "Sul pavimento il sole è nero!" (III,1), e questa negazione (l'oscurità) è ciò che già egli

porta in sé (la propria ombra), e l'attraversamento di questa ombra è il suo destino.

Di fatto Beatrice esclama: "Oh Dio, nascondimi", ed al desiderio della propria negazione (tenebre) s'accompagna la perdita della propria identità: "Oh Dio! Che cosa sono?"; "Io non ho padre", ma di conseguenza: <quale nome, quale luogo, quale memoria sarà mia?". Beatrice non è più in grado di rappresentarsi il proprio corpo ("Come hanno fatto a sciogliersi questi capelli?/ devono essere le ciocche scarmigliate che mi accecano,/ eppure li ho legati stretti") (III,1), la sua immagine si decompone:

Una nebbia
strisciante, nera, putrida m'avvinghia
e mi avvolge... è spessa, densa, pesa,
non me la posso togliere di dosso, perché incolla
le mie dita e le mie membra l'una all'altra,
e mi corrode i tendini, e dissolve
la mia carne in una polpa infetta, avvelenando
il puro, etereo, intimo soffio della vita! (III,1)

L'incesto precipita Beatrice in una sorta di abisso semantico da cui potrebbe uscire solo al prezzo della follia, l'unico linguaggio che potrebbe dare voce, forma, all'indicibile: "Se cerco di parlare/ impazzirò". (III,1) Beatrice si sente esiliata da se stessa, dalla propria lingua:

Se io trovassi una parola che possa far conoscere
Il crimine del mio assassino; e fatto questo
Come un coltello la mia lingua estirpasse il segreto
Che mi avvelena il cuore....
Oh, che certissima vittoria!

Il dramma linguistico di Beatrice si traduce così in una perdita di senso, dal momento che la violenza subita comporta un'alterazione del ruolo paterno, dell'intera struttura sociale, e quindi del linguaggio:

oh sangue, che sei il sangue di mio padre,
che scorri in queste vene infette,
se tu, versato sull'impura terra,
lavassi il crimine, e il castigo che ora soffro... (III,1)

L'unione di ciò che dovrebbe restare distinto, il sangue del padre e della figlia, richiede per ristabilire l'ordine delle cose un sacrificio, al fine della purificazione (*castigo* ha la stessa radice di *castus*, ed il contrario di *castus* è *incestus*). Beatrice può eliminare il proprio sangue impuro solo versando quello del padre, ed in effetti nella versione della cronaca cinquecentesca, adottata anche da Stendhal le due donne, Lucrezia e Beatrice, si fanno complici del delitto atroce:

Les assassins rentrèrent résolument dans la chambre, et furent suivis par les femmes, L'un d'eux avait un grand clou qu'il posa verticalement sur l'oeil du viellard endormi; l'autre, qui avait un marteau, lui fit entrer ce clou dans la tête. On fit entrer de même un autre grand clou dans la gorge [...]; le corps se débattit, mais en vain [...]. Les femmes, restées seules, commencèrent par retirer ce grand clou enfoncé dans la tête du cadavre et celui qui était dans le cou".²³

²³ Stendhal, op. cit., p. 491.

L'uccisione comporta, in questa versione terribile la castrazione del padre tramite l'accecamento; Shelley, invece, sceglie un'altra strategia, che comporta proprio l'eliminazione dello spargimento di sangue: Marzio, uno dei sicari dichiara :
"L'abbiamo strangolato, che non ci fosse sangue" (IV,3)

Questa rinuncia ad agire s'accompagna peraltro ad un continuo richiamo all'azione come atto liberatorio: si deve fare qualcosa:

che cosa, ancora non so... qualcosa che renderà
la cosa che ho patito solo un'ombra
nel lampo spaventoso che la vendica;
breve, veloce, irreversibile, capace di distruggere
l'effetto di una cosa che è incurabile.
Una cosa simile o si tollera o si fa" (III,11)

Macbeth dopo aver commesso l'assassinio dice alla moglie che lo ha istigato: "I have done the deed". Su questo modello, il "fare" e il "fatto" si riferiscono di volta in volta all'incesto ed al parricidio, come ciò che rispettivamente è avvenuto, si dovrà fare, ed è stato fatto. Il testo è percorso dall'ossessivo rintocco del "done", forse l'imprestito shakespeariano di gran lunga più significativo: l'angoscia trova la sua risoluzione in "ciò che deve esser fatto!".

Cenci proclama, riferendosi al desiderio di uccidere i figli:

"It must be done; it shall be done, I swear!"
Lucrezia: "What has your father done?"
Lucrezia: "What has thy father done?"

Beatrice risponde: "What have I done?"; "something must be done".; "Some such thing is to be endured or done".

Lucrezia: "If he should wake before the deed is done?" ("E se si sveglia prima che l'azione sia eseguita?")

Beatrice: "Nay, it is done" ("No, l'hanno già fatto").

Beatrice: "We do but that which 'twere a deadly crime/
To leave undone". ("Stiamo facendo solo quello che sarebbe un crimine mortale/ non fare")

Beatrice: "Mother, / What is done wisely, is done well.
[...] 'Tis like a truant child/ To fear that others know
what thou hast done...".

Uno degli aspetti più singolari di questa tragedia, tutta incentrata sulla fascinazione, è però costituito dal fatto che Beatrice non subisce l'incesto come una violenza, ma come l'epifania di una mostruosità che da sempre era in lei, quella del suo inconscio e di cui il padre è in qualche modo l'estroffessione. Fascinazione e orrore s'accompagnano a partire da questa consapevolezza che emerge in sogno:

Credevo di essere quella Beatrice sventurata
Di cui si parla, che a volte suo padre trascina
Di sala in sala tenendola per la intricata chioma:
e a volte appende nuda in celle umide
dove squamosi rettili s'aggirano, e l'affama
finchè non mangia strana carne. Questa infelice storia
l'ho riprovata così tanto nei miei sogni malati
che immaginavo.... (III,1)

Anche il vecchio Cenci è consapevole della complicità che lo lega, in un rapporto di fascinazione perversa, alla figlia, che egli assume, proprio facendone una vittima, ad interprete ed esecutrice del proprio destino tragico: "Beatrice - scrive

Alessandra Violi - non è tanto la vittima designata, quanto il carnefice eletto (sarà lei a progettare l'assassinio del padre), proiezione narcisistica di chi sceglie in lei la vittima per il piacere di immolare se stesso. [...] Francesco Cenci riconosce in Beatrice il proprio doppio mostruoso ("Questa mia pena e mia malattia/ La cui vista mi contagia e mi intossica; questo diavolo/ Generato da me come dall'inferno"). [...] Di qui, la creazione come generazione del mostruoso, la platonica specularità adelfica trasformata in una duplicazione perversa di effigi della sofferenza²⁴, in cui la commistione dei generi ("her", "it", "he") accentua il carattere mostruoso della creatura.

Se mai avrà un figlio, che odiosamente possa somigliarle,
cosicchè

Come in uno specchio deformante,
possa vedere la sua immagine, insieme a ciò che più aborre,
sorriderle dal seno che lo nutre.

E fin dalla sua infanzia il figlio possa
di giorno in giorno diventare più cattivo e orrendo,
avvelenando l'amore di sua madre (IV,1)

"Beatrice - commenta Camille Paglia - guarda in uno specchio vivente e vi scorge il suo doppio mostruoso [...]. In lui si combinano il suo volto e quello dell'odiato padre, maschile e femminile insieme. Il Conte Cenci, simbolo della paternità snaturata, fa di sua figlia una Madonna medusea".²⁵ Beatrice si

²⁴ Alessandra Violi, *Una stagione nel silenzio*, Milano, Marcos y Marcos, 1997, pp. 36-37.

²⁵ Camille Paglia, *Sexual Personae*, Torino, Einaudi, 1993, p. 498.

fa così interprete perfetta, ed involontaria, di una delle caratteristiche fondamentali dell'*Unheimliche*, vale a dire essere ciò che si ribalta al proprio interno, che si ritorce contro se stesso.

Le atrocità dispiegate nella cronaca cinquecentesca e nella versione stendhaliana vengono completamente interiorizzate nella tragedia di Shelley, Lo strangolamento del vecchio Cenci, ad esempio, si risolve apparentemente in una censura del sangue, esaltato invece come presenza terrificante in Stendhal dove impregna il lenzuolo in cui è stato avvolto il cadavere paterno, ed è assimilato da Beatrice al proprio sangue mestruale, esasperando quella commistione che è all'origine stessa del dramma. Nella rielaborazione di Shelley, invece, il sangue, pur ossessivamente presente, rifluisce nel corpo e nella mente di Beatrice e si frappone fra lei e il padre: "Il cielo azzurro è striato di sangue"; dopo l'incesto il sangue oscura lo sguardo: "ho gli occhi pieni di sangue"; al padre che la convoca, fa rispondere: "Non posso venire/ dite a mio padre che fra noi vedo un torrente/ del suo sangue infuriare".

Analogamente all'orrore di dover convivere, dopo l'incesto subito, con la mostruosità amata-odiata della reduplicazione della figura paterna, da lei stessa generata, s'accompagna l'orrore ancor più grande, perché prolungato per l'eternità di doversi misurare dopo la morte con il fantasma del suo carnefice:

E se una volta o l'altra,

come un fantasma con le sue fattezze,
lo stesso corpo che mi torturava in terra,
coi suoi capelli grigi e le sue rughe,
venisse a stringermi nelle sue braccia infernali, e mi
fissasse
negli occhi, e mi tirasse giù, giù, giù! (V,4)

Se la tragedia di Shelley si chiude sull'incubo di una sofferenza infinita, la rivisitazione del dramma da parte di Artaud fa della dimensione onirica, proprio partendo dall'impianto fornito da Shelley, la cornice stessa della vicenda.

L'azione si semplifica ulteriormente, rispetto ai modelli, e si consegna tutta ad una teatralizzazione che si fa schermo su cui si proietta la violenza pulsionale di Artaud-Cenci. L'azione ruota attorno ad un incesto dapprima annunciato e poi subito, ma esattamente come in Shelley, mai esplicitamente nominato. È questo d'altronde il dato forse più singolare: i *Cenci* di Shelley e di Artaud ruotano attorno ad un vuoto, ad un evento innominabile, e tanto più presente in quanto innominabile.

Un meccanismo analogo sembra aver presieduto alla singolare vicenda di un celebre quadro di Courbet: *L'Origine du monde* (1865). Maxime Du Camp nel 1878 dava del quadro, di proprietà di un collezionista egiziano, Khalil-Bey, una singolare descrizione:

Dans le cabinet de toilette du personnage étranger auquel j'ai fait allusion, on voyait un petit tableau caché sous un voile vert. Lorsqu'on écartait le voile, on demeurait stupéfait d'apercevoir une femme de grandeur naturelle, vue de face, extraordinairement émue et convulsée, remarquablement

peinte, reproduite *con amore*, ainsi que disent les Italiens, et donnant le dernier mot du réalisme. Mais par un inconcevable oubli, l'artisan, qui avait copié son modèle sur nature, avait négligé de représenter les pieds, les jambes, les cuisses, le ventre, les hanches, la poitrine, les mains, les bras, les épaules, le cou et la tête.²⁶

È l'immagine di un cadavere fatto a pezzi, quello descritto da Du Camp. Ma di un cadavere talmente seducente, in quanto incentrato proprio sull'esplicitazione dell'"innommable", da risultare letteralmente insostenibile: Khalil-Bey lo teneva celato sotto un drappo verde, il successivo proprietario, il barone Hatvany sotto un altro quadro destinato proprio ad occultarlo: non a caso un paesaggio con un castello sommerso nella neve, il *Castello di Blonay*; il quadro verrà poi acquistato da Jacques Lacan, e ancora una volta risulterà ingestibile, a meno di "censurarlo"; scrive al riguardo Elisabeth Roudinesco: "Sylvia [la moglie di Lacan, e prima ancora di Bataille] demanda à André Masson de confectionner un nouveau cache en bois. Il fabriqua un superbe panneau où étaient reproduits, en une peinture abstraite, les éléments érotiques de la toile d'origine. Un système secret permettait de faire glisser le bois pour découvrir l'oeuvre de Courbet qui, la plupart du temps, restait dissimulée".²⁷

L'effetto perturbante del quadro di Courbet è implicito nella proposta stessa della rappresentazione, l'origine del mondo, per l'appunto, l'indicibile, l'irrapresentabile, e in questo senso ruota

²⁶ Bernard Teyssedre, *Le roman de l'Origine*, Paris, Gallimard, 1996, p. 20.

²⁷ Ibidem.

attorno al problema di fondo affrontato da Artaud nel suo "théâtre de la cruauté". Così sintetizza Derrida il senso della proposta elaborata da Artaud: "Le théâtre de la cruauté n'est pas une *représentation*. C'est la vie elle-même en ce qu'elle a d'irreprésentable. La vie est l'origine non représentable de la représentation".²⁸ La dimensione onirica denunciata dalla rivisitazione della pièce di Shelley trova la sua ragion d'essere nella volontà di affermare la vita e negarla al tempo stesso.

La condanna di una tradizione incentrata su una funzione mimetica della rappresentazione assegna al teatro della crudeltà il compito di investirci: "le spectacle agissant non seulement comme un reflet mais comme une force". Questa prospettiva obbliga Artaud a tutta una serie di dislocazioni dell'eredità letteraria, a procedimenti di trasformazione e condensazione che rinviano ai meccanismi stessi del sogno: "Car le théâtre de la cruauté est bien un théâtre du rêve mais du rêve *cruel*, c'est-à-dire absolument nécessaire et déterminé, d'un rêve calculé, dirigé, par opposition à ce qu'Artaud croyait être le désordre empirique du Rêve spontané".²⁹ Teatro del sogno e del sogno "cruel", atroce e necessario, irrapresentabile e ineludibile, ma non teatro dell'inconscio, perché lo schermo del sogno deve essere pur sempre sotto il controllo della coscienza, in quanto "anarchie qui s'organise", teatro dunque ritualizzato, sacro, ieratico.

²⁸ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Gallimard, p. 343.

²⁹ Ivi, p. 355.

I *Cenci* si costituiscono, in quest'ottica delineata da Derrida, come il tentativo più rilevante, da parte di Artaud, di riportarsi all'origine stessa dell'operazione teatrale, facendo della cronaca da cui prende spunto, la riproposizione "en abîme", di questo evento, vale a dire "le meurtre du père qui ouvre l'histoire de la représentation et l'espace de la tragédie"³⁰, e al tempo stesso la rivolta contro "le détenteur abusif du logos, contre le père, contre le Dieu d'une scène soumise au pouvoir de la parole et du texte"³¹. Dunque la riproposizione e contemporaneamente l'occultamento del dramma originario. Di qui l'importanza strategica delle indicazioni sceniche, che invece di fare da sfondo agli eventi, li annunciano e li commentano come una sorta di coro sul modello della tragedia classica.

La scena d'esordio sembra costituirsi di per se stessa come evento: "Une galerie en profondeur et en spirale". Da questo sfondo che evoca un celebre quadro di Bosch, emergono i protagonisti, e *Cenci* in particolare che si presenta "en rêve" come interprete trionfale ed ineluttabile del destino:

Je me crois et je suis une force de la nature. Pour moi, il n'y a ni vie, ni mort, ni dieu, ni inceste, ni repentir, ni crime. J'obéis à ma loi qui ne me donne pas le vertige; et tant pis pour qui est happé et qui sombre dans le gouffre que je suis devenu. Je cherche et je fais le mal par destination et par principe. Je ne saurais résister aux forces qui brûlent de se ruer en moi". (I,1)

³⁰ Ivi, p. 366

³¹ Ivi, p. 350.

A partire da questo momento il destino è ossessivamente presente nella pièce, come ciò che unisce Cenci a Beatrice: Cenci attribuisce al destino il proprio agire cui non riesce a sottrarsi: "Que ceux qui accusent mon crime accusent d'abord la fatalité"; Beatrice a sua volta identifica nel padre la propria fatalità: "Mon père. - Voilà mon mauvais destin". Orsino dichiara: "Il vient de passer sur toute cette race une bizarre fatalité". La scena del banchetto, inaugurata da Shelley è ripresa da Artaud a rappresentare in chiave iperbolica la dimensione fusionale, corale, dell'incubo che sta per vivere Beatrice, sul modello dell'*Incubo* di Füssli: "La scène évoque à peu près les Noces de Cana (c'è da supporre del Veronese), mais en beaucoup plus barbare. Des rideau pourpres volent au vent, retombent en plis lourds sur les murailles. Et tout à coup, sous un rideau soulevé, éclate une scène d'orgie furieuse, peinte comme en trompe-l'oeil". (I,3). Il maestro di cerimonie di questa cena è naturalmente il vecchio Cenci: "Je suis aujourd'hui descendu pour vous dire que le Mythe Cenci a pris fin, et que je suis prêt à réaliser ma légende" (I,3) Nel quadro di Füssli il cavallo-Cenci si precipitava nella stanza attraverso le pieghe della tenda sullo sfondo per precipitarsi sul corpo femminile luminoso in primo piano, sovrastato dall'*incubus*, il padre-vampiro che vuole bere il sangue dei figli, assimilando l'operazione ad un atto sacrale, in termini blasfemi: "Le prêtre boit son Dieu à la messe. Qui donc peut m'empêcher de croire que je bois le sang de mes fils.

L'aggressione paterna, desiderata-odiata, l'*incubus*, trova la sua esplicitazione, questa volta nel desiderio di Beatrice, attraverso la narrazione del suo sogno:

Quand j'étais petite, il y a un rêve qui toutes les nuits me revenait. Je suis nue dans une grande chambre et une bête, comme il y en a dans les rêves, n'arrête pas de respirer. Je me rends compte que mon corps brille. - Je veux fuir, mais il faut que je dissimule mon aveuglante nudité. C'est alors que s'ouvre une porte. J'ai faim et soif et, tout à coup, je découvre que je ne suis pas seule. Non! Avec la bête qui respire à côté, il semble que d'autres choses respirent; et bientôt, je vois grouiller à mes pieds tout un peuple de choses immondes. Et ce peuple est lui aussi affamé; J'entreprends une course obstinée pour essayer de retrouver la lumière; car je sens que seule la lumière va me permettre de me rassasier. Or, la bête qui se colle à moi me pourchasse de cave en cave. Et, la sentant sur moi, je constate que ma faim n'est pas seule obstinée. Et c'est quand je sens que mes forces sont sur le point de m'abandonner que, chaque fois, je m'éveille d'un trait. (III,1)

All'entrata in scena trionfale di Cenci-Logos, regista di tutti i destini, nella luce fastosa del banchetto, non può che contrapporsi nella strategia artaudiana l'universo dell'ombra, e s'ingaggia allora una lotta crudele (e dunque inevitabile, irriducibile) fra le tenebre e l'"ubris" del tiranno. Cenci sfida allora la notte, dichiarando di poterla sconfiggere, inglobandola nelle tenebre dei suoi misfatti: "Et toi, nuit, toi qui grandis tout, entre là (Il se frappe le milieu de la poitrine.) avec les formes démesurées de tous les crimes qu'on imagine. Tu ne peux me

chasser de moi. L'acte que je porte est plus grand que toi".

(II,1)

La scena successiva ripropone, in uno spazio indeterminato, il dominio delle tenebre: "Les ténèbres remplissent tout". L'ombra si stende sulla scena così come il crimine di Cenci inquina ormai tutta l'azione: "Cenci, mon père, m'a polluée". Beatrice invoca: "Un acte immense qui efface jusqu'à l'ombre de ce forfait", vale a dire la violenza subita. Il dramma s'avvolge sempre più nelle tenebre in cui sembra precipitare, ed il conflitto è fra tenebra e tenebra, fra l'oscurità del cielo e la tenebrosità del crimine.

L'atmosfera dell'incubo pervade tutta la pièce, generando un'attesa spasmodica che rende consapevole Beatrice della sua specularità con il padre, rivelandole d'essere portatrice della sua stessa mostruosità: "Je dois le haïr et je ne peux pas. Son image vivante est en moi comme un crime que je porterais" (II,1) Il risultato di questo conflitto è la scissione e la follia: "je sais maintenant ce que souffrent les aliénés".

La negazione dell'ombra che invade sempre più la scena, avvolge però anche Cenci, fino ad annientarlo: il recupero dell'accecamento (Cenci appare sulla scena con l'occhio ferito), espunto da Shelley, trova qui la sua ragion d'essere non nell'ottica dell'orrorifico, ma a significare la sconfitta di Cenci-Edipo, dell'autore-destino, la sua evirazione. La distruzione dell'autore da parte dell'autore stesso, l'affermazione orgogliosa della sua irrepresentabilità.