

Lucio Felici

Il “Cecchi Sapegno”: storia di una celebre «Storia della letteratura italiana»*

È facile intuire che gli amici Germano e Borsellino mi abbiano invitato a questo convegno – invito graditissimo di cui li ringrazio – perché sono uno dei pochi superstiti della compagine redazionale che attese alla prima edizione della *Storia della letteratura italiana* comunemente detta il “Cecchi Sapegno”: tanto comunemente che i professori si arrabbiavano quando, agli esami universitari, capitava che uno studente se ne uscisse con un “come dice il Cecchi Sapegno”, riferendosi magari proprio a un capitolo di cui l’esaminatore era l’autore. Quest’opera ha deciso il mio destino di “editoriale” e, con i suoi aggiornamenti, incrementi e continuazioni, mi ha accompagnato per quasi mezzo secolo, tra ricordi lieti e altri malinconici per la scomparsa di maestri e amici con i quali avevo condiviso il mio lavoro. Mi si perdonerà, dunque, se il mio discorso peccherà di autobiografismo, ma non saprei prenderlo da altro verso.

Fu abbastanza casuale il mio ingresso nella fucina del “Cecchi Sapegno” e poi delle Redazioni Garzanti. Era l’estate del 1964 e Walter Binni – che aveva appena lasciato Firenze per Roma e mi conosceva per certi articoli d’argomento settecentesco – mi battezzò settecentista in erba e mi presentò a Giorgio Cusatelli, che delle Redazioni Garzanti era il direttore, affinché mi fosse dato l’incarico di aiutarlo nella stesura del suo *Settecento letterario*, che si rivelò compito assai più spinoso del previsto, per le depressioni di cui Binni soffriva e per la collera che gli aveva provocato la presenza, nel primo volume, di un capitolo (*Poesia didattica e popolare del Nord*) di un giovane studioso, Aldo Rossi, che sulle pagine di «Paragone» aveva stroncato il suo libro metodologico *Poetica, critica e storia letteraria*, con strascichi di velenose polemiche su «Il Ponte» e sul «Supplemento Libri» di «Paese Sera». ¹ Con cadute di stile, Rossi aveva definito quella di Binni la “poetica del vecchietto” per il suo privilegiare le opere tarde, la fasi ultime di Leopardi (che “vecchietto” non era

*Per gentile concessione del Centro di studi storico-letterari “Natalino Sapegno”, anticipo qui il testo dell’intervento tenuto al Convegno di studi internazionale *Natalino Sapegno e la cultura europea* (Aosta-Morgex, 14-16 ottobre 2010).

¹ Cfr. Aldo Rossi, *Storicismo e strutturalismo*, in «Paragone», 1963, 166, pp. 3-28, che contiene la stroncatura a W. Binni, *Poetica, critica e storia letteraria*, Bari, Laterza, 1963. Binni rispose con una lettera intitolata *Costumi e cultura*, in «Il Ponte», XIX (1963), 11, pp. 1440-1443, facendo risalire i veleni di Rossi ai livori che Roberto Longhi, direttore di «Paragone», avrebbe nutrito nei suoi confronti, in seguito all’assegnazione della cattedra di Storia dell’arte all’Università di Firenze: Longhi aveva indicato come suo successore Cesare Brandi, mentre la designazione del Consiglio di Facoltà, col voto di Binni, cadde su Roberto Salvini. La disputa continuò su «Supplemento Libri» di «Paese Sera», con una replica di Rossi, *Storicismo e pettegolezzi. Lettera polemica contro “La poetica del Vecchietto”* (13 dicembre 1963, pp. I-II) e una controreplica di Binni, *Polemichissima risposta* (20 dicembre 1963, pp. I-II). Se ne coglie l’eco in una lettera di Giuseppe Dessì a Binni con la stessa data: «Ho letto la tua bella risposta sul fogliaccio romano. Ciò che è successo è molto brutto, come indice del costume» (*A Giuseppe Dessì: lettere di amici e lettori. Con un’appendice di lettere inedite*, a cura di Francesca Nencioni, Firenze, University Press, 2008, p. 467). Lanfranco Binni ha ora ricostruito e documentato l’intera vicenda nel saggio introduttivo, *La poetica di un «pessimista rivoluzionario»*, a una raccolta postuma, da lui curata, di scritti del padre: Walter Binni, *La disperata tensione. Scritti politici (1934-1997)*, a cura di L. Binni, Firenze, Il Ponte Editore, 2011, pp. 49-53.

quando morì!) come di Parini, Foscolo e Carducci. Binni aveva addirittura minacciato di abbandonare la collaborazione, cedendo poi alle arti persuasive di Livio Garzanti e dei suoi tenaci emissari. Ho citato l'episodio non per il cattivo gusto di rovistare tra vecchi pettegolezzi, ma perché mi sembra giusto ricordare che l'opera andò avanti anche per le continue mediazioni tra editore e mondo accademico e si caratterizzò per certe palesi conflittualità – che oggi possono apparire feconde – di prospettive e metodi diversi.

Il “Cecchi Sapegno” fu progettato tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, quando l'idea di storia della letteratura era tutt'altro che stabile e pacifica. Lo dimostrano le *Introduzioni* (anno 1965), in parte vistosamente discordi, dei due direttori: mentre Emilio Cecchi restava fedele a una storia della letteratura crocianamente «composta di monografie», Natalino Sapegno – che era tornato a De Sanctis attraverso Gramsci – ribadiva la condanna degli «aggregati discontinui di monografie critiche collegate soltanto da un'esigenza didattica» (era l'operazione condotta da Mario Sansone nel confezionare una *Letteratura italiana* con gli scritti di Benedetto Croce). E lo stesso Sapegno, nel medesimo luogo, proponeva in questi termini il superamento dell'aporia tra l'impossibilità teorica di storicizzare le creazioni artistiche e la necessità ineludibile di riconfigurarle entro un disegno storico:

L'aporia, che sembra irriducibile, può essere superata soltanto ove si ritorni all'impostazione desanctisiana e si riconosca che i fatti artistici [...], mentre non si costituiscono in una serie autonoma e astrattamente riconoscibile in un ambito chiuso, crescono, e pertanto diventano oggetto di concreto studio, solo in quanto si collocano nel flusso totale delle condizioni storiche, in cui prendono il loro significato più vero anche i dati della tradizione letteraria e gli apporti e le innovazioni linguistiche tecniche e strutturali.²

A distanza di ventidue anni, nell'87, presentando la nuova edizione della *Storia*, Sapegno riconsiderava quelle dichiarazioni in una bella pagina che, per così dire, “storicizzava” la genesi, lo scopo e la realizzazione dell'opera, con la consueta pacatezza, venata però, questa volta, di malinconia e incrinata dai toni della confessione:

La presentazione a due voci, che si legge in apertura al primo volume di questa *Storia*, raccoglie e discute le ultime battute di un dialogo che era stato assai vivo negli ambienti culturali italiani, ma che allora appunto, nel 1965, si andava a poco a poco esaurendo. Il dibattito verteva sulla possibilità di fare storia dei fatti artistici, o meglio sulla qualità di essa storia e sul metodo da adottare per attuarla. Ed era un dibattito di intonazione assai elevata, in accordo con l'alto livello della riflessione estetica diffusa allora in Italia sulla scia della tradizione desanctisiana e crociana. Distinzioni, dubbi, perplessità già si insinuavano da ogni parte a incrinare le basi di un sistema dottrinale, o per lo meno a renderle meno sicure di sé, più problematiche [...]. Con diversità pur notevoli di accenti e di orientamenti, i ragionamenti dei due presentatori si muovevano

² Cfr. le due *Introduzioni* al vol. I, *Le origini e il Duecento* della *Storia della letteratura italiana* diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 1965. Quella di Sapegno è alle pp. VII-XI (il passo citato a p. X), quella di Cecchi alle pp. XII-XV. La raccolta di scritti di Benedetto Croce intitolata *La letteratura italiana per saggi storicamente disposti*, a cura di M. Sansone, uscì nella «Collezione scolastica» di Laterza in 4 voll., Bari 1956-1960.

difficoltosamente fra l'accettazione preliminare della tesi crociana sull'impossibilità di individuare un progresso dei fatti artistici [...] e la persistente esigenza di non rinunciare a un'ipotesi di storia letteraria [...]. Non è il caso di ripetere qui la sostanza di quei ragionamenti che conservano un certo vigore e costituiscono ad ogni modo una delle ultime testimonianze di una volontà di chiarezza metodologica, alla vigilia di un processo di disgregazione concettuale che doveva presto prendere il sopravvento.³

Ideata, dunque, in anni di intensi quanto misurati confronti (Sapegno parlava di «un dibattito di intonazione assai elevata, in accordo con l'alto livello della riflessione estetica diffusa allora in Italia»), la *Storia* ebbe un percorso piuttosto accidentato. Cecchi morì nel 1966, riuscendo a vedere solo i primi due volumi; nel folto gruppo degli autori – come accade in opere collettive di lunga gestazione – non poche furono le rinunce che si sommarono a improvvisi lutti: nel '66, anno funesto, oltre a Cecchi, scomparvero Delio Cantimori che lasciò incompiuto il *Machiavelli* e il giovane storico Gianfranco Torcellan, allievo di Franco Venturi, cui erano stati assegnati i riformisti del Settecento, e che, per il suo versatile ingegno, era candidato a un ruolo di rilievo nella casa editrice.

Furono assenze che costrinsero a cercare adeguate sostituzioni e a modificare talune parti del piano originario: si aprì la caccia ai “maestri sostituti” (non nel senso subalterno che si dà ai direttori d'orchestra); e a me, fra gli altri compiti, toccò quello di catturare Furio Diaz per la parte storico-ideologica del *Settecento* e Nicola Badaloni per un *Bruno* e un *Campanella* abbandonati da Luigi Firpo. L'editore aveva colto il momento propizio per dare al pubblico una *summa* aggiornata e innovativa della letteratura italiana (si era ancora fermi ai gloriosi ma invecchiati *Secoli* della Vallardi); e aveva giocato la carta vincente della direzione duplice, affidata al decano della critica militante (noto ai lettori del «Corriere» per i suoi pungenti elzeviri) e al più illustre degli accademici, fra l'altro un nome familiare a professori e studenti per due testi scolastici di ineguagliato successo, il *Compendio di storia della letteratura italiana* e il commento alla *Divina Commedia*. Livio Garzanti, però, col caratteraccio che sembra abbia ispirato *Il padrone* di Parise, trovò il modo di guastare i rapporti anche con Sapegno, che gli intentò una causa perché, rispetto al progetto iniziale e al relativo contratto, l'opera si era trasformata in un clamoroso *business*, con una promozione pubblicitaria allora insolita. La vertenza si chiuse con un patteggiamento che in realtà non riconciliò le due parti. La conseguenza fu che per un po' Sapegno – non tutelato da un diritto d'autore, che invano aveva chiesto – seguì i lavori con distacco, pur continuando saltuariamente a vigilare. A questo punto è doveroso ricordare che difficoltà e imprevisti vennero superati in tempi relativamente brevi (i nove volumi uscirono nell'arco di un quinquennio, dal '65 al '69) grazie al sostegno e all'apporto di una solida Redazione guidata, come ho detto, da Giorgio Cusatelli. Proprio in quegli anni Livio Garzanti aveva inventato il “libro redazionale”: i manuali per la scuola, i dizionari, le fortunate enciclopedie monotematiche dette “garzantine”, opere per le quali ci si avvaleva di consulenti e collaboratori autorevoli ma che erano scritte o rifinite da valenti giovani, per lo più

³ Natalino Sapegno, *Premessa* alla nuova edizione accresciuta e aggiornata della *Storia della letteratura italiana*, vol. *Le origini e il Duecento*, Milano, Garzanti, 1987, p. VIII.

assistenti della Statale, della Cattolica e della Bocconi, assunti dopo aver seguito corsi di scrittura tenuti da Bruno Migliorini, Alfredo Schiaffini e Aldo Duro. Questi redattori intervenivano anche sui capitoli del “Cecchi Sapegno”, avendo la preparazione necessaria per confrontarsi con i rispettivi autori, suggerire adattamenti, tagli e integrazioni.

Un ruolo decisivo, nella realizzazione del “Cecchi Sapegno” come in tutte le opere garzantiane fino alla fine degli anni Settanta, lo ebbe il direttore di produzione Francesco Ravajoli, personaggio “storico” della casa editrice, attivo già negli anni Quaranta, quando il padrone era Aldo Garzanti. La sua solida cultura, le sue passioni e competenze si dividevano equamente tra musica, arte e letteratura; fu amico intimo di Mario Soldati ed ebbe contatti frequenti con Croce, Bacchelli, Testori, Gadda e Pasolini. Aveva formato una squadra di correttori di bozze d’alto livello (non pochi di loro avrebbero assunto incarichi importanti nell’editoria nazionale) e governava con mano energica i rapporti con lo stabilimento tipografico di Cernusco sul Naviglio. Non c’era una fase della lavorazione che sfuggisse al suo controllo e spesso irrompeva nelle stanze dei redattori: occhiali da miope alzati sulla fronte, leggeva ad alta voce i passi che non gli garbavano e dispensava consigli e suggerimenti che si rivelavano sempre giusti. Era un “burbero benefico”, inflessibile con chi barava per furbizia o pigrizia quanto pronto a farsi paladino di chi subiva ingiustizie. Verso di lui ho un antico debito di riconoscenza: essendomi accorto che la maggior parte dei testi della *Storia* arrivavano curati da me, impose che a partire dal *Settecento* il mio nome figurasse nel Comitato di redazione dell’opera insieme a quelli di Cusatelli, Gianni A. Papini e Vittorio Spinazzola; e s’indignò perché non si era provveduto prima (la dimenticanza era dovuta a ragioni anagrafiche, all’essere considerato il “giovane di bottega”). Gli investigatori dell’editoria novecentesca finora hanno ignorato Francesco Ravajoli, talvolta sopravvalutando personaggi che amavano mettersi in vetrina. L’unica menzione di lui l’ho trovata in un articolo di Pietro Citati che racconta l’affascinante vicenda del *Pasticciaccio* di Gadda, tra il 1955 e il 1957: «Ho assistito alla pubblicazione di molti libri. Non ho mai conosciuto un entusiasmo come quello che c’era allora in casa editrice, in via della Spiga, a Milano. Il direttore di produzione, Francesco Ravajoli, mi disse. “È bello come *I promessi sposi*”. Non aveva torto».⁴ A me resta il rammarico di non aver mantenuto la promessa di fargli visita nel suo *buen retiro* di Massino Visconti affacciato sul Lago Maggiore, dove si è spento il 14 gennaio del 2009. Era doveroso che qui rendessi omaggio alla sua memoria e ai suoi meriti.

Torniamo per un momento all’aporia tra autonomia delle creazioni artistiche e necessità di riconfigurarle dentro un disegno storico. Sapegno ne auspicava un superamento collocandole nel «flusso totale delle condizioni storiche, in cui prendono il loro significato più vero anche i dati della tradizione letteraria». Da tale postulato nacque l’idea di far intervenire storici del pensiero e della cultura, e questa fu senza dubbio la novità più appariscente dell’opera, insieme all’altra che accoglieva le voci dei militanti accanto a quelle degli accademici: contaminazione, quest’ultima, che si

⁴ Pietro Citati, *Carlo Emilio Gadda. Un eroe sconfitto che abitava lontano dalla realtà*, in «La Repubblica», 25 agosto 2006, p. 50.

affacciò a partire dal volume sull'*Ottocento*, con l'inaspettato *Manzoni* di Guglielmo Alberti, un intellettuale eclettico e raffinato, anche sceneggiatore cinematografico, che aveva collaborato alla «Rivoluzione liberale» e, quindi, faceva parte delle amicizie gobettiane di Sapegno; poi, fittamente, nei volumi *Dall'Ottocento al Novecento* e *Il Novecento*, con i capitoli di Giulio Cattaneo (*Prosatori e critici dalla Scapigliatura al Verismo e Benedetto Croce*) e di Geno Pampaloni (*Italo Svevo e la continuazione dei Prosatori e narratori novecenteschi lasciati in tronco da Cecchi*). Per quanto riguarda gli innesti degli storici delle idee, si va a constatare che essi sono piuttosto discontinui. Mancano del tutto nei primi due volumi (*Le origini e il Duecento e Il Trecento*), dove, d'altronde, il respiro della storia ben si avverte nell'alta filologia di Aurelio Roncaglia (autore della grande sezione sulle Origini) e di Gianfranco Folena (autore del capitolo sulla *Cultura e poesia dei Siciliani*); e, più avanti, nella trattazione dei prosatori duecenteschi di Mario Marti, nel *Dante* e nel *Petrarca* di Sapegno, nel *Boccaccio e i novellieri* di Carlo Muscetta (qui con uno storicismo diverso, che piega al sociologismo marxista: Boccaccio organico alla borghesia e al capitalismo della Firenze comunale). Il primo contributo di uno storico della filosofia entra nel volume sul *Quattrocento e l'Ariosto*, con *La letteratura degli umanisti* di Eugenio Garin: e, data la competenza a tutto campo dell'autore in quella materia, è un testo esemplare, che si affianca organicamente a *L'esperienza poetica del Quattrocento* di Domenico De Robertis e all'*Ariosto* di Lanfranco Caretti. Ma è anche un caso isolato di convergenza e complementarità. Non si ripeterà nel *Cinquecento* con la scissione tra il *Machiavelli politico e storico* di Cantimori e il *Machiavelli letterato* di Luigi Blasucci, né, tantomeno, col *Galilei* di Ludovico Geymonat integrato da Franz Brunetti. Neppure, a me sembra, nei volumi sui secoli successivi: i contributi di Sergio Bertelli (*Storiografi, eruditi, antiquari e politici*) e di Gaetano Cozzi (*Paolo Sarpi*) nel *Seicento*, di Furio Diaz (*Politici e ideologi*) nel *Settecento*, di Ettore Passerin d'Entreves (*Ideologie del Risorgimento*) nell'*Ottocento*, sono saggi eccellenti che restano chiusi nei loro recinti disciplinari, non dialogano con i fatti letterari e, perciò, alla fine, non sono funzionali a una “storia della letteratura”, mettendo ancor più a nudo l'aporia che Sapegno intendeva superare. I tempi non erano maturi per l'operazione interdisciplinare cui Sapegno con lungimiranza guardava.

Le novità più vere e autentiche del “Cecchi Sapegno” saranno allora da cercare altrove: nelle monografie innovatrici delle massime figure del canone e, soprattutto, nei grandi quadri per secoli disegnati proprio dai professionisti della letteratura. Qui trovavano per la prima volta una sistemazione, non scolastica ma vivacemente problematica, decenni di studi settoriali e di riscoperte, sicché – per fare qualche esempio – nell'*Esperienza poetica del Quattrocento* di Domenico De Robertis riemergeva a pieno titolo la letteratura in latino; nella sezione cinquecentesca di Ettore Bonora (*Il Classicismo dal Bembo al Guarini*) assumevano un rilievo inusitato Folengo e la poesia maccheronica (quindi i non classicisti); nei capitoli secenteschi di Claudio Varese, Ezio Raimondi e Franco Croce, gli sperimentalismi di quel secolo non si appiattivano più su “marinismo e antimarinismo” e si dava adeguato spazio alla narrativa e alla prosa dei trattatisti e dei viaggiatori; nel *Settecento* le riletture e

gli scavi condotti da Binni per tanti anni su Metastasio, sull'Arcadia, sul Neoclassicismo e sul Preromanticismo, si componevano in un quadro ricco di chiaroscuri e tormentati ripensamenti; nell'*Ottocento* balzava in primo piano la grande poesia dialettale di Porta e Belli, per mano di due specialisti – quanto mai lontani per temperamento e metodo – come Dante Isella e Carlo Muscetta.. Per il capitolo su *Manzoni* è attendibile la congettura di Bruno Germano basata sulle carte dell'Archivio "Natalino Sapegno".⁵ Una lettera di ringraziamento di Alberti, datata 21 dicembre 1958, certifica che, già in fase di progettazione della *Storia*, Sapegno aveva invitato l'amico a collaborarvi con un saggio manzoniano: è da tenere presente che Alberti, durante il volontario esilio in Svizzera (dove si era rifugiato dopo l'8 settembre del '43), aveva attraversato un crisi spirituale che lo portò ad aderire a un cattolicesimo di forte impronta sociale e civile e, quindi, a uno spiccato interesse per Manzoni. Però nell'Archivio sono state rinvenute anche 60 cartelle dattiloscritte corrispondenti ai primi tre capitoli delle dispense del corso che Sapegno aveva tenuto all'Università di Roma nel biennio 1946-1948. I primi due capitoli presentano interventi manoscritti sicuramente posteriori al 1957, perché citano un articolo di Gaetano Trombatore uscito in quell'anno; il terzo è invece una rielaborazione integrale delle pagine delle dispense. Germano ha dunque supposto che queste cartelle costituiscano l'inizio di un rifacimento per la *Storia* garzantiana. Credo di poter avvalorare la sua ipotesi rispolverando vecchi ricordi. Alberti aveva consegnato un saggio che, per la sua estensione, venne pubblicato come volume (di 300 pagine) della collana «Saper tutto» nel 1964, anno della morte dell'autore.⁶ Per il capitolo della *Storia* ci si rivolse quindi a Sapegno, il quale – come congettura Germano – si accinse a stenderlo ma poi desistette per due motivi che possiamo immaginare: forse gli dispiaceva che nella *Storia* non fosse presente l'amico scomparso, da lui stesso invitato a collaborare, e probabilmente aveva scarso interesse, in quel momento, a tornare su un autore cui aveva dedicato la parte più cospicua del *Ritratto di Manzoni ed altri saggi*, uscito da Laterza nel 1961. La conclusione fu che nel volume ottocentesco andò il testo di Alberti in una versione redazionale fortemente ridotta.

Problematico fu anche il capitolo su *Leopardi*, che Sapegno si era impegnato a stendere ma che stentava a consegnare, dandogli forti preoccupazioni perché la macchina della vendita rateale non concedeva soste. Le ragioni di quel ritardo ho tentato di spiegarle nella *Introduzione* al volume di questa Fondazione che raccoglie le lezioni e i saggi leopardiani di Sapegno a cura di Giulia Radin.⁷ Il testo che alla fine Sapegno consegnò era sostanzialmente quello delle dispense dei corsi universitari del 1944-1946 e del 1953-1955: su queste ultime io avevo studiato all'Università di Roma, seguendo parallelamente le lezioni leopardiane di Ungaretti –

⁵ Cfr. *Nota al testo*, in Natalino Sapegno, *Manzoni. Lezioni e saggi*, a cura di Chiara Fenoglio, introduzione di Nino Borsellino (vol. V delle *Opere* di Sapegno, collana della Fondazione-Centro di studi storico-letterari Natalino Sapegno), Torino, Aragno, 2009, pp. XXVII-XXVIII e nota 8.

⁶ Cfr. Guido Alberti, *Alessandro Manzoni. Introduzione allo studio della sua vita e delle opere*, Milano, Garzanti («Saper tutto»), 1964.

⁷ Cfr. L.ucio Felici, *Introduzione* a Natalino Sapegno, *Leopardi. Lezioni e saggi*, a cura di Giulia Radin, Torino, Aragno, 2006, pp. VII-XIX, in particolare XVI-XIX.

e la diversità di quei due maestri mi causò uno strabismo o una “doppia vista”, per dirla col poeta dei *Canti*, da cui non mi sono più liberato nel corso dei miei studi su Leopardi. In quei corsi, come pure nel terzo volume del *Compendio di storia della letteratura italiana* (1947), Sapegno aveva concordato con le tesi della *Nuova poetica leopardiana* (ancora 1947) di Walter Binni, rivendicatrici della potenza e attualità del Leopardi anti-idillico degli ultimi canti. Il capitolo garzantiano, come dicevo, riprende le pagine delle dispense, ma con talune modifiche e puntualizzazioni significative. Lo studioso vi esplicitava le sue riserve – che già erano affiorate nella *Noterella leopardiana* pubblicata nel '48 su «Rinascita»⁸ – nei confronti di Binni e di Timpanaro, ravvisando nel primo una schematica separazione della “nuova poetica” da quella degli idilli, nel secondo una rigida opposizione tra Classicismo e Romanticismo, da cui usciva un Leopardi soltanto classicista e illuminista.⁹ Ma, a guardar bene, Sapegno in quel capitolo correggeva anche se stesso. Accorgendosi probabilmente di avere introdotto anche lui una cesura, un “salto” scarsamente motivato (o motivato con ragioni prevalentemente psicologiche) tra idilli e “ultimo Leopardi”, provvedeva a collegare meglio le due fasi con un palese ridimensionamento della seconda: veniva espunta l'affermazione della grandezza «infeconda» degli idilli, mentre risultava accentuato il grado di sperimentazione – solo parzialmente realizzata – degli ultimi canti, con un giudizio riduttivo anche su *Il pensiero dominante*. Unica eccezione *La ginestra*, nel cui messaggio però, precisava il critico, «sarà il caso non tanto di sforzarsi a cogliere le tracce di un'assai problematica sensibilità ai valori sociali, quanto piuttosto il riconoscere il segno estremo di una crisi storica, crisi di un'ideologia e di una società».¹⁰

Tali correzioni di rotta risultano da un testo con la data di stampa «gennaio 1969», ma che fu consegnato all'editore nella primavera del 1968, anno emblematico di furori ideologici, e Sapegno ne paventava le minacce destabilizzanti, nella società come negli amati studi. Nel suo ripensamento sulla poesia leopardiana è possibile percepire un'eco di quei timori, e anche un monito sempre valido per chi, da sponde opposte, non cessa di strumentalizzare il poeta e il pensatore dei *Canti*, delle *Operette morali* e dello *Zibaldone*.

La tempesta del '68 si abbatté anche sugli ultimi volumi del “Cecchi Sapegno”. La navigazione era proceduta abbastanza sicura fino al '67, anno di pubblicazione del *Seicento*. Poi i rapporti col mondo accademico diventarono intermittenti e difficoltosi: facoltà occupate, lezioni-assemblee, scorribande di “uccelli”.... Chi si ricorda più di loro? Erano bande di studenti che, in modi più o meno goliardici o minacciosi e in compagnia di qualche “infiltrato”, suonavano alle porte dei professori, facevano irruzione nelle loro case e se ne andavano dopo aver fatto contestazione e un po' di spesa proletaria: ne fu vittima, per fortuna senza danni, anche Giovanni Macchia, proprio quando, in un pomeriggio dell'autunno del '68,

⁸ Poi in Natalino Sapegno, *Ritratto di Manzoni ed altri saggi*, Bari, Laterza, 1961, pp. 154-161.

⁹ Cfr. Natalino Sapegno, *Giacomo Leopardi*, in *Storia della letteratura italiana* diretta da Cecchi e Sapegno, vol. VII, *L'Ottocento*, Milano, Garzanti, 1969, pp. 818-819 (i riferimenti sono a Walter Binni, *La nuova poetica leopardiana*, Firenze, Sansoni, 1947, e a Sebastiano Timpanaro, *Alcune osservazioni sul pensiero del Leopardi*, in Id., *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa, Nistri-Lischi, 1965, pp. 133-182).

¹⁰ Ivi, p. 951.

Cusatelli ed io eravamo appena usciti dalla sua casa di via Guido d'Arezzo a Roma, dove ci eravamo recati per sollecitargli il saggio su *Pirandello*, sul quale indugiava con interminabili rifiniture: in quell'incontro, come nei precedenti, ci sviò dallo scopo della visita intrattenendoci amabilmente sulle sue ultime ricerche e scoperte che trascorrevano dalla letteratura all'arte, alla musica. Nell'uscire dalla palazzina, vedemmo entrare un gruppetto di ragazzi e, nell'incamminarci verso la stazione Termini, ci venne il sospetto che fossero gli "uccelli". Preoccupati, telefonammo da un bar a Macchia, che ci rassicurò con voce angelica: erano uccelli non rapaci, avevano fatto una sobria merenda con le provviste del frigorifero e si erano accontentati di prendersi alcuni libri di cui il professore si era sbarazzato volentieri, perché facevano parte di quegli omaggi ingombranti e non graditi che alluvionavano e contaminavano la sua preziosa biblioteca.

Altrettanto pesante era il clima della casa editrice, dove si agitava un sindacalismo battagliero: gli uffici venivano spesso occupati e io, che ero ancora pendolare tra Redazione romana e Redazione milanese, talvolta ero costretto a lavorare in una stanza d'albergo, portandomi dietro dattiloscritti e bozze. A Milano, come in altre città, si cominciò a vivere nella paura: dai movimenti di contestazione si stava passando agli attentati terroristici, che sarebbero culminati nella strage di piazza Fontana del 12 dicembre 1969. Per motivi di sicurezza, l'editore fece chiudere lo storico ingresso di via della Spiga, permettendo soltanto l'accesso, più facilmente sorvegliabile, da via Senato.

Ma il '68 produsse anche turbamenti culturali profondi, lacerazioni ideologiche, crisi di identità soprattutto nella "sinistra storica": non furono pochi gli autori del "Cecchi Sapegno" che, drammaticamente divisi fra tentazione di isolarsi e volontà di capire e partecipare, vennero distolti, in quegli anni, dagli studi, dal lavoro specifico della propria disciplina.

Stava avvenendo quel «processo di disgregazione concettuale», cui accennerà retrospettivamente Sapegno nella *Premessa* all'edizione dell'87, alludendo agli eventi politici dell'Italia e dell'Europa ma anche ai pronunciamenti distruttivi delle neoavanguardie che li avevano di poco preceduti e che non potevano non riflettersi nella conclusione della *Storia* garzantiana. Le incertezze, le crepe cominciarono a manifestarsi via via che ci si avvicinava all'età contemporanea: ne era spia l'aggiunta di un volume non previsto, il citato *Dall'Ottocento al Novecento*, dove Verga e il Verismo apparivano piuttosto impoveriti a vantaggio della Scapigliatura: una scelta forse influenzata da chi, tra le file del Gruppo '63, aveva polemicamente parlato della "barriera del naturalismo" (in realtà alzando una barriera contro di esso)¹¹, ma anche da certe predilezioni, in altre sedi, per una enfatizzata linea espressionistica. Nel volume propriamente novecentesco lacune e scompensi si aggravarono, come ho detto, per la scomparsa di Cecchi. Il *Profilo ideologico* di Norberto Bobbio fu utilizzato, dirà Sapegno in un'intervista, «come una specie di cornice in cui collocare

¹¹ Cfr. Renato Barilli, *La barriera del naturalismo. Studi sulla narrativa italiana contemporanea*, Milano, Mursia, 1964.

i capitoli dedicati alle grandi figure del nostro secolo». ¹² Ma fu molto di più. Nel volume, fu in realtà l'unico quadro, disegnato con mano maestra, del travaglio ideologico politico, culturale che aveva attraversato il secolo fino alle giornate del '68; e nei fatti politici e ideologici vi si innestavano con sicurezza e lucidità anche radici, intrecci, riflessi letterari: il ruolo delle riviste, da «Leonardo», «La Voce», «Lacerba» alla «Rivoluzione liberale» di Gobetti e fino al «Politecnico» e a «Nuovi Argomenti», le diverse influenze di D'Annunzio, Croce, Papini e Prezzolini, del futurismo e così via. L'editore esitò ad accoglierlo perché vi si pronunciavano giudizi severi anche sulla politica dell'oggi e sulla «Resistenza tradita»; ma in quel caso la voce di Sapegno si fece sentire in modo energico. Il resto del volume rimase tuttavia frammentario e squilibrato. Il *D'Annunzio* di Raimondi e il *Pirandello* di Macchia segnavano una svolta nell'interpretazione di quei due autori, liberandoli da pregiudizievoli incrostazioni; *La nuova poesia* di Carlo Bo era l'autorevole testimonianza critica di uno dei protagonisti della stagione ermetica, e si collegava, per affinità di gusto, alla lettura che di *Pascoli* aveva dato Mario Luzi nel volume precedente; ma la narrativa restava, per forza di cose, scissa tra le due prospettive, non sempre convergenti, di Cecchi e Pampaloni. Mancava quasi del tutto il teatro, e l'assenza fu subito segnalata da un graffiante elzeviro di Montale: «Nel Novecento pubblicato da Garzanti il teatro ha la parte della Cenerentola. Un intero capitolo è dedicato a Pirandello e l'acutissimo interprete è Giovanni Macchia. Tutti gli autori di teatro che sono venuti dopo appaiono raggruppati in una nota che occupa mezza pagina; e non è detto che proprio tutti meritassero tanto onore». ¹³ Ancora più vistosa la debolissima attenzione alle teorie della letteratura e ai metodi critici, che hanno così fortemente caratterizzato la cultura del secolo. Per la critica era intervenuto un altro incidente: il capitolo scritto da Luigi Baldacci era molto scettico nei confronti delle «scuole della critica» e conteneva malcelate punture anche all'indirizzo di autori del «Cecchi Sapegno». Questa volta il rifiuto dell'editore fu condiviso da Sapegno, che si trovò costretto a supplire in fretta con una ventina di pagine: un profilo inevitabilmente sommario, che più tardi l'autore mi confidò di aver licenziato malvolentieri. Il saggio di Baldacci uscì, nello stesso anno 1969, come volumetto della collana «Saper tutto», che serviva un po' da *refugium peccatorum* (o «dei risarcimenti») del «Cecchi Sapegno»: ¹⁴ ci era finito due anni prima il *Petrarca* commissionato ad Antonio Quaglio, ¹⁵ nel timore che non arrivasse quello di Sapegno, e poteva esservi destinato anche un *Leopardi* chiesto, per le medesime ragioni, a Claudio Varese, che però non lo portò mai a termine. Un generale apprezzamento ricevette l'apparato delle illustrazioni, che, in ciascun volume, affiancava ai testi una sorta di storia iconografica della letteratura italiana. L'ispiratore era stato Cecchi, col suo fine gusto di critico d'arte oltre che di letteratura; ma, con la consulenza di Andrea Emiliani, la realizzatrice fu Vanna

¹² Intervista di Antonio Debenedetti a Sapegno sotto il titolo giornalistico *Un catalogo con rischio di faziosità*, in «Corriere della sera», 27 dicembre 1987, a proposito della nuova edizione della *Storia* pubblicata in quell'anno.

¹³ Eugenio Montale, *Variazioni*, in «Corriere della sera», 22 febbraio 1970, poi, in Id., *Trentadue variazioni*, Milano, Scheiwiller, 1987, p. 45.

¹⁴ Cfr. Luigi Baldacci, *I critici italiani del Novecento*, Milano, Garzanti («Saper tutto»), 1969.

¹⁵ Cfr. Antonio Enzo Quaglio, *Francesco Petrarca*, Milano, Garzanti («Saper tutto»), 1967.

Massarotti, collega carissima – scomparsa anche lei, come Ravajoli, nel 2009 – per tanti anni a capo di una Redazione iconografica di prim'ordine. A questo proposito ricorderò una curiosità che potrà interessare agli studiosi delle “soglie” dei libri: nel corso della ricerca fu trovata una miniatura del *Liber figurarum* di Gioacchino da Fiore, un drago a sette teste (*Dracus magnus et rufus*) che formava una perfetta G maiuscola, l'iniziale del nome dell'editore. Venne scelta per la sopraccoperta del primo volume e come marchio-simbolo per i dorsi di tutti i volumi: un omaggio alla vanità di Livio Garzanti, che così compensava il fastidio di sentir chiamata con i nomi dei due direttori quella che considerava una *sua* opera.

Qui finisce la storia della prima edizione del “Cecchi Sapegno”. Per la Garzanti fu un successo commerciale mai più eguagliato nel settore rateale. Per almeno quindici anni l'opera dominò il mercato, pur nel diffondersi di altre imprese storiografiche che ne riprendevano il modello e, in parte, sperimentavano altre piste. Vent'anni dopo, nel 1984 – conclusa l'*Enciclopedia Europea* che aveva prosciugato le risorse della casa editrice e fu all'origine del suo declino –, si decise di rilanciarla con una nuova edizione che prevedeva un *Novecento* risistemato e raddoppiato. Nel mio ruolo di direttore delle Redazioni – assunto dopo la lunga direzione di Cusatelli e quella breve ma incisiva di Giovanni Raboni – telefonai subito a Sapegno, che sulle prime si mostrò contrario ad assumerne la guida: “Sa”, mi disse, “che io ho intentato una causa a Garzanti?”. Gli risposi assicurandogli che gli avrei evitato qualsiasi contatto con l'editore, che avrebbe tenuto i rapporti soltanto con me suo antico allievo, che mi sarei attenuto puntualmente alle sue direttive e non si sarebbe presa alcuna decisione senza consultarlo. Seguì un incontro nella sua abitazione romana di piazza del Gesù, e la prima indicazione che mi dette fu quella di chiedere a Nino Borsellino di provvedere alla storia della critica, una spina che continuava a pungerlo: il nuovo capitolo fu una disamina intensamente ragionata di un trentennio di critica letteraria, dallo storicismo al post-strutturalismo. La seconda indicazione fu l'affidamento a Ezio Raimondi di un contributo sulle teorie della letteratura, che s'intitolò *Le poetiche della modernità e la vita letteraria*: una ricostruzione delle teorie, dei progetti e dibattiti dal futurismo al postmoderno, nello scenario della cultura europea. Stabilimmo poi le linee generali delle integrazioni e continuazioni della narrativa e della poesia. Per il teatro mi venne in soccorso Borsellino, mettendomi in contatto con Paolo Puppa, che s'impegnò in un vasto disegno della civiltà teatrale, dalle sintesi futuriste alle ultime sperimentazioni (*Itinerari nella drammaturgia del Novecento*). Compito arduo e imbarazzante fu per me richiamare in causa chi aveva trattato nella prima edizione la poesia e la prosa. Carlo Bo si dichiarò soltanto disponibile ad aggiornare i poeti del capitolo originario e accettò di buon grado che delle successive generazioni si occupasse Giovanni Raboni (*Poeti del secondo Novecento*), il quale generosamente rivide anche le pagine vecchie e nuove di Bo. Pampaloni pose a buon diritto la condizione che fosse lasciato libero di rifare completamente i “narratori”, svincolandosi dalle tessere di Cecchi: ne uscì un libro nel libro (*Modelli ed esperienze della prosa contemporanea*), circa 300 pagine portate avanti tra dubbi e tormenti, di cui a lungo discutevamo nelle stanze di via

della Spiga o nel vicino caffè della Galleria Manzoni. Un incremento l'ottenni anche da Bobbio, con due paragrafi nuovi del *Profilo*, che arrivava così fino al 1980.¹⁶

Tutti i materiali vecchi e nuovi furono ordinati in due volumi: il secondo si concluse con uno *Schedario dei poeti e dei posatori* a cura di Piero Cudini, che, organizzato alfabeticamente per autori, riassumeva e completava i dati biografici e bibliografici a scopo di consultazione e di sussidio didattico.

I due volumi uscirono nel 1987, insieme alla riedizione dei precedenti volumi: *riedizione* e non meccanica ristampa, perché – con la collaborazione di Cudini e di Davide Conrieri – vennero rifatte tutte le bibliografie, punto debole dell'edizione originaria, a causa di autori che se ne erano disinteressati, affidandole a mani poco esperte; anche i testi furono riletti da me e dai redattori, apportandovi piccoli ma non insignificanti restauri col consenso dei rispettivi autori: alcuni si mostrarono infastiditi da queste “chiamate” su testi scritti venti o trent'anni addietro; altri, i più, me ne furono grati. Ricordo con piacere – sono i modesti piaceri degli editoriali – una lettera di Domenico De Robertis che mi ringraziava calorosamente per la correzione di una svista cronologica.

A differenza di quanto avvenuto negli anni Sessanta, Sapegno aveva seguito costantemente i lavori e si era mostrato ansioso di vederne il compimento. Ne fu cautamente soddisfatto, come lasciò trasparire dall'intervista di Antonio Debenedetti sul «Corriere». ¹⁷ L'accoglienza della critica fu vivace, a dimostrazione della vitalità dell'opera. Le pagine culturali dei quotidiani e dei settimanali non rinunciarono al vecchio gioco del “chi c'è e chi non c'è”, mentre «L'Indice» ospitò un serio dibattito tra Giulio Ferroni e Ezio Raimondi in merito alle prospettive del postmoderno, verso le quali Ferroni si mostrava assai più scettico dell'anziano collega. Ma di Ferroni – che proprio allora, per Einaudi, aveva intrapreso la solitaria fatica di una vasta *Storia della letteratura italiana* destinata alle scuole superiori e alle università – mi piace citare l'apprezzamento non convenzionale della scrittura “narrante” del rinnovato *Novecento*:

Pur risultando da strati diversi, elaborati in tempi diversi e con punti di vista diversi, il *Novecento* garzantiano si pone, in questa nuova edizione, come un'immagine organica della letteratura del secolo [...]. Aggiornamenti e ampliamenti dei vecchi saggi, nuovi interventi espressamente confezionati, apporto di fitti materiali bibliografici ed informativi [...] vengono ora a dare dell'opera [...] un volto più ricco e completo. Se si volesse definirlo in una sola battuta si dovrebbe dire che questo volto è di tipo narrativo: il discorso storico e critico si pone quasi sempre come un discorso narrante, che affronta gli snodi anche più sottili delle posizioni, delle opere, degli autori, con una

¹⁶ Dopo l'edizione garzantiana del 1969, il *Profilo ideologico del Novecento* di Norberto Bobbio fu ripubblicato nel 1972 dalla Cooperativa Libreria Universitaria Torinese (CLUT) sotto forma di dispense per gli studenti del corso di Filosofia della politica di cui Bobbio era titolare nella Facoltà di Scienze politiche dell'Università di Torino, con l'aggiunta di una *Premessa* e di due capitoli, *I cattolici e il mondo moderno* e *Croce oppositore*. Nel 1986 Einaudi accolse questa edizione ampliata nella «Biblioteca di cultura storica», con l'aggiunta di una *Postfazione*. L'anno successivo apparve nella nuova edizione del “Cecchi Sapegno”, nel primo dei due volumi dedicati a *Il Novecento*, con l'esclusione della *Premessa* e della *Postfazione* ma con l'aggiunta di altri due capitoli, *La democrazia alla prova e Verso una nuova repubblica?*, e un'ampia bibliografia a cura di Pietro Politi. Nel 1990 Garzanti ripubblicò il *Profilo* in un volume a sé stante della collana «Gli elefanti-Saggi», con tutte le aggiunte, una nuova *Prefazione* e la bibliografia aggiornata di Politi.

¹⁷ Cfr. l'intervista citata nella nota 12.

volontà di raccontare e di trasmettere l'esperienza letteraria ad un pubblico colto ma non specialistico.¹⁸

Scomparso Sapegno nel 1990, un paio d'anni dopo cominciò a scomparire anche la Garzanti, non come nome ma come identità editoriale, progressivamente smembrata e spartita tra Utet e Messaggerie. Il primo misfatto compiuto sull'immagine del "Cecchi Sapegno" avvenne nel 1993, quando da pochi mesi avevo lasciato la casa milanese – in cui avevo lavorato per ventotto anni – per assumere la direzione della Giunti di Firenze. Un giorno mi telefonò un amico, che allora insegnava all'Università dell'Aquila. Con tono euforico mi annunciò che aveva fatto acquistare dalla sua Università ben otto volumi antologici che arricchivano il "Cecchi Sapegno" e si congratulò con me per essere riuscito a compiere una simile impresa all'insaputa del mondo universitario; "c'è anche un volume", precisò, "con i poeti del Cinquecento e del Seicento, curato da te e da Ferroni". Rimasi di sasso, dal momento che io non ne sapevo un bel nulla. Come constatai allo stand della Garzanti-Utet del Salone del libro di Torino, i vecchi volumetti della collana «I Grandi libri» (9 per la poesia, 8 per la novellistica) erano stati ingranditi e rilegati a due a due, per vestirli al modo del "Cecchi Sapegno" e contrabbandarli come suo complemento, senza avvertire i curatori e senza darsi la pena di un minimo di revisione e aggiornamento. Fra l'altro, quelle poco fortunate antologie, più che estranee, erano dissonanti rispetto all'impostazione e alle scelte del "Cecchi Sapegno".

Di un successivo episodio ho invece un caro ricordo, perché costituì per me una sorta di felice congedo dall'editoria, in una condivisione di compiti e di stretta collaborazione all'insegna e col calore dell'amicizia. All'approssimarsi della fine dell'altro secolo e dell'altro millennio, i nuovi proprietari della Garzanti pensarono di rilanciare l'opera con una ulteriore continuazione del *Novecento*: si rivolsero a Nino Borsellino che volle associarmi alla direzione, e così nel 2001 uscirono altri due ponderosi tomi intitolati *Scenari di fine secolo*, titolo suggerito da Borsellino e molto appropriato all'iniziativa, in quanto fatti, personaggi e opere a noi troppo vicini possono essere "messi in scena" piuttosto che storicizzati. Non mi soffermerò su questi *Scenari*, sia perché il discorso suonerebbe troppo autoreferenziale, sia perché essi furono presentati anche in questa sede, prima che all'Accademia dei Lincei.¹⁹ Dirò soltanto che, pur nelle diverse esigenze poste dal mutar dei tempi, ci siamo sforzati di restare fedeli allo spirito con cui il "Cecchi Sapegno" era stato concepito,

¹⁸ Giulio Ferroni, *Un discorso narrante*, in «L'Indice dei libri del mese», anno V, n. 3, marzo 1988, pp. 6-7. Nello stesso numero, a p. 7, sotto il titolo *Tradizione del nuovo*, la sua lunga recensione delle *Poetiche della modernità e la vita letteraria* di Ezio Raimondi, che rispose con una altrettanto lunga e circostanziata messa a punto delle proprie idee sul "moderno" e il "postmoderno": replica che apparve sotto il titolo *Novecento conflittuale* nell'«Indice», anno V, n. 5, maggio 1988, p. 11. Raimondi la ripubblicò, col titolo *Pluralismo e conflitto (Rispondendo a un lettore)* in appendice a *Le poetiche della modernità in Italia* (Milano, Garzanti, «Strumenti di studio», 1990, pp. 109-114), che riproduce in volume autonomo il saggio della *Storia*.

¹⁹ La presentazione alla Fondazione Sapegno avvenne il 3 settembre 2001, in un incontro intitolato *La storiografia letteraria del secondo Novecento*, nell'ambito del seminario *L'Europa letteraria del secondo Novecento* (3-8 settembre 2001), con le relazioni di Pietro Gibellini e Nicola Merola. Seguì, il 18 ottobre, la presentazione all'Accademia dei Lincei, introdotta e coordinata da Ignazio Baldelli, Vicepresidente dell'Accademia, che, dopo un saluto di Cesare Merlini, Presidente del Gruppo Utet, dette la parola a Andrea Camilleri e a Giovanni Raboni. A entrambe le manifestazioni partecipammo Borsellino e io.

facendo continuare il discorso sulla narrativa e sulla poesia a Ferroni e ad Alfonso Berardinelli, intensificando gli interventi sulla critica e sulla teoria della letteratura, introducendo una sezione intitolata *Letteratura, arti e comunicazione*, dove con duttilità interdisciplinare si esaminano gli scambi tra il linguaggio della letteratura e i linguaggi sia delle altre arti (pittura, musica, cinema) sia dei mezzi di comunicazione (didattica, giornalismo, televisione, informatica). In un'altra sezione, intitolata *Letterature a confronto*, Antonio Prete tratta delle esperienze di traduzione della poesia, Franco D'Intino della ricezione del Novecento italiano nelle culture europee ed extraeuropee, Franco Ferrucci della dissoluzione dell'identità della letteratura nazionale. Alla lingua letteraria in sé, ai suoi mutamenti nella poesia e nella prosa, Maurizio Dardano dedica un ampio saggio, che raccorda le analisi dei capitoli precedenti, riportandoli nell'alveo dello specifico letterario. Insomma, come voleva Sapegno, la letteratura è rimasta il centro e il referente di ogni discorso.

Il saggio di Dardano apre il secondo tomo, che per il resto è occupato in massima parte da 900 pagine a due colonne con circa 500 schede – numerose quelle “multiple”, dedicate a cicli narrativi o poetici – che rileggono i testi più significativi, o che a noi sono sembrati tali, dei vari generi (narrativa, poesia, teatro, saggistica) ai vari livelli di statuto e di stile (inclusi alcuni esempi di letteratura di consumo), dando conto della struttura anche fisica di ciascun libro e dei cambiamenti intervenuti da un'edizione all'altra. Questa parte, affidata a un gruppo di giovani studiosi di diverse scuole, richiese un lavoro certosino di verifiche e di riscritture, che fu fatto tra le mie pareti domestiche perché le Redazioni Garzanti si erano dissolte: non ne sarei venuto a capo se non avessi coinvolto un amico fedele, Bruno Nacci, lettore e scrittore dotato di giudizio infallibile e penna fine. Devo gratitudine anche alle mie figlie Lucia e Roberta, che mi assistettero nella revisione ed elaborarono alcune delle schede più problematiche.

Solo per completezza d'informazione accenno infine a un'operazione commerciale condotta nel 2005 sul corpo, non più sull'immagine, del “Cecchi Sapegno”, di concerto fra la Utet-Garzanti Grandi Opere in transito al Gruppo De Agostini e il «Corriere della sera». Venti volumazzi cartonati per l'edicola, che riprendevano i testi (non tutti) del “Cecchi Sapegno”; ma i nomi di Cecchi e Sapegno, citati nella presentazione editoriale, scomparvero dalla copertina e dal frontespizio (e questo fu un bene, per il rispetto dovuto alla loro memoria); mentre il titolo perse il sostantivo *Storia* e diventò soltanto *Letteratura italiana*. Insomma, come impone il mercato, si dava un'impressione ingannevole di novità. Borsellino e io fummo coinvolti marginalmente. Borsellino disegnò, in apertura del primo volume, un diagramma di otto secoli di letteratura italiana e scrisse un inquadramento aggiornato dell'Umanesimo; a me fu chiesta una consulenza editoriale che si rivelò puramente formale, e che mantenni solo per limitare i danni. Saltò la parte sulle Origini di Roncaglia (uno dei capisaldi dell'opera), che parve troppo specialistica e fu sostituita con poche pagine di Concetto del Popolo prelevate dalla *Storia della civiltà letteraria italiana* diretta da Bárberi Squarotti per la Utet: le mie proteste ottennero soltanto che il testo estromesso fosse pubblicato come saggio autonomo, a cura di Anna Ferrari vedova di Roncaglia, in una collana della Utet goffamente intitolata «Gli

imprescindibili». ²⁰ Saltarono le illustrazioni e le bibliografie, sostituite le prime da banali immagini d'archivio, le seconde da manufatti di un'agenzia letteraria, che s'ingegnò anche a farcire i volumi e a spezzare fastidiosamente i testi originari con dei box di approfondimenti e altre improvvisate bellurie che, nei casi migliori, erano superflue. Questi materiali raffazzonati mi piovevano quotidianamente nel computer: oggi per licenziarli domani, con o senza il mio parere di cui si faceva volentieri a meno; il più delle volte, quando trasmettevo a stretto giro le correzioni, mi si rispondeva che le pagine erano già andate in stampa. Corressi qualche mostruosità, non potei fare di più.

Un caso esemplare di mala-editoria da dimenticare. Quei venti mattoni li ho seppelliti in cantina, con la speranza che nessuno metta più le mani sul "Cecchi Sapegno", che è espressione di una civiltà, intendo editoriale oltre che letteraria, cui si sono voltate le spalle.

²⁰ Cfr. Aurelio Roncaglia, *Le origini della lingua e della letteratura italiana*, introduzione di Anna Ferrari, Torino, Utet Libreria («Gli imprescindibili»), 2006.

Paolo Leoncini

Filippo Secchieri: una scomparsa prematura

Filippo Secchieri, collaboratore di «Oblio» (nel cui primo numero sono apparsi due dei suoi più lucidi contributi su un saggio reboriano di Marco Fasciolo e sull'edizione critica delle pizzutiane *Pagelle* a cura di Gualberto Alvino, mentre al secondo sono affidate due recensioni su Giunta e su Rebora) e condirettore di «Ermeneutica letteraria», è mancato lo scorso 26 marzo all'età di cinquantadue anni, a Ferrara, la sua città. È stato uno dei più convinti e appassionati promotori della nostra rivista. La intendeva — con il suo temperamento complesso in cui convivevano un'intelligenza acuta e raffinata e una volizione perentoria, non priva di risentimenti non immotivati nei confronti della cultura più istituzionalmente accademica — come uno spazio che permettesse di elaborare nuove istanze teorico-pragmatiche al di là di una critica orfana delle cogenti ideologie e metodologie novecentesche. Il passaggio dalle ideologie e dalle metodologie alla teoria (nei *Frammenti per l'interpretazione*, suo ultimo lavoro, Secchieri compie una interessante distinzione tra metodi e metodologie: il metodo diventa metodologia quando, anziché innervarsi nell'esperienza ermeneutica, viene assunto nella genericità razionalistica: «Partire dal testo ... consentirà di scongiurare l'involuzione razionalistica ... dei metodi ... il loro scadimento in metodologie ... codificare un approccio ... equivale ... a indebolirne l'efficacia ... i binari accuratamente tracciati portano altrove. Portano in un generico ovunque») era per lui lo stigma del nuovo secolo: teoria come movente della filologia, istanza metacritica, che trovava i propri riferimenti nell'area francese di Barthes, Merleau Ponty, Blanchot, Derrida; e i propri autori in Leopardi, Kafka, Rebora, Savinio, Landolfi. I sei volumi che ci lascia (su Leopardi, Savinio, Landolfi, sulla teoria dell'interpretazione; la raccolta di saggi su Rebora e i *Frammenti per l'interpretazione* usciranno postumi, in tempi brevi, rispettivamente da Bulzoni e da Milella) e i più di cento tra articoli, saggi, recensioni, costituiscono una testimonianza rara e atipica nella cultura italiana dei decenni più recenti.

Le sue acquisizioni dei testi letterari, solcati da ipotesi plurime e interagenti (quello che lui chiamava «l'ascolto della deiscenza del senso testuale»), configurano la propria autenticità nel porsi come relative, provvisorie, riformulabili. La modalità dell'esperire — alternativa alle scorciatoie assertive della concettualità; sottesa dalla discrasia irrisolvibile tra pensiero, soggetto, linguaggio — coinvolge, all'insegna del «limite», esistenza e letteratura: la letteratura, rispetto all'esistenza, *agisce* come finzione, «significando», non «dicendo» (perciò il suo interesse, ad esempio, per un libro come *Ermeneutica della finitezza* di Donatella Di Cesare).

Leggiamo i seguenti passi da *L'ermeneutica tra letteratura e filosofia* (in Carlo Alberto Augieri, *Esperienze di lettura e proposte di interpretazione*, Bari, Laterza, 2006):

Le occorrenze testuali ... non inducono ... equivalenze ermeneutiche risolutive con ciò che si deduce dalle loro valenze fenomeniche. Sottoscrivendo una risoluta affermazione del giovane Contini sembra necessario ribadire che nel lavoro critico «il fine non è di vedere il tutto dopo la parte, ma il tutto nella parte» [cit. tratta da Gianfranco Contini, *Il lessico di Enrico Pea*, 1939]. La messa in forma dei contenuti non si differenzia granché da una loro sostanziale negazione («la parola mi dà l'essere, ma me lo dà privo di essere» [Maurice Blanchot, *La letteratura e il diritto alla morte*, ed. fr. 1947; trad. it. 1983]) ... la lettura *non sta in riga*; eccede il lineare, elaborando traiettorie asintotiche e discontinue ... Sorge di qui la *minaccia preziosa* che accompagna il realizzarsi di ogni atto di lettura: ossimoro necessario poiché, a questa latitudine, la via d'uscita ha tutta l'aria di essere una via di fuga ... Realisticamente, non si può fare a meno di chiedersi se un discorso coerente intorno all'attività primaria del leggere possa davvero sperare di serbarsi indenne dalla fascinazione dell'ossimoro, ossia ritenersi pago di *una* verità ... senza trasformarsi in una più o meno sottile elusione del proprio oggetto. Perché, se c'è qualcosa che la lettura non è nelle condizioni di garantire, è precisamente la certezza di *un* approdo, di *un* conseguimento classificabile ... Non c'è terra ferma, leggendo: ciò vale per i testi, ma altresì per la realtà, in tutti i suoi aspetti. (pp.403-406, *passim*).

Si tratta di un «pensiero dell'esperire» incompatibile con le metodologie generalizzanti; con «saperi precostituiti» nei confronti della letteratura; e con le «interpretazioni», che Secchieri definisce «costume anticritico», fondate illusoriamente su una razionalità disancorata dall'esperire, disancorata dal movimento costante e ineludibile delle esperienze testuali: intese, in sostanza, come esperienze esistenziali. La scrittura di Secchieri, modulata su registri molteplici, dove il raffinatamente dotto coesiste con il colloquiale e con il quotidiano, è connotata dalla dilatazione, dal “dispendio”, dal percorrimto e dal ripercorrimto.

I suoi appunti (che a poco a poco trovavano da sé la coerenza), le sue estensioni riflessive, le sue citazioni, i *file* che inviava agli amici, le lunghe e interlocutorie telefonate, costituivano la prova vivente di un interrogarsi costante sulle significazioni del letterario. Interrogarsi costante che Filippo desiderava condividere, con una radicalità estrema, in certo senso contraddittoria, in quanto innervata nel sottofondo contingente e relativo della finitezza. Esperire la finitezza, vivere il limite, erano le istanze intime del suo sentire.

Studioso esemplare, ma a-tipico, rispecchia i tratti di una condizione storica di transizione e di spaesamento. Richiama, piuttosto che le posizioni ermetiche della letteratura come vita, le situazioni primonovecentesche: ad esempio, l'interrogazione indefessa di Renato Serra, l'esigenza serriana di «realizzare» — sia pure *soltanto* nella scrittura — il «mistero senza fondo» della poesia.

Maggio 2011

Giuseppe Lo Castro

Il mistero della violenza: *Tentazione!* di Verga e il racconto di stupro

1. *Tentazione! e la patologia del desiderio*

Nel 1884 Verga raccoglie per l'editore Sommaruga, sotto il titolo *Drammi intimi*, sei novelle di diversa ambientazione, già pubblicate su riviste tra il novembre 1882 e il dicembre dell'anno seguente. La silloge non ebbe fortuna;¹ tre racconti furono recuperati per completare il volume *I ricordi del capitano d'Arce*, gli altri rimasero dispersi. Tra le novelle che hanno subito le disavventure dello smembramento della raccolta ve n'è una di ambiente milanese, *Tentazione!*, già apparsa nella torinese «Gazzetta del popolo della domenica» il 2 settembre 1883.

Tentazione! si configura come un testo scomodo, incentrato su un episodio di efferata violenza sessuale: la vicenda, assai cruda, è giocata su un'impersonalità radicale; il tema è trattato fuori da ogni orizzonte di condanna morale, in cui i carnefici possono apparire, in certa misura, parimenti irresponsabili quanto la loro vittima. Alla novella, a lungo ignorata, ha nuociuto pure l'appartenenza a un ambiente estraneo al collaudato filone rusticano siciliano, su cui si è lungamente sostenuta l'immagine privilegiata di un Verga narratore del mondo contadino e dei suoi personaggi "umili". Eppure si tratta di una delle novelle più scioccanti dell'intero repertorio verghiano con una scrittura dal ritmo serrato e incessante e la narrazione di un'*escalation* che giunge ad esiti distruttivi impreveduti. È in un caso estremo come questo che si vede quanto allo scrittore Verga non interessi giudicare e quanto la sospensione del giudizio produca una necessità di riflessione e di spiegazione che travalicano i confini noti e pacificati. Condannare uno stupro è scontato, attribuire tutta la responsabilità alla criminalità dei colpevoli è rassicurante, ma Verga non si adegua al conformismo morale, e dunque scava fino in fondo nelle oscure motivazioni dell'atto inaccettabile. I protagonisti dello stupro sono ragazzi normali e la violenza si rivela una possibilità sempre in agguato anche nelle menti meno predisposte al crimine.

Come è stato possibile? Intorno a questo drammatico interrogativo si costruisce la novella. Il resoconto della vicenda tragica si motiva come il tentativo di ripercorrerne i passaggi e gli sviluppi per individuare e illustrare le cause dell'evento inspiegabile. Con coraggioso ed altrettanto radicale capovolgimento delle consuetudini letterarie il narratore di *Tentazione!* appare come uno degli stupratori, il punto di vista del

¹ Gino Tellini (*Nota a i testi*, in Giovanni Verga, *Le novelle*, Roma, Salerno, 1990, II, p. 569) attesta comunque diverse riedizioni che sarebbero avvenute senza il consenso dell'autore: Napoli, Libreria Economica, 1907; Como 1908, e, nello stesso anno, in due collane diverse, Firenze, Quattrini, 1914. La silloge fu poi a lungo dimenticata, trascurata nelle principali monografie, non inserita organicamente nelle posteriori raccolte del *corpus* novellistico verghiano; è stata infine "riscoperta" in anni più recenti da Carlo Madrignani che l'ha ripubblicata in un'edizione singola Palermo, Sellerio, 1979; mentre poco prima Leonardo Sciascia ne riesumava il racconto *La chiave d'oro*, in un efficace intervento: *La chiave della memoria* in *Verga inedito*, numero monografico di «Sigma», X, 1-2, 1977, pp. 3-11.

racconto entra nella testa e nella memoria del carnefice della violenza e lo ritrova quasi anch'esso una vittima, schiavo delle circostanze. Il giudizio morale che il lettore deve formulare risulta spiazzato, posto a un livello ulteriore di ricerca sociale di cause e psicologia della violenza che risiedono in una potenzialità distruttiva che sembra prescindere da ordinarie responsabilità personali.

«Ecco come fu.» L'attacco lapidario in medias res illustra subito la natura del racconto. Un protagonista, testimone o attore di un evento controverso, si incarica di ricostruirne lo svolgimento con una mossa introduttiva tipica della narrazione orale di un fatto. «Ecco come fu. Vero com'è vero Iddio». Il successivo appello alla verità, pronunciato con il modulo di un'espressione popolare, ci prepara a un narratore che vuole spiegare e giustificare l'accaduto. Le premesse del racconto sono in queste poche battute, che ne restituiscono anche la ragione e, per così dire, l'urgenza antropologica: si narra per provare a darsi conto di un evento irrisolto. Lo spazio del racconto, in questa dimensione di oralità ricreata, assume dunque il volto di una testimonianza vissuta, di una ricostruzione memoriale, di un'ansia di comprensione. Il racconto-confessione è ancora necessità di verbalizzare e elaborare il trauma della violenza compiuta; al lettore, cui è rivolto, il compito di capire e trovarne la ratio. Tre giovani si recano a Vaprio, nei dintorni di Milano, per partecipare a una festa. Sono senza fidanzate, per divertirsi liberamente e, magari, scherzare con le ragazze del luogo. Ma su questa spensierata avventura festiva aleggia un dramma imminente. Un'osservazione preventiva ci avverte: «Dopo, al cellulare, quando pensava al come era successo quel precipizio, gli pareva di impazzire».² Il narratore che fin qui si è proposto come un testimone ben informato dei fatti, adesso dà la parola a uno dei tre protagonisti, che ad evento concluso è stato tradotto in carcere, «al cellulare». Il punto di vista si fa più interno e si chiarisce ulteriormente il senso retrospettivo della narrazione: il giovane pensa «al come era successo» e non trovandovi una ragione gli «pareva d'impazzire». L'evento, apprendiamo, ha il carattere di «un precipizio»: è successo qualcosa, cioè, si è varcata una soglia, dopo la quale si è potuto solo correre verso la caduta irreparabile. E appunto: dove si trova la soglia, il confine, il varco, che conduce dallo scherzo innocente alla violenza criminale senza limiti? Cosa ha innescato il «precipizio»? In quale momento di quella infausta giornata i protagonisti hanno cominciato a sbagliare? Questo si propone di capire come interrogativo drammatico il responsabile che ha bisogno di individuare la propria colpa per potersi dare ragione della severa condanna che lo attende. Un interrogativo il cui scacco prelude alla necessità di attribuire alla causa imponderabile lo stigma della pazzia, una definizione buona per etichettare tutto ciò che non sappiamo spiegare, avrebbe detto Capuana.³

² Giovanni Verga, *Drammi intimi*, ed. critica a cura di Gabriella Alfieri, Firenze, Le Monnier, 1987, p. 27.

³ Giudizi di tal sorta ricorrono nei racconti a proposito dell'allucinazione, ma si veda ad esempio come nel racconto *Non predestinato?* è trattata la fatalità: «Io non credo alla fatalità - disse Oddo Remossi - almeno nel modo in cui generalmente s'intende. / Per quanto si voglia ingrandire l'azione e l'influenza delle circostanze esteriori ed ereditarie, resta sempre un largo margine dove può trovar posto la libertà individuale. Solamente avviene che noi non ci opponiamo a bastanza a quelle forze, diciamo, nemiche che ci stanno dattorno. Spesso, purtroppo! non ne abbiamo il tempo, né il modo. La vita c'incalza; la stessa civiltà che dovrebbe renderci più indipendenti e più liberi, ci costringe a una schiavitù di atti e di pensieri di cui non ci rendiamo mai conto. Oggi nessuno di noi avrebbe il coraggio di soffiarsi il naso con le dita, come il gran cavaliere della Mancina e qualche raro contadino attuale. La schiavitù del fazzoletto vi

Verga, invece, nel riproporre il caso coinvolge il proprio lettore nella ricerca di una *ratio*, lo induce a farsi interprete e giudice dell'evento, aldilà di ogni prevedibile censura morale. E infatti il racconto procede rintracciando i segni premonitori e le deviazioni che hanno favorito, se non causato, il disastro. Così quando, nel tornare a casa i giovani decidono di imboccare una innocua scorciatoia, il narratore commenta: «Fu quella la rovina!».⁴ E ancora, più oltre: «tutti giovani e senza fastidi pel capo. Se fossero loro mancati i soldi, pure il lavoro, o avessero avuto altri guai, forse sarebbe stato meglio», quasi che lo scegliere una strada o l'essere spensierati possa essere una causa del fattaccio. Da subito si capisce come il narratore, dietro il quale si palesa l'ottica dei colpevoli, si arrabatti a cercare a tutto campo la spia di una determinazione dell'evento, consapevole che non c'è una causa evidente, anzi il suo primo giudizio, l'abbiamo già notato, si appella ad un inspiegato impazzimento collettivo.

Infine i tre giovani, che temono di essersi persi, incontrano una contadina: «Era un bel tocco di ragazza, di quelle che fan venire la tentazione a incontrarle sole». ⁵ Nulla farebbe presagire il peggio. Nulla è nella contadina di malizioso o di provocante, all'infuori del suo essere donna e bella. Nulla sembrerebbe essere di criminale nei tre giovani, spensierati, allegri, un po' brilli, ma tutti ragazzi normali, fidanzati e bravi lavoratori. Eppure la donna, per Verga, può essere di per sé «tentazione», nelle circostanze e nelle condizioni del racconto. Così uno scherzo tira l'altro, la contadina reagisce da «ragazza onesta», prima affretta il passo, poi si mette a strillare, quindi assesta gomitate, al più ride «sottonaso» delle galanterie, minaccia colpi col paniere, assicura di chiamar gente, picchia sodo, corre; infine, sottomessa, «mordeva, graffiava, sparava calci». ⁶

L'azione è repentina: i fatti si susseguono come in una concitata *escalation*, in un luogo più volte connotato come notturno e silenzioso che invita all'impunità. La «tentazione» del titolo sembra così covare anche nelle cose. Non c'è spiegazione, non c'è decisione di commettere la violenza, solo un *raptus* che, appunto, rapidamente monta, perturbando una situazione di normalità fino alla degenerazione delittuosa. Il solo commento che può suggerire un'interpretazione è «come fossero invasati a un tratto da una pazzia furiosa», in cui l'ebbrezza del vino e della giornata di festa si trasforma in improvvisa e irrefrenabile ebbrezza della carne («ubbbriachi di donna»). ⁷ Oppure l'appello quasi fatalistico «Dio ce ne scampi e liberi!», invocato a istituire la paura che la patologia criminale sia un orizzonte imponderabile, e all'occasione una deriva potenziale per tutti. L'epilogo si fa ancora più tragico, mentre il crescendo continua: oltre ogni aspettativa, lo stupro giunge a provocare prima l'omicidio, per la paura di essere denunciati e smascherati, poi, per colmo di crudeltà e assenza di

sembra poca cosa? Ne ridete? Ebbene, tant'altre schiavitù di idee non sono meno ridicole di essa. / Rifletteteci un po', e ve ne avvedrete. / - Che c'entra tutto questo con la fatalità? - disse Mazzani. / - C'entra - rispose Remossi - perché noi sogliamo chiamare «fatali» quei fatti dei quali non riusciamo a scorgere la concatenazione e la logica.», Luigi Capuana, *Racconti*, a cura di Enrico Ghidetti, Roma, Salerno, t. II, p. 410.

⁴ Verga, *Drammi intimi*, cit., p. 27.

⁵ Ivi, p. 28.

⁶ Ivi, p. 29.

⁷ *Ibidem*.

limiti, il macabro taglio della testa del cadavere che non entra nella fossa, scavata per occultare più che seppellire il corpo. Alla fine i tre giovani amici, rotta ogni solidarietà, si guardano in cagnesco temendosi a vicenda;⁸ li ritroveremo sbandati e, di fronte al tribunale, si accuseranno l'un l'altro di aver fatto la spia.

La novella si conclude con un ultimo sguardo retrospettivo: «Ma quando ripensavano poi al cellulare com'era stato il guaio, gli pareva d'impazzire, una cosa dopo l'altra, e come si può arrivare ad avere il sangue nelle mani cominciando dallo scherzare».⁹

Ritorna il motivo centrale della vicenda, l'interrogativo su «come era stato il guaio» e il rendiconto richiesto alla memoria per spiegare l'evento che ancora una volta produce solo l'impressione della pazzia. Il richiamo finale riprende anche l'incipit della novella, quell'«ecco come fu» che già condizionava il resoconto degli avvenimenti e che adesso si definisce come osservazione postuma degli attori del dramma, o forse di uno di essi, quell'Ambrogio che meno appare responsabile. E più ancora ricorda quasi alla lettera l'altro commento, che già abbiamo segnalato: «Dopo, al cellulare, quando pensava al come era successo quel precipizio, gli pareva di impazzire». La circolarità dei riferimenti del racconto chiarisce pure come la ricerca di un senso rimane la costante del suo andamento cronachistico e ne impone anche la necessità di ricostruire i fatti per rintracciarvi una ragione. Al tempo stesso il commento del narratore interpreta una volta di più come «precipizio» e come progressione («cominciando dallo scherzare»), confermando quella ricerca di un punto di inizio, di una molla scatenante della serie di effetti a catena dell'evento. *Tentazione!* è per il resto un racconto estremamente asciutto e scarno; tra le novelle di Verga è, forse, quella che meglio rispecchia uno dei principi della lettera dedicatoria all'*Amante di Gramigna*, il progetto cioè di mettere il lettore «faccia a faccia col fatto nudo e schietto» e di semplificarne la narrazione fino all'obiettivo ultimo di poterne dire soltanto «il punto di partenza e quello d'arrivo»,¹⁰ da soli sufficienti a lasciar comprendere cause e sviluppi. La *brevitas* e la concentrazione essenziale del racconto sull'accaduto sono in questo caso fondamentali. Tutti i passaggi narrativi appartengono alla catena degli eventi, la cui ricostruzione si offre di per sé all'opportunità di una spiegazione. Si tratta infatti della narrazione di un *fait divers*, condotta secondo il modulo prosciugato di una cronaca implacabile in presa diretta, senza alcun diversivo. Se l'obiettivo è attribuire la responsabilità del giudizio e il dovere dell'interpretazione dei fatti alla coscienza del lettore, da questa modalità di scrittura emerge anche l'altra funzione principe del racconto verghiano espressa

⁸ La situazione di timore reciproco dopo l'esplosione della violenza efferata è analoga all'incertezza spaurita che invade i protagonisti di *Libertà* dopo la rivolta. Lo stato di sospensione seguente alla violenza e che prelude al ritorno inesorabile dell'ordine ha un antecedente nel *Marco Visconti* di Tommaso Grossi (devo la segnalazione a una lontana conversazione con Franco Brioschi): «Intanto, per tempo corso di mezzo, per le nuove cure a cui s'erano rivolti gli animi, era dato giù quel primo bollire di sdegno e di vendetta, e la moltitudine, nuova al sangue, cominciava a provare il naturale sgomento per quello che avea versato. Ognuno desiderava di torsi da quel luogo troppo funesto, di sottrarsi alla vista di tanti testimoni, che so io? di nascondere a –nella quiete e nel segreto fidato della propria casa, la parte che aveva avuto in un eccesso, che tutti ben prevedevano dover tornare in capo a' suoi committitori: per lo che, cheton chetone, mogi mogi, come cani scottati, con la coda fra le gambe, l'un di qua, l'altro di là, per la china, per l'erta, se la fumarono via, e in poco tempo fu tutto solitudine e silenzio»: *Marco Visconti. Storia del Trrecento cavata dalle cronache di quel tempo e raccontata da Tommaso Grossi*, a cura di Ettore Janni, Milano, Rizzoli, 1953, p. 36.

⁹ Verga, *Drammi intimi*, cit., p. 30.

¹⁰ Idem, *Vita dei campi*, ed. critica a cura di Carla Riccardi, Firenze, Le Monnier, 1987, p. 92.

sempre nella lettera citata: «Il misterioso processo per cui le passioni si annodano, si intrecciano, maturano, si svolgono nel loro cammino sotterraneo, nei loro andirivieni che spesso sembrano contraddittori, costituirà per lungo tempo ancora la possente attrattiva di quel fenomeno psicologico che forma l'argomento di un racconto, e che l'analisi moderna si studia di seguire con scrupolo scientifico».¹¹ L'adozione di un'ottica testimoniale, quella della confessione di un colpevole, consente a Verga di ricostruire la dinamica dell'evento come in un'inquisizione giudiziaria.

Le ragioni del «misterioso processo delle passioni», «la scienza del cuore umano», obiettivi futuribili della scrittura naturalista scienziata risultano qui con tutta evidenza come problema sottoposto alla riflessione dei lettori, e il compito dello scrittore si traduce nella selezione e proposta di un evento dalla spiegazione irrisolta. L'interesse di Verga è del resto orientato sul “come” della violenza, più che sul “perché”: tutte le espressioni cruciali che abbiamo citato, dall'«ecco *come* fu» al «*come* era successo», fino ai conclusivi «*com'*era stato il guaio» e «*come* si può arrivare...», segnalano un'ossessione per le modalità e la dinamica dei fatti, per la restituzione della successione logico-causale secondo il paradigma scientifico di fine Ottocento. Se da un parte la spiegazione è affidata al lettore, dall'altra la radiografia del come sono andate le cose si propone di per sé istruttiva. Il racconto si offre quindi in quanto *conte expérimental* nel senso che la sua impietosa fedeltà al vero, nitida ed essenziale, vuol costituire una riproduzione *in vitro* del caso di violenza. Da questa esperienza e su questa ricostruzione può fondarsi una scienza psicologica della violenza.

Il fatto di violenza nella lettura straniante di Verga esula sempre dalla logica consueta del crimine e della responsabilità individuale, ma sembra consistere in un accesso di passione istintiva, più lampante nell'animo “semplice” del popolo, mentre il gesto violento scaturisce da un'impennata improvvisa e inattesa che riporta l'individuo a comportamenti primitivi. Il mistero di *Tentazione!* risiede forse proprio in un'immagine della donna sola di notte, come elemento perturbante e tentatore che nasconde l'idea misogina dell'intima fragilità e pericolosità dell'essere femminile, di cui Verga si fa relatore. E in effetti mentre nella novella le poche osservazioni paesistiche servono sempre a connotare un ambiente fuori dal controllo sociale che invita all'impunità («una bella sera d'autunno, coi campi ancora verdi che non ci era anima viva», «Allora si guardarono intorno per la campagna, dove non si vedeva anima viva.», «Per fortuna non passava nessuno di là»),¹² al contempo la donna è, per natura, oggetto di desiderio («Perdio! se era bella! Con quegli occhi, e quella bocca, e con questo, e con quest'altro!», «Ella si schermiva, col gomito alto. - Corpo! che prospettiva - Il Pigna se la mangiava con gli occhi, di sotto il braccio alzato»).¹³ Dunque anche di questa contraddittorietà del maschile e del femminile la novella si fa carico, sondando il discrimine - o cogliendo un'imprevista continuità - tra il corteggiamento, fatto di *avances* brusche ma innocenti, e l'accesso di passione istintiva e irrefrenabile.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Verga, *Drammi intimi*, cit., pp. 27, 28 e 30.

¹³ *Ivi*, p. 29.

2. Verga, la violenza e la giustizia

Del resto la naturalità e la forza violenta e irresistibile del desiderio sono tema anche della *Lupa* e del delitto finale che contraddistingue la novella. Se la Gnà Pina è donna-desiderio aldilà di ogni potenziale limite sociale (né la religione, né la famiglia né la giustizia possono regolamentarla), femmina-lupa dotata di pulsioni primitive e animali, che sfida il proprio destino fino alla morte-suicidio per non rinunciare alla propria natura di soggetto desiderante, Nanni è, in misura diversa, vittima e carnefice, schiavo della *avances* della lupa, ma schiavo egli stesso del desiderio sessuale che non sostiene la tentazione. Piuttosto che resistere alla Lupa Nanni è costretto ad ucciderla perché solo la violenza mette a tacere la tentazione, e, in qualche misura lo libera dalla colpa. Se i ruoli sessuali sono in parte invertiti, anche in *Tentazione!* il titolo rimanda indubbiamente alla pulsione sessuale come forza demoniaca che perturba l'equilibrio della ragione e induce alla violenza quasi inconsapevole e ineluttabile, fino allo sporcarsi le mani col sangue e alla deturpazione del cadavere. E anche in *Tentazione!* l'omicidio si configura come un disperato tentativo di occultare e negare il fatto.

Il tema della violenza come accesso di libido distruttiva compare in altre novelle di Verga. È il caso ben noto di *Libertà* su cui la critica si è in passato divisa tra fautori di un Verga filopopolare e assertori al contrario di un atteggiamento conservatore da proprietario antiplebeo.¹⁴ Anche questa novella si propone nella prima parte di indagare la facilità con cui si può innescare il processo della violenza in soggetti altrimenti normali e come, messo in moto, il meccanismo, l'*escalation* della furia omicida si traduca in un'ebbrezza crescente che diventa presto ingestibile e irrefrenabile. *Libertà* e *Tentazione!* mettono in scena anche l'amplificazione prodotta dalla massa o dal branco, insieme collettivo che travolge le responsabilità individuali, coinvolge il singolo nell'efferatezza dei più animosi e lo protegge nella potenza e deresponsabilità del gruppo.

In *Libertà* ciò che più conta è alla fine l'affermazione dell'illusione della giustizia, in qualunque forma si eserciti, da quella rivoluzionaria ed efferata del popolo, a quella sommaria di Bixio, a quella sussiegosa e classista del consesso dei galantuomini. La sfiducia negli ideali e nelle istituzioni che li rappresentano non può essere più radicale, anche se il gentiluomo Verga può enfatizzare la primordialità istintuale della furia cieca del popolo in confronto all'indifferenza cinica e annoiata del tribunale dei notabili. La giustizia in tutti i casi è inadeguata a spiegare e prevenire le cause di eventi che trascendono i confini della normalità. Così la condanna finale e l'ultima battuta del carbonaio ci restituiscono l'immagine di un povero popolano "normale", reo non si sa quasi perché, vittima dell'illusione di un cambiamento di società che ha forse la sola colpa di non essere avvenuto e magari di essere impossibile: «Dove mi

¹⁴ Emblematici in proposito i giudizi contrapposti, espressi in due saggi dallo stesso titolo da Gaetano Trombatore, (*Verga e la libertà*, in *Riflessi letterari del Risorgimento in Sicilia*, Palermo, Manfredi, 1960, pp. 17-29) e Leonardo Sciascia (*Verga e la libertà*, in *La corda pazzo*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 74-94).

conducete? - In galera? - O perché? Non mi è toccato neppure un palmo di terra! Se avevano detto che c'era la libertà!... -». ¹⁵ Quali sono le ragioni di una condanna quando il comportamento del contadino è figlio di un impazzimento collettivo, di un illusorio sovvertimento sociale che non si è realizzato?

Analogo il finale di un'altra novella sulla giustizia, *Un processo*. Qui il protagonista Malannata ha ucciso il rivale Rosario Testa per gelosia, ma il suo non può accreditarsi come un delitto d'onore, perché la donna contesa, la Malerba, è una prostituta. A nulla valgono la testimonianza della donna e la propria, del resto entrambi sono coscienti della condanna che arriverà. Così, al processo, possono dare sfogo alle reciproche motivazioni, mettendo tra parentesi l'indiscusso esito giudiziario: «Sì, glielo dico in faccia, ora che l'avete a condannare, perché questa è la verità dinanzi a Dio» (la Malerba); «Signor presidente, ho ucciso Rosario Testa, devo andare a morte anch'io, com'è scritto nella legge, e va bene» (Malannata). ¹⁶ Dopo l'emissione della sentenza, al condannato non resta che ribadire: «Io glielo avevo detto a colui, signor presidente». In questa battuta conclusiva è implicita una sorta di rimprovero delle aporie della legge, indifferente alle ragioni del delitto, fino a suggerire un interrogativo sui presupposti stessi della giustizia.

Gli epiloghi di *Tentazione!*, *Libertà* e *Un processo* rivelano delle similarità di fondo. In tutti i casi la parola conclusiva spetta ai condannati, a vario titolo vittime della giustizia e vinti dalle proprie pulsioni distruttive, sulla natura della cui colpa è lecito porsi delle domande. Il carbonaio di *Libertà* è giustificato dalla storia collettiva di una rivolta che per un attimo ha mostrato di sovvertire le leggi, rendendo lecito ciò che al ritorno della normalità verrà sanzionato; il Malannata di *Un processo* è autore di un delitto d'onore socialmente inspiegabile, condotto per difendere il possesso e l'esclusiva sentimentale di una prostituta; l'Ambrogio stupratore di *Tentazione!* è stato coinvolto in una situazione di liberazione delle pulsioni di libidine violenta che ne hanno obnubilato la volontà e la ragione. In tutti i casi l'interrogativo finale rimanda alle imponderabili cause della violenza e alle responsabilità che conducono a condanne socialmente necessarie e inevitabili, ma che colpiscono le vittime di un eccesso di natura.

E però Verga, più che mettere in causa la legge, svela, in un certo senso, la superiorità dell'indagine letteraria. Al giudice interessa verificare fatti e colpevoli, egli non si preoccupa della mente umana se non per ricercare il movente che provi il delitto; solo lo scrittore può e deve indagare le oscure pulsioni psicologiche che rendono possibile la violenza, anche quando essa è incompresa e trascurata dalla giustizia. A lui il compito di dare conto delle motivazioni dell'agire, così che solo le superiori ragioni della narrazione possono insegnarci a riconoscere le cause intime che inducono l'umanità a trasformarsi in agente criminale, quando si dà corso agli istinti più profondi.

Altrettanto interessante è in proposito la vicenda di un'altra novella di esplosione della violenza inconsulta, *Quelli del colera*. Qui le vittime sono gli altri, gli estranei, i potenziali diabolici untori. Il racconto descrive infatti un episodio di psicosi

¹⁵ Verga, *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, p. 345.

¹⁶ Ivi, pp. 513 e 517. I corsivi sono miei.

collettiva: il paesetto di San Martino è in ansia per il colera che sconvolge i dintorni e, al primo caso di malattia, la folla si getta sanguinosamente contro una malcapitata e affamata famiglia di commedianti che lì aveva cercato riparo e sostentamento.

All'episodio ne è accostato un altro analogo, successo in un paese vicino, «dove avevano saputo far le cose bene», e di cui era stato vittima un gruppo di viandanti, «come una famigliuola di zingari».¹⁷

L'esplosione della violenza ricalca la logica del branco, che autoalimenta i bassi istinti, mentre invano qualcuno invoca «No! no! non li ammazzate ancora! Vediamo prima se sono innocenti! Vediamo prima se portano il colèra!».¹⁸ L'impulso stragista appare come un atto primario, uno sfogo condotto fuori da ogni possibilità della ragione: «Allora la folla, quasi fosse corsa una parola d'ordine, si mosse tutta come una fiumana, gridando e minacciando» e più avanti: «e videro la folla inferocita che correva per sbranarli».¹⁹ L'immagine verghiana della «fiumana» ricorda l'inarrestabilità del processo della violenza e la china del «precipizio» come l'abbiamo visti in *Tentazione!* e in *Libertà*, tutti e tre casi in cui l'azione è frutto di una partecipazione collettiva. E anche qui l'esito conduce alle domande che a distanza si pongono i colpevoli, solo che stavolta la logica della violenza continua ad apparire giustificata: «Ancora dopo cinquant'anni, Scaricalasino, il quale è diventato un uomo di giudizio, dice a chi vuol dargli retta, che il colèra ci doveva essere nel baraccone. Peccato che lo bruciarono! Quelli erano ricconi che andavano attorno così travestiti per non dar nell'occhio, e buscavano centinaia d'onze a quel mestiere»;²⁰ così come della famiglia di zingari, tra i quali una donna legge il futuro, si commenta in *explicit*: «Però, se erano davvero innocenti, perché la vecchia, che diceva la buona ventura, non aveva previsto come andava a finire?». ²¹ Dunque, in *Quelli che il colèra* Verga mette in scena il tema della paura dell'altro, della sua esclusione, del suo essere percepito con diffidenza e ostilità, colpevole delle peggiori intenzioni perché ignoto e imprevedibile. E se al lettore è chiara la miseria e l'innocenza delle vittime delle due stragi narrate, alla logica dei superstiti gli eccidi pur efferati continuano ad apparire giustificati dalla paura e dalla colpa probabile dell'estraneo che di per sé turba il sonno di una comunità in pericolo.

Ancora una volta, Verga, agendo sulle potenzialità narrative del punto di vista interno, ci mette di fronte alla mentalità e alla logica distorte degli esecutori della violenza; con ciò stesso costringendo il lettore a darsi ragione e interpretazione della sua possibilità e della sua “giustificazione”, un'operazione che trasforma il testo letterario in indagine a tutto campo sui meccanismi sociali che scatenano la furia e le pulsioni distruttive.

3. *La narrativa del Secondo Ottocento e lo stupro*

¹⁷ Ivi, p. 598.

¹⁸ Ivi, p. 597.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Ivi, p. 598.

²¹ Ivi, p. 599.

Il tema, per il modo con cui è affrontato in Verga, assume dunque una valenza alquanto originale. L'assenza di un giudizio morale, la rappresentazione di uno stupro di gruppo, la descrizione fino in fondo del processo di costruzione e amplificazione della violenza, la mancanza di una disparità di classe tra i colpevoli e la vittima sono tutti elementi moderni nello scenario letterario. Volendone percepire la novità è sufficiente un rapido raffronto con altri coevi casi letterari di stupro, da *Paolina* (1869) di Iginio Ugo Tarchetti a *Giacinta* (1879) e *Tortura* (1893) di Luigi Capuana a *Ermanno Raeli* (1889) di Federico De Roberto fino a *Giacomo l'idealista* (1897) di Emilio De Marchi. Se Tarchetti e De Marchi riprendono il cliché della povera fanciulla di umili condizioni, sedotta per il capriccio di un nobile e la conducono per conseguenza lungo una china autodistruttiva irreparabile, il suicidio; in Capuana e De Roberto le violenze sessuali non hanno la stortura del sopruso di classe, né la conseguente denuncia di un abuso impunito. Messa tra parentesi o data per scontata la denuncia della violenza maschile, e accentuati la disperazione e gli effetti drammatici dell'innocenza violata, i due "siciliani" si rivelano più problematici.

Se una tradizione romanzesca ha messo in scena la violenza in chiave di condanna di un sopruso del potere, secondo il *topos* del violentatore maschio, nobile e impunito, ergendosi a paladina di una denuncia della sopraffazione (e si pensi anche alla violenza che don Rodrigo, se potesse – e Manzoni lo permettesse -, commetterebbe su Lucia), al lettore è sempre risparmiato il dettaglio della scena, al più annunciata secondo una strategia di reticenza moralistica che finisce col negare e rimuovere il dramma fisico e psichico della stessa. Si legga l'episodio interrotto in *Paolina*, il romanzo dove maggiore è la denuncia:

- No, no – esclamò la fanciulla con animo deliberato – prima che voi mi tocchiate, io mi pianterò questo spillo nel cuore.

- Mi è duro replicò l'altro – ma io adopererò tutta la mia forza contro la vostra ostinazione – e si avventò di nuovo contro Paolina.

Noi troncheremo qui il racconto di questa scena,- noi rifuggiamo dal descriverne il resto. –²²

Oppure si osservi come, in *Giacomo l'idealista*, De Marchi eviti il racconto del dramma dandone solo un resoconto a posteriori, allusivo e velato.

Con Capuana invece siamo messi realisticamente davanti a tutti i preliminari del fatto, e anche se si glissa sulla scena centrale, lo scrittore naturalista indugia nella rappresentazione patologica della fisiologia criminale:

Era pallido, sconvolto, e quasi mostrava alla Camilla i pugni minacciosi. La sua grossa testa capelluta, col viso a quel modo, colle labbra che si agitavano per dir qualcosa che pareva trovasse intoppo alla gola e ridiscendesse giù, collo sguardo feroce smarrito, come se il colore azzurognolo della pupilla si fosse intorbidato mescolandosi a un che di fangoso, la sua grossa testa e tutta l'espressione della persona rivelavano in quel punto la natura bestiale del ragazzaccio.²³

²² Iginio Ugo Tarchetti, *Paolina*, in *Tutte le opere*, a cura di Enrico Ghidetti, Bologna, Cappelli, 1967, vol I, p. 347.

²³ Luigi Capuana, *Giacinta. Secondo la prima edizione del 1879*, a cura di Marina Paglieri, intr. Di Guido Davico Bonino, Milano, Mondadori, 1996, p. 34. Il passo è espunto nella seconda edizione del 1889. Capuana corregge una

La crudezza realistica di *Tentazione!* in cui Verga rappresenta la violenza senza reticenze fino al cuore della scena, si colloca ad un livello ancora più radicale. A Verga non basta nominare o alludere all'evento indicibile; il racconto del come il fatto è stato possibile ha bisogno di esibire tutti i passaggi. È questa probabilmente anche la ragione della sfortuna di *Tentazione!*, una novella scandalosa che non poteva mancare di suscitare perplessità e rimozioni nel nostro benpensante secondo Ottocento. E forse Verga stesso non se la sentì di riprendere il racconto in una delle sillogi successive.²⁴

Tra *Tentazione!* e *Tortura* vi è poi una singolare coincidenza nell'attacco narrativo. S'è detto della domanda sottesa al racconto verghiano, si legga ora l'incipit di *Tortura*:

Com'era avvenuto?

Non avrebbe saputo dirlo neppur lei. Insidia, aggressione!... Qualcosa di vigliacco e di brutale... Un'infamia!

E al ricordo di quell'istante in cui la violenza del cognato aveva impresso a tradimento un bollo di fuoco nelle sue carni di moglie immacolata, ella agonizzava senza tregua, senza poterne dire una sola parola a nessuno, all'infuori che al crocifisso a piè del quale s'era buttata, protestando per la propria innocenza, sciogliendosi in lagrime nel buio della camera, la terribile notte seguita alla sera della violazione, quando le era parso d'impazzire, di morire..., e non era né impazzita, né morta!

Com'era avvenuto?

Se lo domandava spesso, tentando d'illudersi per non più ricordarsene, per non più crederci [...].²⁵

E ritorna anche l'immagine della follia, questa volta in versione rovesciata: non più il *raptus* ingovernabile del desiderio maschile, ma la ripercussione terribile e incomprensibile nell'animo femminile. È la donna vittima, che mentre subisce la violazione del corpo perde il senso dell'esistere e percepisce quella sorta di morte psichica che la violenza sessuale comporta. Da questo annichilimento la Teresa di *Tortura* e la Celestina di *Giacomo l'idealista* non si riprendono, e un destino analogo di annichilimento subisce Massimiliana di *Charmory* nell'*Ermanno Raeli*.

A Capuana non sfugge per converso, sia pure accennato e non messo a fuoco, anche il parallelo senso di colpa del violentatore. Sottraendo lo stupro al *cliché* dell'atto di potere baronale, *Tortura* ne indaga più a fondo ragioni e conseguenze sociali e psicologiche. La violenza in questi casi non è l'esercizio di una forza tollerata e

violazione al canone dell'impersonalità, ma al contempo la soppressione configura una rappresentazione della violenza meno cruda ed esplicita.

²⁴ Augusto Berta, direttore della «Gazzetta del popolo della Domenica» su cui uscì per la prima volta la novella, avvertiva Verga: «La sua tentazione fu pubblicata nell'ultimo numero e suscitò gravi polemiche. Giammai la Gazzetta della Domenica fece parlar tanto di sé. Ricevetti parecchie lettere in cui mi si facevano dei rimproveri sia per quel pajo di Cristo, sia per quella bella farsa che i tre giovanotti fecero alla ragazza. Io me ne rido, poiché per me l'arte è arte – e nulla più. Strana questa febbre di morale che piglia il pubblico tutto a un tratto» (citato in Verga, *Le novelle*, a cura di Gino Tellini, Roma, Salerno, 1980, II, p. 31, n. 1). Certamente la materia scabrosa del racconto è tale da suscitare indignazione di per sé: «quella bella farsa», che pure era atto di violenza assai frequente se non abnorme nella società dell'Ottocento (74 processi in 28 anni nel solo territorio di Pisa, secondo i dati riportati da Tiziana Noce (*Il corpo e il reato. Diritto e violenza sessuale nell'Italia dell'Ottocento*, Lecce, Manni, 2009), in un campo in cui doveva essere ben più comune la mancata denuncia) non doveva trovare rappresentazione nella letteratura. È Verga, come in altri casi, lo scrittore che, in nome della verità, osa sfidare una rimozione collettiva.

²⁵ Capuana, *Tortura*, con una nota di Carlo Alberto Madrignani, Palermo, Sellerio, 1987, p. 9.

impunibile, quanto un'azione colpevole anche agli occhi di chi la commette. Inoltre la vittima, mentre subisce contro la propria volontà l'imprevedibile furia del cognato, assume su di sé la responsabilità di un desiderio remoto che pure aveva provato. La protagonista di Capuana finisce cioè col convivere con un fantasma della colpa a più livelli; e dunque, come ha scritto Madrignani: «Teresa è segnata da un contrasto doloroso fra i sussulti di un desiderio rimosso e la volontà di condannarlo, o meglio di annientarlo», fino a riproporre la figura del cognato nei panni «non già [del] violentatore, ma [dell']appassionato e intimidito amante che si offre e chiede attenzione, e reclama persino una paradossale pietà». ²⁶ Già in *Giacinta* l'episodio sessuale palesava un'ambiguità del soggetto femminile, scisso tra paura della violenza e desiderio di trasgressione: «Talché la bambina, impaurita, ora lo invitava, prevenendolo; attratta anche da un inconsapevole compiacimento di cosa vietata», si legge ad esempio anche nel rifacimento più attenuato del 1889. ²⁷

Qualcosa di simile accade nell'*Ermanno Raeli* di De Roberto, laddove la violenza è complicata e quasi legittimata da una passione condivisa con la vittima; eppure le conseguenze di un gesto istintivo, un eccesso ingovernabile del desiderio maschile represso, indurranno il protagonista al suicidio. La violazione del corpo femminile è, a un tempo, atto impuro che condanna chi lo compie, colpevole di una profanazione, e chi lo subisce, vittima colpevolizzata e per sempre impossibilitata a ripristinare la propria necessaria purezza verginale.

Nello stesso romanzo compaiono peraltro entrambe le forme di stupro fin qui osservate: ad inizio è riproposta anche la violenza come atto di dominio maschile e patriarcale, abuso senza giustizia possibile. Si tratta di una prima originaria violazione subita dalla protagonista Massimiliana di Charmory ad opera del vecchio libertino Duca di Précourt, suo prozio. In questo episodio l'impunità e il sopruso maschile mantengono l'ottocentesco carattere di divertimento sessuale senza ritegni a scapito di una debole, malcapitata e innocente fanciulla. Ma se la prima violenza condanna la donna alla repressione dell'amore e a un vittimismo che pare precluderla alla vita, il futuro risorgere della passione e il rinato desiderio d'amore di Massimiliana appaiono impossibili e si concludono con un impulso violento che non concede salvezza alla protagonista. Per il letterato ottocentesco dunque, pur incolpevole, la donna non ha diritto ad un risarcimento e a un lieto fine, l'irreparabilità del danno è tale da poter condurre solo a un esito tragico, la rinuncia a una qualsivoglia felicità sentimentale.

De Roberto, d'altra parte, si concentra sul dramma e il suicidio finale di Ermanno, e tuttavia non indaga fino in fondo la psicologia maschile che induce alla violenza, ma al contempo non sfrutta il facile ingrediente della donna già violata come soggetto ormai violabile. ²⁸ Ermanno Raeli che, cedendo alla passione, approfitta della donna,

²⁶ Madrignani, *Teresa*, «povera pazza», nota a Capuana, *Tortura*, cit., p. 56.

²⁷ Capuana, *Giacinta*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, Milano, Mursia, 1980, p. 37. Mentre nell'edizione del 1879 si legge più esplicitamente: «La Giacinta si sentiva invasa da un calore insoffribile, e lo baciava alla sua volta e ripetutamente, quasi per determinarlo con un di più di baci a lasciarla libera di levarsi di lì»: Capuana, *Giacinta. Secondo la prima edizione del 1879*, cit., p. 31.

²⁸ Rimane un accenno nel delirio di Massimiliana dopo lo stupro: «Immaginava di trovarsi sola con lui, lo vedeva stringersela fra le braccia, avvicinarle le labbra alla bocca, sentiva il fuoco del suo bacio... "No!... non come l'altro!..."»

coglie un abbandono o una debole resistenza in colei che vorrebbe essere sua, ma egli è a sua volta vittima della sacralità del corpo femminile e del suo essere perturbante, insieme desiderabile e interdetto. Il suicidio finale del protagonista è una logica conseguenza. Eppure nella versione originaria del 1889 la scena risulta palesemente velata, la violenza di Ermanno può essere solo intuita dalle parole soffuse della vittima, «No, non come...», che alcune pagine dopo saranno chiarite e completate: «No, non come l'altro!...». Al desiderio da reprimere di comunione amorosa con l'uomo si accompagna il tabù della “purezza” prematrimoniale e si aggiunge il trauma della violazione subita, come paura del corpo e della violenza maschili. Lo stupro, come atto inconsulto dell'uomo, colto da un istinto primario, è azione non controllata, sospensione della ragione, fino a suggerire quasi una deresponsabilizzazione dell'individuo, violento solo per un riaffiorare della natura, nelle forme del desiderio maschile, a contatto con la presenza disturbante del corpo femminile. Al tempo stesso in questi autori le denunce giudiziarie e la condanna sono escluse, impensabili; la donna subisce e si chiude in un muto e impotente vittimismo. L'impossibilità di concepire una qualche richiesta di giustizia nasconde, sia pure implicitamente, il problema correlato dello stigma femminile: la donna che subisce violenza rimane violata, offesa e impura per sempre.²⁹ E se, in *Giacinta*, il giovanissimo violentatore Peppe viene allontanato, e in *Tortura*, al cognato carnefice non resta che la via della fuga e il senso di colpa per cui autopunirsi, ciò che più colpisce nell'immaginario di Luigi Capuana è piuttosto l'attenzione volta sulla donna, al tempo stesso vittima, ma, pur innocente, resa colpevole dalla violenza subita. È come se l'orrore dello stupro si iscrivesse nel soggetto femminile finendo col convincerlo di una qualche oscura responsabilità: pur incolpevole esso ha perduto per sempre l'innocenza, e questa consapevolezza si protende come un'ombra sulla sua integrità, impedendone qualsiasi velleità di riscatto. Al più il rimedio appare, come nell'*Ermanno Raeli* nella forma di un sogno d'amore coltivato in segreto, cui, si sa, la realtà dovrà costringere a rinunciare. Alla donna logorata e distrutta da una sorta di macchia indelebile, che si iscrive sul corpo e ne mina la genuinità e sincerità rappresentata nel crudo racconto *Tortura* si affianca in *Giacinta* il marchio infantile di uno stupro che segna e quasi corrompe inevitabilmente la protagonista, determinandone gli esiti di un carattere bovaristico, marcato dalla consapevolezza del suo essere ormai intimamente violata. La verginità involontariamente perduta dunque costringe la donna alla perdizione.

Ebbene avrebbe quasi voluto ch'egli la prendesse; sarebbe morta poi... Oh, era il delirio, era la pazzia!...».

L'espressione «No!... non come l'altro!...» (Federico De Roberto, *Ermanno Raeli. Racconto*, Milano, Galli, 1889, p. 255) è più volte ripetuta in bocca alla donna a sottolinearne un'irrimediabile trauma psicologico, per cui l'atto sessuale si confonde *tout court* con la violenza dello stupro. Ed anche il desiderio di sessualità femminile ne risulta frustrato, appena concepito come cedimento condiscendente alla forza maschile, per essere subito rubricato come «pazzia». Al corpo femminile non può arridere cioè alcuna pur remota soddisfazione sessuale, fuori dall'atteso vincolo del matrimonio, cui peraltro Massimiliana non può o non riesce più ad aspirare.

²⁹ Tiziana Noce, che ha ricostruito il quadro delle teorie giuridiche e le dinamiche processuali dei casi di stupro nel territorio di Pisa tra il 1850 e il 1878, ha mostrato chiaramente quanto la giustizia si esercitasse solo in casi di disparità sociale a favore della vittima e per il resto il processo si trasformasse in una inchiesta sulla moralità della vittima, con la prevedibile assoluzione, o derubricazione del reato, per i colpevoli (Noce, *Il corpo e il reato*, cit.). E quindi, si può aggiungere, per il fatto stesso che la donna è stata in condizione di subire violenza, la comunità è indotta a metterne in discussione la moralità fino alla prevenuta negazione.

In tutti i casi Capuana e De Roberto sottendono il tema della repressione sessuale femminile. Ciò che lo stupro palesa non è solo la pratica di un dominio e di un abuso maschile, come appare nelle denunce di Tarchetti, ma la negazione di un diritto della donna al desiderio. Un grumo torbido di confusione e di rimozione si cela dietro la sacralità e intangibilità del corpo («Ella era veramente per lui qualche cosa di misterioso, di sacro: toccare un lembo della sua veste, la punta d'un suo dito, gli sarebbe parso un sacrilegio», scrive De Roberto).³⁰ Il contatto fisico è motivo di scatenamento degli istinti. All'intellettuale ottocentesco – il caso di De Roberto è emblematico – ciò appare come il riaffiorare di una natura bestiale primigenia, fino a condurre al suicidio. Al tempo stesso ciò che non può essere ammesso è il piacere femminile, la pulsione sessuale della donna trapela in forme colpevoli e deviate nella tentazione alla condiscendenza col desiderio violento maschile, quasi che l'unico diritto a un rapporto fisico con l'uomo possa essere concesso nella forma della violenza subita. Perciò stesso nel profondo essa può rivelarsi insieme temuta e inquietantemente attesa. Il gioco “innocente” dell'adolescente Giacinta Marulli con Peppe che la violenterà è esemplare: «E poi (bisogna dirlo) sia che il suo spirito risentisse pronto gli effetti delle male arti del Beppe, sia che il contatto di quei baci, di quelle carezze svegliasse precocemente nel suo delicato organismo i germi della fina sensualità della donna, la Giacinta cominciò a provare un certo compiacimento malsano in quel nuovo genere di chiaso a cui Beppe la invitava».³¹

Sul versante maschile, la legittimità di essere soggetto desiderante sul piano sessuale si scontra in verità con una concezione sacralizzata del corpo femminile. Ne risulta, pur nella diversità, una frustrazione del desiderio. Il corpo femminile appetibile e da appetire è comunque protetto dalle regole sociali della sua inviolabilità. Lo sfogo delle pulsioni istintuali che viene rappresentato nelle forme dell'ebbrezza bestiale e incontrollabile appare dunque una liberazione dai freni inibitori delle costrizioni sociali, lungamente introiettate. Al fondo di questi stupri, maturati all'interno di rapporti affettivi intensi e vietati (nel caso di *Tortura* dal vincolo matrimoniale, nel caso di *Ermanno Raeli* dall'illegittimità della relazione prematrimoniale), permane comunque una visione sessuofobica che condanna uomini e donne alla repressione della sessualità, o alla sua regolamentazione entro i rigidi vincoli della relazione matrimoniale.

Questo contraddittorio rapporto col desiderio e con il piacere negato e soffocato sarà messo in chiaro da De Roberto nella seconda edizione dell'*Ermanno Raeli*, del 1923. A 34 anni di distanza, in pieno Novecento, le censure della prima edizione appaiono limitare le ragioni psicologiche della storia narrata: non è chiaro se Ermanno abbia commesso uno stupro, in effetti appena alluso, e sono di conseguenza ancor meno comprensibili le ragioni del successivo suicidio.³² Al tempo stesso lo scrittore può

³⁰ De Roberto, *Ermanno Raeli*, cit., p. 125.

³¹ Capuana, *Giacinta. Secondo la prima edizione del 1879*, cit., p. 33.

³² Si tenga presente che a lettori abituati a rimuovere situazioni peccaminose, la scena violenta descritta da De Roberto doveva apparire interrompersi sul nascere, come un atto incompiuto, con lo svenimento di Massimiliana: «“No... non come...” gemè ella, in una repentina rivolta di tutto il suo essere, risentendosi in preda alla forza del maschio, e appena le labbra di Ermanno ricercarono avidamente le sue, si era accasciata sul sedile, priva di sensi. / Incapace di dire una sola parola, Ermanno aveva portata una mano ai capelli, come se volesse strapparli. / Rapidamente, la reazione era

finalmente chiarire, in forma autocritica, quanto restava sottaciuto: «È tutta dell'indole femminile questa modalità, questa contraddizione: resistere all'insistenza, offrirsi alla desistenza»,³³ sottolineando anche la quasi fisiologica liberazione della bramosia maschile: «quanta parte d'inconsapevole crudeltà e quasi di ferocia 'è nello scatenamento dei nostri appetiti» e poco oltre: «E non è vero, infatti, che tutti gli uomini avendone il destro, chiedono ed esigono di essere appagati?». ³⁴ Tra le due edizioni dell'*Ermanno Raeli*, del 1889 e 1923, c'è però una profonda distanza storica e culturale. Il perbenismo ottocentesco vietava anche di nominare l'argomento, come attestano le risentite condanne contro l'immoralità della *Giacinta* di Capuana, indotto a una riscrittura, in sostanza autocensoria, oltre che linguistica. E al giovane De Roberto nel 1889 non appariva lecito poter dire di più.

A questa logica sociale che legge nelle conseguenze della violenza maschile una condanna irrimediabile della vittima, il Verga di *Tentazione!* sovrappone un racconto che mette al centro, s'è visto, lo specifico del desiderio istintuale dell'uomo e della dinamica allucinata della passione, liberata a contatto con la corporeità femminile. È l'unico caso in cui il dramma è focalizzato nell'indagine del soggetto maschile e della sua potenzialità di violenza. I tre attori di *Tentazione!* protetti dall'oscurità, dalla solitudine e dalla forza del gruppo, rappresentando tre caratteri diversi, e pure tre differenti gradi di responsabilità e cedimento all'istinto, costituiscono tre varianti di una resistenza debole e impotente del maschile dinanzi all'istanza ingovernabile del desiderio sessuale. Se De Roberto e Capuana (specie in *Tortura*), andando oltre il cliché edulcorato e moralistico di Tarchetti e De Marchi, hanno scopercchiato il dramma interiore dell'animo femminile connesso alla violazione subita, attraversando coraggiosamente la complessa relazione tra desiderio sessuale, repressione del corpo, repulsione e senso di colpa, per Verga la questione appare quella della ricerca di una verità difficile che spieghi i comportamenti e dia ragione del potenziale esplosivo dell'aggressività maschile, un problema da indagare nel profondo, nelle cause intime dell'agire.³⁵

sopravvenuta, con l'orrore dell'atto commesso. Egli contemplava livide e smorte quelle labbra cui aveva osato un momento innanzi appressare le proprie, disfatta in un supremo abbandono quella figura adorata, spenti quegli sguardi luminosi; ed era l'opera sua sacrilega che egli contemplava. Restava inchiodato lì, dalla vergogna, dal rimorso, non potendo risolversi a toccare più con un solo dito quelle forme che aveva strette in un impeto di brama cieca, in un ritorno dell'antico istinto, lungamente mortificato e represso.» (De Roberto, *Ermanno Raeli*, cit., pp. 240-41)

³³ De Roberto, *Ermanno Raeli*, nuova edizione con l'aggiunta di un avvertimento e di un'appendice, Milano, Mondadori, 1973, pp. 252-53 (non ho visto la recente riedizione, Milano, Marinotti, 2010).

³⁴ Ivi, 255.

³⁵ Si pubblica, per gentile concessione dell'editore, un'anticipazione dal volume *La verità difficile. Indagini su Verga* di prossima uscita presso Liguori.

Elena Porciani

Il rock, la morte e il diavolo nel romanzo della popstar

Please allow me to introduce myself
I'm a man of wealth and taste
I've been around for a long, long years
Stole many a man's soul and faith

Rolling Stones, *Sympathy for the Devil*

Nella narrativa degli ultimi sessanta anni si è registrata una crescente presenza del tema della musica pop secondo le tre macrocostanti della produzione, della ricezione e della citazione: la musica può essere in vario modo prodotta o ascoltata dai personaggi, che possono anche, al pari dei narratori, citare o cantare testi e titoli di canzoni.¹ Tali tematizzazioni si pongono per certi versi in continuità con la musicofilia che ha accompagnato la letteratura sin dalle sue origini, ma per altri hanno dato vita a un capillare *soundscape* letterario impensabile prima dell'inizio degli anni cinquanta, quando alcuni fenomeni hanno posto le premesse per il mutevole scenario pop dei decenni successivi: la nascita, a partire da una comune radice afroamericana, di un albero di generi musicali in continua evoluzione, l' 'invenzione' dei giovani come *target* di consumatori e la declinazione di un settore dell'industria culturale in mercato dell'intrattenimento sonoro.

In questo contributo mi muoverò sul versante della produzione seguendo le principali linee tematiche di alcuni romanzi incentrati sul personaggio del o della cantante di successo. Prima di procedere oltre, però, è necessaria una premessa terminologica riguardo al duplice modo – rockstar o popstar – in cui chiamerò i protagonisti dei testi presi in esame. Utilizzerò infatti il termine “rockstar” per enfatizzare l'estetica della triade sesso, droga e rock'n'roll, nonché la pratica di generi basati sulla chitarra e su stili di canto virtuosisticamente ‘sporchi’, mentre farò uso di “popstar” per sottolineare la dimensione commerciale e popolare in cui, indipendentemente dal genere di appartenenza delle canzoni e dai comportamenti più o meno trasgressivi, le celebrità musicali comunque operano: che una rockstar sia drogata e arrabbiata e corra su e giù per il palco ululando e spaccando chitarre non significa che sia meno pop dei *crooner* che hanno conquistato il successo con sorrisi e canzoni *easy listening*.² Casomai sono in gioco due diverse strategie di marketing: l'una fa leva

¹ Cfr. al riguardo E. Porciani, *Dal Leitmotiv al sample. Colonne sonore e insonore della postmodernità* (2003), in *Le voci del testo. Identità letteraria e differenza culturale*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2008, pp. 149-172 e Ead., *Le canzoni nei romanzi. Studiare il tema della musica pop nella narrativa contemporanea*, in I. Crotti, E. Del Tedesco, R. Ricorda, A. Zava (a cura di), *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, Atti del Convegno MOD (Padova e Venezia, 16-19/6/2009), pp. 615-625, con i quali questo saggio intende formare una trilogia propedeutica all'esito più compiuto di una ricerca ancora *in fieri*.

² Del resto, prima di indicare la *popular music* della seconda metà del Novecento, “musica pop” indicava il genere melodico bianco prodotto dalle case discografiche della Tin Pan Alley di New York.

sull'inquietudine e sul ribellismo, l'altra sulla rassicurazione e sull'educazione, ma entrambe sono finalizzate al successo e all'accumulazione di denaro in un condiviso orizzonte di mercato. Anzi, sulla lunga distanza l'impeto sovversivo del rock si è rivelato più apparente che reale, tanto più che i suoi (minoritari) risvolti politici sono stati sostituiti, a partire dal biennio di fuoco 1976-77, dall'anarchismo del punk e dalla influenza che quest'ultimo ha esercitato sui circuiti musicali ai margini del *mainstream*.

Di conseguenza, sebbene possano avere come protagonisti conclamate rockstar, risulta più opportuno parlare, nel complesso, di romanzi della popstar, perché meglio si colgono le ragioni che hanno spinto gli scrittori a occuparsi dei cantanti: un precipuo interesse per la tendenza all'autodistruzione e per l'ambiguo rapporto tra talento e successo che sembrano caratterizzare, al di là della facciata *glamour*, la vita abnorme delle *star* della musica. «La fama esige ogni eccesso»³ si legge in apertura dell'insuperato *Great Jones Street* di Don DeLillo (1973), a inaugurazione di un'indagine sul senso di esistenze condotte al limite delle possibilità umane che caratterizza anche le altre opere che prenderò in esame: *La terra sotto i suoi piedi* di Salmon Rushdie (1999) e tre *biofiction* che hanno come protagonisti grandi nomi della *popular music*, *Un amore dell'altro mondo* di Tommaso Pincio (2002), *Sway* di Zachary Lazar (2008) e *Rosso Floyd* di Michele Mari (2009)⁴.

1. *It's only rock'n'roll, and I like it*

Per avviare il discorso conviene prendere le mosse dall'impressionante serie di azioni delittuose che vede protagonista un'orda di *teenager* in un libro che riveste ormai, certo al di là delle intenzioni del suo autore, lo status di classico del secondo Novecento: *Il pasto nudo* di William Burroughs, uscito nel 1959, non più che una manciata di anni dopo l'invenzione del termine "rock'n'roll" da parte del disc-jockey americano Alan Freed e del successo di Elvis Presley:

Adolescenti teppisti al Rock and Roll gettano lo scompiglio nelle vie di tutte le nazioni. Essi fanno irruzione al Louvre e gettano acido sul viso di Monna Lisa. Aprono gli zoo, i manicomi, le prigioni, fanno saltare gli acquedotti con martelli pneumatici, asportano il pavimento nei gabinetti degli aerei passeggeri, sparano ai fari, assottigliano i cavi degli ascensori fino a ridurli a un filo esilissimo, trasformano in fognature i serbatoi dell'acqua potabile, gettano pescicani e razze, anguille elettriche e candiru nelle piscine [...], vestiti da marinai spingono la *Queen Mary* a tutta velocità nel porto di New York, giocano a scontrarsi con gli aerei passeggeri e gli autobus, fanno irruzione negli ospedali in giacca bianca portando paralitici dai polmoni d'acciaio (imitano la loro asfissia gettandosi sul pavimento e strabuzzando gli occhi), somministrano iniezioni con pompe da bicicletta, disinnescano reni artificiali, segano in due una donna con una sega chirurgica a quattro

³ D. DeLillo, *Great Jones Street* (1973), il Saggiatore, Milano, 1997, p. 7.

⁴ Mi servirò delle seguenti abbreviazioni: *GJS*: D. DeLillo, *Great Jones Street* cit.; *S*: Z. Lazar, *Sway* (2008), Einaudi, Torino 2009; *RF*: M. Mari, *Rosso Floyd. Romanzo in 30 confessioni, 53 testimonianze, 27 lamentazioni di 11 oltremondane, 6 interrogazioni, 3 esortazioni, 15 referti, una rivelazione e una contemplazione*, Einaudi, Torino 2010; *AAM*: T. Pincio, *Un amore dell'altro mondo*, Einaudi, Torino 2002; *TSSP*: S. Rushdie, *La terra sotto i suoi piedi* (1999), Mondadori, Milano 2009.

mani, spingono mandrie di maiali strillanti per le vie, cagano sul pavimento delle Nazioni Unite e si puliscono il culo con trattati, patti, alleanze.⁵

Si tratta di un brano molto rappresentativo della scrittura praticata da Burroughs per restituire sulla pagina le associazioni allucinatorie della tossicodipendenza. Nelle sue visionarie allegorie il testo non è però meno significante, tanto più che sotto la radicale decostruzione del *logos* si può leggere una cifrata polemica contro il clima paranoico e le censure maccartiste degli Stati Uniti degli anni cinquanta. E nel gioco a spirale tra sopraffazione degli individui e distruzione delle costrizioni sociali inscenato nel romanzo non poteva mancare un omaggio all'energia sovversiva del rock'n'roll, che, sebbene appena all'inizio della sua storia, già non poco preoccupava i difensori della moralità costituita, spaventati dall'incipiente fenomeno delle gang giovanili. In particolare, la perspicacia di Burroughs è stata di aver dato in pasto anche la nuova musica degli anni cinquanta alla nudità dell'«attimo congelato quando ognuno vede cosa c'è sulla punta di ogni forchetta»⁶ e di avere, così, precocemente mostrato l'inatteso lato oscuro degli ancheggiamenti di Elvis the Pelvis e dei nuovi eroi dei *teenager*. In questa direzione la dirompente immagine dei sanguinari teppisti che si puliscono con i documenti delle Nazioni Unite non è che il punto di arrivo del rovesciamento di valori adombrato nella liberazione dei corpi che i nuovi ritmi e i nuovi balli stavano innescando.⁷

Il filone tematico della violenza suscitata dal rock'n'roll – e poi, una volta perduto il 'rollio' degli anni cinquanta, dal rock *tout court* – è destinato a trapassare dal versante della ricezione a quello della produzione, dalla furia distruttiva dei giovani ascoltatori al ruolo delle rockstar nello scatenarla:

Verso la fine dell'ultimo tour era diventato chiaro a tutti che il nostro pubblico voleva qualcosa in più della musica, più ancora che sentirsi rimandare dal palco il proprio clamore duplicato. Forse la cultura aveva raggiunto il suo limite, il suo punto di tensione estrema. In quelle ultime settimane ai nostri concerti il senso consueto di abbandono viscerale era diminuito. Pochi incendi dolosi e atti di vandalismo. Ancora meno stupri. Niente lacrimogeni né minacce di ordigni peggiori. Ormai i nostri seguaci, nel loro isolamento, non si curavano più del progresso. Erano liberati dai santi e dai martiri di ieri, ma liberati in modo spaventoso, abbandonati alla propria corporeità non etichettata. Chi rimaneva senza biglietto non sfondava più i cancelli, e durante un concerto in particolare notavo che i ragazzi e le ragazze asserragliati contro il palco, sotto di noi, sembravano nutrire per me un amore meno omicida, come se si rendessero finalmente conto che la mia morte, per essere autentica, doveva arrivare di mia volontà. Un insegnamento efficace solo se praticato di mia mano, preferibilmente in un paese straniero. Cominciavo a pensare che la loro educazione non sarebbe mai

⁵ W. Burroughs, *Il pasto nudo* (1959), SugarCo, Milano 1992, pp. 57-58 (traduzione delle ultime due righe da me modificata). Nel segmento non riportato si dà una descrizione del candiru, pesciolino che tende a infiltrarsi nelle varie cavità del corpo umano.

⁶ Ivi, p. 7.

⁷ Tuttavia, sempre nel 1959 uscì *Principianti assoluti* dell'inglese Ian MacInnes che si apre con un colloquio tra due giovanissimi personaggi che parlano dei *teenager* come di un pubblico ormai spremuto dall'industria dell'intrattenimento. Ciò non toglie che il rock abbia continuato per decenni a costituire la colonna sonora del ribellismo giovanile, pur trasformandosi alla lunga in un *cliché* che si presta alla parodia, come accade nelle *Regole dell'attrazione* (1986) di Bret Easton Ellis, un maestro dell'uso letterario della musica pop, in cui uno degli stolidi giovani protagonisti ripete in continuazione "rock'n'roll" a commento delle sue ben poco trasgressive gesta.

stata completa finché la loro istruzione di allievi non avesse superato la mia di maestro, finché un giorno non si sarebbero limitati a restituirci solo la pantomima di quel responso corale e unanime che la band era abituata a suscitare in loro. Mentre noi ci esibivamo loro saltavano, ballavano, si buttavano a terra, si abbracciavano e agitavano le mani ma senza emettere il benché minimo suono. Noi ci trovavamo al centro di uno stadio gigantesco, come in un pozzo incandescente, circondati di corpi che si agitavano a ondate nel più assoluto silenzio. Le ultime nostre canzoni, senza le urla del pubblico, erano praticamente prive di senso, e a quel punto non ci sarebbe stata alternativa se non smettere di suonare. Uno scherzo crudele e profondo. Una lezione. Di qualcosa o qualcos'altro. (GJS, pp. 7-8)

Chi sta raccontando è Bucky Wunderlick, il protagonista di *Great Jones Street*, nel cui improvviso ritiro dalle scene si riconoscono i turbamenti del giovane Bob Dylan, come comprova anche l'assonanza tra i misteriosi *Mountain Tapes* di Bucky e i dylaniani *Basement Tapes*, nel 1973 non ancora pubblicati – sarebbero usciti due anni dopo – e avvolti in un'aura di leggenda. Nella descrizione dei concerti si avverte però anche una somiglianza con le *performance* delle band rock di quello scorcio di anni, specie se si pone a confronto il brano citato con il funesto festival di Altamont che il 6 dicembre 1969, lo stesso anno del ben più celebrato Woodstock, segnò i primi morti tra il pubblico della storia del rock.⁸

Dal vivo il rapporto tra Bucky e i suoi fan si gioca sul filo di una *Todeslinie* nella quale la rockstar assume il doppio ruolo di sacerdote e di capro espiatorio che libera, con un «responso corale e unanime», il più completo «abbandono viscerale» del pubblico: il concerto si trasforma in un rito dalla assoluta fisicità in cui il male sembra uscire allo scoperto, con «incendi dolosi e atti di vandalismo», «stupri» e «lacrimogeni». Di qui la continuità con il *Naked Lunch*: se Bucky esplicitamente afferma che «sul palco bisogna essere nudi, quando arriva l'onda d'urto» (GJS, p. 121)⁹, i suoi fan possiedono la stessa furia parossistica dei ragazzi *rock'n'roll* del 1959 e poco hanno a che fare con i figli dei fiori tramandati dalla mitografia di Woodstock. Tuttavia, sono passati circa quindici anni dalla pubblicazione del libro di Burroughs e, nutrita dei fermenti contro-culturali del decennio precedente, l'allegoria si è fatta meno tortuosa: Bucky è un personaggio non solo dotato di una psicologia, ma anche di una caratterizzazione sociologica che lo rende rappresentativo dello *Zeitgeist* o, detto altrimenti, un'icona che incarna la variante rock dello spirito dionisiaco del Novecento.¹⁰

⁸ Il festival, fortemente voluto dai Rolling Stones, doveva essere la risposta californiana a Woodstock, ma il comitato organizzatore ebbe l'infausta idea di affidare, pare in cambio di grandi quantità di birra, la sicurezza dei quasi trecentomila spettatori alle gang di motociclisti degli Hell's Angels. Questi, incapaci di gestire la situazione, diventarono sempre più aggressivi sino a picchiare a morte un ragazzo di colore che, secondo alcuni testimoni, aveva estratto una pistola. Altri due ragazzi morirono investiti e uno annegò. Per quanto riguarda l'Italia, si può citare il concerto dei Led Zeppelin al Velodromo Vigorelli di Milano nel 1971, che venne interrotto dopo appena ventisei minuti a causa dei violenti scontri tra il pubblico e le forze dell'ordine.

⁹ Il passo è tratto dall'intervista *La rockstar si rivela feticista dei maglioni!!!*, nella quale Bucky spiega che per reggere lo stress del successo bisogna indossare, a parte quando ci si esibisce sul palco, vari strati di maglioni.

¹⁰ «Perché Dioniso ritorna anche oggi, nella cultura contemporanea? [...] Penso che il motivo principale sia nel suo potere destabilizzante: nella sua capacità di incrinare le grandi polarità su cui si basa la lettura razionale del mondo, di oltrepassare ogni tipo di confine, si suggerire nuove forme di relazione» (M. Fusillo, *Il dio ibrido. Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*, Il Mulino, Bologna 2006, p. 10).

La rockstar è al contempo Orfeo dilaniato dalle Baccanti e Dioniso che dirige il rito del sacrificio umano su lui stesso compiuto: uomo e dio secondo una doppiezza costitutiva data dall'esposizione mediatica e dalla fine della *privacy*, dalla convivenza instabile dell'identità personale con il simulacro idolatrato dalla massa – convivenza, peraltro, spesso trasformatasi in una mera sostituzione dell'individuo da parte del simulacro-icona. Per questo, Bucky afferma che l'esplosione di violenza definitiva consisterebbe nella sua stessa morte e che, per completare il cerchio rituale, egli non dovrebbe tanto essere morire per mano dei fan quanto di sua stessa mano uccidersi. Sennonché, dopo l'imprevisto «silenzio assoluto» che ha coperto i contorcimenti dei corpi e le urla degli spettatori, trasformando il concerto in una «pantomima» di fantasmi e mettendo in discussione il suo stesso ruolo di rockstar, Bucky ha abbandonato la band per ritirarsi in un gelido condominio di Manhattan abitato da vari personaggi inquietanti, come il ragazzo deforme col volto dalla «consistenza del fango calpestato» (*GJS*, p. 165). Incapace di intravedere un'ulteriore direzione nella propria carriera e svuotato di ogni forza creativa, Bucky nutrirà lungo il romanzo l'unico desiderio di dissolvere la sua celebrità in uno stato di *comfortably numb*, annullandosi in una regressione prelinguistica di cui proprio il ragazzo, con i suoi mugugni e urla inarticolati, incarna la «bellezza embrionale» (ivi). Del resto, già il suo ultimo successo *Pi-Pi-Mau-Mau* anticipava una simile tendenza regressiva: «uno dei primissimi ricordi della vita. Ragazzi che cantilenavano pi-pi-mau-mau» senza sapere che cosa significasse, forse un «una filastrocca medievale inglese o vichinga o moresca» pervenuta dall'«alba della civiltà» (*GJS*, p. 111).

Senza disdegnare un cupo umorismo *noir* DeLillo sta in realtà qui rappresentando, attraverso la figura iconica di Bucky, l'altra faccia della *Summer of Love*, della cultura hippy e degli effetti della psichedelia, nonché il progressivo trasformarsi del rock in *business* travolgendo le vite dei protagonisti, strappati via dagli entusiasmi dei primi tempi «quando la celebrità era priva di complicazioni» (*GJS*, p. 129).¹¹ Il presente, invece, è segnato dalla figura del manager Globke, il cui credo assolutamente commerciale è sintetizzato nel concetto che per lui «non esiste niente al mondo che [...] sia troppo sgradevole purché serva a creare un prodotto nuovo o allungare il ciclo di vita di un prodotto esistente» (*GJS*, p. 190). Dapprima comprensivo verso quello che reputa un momento di pausa del suo assistito, in seguito Globke inizia a escogitare piani per una *rentrée* che dovrà essere quanto mai clamorosa: «Apparizioni a sorpresa. Senza preavviso. [...] Ti fai vedere, dici ciao a tutti e cominci a cantare. Un modo straordinario per costruire interesse e aspettativa» (*GJS*, p. 199). Si percepisce tutta la portata del drammatico scontro tra creatività artistica e marketing discografico, dal quale si può cercare tardivamente di rifuggire, come nel caso di Bucky, ma che anche ci si può lasciare dietro le spalle senza troppi rimorsi qualora l'obiettivo del successo e, con esso, del potere divenga esclusivo. Da

¹¹ A parlare è Azarian, il chitarrista della band che, a conferma del sostanziale maschilismo del rock – questione sulla quale in questa sede spazio non posso soffermarmi –, associa la spensieratezza degli esordi alla felice promiscuità sessuale «delle donne che entravano e uscivano dal letto, più di una per notte, donne che andavano e venivano come venditori di popcorn» (*GJS*, p. 129).

questo punto di vista, più che coerente nella sua avidità è l'ex-rockstar Watney, come si desume dalle parole scambiate con Bucky:

Realizzazione. Ecco, vedi, è quella che cerco. Nella musica non avevo trovato una vera realizzazione. [...] Nell'ambiente musicale non avevo potere vero. Tutto spettacolo e basta. Tutta la questione del potere che esercitavo sui ragazzini. [...] Stavo sul palco a mettermi in mostra coi miei stivaletti di cuoio e il ghigno satanico *de rigueur*. Un bello spettacolo e niente più, un girare in tondo, un concerto e basta. Per cui adesso mi occupo di vendite e contratti e operazioni varie, e sono qui per fare un'offerta riguardo al prodotto che hai in tuo possesso. (*GJS*, pp. 158-159)

Non c'è in Watney nessun rimpianto per la dimensione artistica della musica pop e non potrebbe essere altrimenti in un personaggio nel quale la qualità dionisiaca del *live* è marginale rispetto alla sua sfrenata ambizione. Nell'estremizzazione incarnata da questa figura, così come nella totale assenza di scrupoli di Globke – il cui nome evoca una sorta di Goebbles globalizzato – si compone un ulteriore tassello delle tematizzazioni sul versante della produzione, e cioè che la *star* viene rappresentata, oltre che nel *côté* dionisiaco, anche nel suo *côté* mefistofelico di Faust pop: sin dal momento della firma del contratto con la *major* di turno, il cantante o il musicista ha stretto un patto con il diavolo in cambio del successo. Del resto, è risaputo che colui che è considerato il progenitore del rock, Robert Johnson, divenne, dal modesto chitarrista che era, un virtuoso del blues dopo che una notte si incontrò con il diavolo all'incrocio tra la Highway 49 e la Highway 69 nello Stato del Mississippi...¹² Al di là della mitopoiesi delle origini non si deve dimenticare che la vicenda di Bucky è idealmente collocata dopo il 1969, anno spartiacque della storia della musica pop. La vulgata vuole che quello sia stato l'anno di Woodstock e del trionfo dell'annesso e connesso *peace and love*, ma, a uno sguardo più attento, come si sarà già intuito dall'accenno ad Altamont, il 1969 ha piuttosto segnato la fine di ogni possibile verginità culturale della cultura dei figli dei fiori. Nell'estate di quell'anno, infatti, ebbe luogo qualcosa di persino più terribile del già gravissimo episodio del ragazzo di colore che sarebbe stato ammazzato dagli Hell's Angels nel successivo dicembre: la catena di efferati omicidi, tra cui il massacro dell'attrice Sharon Tate e dei suoi amici, ad opera dei componenti della setta hippy-satanica di Charles Manson, non solo guru psicopatico del gruppo di sbandati da lui raccolti nella *Family*, ma anche musicista dilettante con l'aspirazione frustrata di diventare una rockstar.¹³

2. *Demon life has got you in its sway*

¹² Numerose le versioni sulla storia, messa in versi dallo stesso Johnson, ben felice di alimentare le voci, in *Cross Road Blues*. Cfr. al riguardo E. Guaitamacchi, *Delitti rock. Da Robert Johnson a Michael Jackson: 200 indagini sulla scena del crimine*, Arcana, Roma 2010, pp. 25-30.

¹³ Da questo punto di vista è particolarmente interessante *Vizio di forma* di Thomas Pynchon, del 2009, che pur non essendo un romanzo della popstar ha tra i personaggi minori musicisti e componenti di gruppi musicali ed è ambientato in una California di inizio anni settanta in cui la cultura hippy, traumatizzata dagli omicidi della setta di Manson e repressa dal ritorno all'ordine imposto dal governatore Ronald Reagan, volge ormai al termine.

Nell'orizzonte tematico aperto da *Great Jones Street* costituisce uno snodo di avvolgente affabulazione *La terra sotto i suoi piedi* di Salmon Rushdie, vera e propria saga sulla storia della musica pop, dal rock'n'roll alla canzone di protesta, che si dipana sui destini intrecciati e interculturali della coppia di popstar Vina Aspa e Ormus Cama: «l'America non è più l'unica proprietaria del rock'n'roll» (*TSSP*, p. 463). La storia è raccontata da un terzo personaggio di professione fotografo, innamorato e amante di lei, amico d'infanzia di lui, che definisce Vina, figlia di un'americana e di un indiano, «un Dioniso in gonnella» (*TSSP*, p. 81), pronta a sperimentare su se stessa, al di là del bene e del male, ogni eccesso e ogni esperienza del limite per restituirli sotto forma di arte canora. Ormus, invece, indiano al cento per cento, è il sacerdote della musica, sospeso tra il regno dei vivi e il regno dei morti, in possesso di una doppia vista che gli permette di percepire, oltre alle cose reali, anche un mondo parallelo di possibilità virtuali ed eventi alternativi «cercando i punti in cui la sua vita interiore intersecava la vita del più vasto mondo esterno, e chiamando quei punti di intersezione 'canzoni'» (*TSSP*, p. 228). Soprattutto, però – e non ce ne stupiamo –, sono i concerti ad assolvere pienamente la missione rock'n'roll del duo VTO:

Ogni volta che eseguono le canzoni di *Quakeshaker* il pubblico si scatena. C'è un sordo ululare, come di lupi. I riflettori, passando il loro raggio sulla folla, svelano scene di dionisiaca sfrenatezza. I fan, invasati dalla musica, si stracciano le vesti, si graffiano tra loro, artigliano l'aria con le dita. Sedute sulle spalle dei loro innamorati, le ragazze alzano le braccia intrecciate e serpeggianti al cielo, muovendo le mani come ali. Gli uomini voltano la faccia verso le cosce nude e spalancate delle compagne, sbavando e tirando su col naso in un crescendo di grugniti porcini. Quando la folla ruggisce sembra un leone, e sotto il ruggito a volte si ode un sibilo, come di serpenti. Si verificano delle sparizioni. Dei giovani non tornano più a casa e alla fine sono dati per dispersi. Si parla a ruota libera di bestiali metamorfosi: serpi nelle fogne, cinghiali nei parchi cittadini, strani uccelli con piumaggi favolosi appollaiati sui grattacieli come doccioni, o come angeli. (*TSSP*, p. 478)

Il «che di primordiale, animalesco addirittura» (ivi), in DeLillo ancora alluso e inquietante, diventa qui esplicito e programmatico, con l'effetto che l'instabilità della terra sotto i piedi delle popstar, di continuo evocata nel testo come immagine della destabilizzazione del rock'n'roll, risulta smussata da un'ipertrofica narrazione a tesi. Così, all'interno di un impianto che rimotiva in chiave pop la mitologia occidentale e orientale, le variazioni sul tema dionisiaco sono dichiaratamente esibite lungo il romanzo a sancire la forza liberatrice, ma anche perturbante delle canzoni, dalla ricorrenza delle capre nella biografia di Vina Aspa, culminata nell'invocazione a Dioniso che apre il capitolo *Odi caprine*, all'esplicita caratterizzazione della coppia canora: «perché lei è – sarà – dionisiaca, divina, e così è – sarà – lui. Faranno impazzire la gente di desiderio, di musica, si lasceranno dietro lunghe scie di distruzione e di gioia» (*TSSP*, p. 185).

Per ritrovare tematizzazioni più soffuse si devono oltrepassare i confini del puro romanzesco e sondare i territori di un genere ibrido che si potrebbe definire *biofiction* e che si basa sulla rielaborazione *en artiste* della vita delle popstar: non biografia romanziata, ma, come dichiara Zachary Lazar nell'avvertenza che precede *Sway*,

«opera di immaginazione» e «tentativo di capire come le vite di numerosi personaggi pubblici si siano distanziate dalla concreta realtà dei fatti per entrare a far parte di una sorta di folclore contemporaneo» (*S*, p. 2). La *biofiction* si muove liberamente, cioè, tra dati di realtà e invenzione d'autore per tentare di comprendere, per dirla ancora con il narratore della *Terra sotto i suoi piedi*, «perché ci occupiamo tanto dei cantanti» (*TSSP*, p. 28). E se una risposta generale sta nella nuova mitologia profana creata dall'influenza – in inglese, appunto, *sway* –¹⁴ del «folclore contemporaneo» in cui le popstar rinnovano il nostro rapporto con gli dei e i demoni, come ben dimostra il libro di Rushdie, certo è che il lavoro di Lazar mira precipuamente a illuminare, per quanto obliquamente, le zone di oscurità della 'simpatia per il diavolo' nutrita dalle popstar dietro la facciata floreale delle varie *Summer of love*. Tanto per cominciare, protagonisti sono i Rolling Stones in persona, specie Mick Jagger, Keith Richards e Brian Jones, seguiti sin dagli esordi del 1962 nel capitolo significativamente intitolato *Rock'n'roll*:

Con quei capelli lunghi sembrano degli spaventapasseri vestiti a festa. Sembrano tante signorine, pensa qualcuno, ma non è affatto vero: anzi, hanno una spiccata identità sessuale e sono pienamente consapevoli dei loro corpi. Semmai, quelle zazzere gli danno un'aria da travestiti un po' sciattoni, fanno intravedere qualcosa di ambiguo e di fragile sotto l'apparente spavalderia. La musica gli ispira movenze al limite dell'imbarazzante, ma loro cercano di controllarsi e ostentano indifferenza. Se tutto sembra così finto, forse è perché sono dei ragazzi inglesi che suonano una musica da neri americani. Vorrebbero essere seri e ironici al tempo stesso, partecipi ma anche distaccati. Quella musica stridula, persistente, manda a gambe all'aria tutte le care e vecchie categorie del buon senso. Il pubblico fracassa i tavoli e uno degli amplificatori del basso. Alcuni bicchieri vanno in frantumi. Brian è assalito da sei tizi che gli si aggrappano ai capelli e gli ruzzolano addosso inseguendolo per la scala sbrecciata. (*S*, p. 36)

Ancora una volta, per quanto in scala ridotta, nella cantina di un pub della provincia inglese, ritroviamo rappresentata l'energia dei corpi che si trasforma in violenza durante un concerto, ma questo non è che il (dionisiaco) punto di partenza di una vicenda che vede il gruppo raggiungere un successo planetario e, con esso, livelli di eccesso altrettanto abnormi. Al riguardo il romanzo di Lazar non fornisce giudizi espliciti, ma affronta, con un serrato *showing* di dettagli e situazioni, la convinzione delle rockstar di essere oltre la morale comune e di avere il più assoluto diritto a fare ciò che procura loro piacere. Così, cinque anni dopo ritroviamo i Rolling Stones in dorato esilio a Marrakech mentre, già in preda allo sfrenato edonismo che caratterizzerà il loro cosiddetto decennio tossico (fino al 1977), alternano lo sbalzo ai bagni in piscina. Il motivo per cui il gruppo si è trasferito in Marocco è la speranza che, mentre sono all'estero, in Inghilterra sbollisca lo scandalo seguito all'irruzione della polizia nell'aprile del 1967 nella villa di Keith Richards, che portò all'arresto del chitarrista e di Mick Jagger e alla loro successiva condanna a vari mesi di

¹⁴ Il titolo di Lazar riprende quello di una canzone dei Rolling Stones del 1971, il cui ritornello recita *It's just that demon life has got you in its sway* assommando i due significati del termine *sway*: 'ondeggiamento', detto anche di movimento di danza, e 'influenza'.

reclusione per detenzione e consumo di stupefacenti.¹⁵ Infatti, nonostante Londra fosse all'apice del suo periodo *swinging*, la vicenda creò grande scalpore e segnò uno spartiacque nel definire lo stile di vita da rockstar, dal punto di vista dei benpensanti come un'immorale promiscuità da debosciati, da quello dei giovani come un affascinante *trip* nei territori del proibito.

La narrazione fa coincidere questo momento con la svolta luciferina della band, incarnata, con modalità diverse, da Mick Jagger e Keith Richards, i due leader. Di contro, durante il soggiorno africano si consuma la definitiva decadenza di Brian Jones, che morirà annegato nella piscina della sua casa due anni dopo – nel 1969 – in circostanze mai del tutto chiarite. Da sempre inaffidabile e incapace di gestire le responsabilità e, con esse, il *business*, Brian appare già in Marocco emarginato all'interno del gruppo e alle prese con gravi problemi di salute, dovuti all'asma ma soprattutto alla tossicodipendenza:

Continuava a voler cambiare musica e a dire che la band doveva ritornare al blues, alle cover che facevano ai vecchi tempi, quando ancora si divertivano e andavano d'accordo. Si metteva a fare il sentimentale, poi si incazzava, poi mescolava pasticche e liquori fino a piombare in quella specie di dormiveglia che era ormai la sua condizione normale, al punto che non si stupiva più nessuno: al massimo lo mandavano a quel paese. (S, p. 117)

In più proprio in questa occasione prende definitivamente forma il tradimento della sua ragazza, Anita Pallenberg, che lo lascia per mettersi con Keith Richards, i cui comportamenti, all'opposto di quelli di Brian, definiscono una sorta di volontà di potenza pop, data dalla capacità di cavalcare l'onda del successo e di piegarla al proprio stile di vita sospeso tra droga, eccentricità e canaglieria. Un giorno «tornando in albergo attraverso i vicoli della medina Keith era talmente fatto da non riuscire a camminare, e arrancava a fatica con il cappotto di pelliccia bianca gettato su una spalla come un cane morto» (S, p. 123), ma non per questo non era circondato da ragazzini incuriositi e pronti a imitarlo, come il bambino che aveva preso a mimare «i goffi movimenti di Keith come se stesse imparando i passi di una danza» (ivi). In un successivo capitolo lo ritroviamo, di nuovo a Londra, alle prese con del nuovo materiale in sala di incisione:

Entrò in cabina di registrazione, sempre inforcando gli occhiali da sole. Superò una coppia di barriere fonoassorbenti rivestite di moquette e sollevò da terra la sua chitarra con rilassata indifferenza, come se fosse una giacca o un mazzo di chiavi. Senza dire una parola, sedette su una sedia accanto a Mick e cominciò a suonare, senza rivolgere neppure uno sguardo a Brian. (S, p. 184)

Gli occhiali da sole, inseparabile accessorio della rockstar, servono a proteggere gli occhi devastati dall'abuso di stupefacenti e dalle veglie artificiali, ma sono anche il segno della metamorfosi in idolo pop, divinamente indifferente alle zavorre della

¹⁵ In realtà Jagger e Richards rimasero in carcere solo per pochi giorni perché uscirono su cauzione, al contrario del mercante d'arte arrestato con loro, Robert Fraser, che, meno ricco e famoso, scontò quasi per intero la condanna.

quotidianità e proiettato nello *stardome* dalla dismisura del proprio ego dilatato da eccessi e fama. Al posto del giovanissimo esordiente affascinato dalla musica nera c'è ormai un *dandy* rock la cui sprezzatura non è certo scalfita (per il momento) dalla tossicodipendenza, una sorta di doppio superomistico dalla figura ammaliante e carismatica, degna di essere imitata dai bambini poveri che lo seguono per strada a Marrakech come dai *teenager* occidentali. Tuttavia, se Keith Richards appare la rockstar apertamente dionisiaca con un tocco di oscurità infernale, il più risoluto e mefistofelico nella consapevolezza del proprio ruolo di *star* è Mick Jagger, passato alla storia come il più amorale ed egocentrico degli *Stones* per la capacità di non compromettere con il rock la propria salute e i propri interessi.¹⁶ Nella scena dello studio di registrazione, dopo che Keith si è messo a suonare, Mick si unisce con la sua parte di canto:

Era una lenta ballata folk in chiave minore. Sembrava più inglese che americana: una specie di nenia, un canto funebre. Il testo era un monologo recitato dal diavolo in persona. La voce di Mick elencava i misfatti commessi da un'umanità soggiogata da un astuto imbroglione che alla fine si scopriva essere nient'altro che l'inquietante immagine speculare dell'umanità stessa. (S, p. 185)

La scena è tratta dal decimo capitolo, intitolato *Il diavolo, 1968-1969*, nel quale vediamo *Sympathy for the Devil* assumere dopo tre notti e varie metamorfosi – «da ballata folk a nenia psichedelica, da nenia psichedelica a ritmo soul» –, le sembianze della canzone che conosciamo, «grezza e percussiva che ricordava la musica voodoo di Haiti» (S, p. 186).¹⁷ Testimone della nascita di una delle canzoni più famose della storia della *popular music* è un altro protagonista del libro, il cineasta *cult* Kenneth Anger, più vecchio di una quindicina d'anni dei Rolling Stones e attivo con i suoi cortometraggi sperimentali, antesignani della cultura *queer*, sin dalla fine degli anni quaranta. Tuttavia, non solo per le sue opere cinematografiche, imperniate su demoni infernali e personali, ma anche per la sua peculiare biografia Anger si pone come elemento di collegamento tra il rock, la morte e il diavolo, in quanto, come è narrato nel nono capitolo, negli anni immediatamente precedenti aveva avuto una tormentata relazione con Bobby Beausoleil, giovane musicista dal passato già burrascoso e destinato, dopo la fuga dalla casa di Anger, a entrare nell'orbita di Charles Manson. Di lì a poco, nell'estate del 1969, sotto la nefasta influenza della *Family* avrebbe ucciso barbaramente un insegnante di musica e sarebbe stato per questo condannato all'ergastolo.

Per il momento, però, siamo nel 1968, il delitto non è ancora avvenuto e l'intuizione del regista, ancora sofferente per l'abbandono del ragazzo e affascinato dall'innata

¹⁶ A conferma della sua fama, nelle *Particelle elementari*, per quanto attraverso il delirio di onnipotenza di un'aspirante rockstar, destinata a trasformarsi in pluriomicida satanista – *tout se tient* –, Jagger diventa l'assassino di Brian Jones, con il quale «aveva avuto un problema di ego; ma la faccenda si era risolta con grande facilità, grazie alla piscina. Non era la versione ufficiale, ovvio, ma David sapeva che Mick Jagger aveva annegato Brian Jones nella piscina, poteva immaginarselo mentre lo faceva; ed era stato così, grazie a quell'omicidio iniziale, che era diventato il capo del complesso rock più grande del mondo» (M. Houellebecq, *Le particelle elementari* (1998), Bompiani, Milano 2005, p. 207).

¹⁷ Riprese delle *session* fanno in realtà parte del film del 1968 di Jean-Luc Godard che dalla canzone prende il titolo.

seduzione di Mick, è di portare a termine il film su Lucifero iniziato con Bobby unendo le immagini dei due in un cortometraggio dal rivelante titolo *Invocation of My Demon Brother*. L'obiettivo non è quello di celebrare i Rolling Stones come seguaci *maudit* di un qualche culto satanico, bensì di convertire le suggestioni ispirate dalla recente ossessione di Mick, le cui «nuove canzoni parlavano tutte, in un modo o nell'altro, del diavolo» (S, p. 186), in una rappresentazione del fratello demoniaco dentro ciascuno di noi. Questa immagine di doppio, infatti, accompagna Anger sin dalla sua adolescenza, da quando, da poco convertito all'occulto dopo la lettura di un esoterico trattato dal titolo di *Sephiroth*, aveva fatto la conoscenza di un compagno di scuola già dedito a furti e rapine e «in quel delinquente di Ted Drake, Kenneth aveva visto la sua vera anima, la vera essenza nascosta in lui» (S, p. 75). Adesso, a contatto con i Rolling Stones, è tempo di dare finalmente consistenza artistica a tale *demon inside* in una trama di sovrapposizioni e associazioni simboliche che, alla luce del percorso tematico sinora delineato, non possono apparirci esenti da una consonanza con la pagina del *Pasto nudo* citata in apertura; per descriverle Lazar ricorre a un presunto saggio sul cinema indipendente:

Il cortometraggio *Invocation of my Demon Brother* viene proiettato per la prima volta alla fine del 1969. Le immagini si susseguono come lampi di una luce stroboscopica, si intersecano rapide, a volte si sovrappongono. Il viso di Mick Jagger, quello di Keith Richards, poi quello di Bobby Beausoleil, un musicista rock ancora del tutto sconosciuto. Nel film le loro immagini si fondono con violenza, in una specie di trance che le rimescola e la unifica. Il regista, un quarantenne di nome Kenneth Anger, appare in veste di officiante di una misteriosa cerimonia mentre gli elicotteri atterrano in Vietnam; intanto gli Hells Angels minacciano il pubblico a un concerto dei Rolling Stones, e un incubo comincia a dipanarsi. Alcuni mesi dopo l'uscita del film, Bobby Beausoleil compare per la prima volta sui giornali accanto a Charles Manson: ha commesso il primo degli omicidi legati alla setta. In quella stessa settimana, un fan dei Rolling Stones viene ucciso durante un concerto all'autodromo di Altamont. Gli anni sessanta stanno per finire.

Un'invocazione chiama a raccolta le forze dell'occulto. Può essere seguita da un'evocazione, che le ricaccia indietro.

da *Dream Plays: A History of Underground Film*. (S, p. 56)

Con ciò ci muoviamo all'interno di una duplice caratterizzazione del lato luciferino del rock. Da una parte si rinnova il *côté* del patto con il diavolo, suggellato dallo sfrontato nichilismo di Mick Jagger, di cui si riporta un pensiero chiave: «Sono solo canzonette, ma al giorno d'oggi tutti vorrebbero vederci diventare dei rivoluzionari [...] E va bene allora, facciamo piazza pulita e ricominciamo da zero, tanto non c'è nulla che abbia senso» (S, pp. 185-186). Durante il soggiorno in Marocco, quando «sembrava che l'intera nazione si fosse messa d'accordo per buttarci in una fossa» (S, p. 186), Mick si è reso conto che la carriera dei Rolling Stones avrebbe raggiunto l'apice convertendo la promessa sovversiva del rock in una strategia commerciale: «dopo un po' abbiamo capito che dentro la fossa ci stavano finendo loro, e noi diventavamo sempre più forti. È grazie a loro che siamo diventati un mito» (ivi). Se lo scandalo del 1967 è per Brian l'inizio della fine, per il resto della *band* comincia un periodo – per citare i versi iniziali di *Sympathy for the Devil* – di *wealth and taste*,

nella misura in cui la relazione con il male può sedurre le masse e fare di un gruppo musicale, oltre che un mito, una macchina per fare soldi.

D'altra parte, però, come acutamente percepisce Kenneth Anger, il fratello diavolo può assumere le sembianze di un demone corrosivo che erode dall'interno il talento del cantante o del musicista quando egli non sappia gestire il proprio malessere interiore. È nel tenore del rapporto con tale demone che si gioca per l'artista la possibilità di trasformare la propria sensibilità artistica in opera d'arte, come ben sanno Bucky Wunderlick e Ormus Cama, ma anche lo stesso Mick Jagger, ed è qui che si tocca il tasto più dolorosamente umano della popstar: l'impietoso spettacolo di fronte al proprio pubblico del fatto che il diavolo, come ancora recita l'avvio della canzone dei Rolling Stones, è prima di tutto un *man* ovvero, traducendo l'immagine, un demone che abita dentro l'essere umano stesso e che, se non dovutamente indirizzato, lo distrugge. Del resto, Lucifero non è che il nome che gli uomini – *in need of some restraint*, come recita ancora la canzone – danno all'essere fantomatico su cui scaricano le responsabilità delle proprie azioni malevole.

Più in profondità, intravediamo qui come sia possibile rispondere alla domanda sul perché ci occupiamo così tanto dei cantanti, sollevata da Rushdie tramite il suo personaggio narrante: con la speranza che, oltre l'estrema perdizione, ci sia una estrema salvezza che conferisca senso al sacrificio di sé della popstar volta a immolarsi per il suo pubblico, e nella scommessa che, al di là dell'invocazione del male, ci sia la redenzione dell'offrire il proprio talento per una causa comune, che è poi quella del conforto che le canzoni recano a chi le ascolta:

Il romanzo è morto! L'onore è morto! Dio è morto! Aargh, sono tutti vivi e ci stanno rincorrendo! Quella stella sta sorgendo! No, sta cadendo! Abbiamo cenato alle nove! Abbiamo cenato alle otto! Sei stato puntuale! No, sei arrivato in ritardo! L'est è l'ovest! L'alto è il basso! Il sì è no! Il dentro è fuori! Le bugie sono verità! L'odio è amore! Due più due fa cinque! E tutto va per il meglio, in questo che è il migliore dei mondi possibili!

Ci salverà la musica, e l'amore. Quando la realtà morde e morde tutti i giorni, ho bisogno della musica di Ormus, del suo punto di vista. Eccola qui nella mia mano, che brilla come una chitarra National: *Canto di tutto* è il pezzo che scelgo, la prima canzone che scrisse in America, a Tempe Harbor, pochi giorni dopo il suo arrivo. (TSSP, pp. 432-433)

Per gran parte del romanzo di Rushdie Ormus Cama è colui che riesce a usare il talento per convertire la propria esperienza di dolore e disorientamento in canzoni che trasformano lo sdegno e la rabbia in un onnicomprensivo amore. Nel suo caso il fratello demone ha anche una precisa identità: Gayomart, il gemello nato morto, che da un qualche limbo limitrofo durante la giovinezza ha fatto conoscere a Ormus, in anticipo sulla loro uscita, tutte le canzoni che avrebbero fatto la storia della musica pop. Gayomart scompare definitivamente al momento dell'incidente stradale che lascia Ormus in coma per tre anni, finché non sarà risvegliato dall'amore di Vina quando, «gemello superstite, perse il doppione che aveva nella testa e scoprì un doppione di tutta la sua esistenza» (TSSP, p. 513). Per tutta la sua vita, comunque, Ormus sarà una popstar tormentata che sempre dovrà conciliare la sua appartenenza all'*hic et nunc* con il richiamo di un perturbante altrove, specie quando, sposata Vina

e perduta la doppia vista, sprofonderà in un irreversibile misticismo profetico. E non sarà un caso che dopo che Vina è infine riuscita a essere inghiottita dalla terra sotto i suoi piedi, durante il terremoto che, nel mondo di finzione del libro, nel febbraio 1989 devasta il Messico, Ormus non avrà dubbi sull'identità dell'uomo misterioso visto in sua compagnia poco prima del disastro: «Gayomart, il mio gemello, quello che mi è uscito dalla testa» (*TSSP*, p. 582).

3. *I have become comfortably numb*

Per quanto ben diverso dal mefistofelico Mick Jagger di Lazar, l'Ormus Cama al culmine della creatività e del successo qualcosa condivide con il cantante dei *Rolling Stones*: entrambi possiedono, a differenza di Bucky Wunderlick e Brian Jones, la capacità, per quanto instabile, di mantenere il demone a distanza di sicurezza.

Quando la popstar smarrisce tale capacità, si assiste a una drammatica estenuazione del processo creativo, che può essere descritta anche nei termini di una mancanza di ricomposizione dionisiaca, di un rito lasciato a metà, senza che alla *pars destruens* segua una fase costruttiva.¹⁸ Tale rottura fra potenzialità e attuazione del talento è messa in scena dalle due *biofiction* italiane con cui vorrei chiudere questa ricognizione tematica del romanzo della popstar: *Un amore dell'altro mondo* di Tommaso Pincio e *Rosso Floyd. Romanzo in 30 confessioni, 53 testimonianze, 27 lamentazioni di 11 oltremondane, 6 interrogazioni, 3 esortazioni, 15 referti, una rivelazione e una contemplazione* di Michele Mari.

La nostra narrativa ha tardato a metabolizzare il nuovo *soundscape* della musica pop, anche se i primi segnali di interesse verso lo scenario della cosiddetta, in Italia, 'musica leggera' si possono individuare in area neoavanguardistica e nei *pastiche* di Alberto Arbasino, così come di riflesso in Pier Paolo Pasolini, oltre che nella scrittura di genere come, ad esempio, quella di Giorgio Scerbanenco che espressamente cita Ornella Vanoni in *Milano calibro 9* del 1969. È soprattutto però con la linea *Porci con le ali* (1976), *Boccalone* di Enrico Palandri (1979) e *Altri libertini* di Pier Vittorio Tondelli (1980) che la musica pop fa la sua vera irruzione in una letteratura che eleva i giovani a proprio oggetto privilegiato. Attualmente, per quanto a rischio di una certa faciloneria di rappresentazione – a partire da *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* di Enrico Brizzi (1994) –, la musica pop è ormai entrata stabilmente nella narrativa italiana delle ultime generazioni, diramandosi anche nell'area della *biofiction*, nella quale si può riconoscere quella 'scrittura dell'estremo' che sembra caratterizzare la produzione di questo inizio millennio.¹⁹

Comune alle due opere è il fatto che esse affrontino la questione del rapporto con il *demon inside* non frontalmente, ma rappresentandolo in una sorta di interstizio che è

¹⁸ Si tratta della «funzione costruttiva» che Fusillo rimarca e rivendica nel suo saggio in contrapposizione alla «componente distruttiva» privilegiata, sulla falsariga di Nietzsche, dal primo Novecento (M. Fusillo, *Il dio ibrido* cit., p. 8).

¹⁹ «L'estremo non è un repertorio tematico [...]. È piuttosto un movimento, una tensione verso qualcosa che eccede costitutivamente i limiti della rappresentazione» (D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata 2011, p. 14).

offerto in Pincio dall'amico immaginario di Kurt Cobain, in Mari dalla polifonia delle testimonianze di compagni, amici, parenti, amanti e fan di Syd Barrett che, di converso, non prende mai la parola. In altri termini, se in Lazar ancora si riscontrava un'apparente aderenza alla narrazione biografica, le due *biofiction* italiane sono molto più libere nel loro rapporto con i fatti realmente accaduti e più scopertamente vertono sul lato dell'invenzione romanzesca: «Nomi, fatti e luoghi di questo romanzo non rappresentano in alcun modo persone ed eventi del mondo reale. La verità biografica non esiste e se anche esistesse non sapremmo che farcene» (*AAM*, p. 2) avverte Pincio in zona peritestuale, concludendo con un'oscillazione che apparenta la *biofiction* all'indecidibilità dell'*autofiction*. Persino più netto nella rivendicazione di finzionalità Mari, che non solo pone la parola "romanzo" nel sottotitolo, ma definisce la sua un'«opera di fantasia in ogni sua parte», tanto più che è data la parola anche «a personaggi inventati» e «a esseri fantastici»; non si riscontra, cioè, «un intento documentario», anzi «la precisione onomastica, cronologica e topografica dei riferimenti è strettamente funzionale alla finzione, proprio come si dà nei sogni» (*RF*, p. 2).

Il riferimento ai sogni prelude allo sprofondamento nell'antilogica della follia di cui è stato vittima, probabilmente per una forma degenerativa di schizofrenia sommata all'abuso di acidi, Syd Barrett, membro fondatore dei Pink Floyd, mente del primo disco nel 1967 e nell'aprile dell'anno successivo già estromesso dal gruppo per manifesta inaffidabilità, ma mai dimenticato. Anzi, quello che suggerisce il testo è che il successo, anch'esso planetario, dei Pink Floyd sia cresciuto sulla continua ma non del tutto ammessa elaborazione di un lutto:

Nessuna figura del rock ha mai avuto un omaggio così bello dai suoi ex compagni come Syd Barrett. La prima sequenza di *Shine on you crazy diamond* e *Wish you were here* sono quanto di più struggente sia uscito dal genio dei Pink Floyd. Proprio per questo sono furibondo, furibondo sì, perché continuo a domandarmi che bisogno c'era di rovinare tutto dichiarando che quei pezzi non sono stati composti per Syd...(*RF*, p. 56)

Parole di un vecchio amico di Syd, che si domanda poi con un'immagine per noi familiare: «si può sostenere una cosa simile senza essere inghiottiti dalla terra?» (ivi). La spiegazione di quella che appare una reticenza o una rimozione nasce dal senso di colpa, dalla «paura... ma paura di cosa? Di Syd?» (*RF*, p. 59) o forse semplicemente dalla costernazione di fronte alla genialità dissipata del vecchio compagno. Tanto più che se i Pink Floyd post-Barrett hanno raggiunto la consacrazione definitiva, c'è comunque una corrente di pensiero che ritiene il primo album, psichedelico e sperimentale, il migliore in assoluto del gruppo, perché trattiene la passione di Syd per fiabe, fate e folletti, destinata a non sopravvivere nell'accuratezza infinitesimale dei suoni che avrebbe in seguito contraddistinto la band: «i barrettiani obietano che un po' meno maniacalità e un po' più di giocosità non avrebbero nuociuto» (*RF*, pp. 78-79).

Soprattutto Roger Waters, l'inquieto bassista, nel libro definito 'L'uomo cavallo' per la forma allungata del suo volto, pare riluttante ad ammettere l'ininterrotto dialogo con l'amico assente, anche quando il più pacificato compagno David Gilmour,

‘L’uomo gatto’, colui che ha sostituito Syd, gli chiede ragguagli su *Comfortably numb*, specie riguardo a quei versi che «dicono che il bambino è cresciuto, che il sogno si è dissolto, e che lui è diventato “piacevolmente rincoglionito”» (RF, p. 74). La risposta di Waters è reticente, «ma a chi altri potrebbero rivolgersi versi come quelli in cui Roger chiede all’altro se ricorda quanto loro due fossero uniti, e se non pensa che dovrebbero stare più vicini?» (RF, p. 75). La canzone, del resto, è tratta da *The Wall*, album del 1979 concepito da Waters a partire dalla figura di una popstar che, simile al Bucky Wunderlick da cui abbiamo avviato il discorso, si sente prigioniera del proprio successo e finisce per impazzire. Nella caratterizzazione del personaggio appaiono elementi della biografia di Waters, come la morte in guerra del padre, evidentemente mischiati con riferimenti alla storia di Syd, al punto che Alan Parker, il regista del film del 1982 tratto dal disco, si chiede:

Possibile avessi girato un film credendo di girarne un altro? E in questo caso, è stato Waters a dirigermi da lontano con subdola maieutica? Ma a che scopo, lui così antimilitarista, antiscuola, antimuro, antitutto? [...] È stato ponendomi queste domande che a poco a poco ho intravisto un’altra verità: e se Pink non fosse Waters, ma Barrett? Se lo fosse stato fin dall’inizio del progetto di Waters? Drogato, abulico, accasciato su una poltrona davanti a un televisore, insensibile ai richiami del suo staff... Syd! Tornava quasi tutto ma... perché Barrett doveva diventare un tiranno? Che idea era? Forse Waters voleva suggerire che anche dopo essere impazzito il loro compagno continuava a dominarli? Racconta questo, *The Wall*, il potere di Barrett sui Pink Floyd, qualcosa di simile al plagio? (RF, p. 67)

La tirannia emotiva di Syd si gioca su un dolore mai rimarginato e su un latente senso di inferiorità, che fa dire all’Uomo gatto: «Qualsiasi cosa facesse o pensasse era sempre all’avanguardia, sempre: a un certo punto si trovò così in là che intorno a lui non c’era più nulla, e in quel vuoto precipitò» (RF, p. 100). Eppure nonostante le numerose prese di parola delle persone che l’hanno conosciuto o a lui si sono ispirate, nessuno riesce veramente a fornire la soluzione al mistero della sorte di Syd, con il risultato che i personaggi si aggirano in un orizzonte non meno ossessivo in quello in cui deve essersi mosso Barrett nei quasi quaranta anni passati in isolamento – sarebbe morto nel 2006 – a coltivare il giardino di casa, a comprare chitarre senza suonarle e a ingozzarsi di dolci sino a diventare grasso e diabetico:

Barrett [...] cantò *Jugband blues* rimanendo immobile come un morto, e interpretando la canzone in modo astratto e stranito, come se veramente non ci fosse già più. Era evidente che si trattava di un testamento, anche se nel diagnosticarsi da sé come schizofrenico Barrett dimostrava di saper essere ancora spiritoso. Ma la cosa più impressionante era che *Jugband blues* riusciva con micidiale precisione a rappresentare in tempo reale l’ultimo atto della schizofrenia, l’istante in cui la mente delirante piomba nel buio: è quando la canzone sembra finita e si sente un bizzarro suono di banda – lì in trasmissione Barrett dovette accennarlo a voce – dopodiché, pronunciati in modo ancora più impersonale, ci sono quattro versi che sono oramai *dentro* la pazzia, la pazzia che sentenzia che il mare non è verde e si chiede cosa «esattamente» sia un sogno, cosa «esattamente» uno scherzo... (RF, pp. 137-138)

A ricordare questa perturbante esibizione del dicembre 1967 è John Peel, il conduttore di uno show televisivo britannico. A ben vedere, l’aspetto catatonico di

Syd non è molto diverso da quello di Brian Jones, anche se si avverte da parte sua una sorta di preveggenza della propria fine che manca in *Sway*. Tuttavia, comune è l'incapacità di gestire il successo, lo stato maturo del *music business*: «È stato così anche per i Pink Floyd, siamo un albero cresciuto da quel virgulto, per questo l'abbiamo tenuto in vita, per questo l'abbiamo tradito come ogni adulto tradisce il bambino che fu...» (*RF*, p. 151), afferma l'Uomo cavallo. La peculiare «semplicità» di Syd (ivi) non è una qualità da popstar, bensì un tratto infantile che implica il rischio di una regressione ben più radicale di quella auspicata da Bucky Wunderlick e soprattutto irreversibile.

Se con la morte cerebrale del suo talento Syd è uno dei feriti insalvabili del rock, Kurt Cobain, leader dei Nirvana suicidatosi nel 1994 a ventisette anni, è invece una delle sue più celebri vittime, nonché una delle poche popstar che, per dirla nei termini di Bucky Wunderlick, hanno portato sino in fondo il loro sacrificio umano:

La vittima è distesa sul dorso con la testa che punta a Est e i piedi a Ovest. Il cranio fracassato da un'esplosione di arma da fuoco. C'è una grande pozza di sangue rappreso. C'è un fucile Remington calibro venti puntato verso la testa della vittima. Nella tasca di uno degli indumenti indossati dalla vittima viene rinvenuta anche la ricevuta di acquisto. Numero di serie 1088925. Costo trecento otto dollari e trentasette centesimi. Data 30 marzo 1994. Ci sono parecchi mozziconi di sigaretta sparsi sul pavimento. C'è una bottiglietta di Barsq, sempre sul pavimento. Ci sono centoventi dollari, anch'essi sul pavimento. Ci sono siringhe ipodermiche, cucchiaini bruciacchiati, cotone e pezzi di una sostanza catramosa; queste ultime cose si trovano nella scatola dei sigari. Sulle pareti ci sono degli scaffali in acciaio inossidabile. Su uno di questi scaffali c'è un mucchietto di terra con dei bulbi piantati. Sopra il mucchietto di terra c'è una lettera scritta a mano con inchiostro rosso. È indirizzata a un certo Boda. (*AAM*, p. 300)

È la scena del suicidio, che il narratore descrive in un crescendo di dettagli culminanti nella lettera a quel Boda che nelle precedenti trecento pagine abbiamo imparato a conoscere come lo scombinato protagonista del romanzo. Perché *Un amore dell'altro mondo* parla di Kurt Cobain, della sua depressione e della sua tossicodipendenza, non seguendone la storia dall'infanzia alla fine del marzo 1994, ma narrando, scandite in capitoli i cui titoli sono citazioni di versi di canzoni dei Nirvana, la solitudine e la paranoia di Homer B. Alienson, detto Boda, il suo amico immaginario maggiore di nove anni. E come suggerisce il nome, che congiunge il primo poeta dell'Occidente con lo status di figlio alieno, il modo narrativo adottato sconfinava nei territori della fantascienza, anche se si tratta di una fantascienza sottilmente parodizzata e adattata, con una sorta di doppio effetto carpiato, a una paradossale verosimiglianza.

Di tutte le varie manie e ossessioni che caratterizzano la sua vita-non vita, vale la pena di notare soprattutto il fatto che Boda non ha dormito per diciotto anni dopo aver visto da bambino, in un momento di caos emotivo seguito al divorzio dei genitori, il film *L'invasione degli ultracorpi*, capolavoro della *sci-fiction* americana degli anni cinquanta. Tale è il timore di essere sostituito durante il sonno dal suo doppio malvagio che egli sprofonda in un lunghissima vacua veglia alla quale sfuggirà solo dopo che l'amico Kurt lo avrà iniziato al 'sistema', ovvero all'eroina. Le date sono segnate in maniera tale da garantire che gli snodi della vicenda di Boda

avvengano in corrispondenza di momenti decisivi per Kurt, per cui nella sua veglia prolungata e nell'antidoto 'sistematico' ad essa escogitato si riconoscono in controluce il disagio esistenziale e i problemi con la droga del leader dei Nirvana:

«Caro Boda», dice la lettera, «è una di quelle domeniche pomeriggio fatte solo di pioggia e come al solito non ho granché da fare, così ho pensato di scrivere una lettera a qualcuno. A dire il vero, tutti i giorni sono così. Lunghi e piovosi. È per questo che ho scritto un bel po' ultimamente. Sempre meglio di niente. In genere, quando non scrivo lettere, scrivo canzoni. Ma oggi non mi va proprio di scrivere canzoni. Be', cosa posso dirti? Sono quasi due mesi che ho compiuto ventitre anni. Ventitre. Faccio fatica a pronunciarlo. Ventitre».

Qui la lettera si interrompe.

Kurt non finì mai di scriverla e mai la spedì. (AAM, p. 151)

Anche i genitori di Kurt hanno divorziato quando era bambino e lo smarrimento del piccolo Boda, che sfocia in comportamenti compulsivi come l'acquisto ripetuto di astronavi-giocattolo, rappresenta obliquamente la disperazione di Kurt: «Homer ci era abituato. Sapeva come era fatto il suo amico. In un certo senso lo sapeva da sempre. Un sapere istintivo» (AAM, p. 153). Homer/Boda sa «quale cazzo di adolescenza indegna di è toccato vivere» (ivi), come a chiare lettere gli dice Kurt ricordando gli squallidi dettagli della sua camera di ragazzo, dal «poster degli Iron Maiden con gli angoli strappati» alla «chiazza marrone e appiccicosa che si è formata sul soffitto per tutte le canne e le sigarette che ti sei fumato» (ivi). Detto altrimenti, in Boda si ipostatizzano, in un personaggio allegorico sulla falsariga di Burroughs, le angosce e le frustrazioni di Kurt, la sua mancanza di amore, la sclerotizzazione in un'adolescenza traumatizzata e il correlato rifiuto di crescere. Non volendo o non essendo capaci di superare la sofferenza il personaggio rimane al livello di un ribellismo senza causa e senza scopo nel quale, visto che siamo negli anni novanta del secolo scorso, si riconosce un'impronta post-punk: «Te l'ho detto. Il punk. Il ponte, i pesci velenosi, la notte. Che sistema vuoi che ci sia? Te ne vai a morire affanculo. Questo è il sistema» (AAM, p. 49), come spiega Kurt stesso, contrapponendogli, con tragica ironia, la tossicodipendenza da cui si esce, come dice Boda, 'sistemati' e – per usare di nuovo il titolo dei Pink Floyd – *comfortably numb*. Un simile atteggiamento esistenziale si traduce anche nella non accettazione delle regole di un ulteriore sistema: lo *star system*, dopo che, nonostante tutte le fobie e nevrosi che parrebbero bloccarlo in un'inerzia senza sviluppo, Kurt è riuscito a raggiungere il successo. Prima veniamo a sapere che «il gruppo aveva cominciato a ingranare. Kurt era impegnato tutti i giorni adesso e guadagnava perfino qualche soldo di suo» (AAM, p. 145); poi, in un crescendo di ingaggi e contratti, vediamo Boda lasciare la sua città del Nord-Ovest per seguire Kurt a Los Angeles durante le registrazioni di *Nevermind*. Qui assistiamo a un rivelante colloquio tra i due:

– Lo sai qual è il momento più bello per una band?

Homer scosse la testa.

– È quello subito prima di quando diventa famosa — La punta di tristezza nelle sue parole era fin troppo affilata perché non la si potesse avvertire.

– State per diventare famosi?

– Quando ti succede una cosa del genere, qualunque cosa suoni te la trasformano in un gruppo di belle ragazze con addosso roba trasparente e tutt'intorno il fumo del ghiaccio secco. Hai presente, no?

Homer pensò si riferisse ai clip musicali ma non ne fu del tutto sicuro.

– Ho paura che io stia vivendo uno dei pochi momenti decenti della mia vita e che questo periodo non debba durare a lungo –. Kurt fece una pausa. – Ci metteranno un paio di tipi con camicie di flanella, qualche tatuaggio, un simbolo anarchico qua e là.

– Oltre alle ragazze e al ghiaccio secco, vuoi dire?

– È tutto quello che rimarrà di ciò che facciamo adesso. Camicie di flanella e simboli anarchici. Un cazzo. (AAM, pp. 218-219)

Kurt è lucido nel comprendere come anche quella della *star* maledetta sia sostanzialmente una strategia di marketing in cui non c'è differenza tra una rockstar e una popstar e in cui, di conseguenza, non è concepita la possibilità anticommerciale, quanto mai ossimorica, di una punkstar. Il discorso si interrompe per un nuovo attacco di mal di stomaco: «Portò le braccia all'addome e si chinò in avanti facendo un verso che a Homer ricordò il modo in cui si esprimevano gli alieni fuggiti dal loro pianeta d'origine» (AAM, p. 219). Il destino di Kurt è segnato, come lui stesso prevede, e non c'è in questo caso nessun sospetto di umorismo come per Syd Barrett: in un'impossibilità di esprimere l'orrore della sua vita in nuove canzoni che ricorda l'afasia del quasi omonimo Kurtz di *Cuore di tenebra*, non c'è alla fine del viaggio terrestre di Kurt nessun *ranch* alla Neil Young, il re della *west coast* di inizio anni settanta, come egli aveva sperato in un momento di cauto ottimismo, ma un colpo di fucile in bocca, che sottrae per sempre l'alieno punk al suo ultracorpo pop con gli occhiali da sole e la camicia di flanella.

Susanna Sitzia

Per una nuova edizione del «Quaderno» di Campana Testimoni e varianti di tradizione

La raccolta poetica di Dino Campana nota con il titolo *Quaderno* è stata pubblicata nel 1942 da Vallecchi nel volume *Inediti* curato da Enrico Falqui. Il titolo redazionale non deve suggerire un legame d'identità tra il *Quaderno*, che è l'edizione della raccolta, e l'autografo. Il manoscritto che conteneva quarantadue testi in versi e uno in prosa era un quaderno scolastico, anepigrafo, mutilo, «pieno zeppo», riferisce Falqui, della scrittura di Campana; è un'anomalia che nel manoscritto non figurasse il nome del poeta. Negli *Inediti*, peraltro, la censura è intervenuta a sottrarre «un'espressione molto violenta» (p. 313) dalla poesia che nel manoscritto conteneva la principale nota di possesso: «il mio libro» (p. 139).

Manlio Campana, fratello del poeta, nel 1938 intraprese su richiesta di Falqui¹ la ricerca di testi inediti che portò a ritrovare a Marradi il quaderno, e consegnò il manoscritto a Falqui entro l'estate 1941. La nostra conoscenza del «portentoso quaderno campaniano tutto pieno di poesie inedite»² dipende dall'edizione facsimilare di poche pagine e dalla descrizione e trascrizione di Falqui: «Il manoscritto passò, insieme a poche altre carte di sorte analoga, tra le mani di Falqui (che lo rese pubblico negli *Inediti* del 1942) e poi scomparve»³. Dopo la stampa della *princeps* il manoscritto era custodito a Marradi: Bonalumi, recatosi nel 1946 a Marradi per studiare il manoscritto, apprese dalla moglie di Manlio che «durante la battaglia d'Appennino» il quaderno era stato «bruciato» e «con molte altre carte del poeta gettato nel fiume sottostante la casa»⁴.

Questo lavoro⁵ presenta alcuni risultati della collazione delle edizioni falquiane dei testi del *Quaderno*.

1. Prime edizioni

¹ Cfr. la lettera di Manlio Campana ad Enrico Falqui del 5 maggio 1938 in Aldo Mastropasqua, *Per una storia delle prime edizioni delle poesie di Campana*, in *Dino Campana nel Novecento. Il progetto e l'opera*, a cura di Francesca Bernardini Napoletano, Roma, Officina Edizioni, 1992, p. 69.

² Enrico Falqui ad Alessandro Parronchi, lettera del 23 agosto [1941], *ivi*, p. 91. Falqui attinge al lessico campaniano: cfr. nel *Quaderno* l'uso di «portentoso» nelle poesie *La creazione* e *La forza*.

³ Giorgio Grillo, *Introduzione*, in Dino Campana, *Canti Orfici*, ed. critica a cura di Giorgio Grillo, Firenze, Vallecchi, 1990, p. LV.

⁴ Giovanni Bonalumi, *Cultura e poesia di Campana*, Firenze, Vallecchi, 1953, p. 15.

⁵ Questo breve saggio fa parte di una ricerca iniziata anni fa ma in pieno svolgimento. L'ultima mia pubblicazione sul *Quaderno* è «*Il mercato librario in Italia è assolutamente nullo per il mio genere*». *L'editoria italiana e il caso Campana*, negli Atti del Congresso MOD, AA.VV., *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, a cura di Ilaria Crotti, Enza Del Tedesco, Ricciarda Ricorda, Alberto Zava, Pisa, ETS, 2011.

Il volume *Inediti* è l'*editio princeps* del *Quaderno* ma non è la prima edizione di tutte le poesie della raccolta. Diciannove poesie sono state pubblicate per la prima volta nel 1940 e nel 1941.

La prima edizione di una poesia di questa raccolta indica che il ritrovamento del quaderno risale almeno al 1940: una poesia contenuta in quel manoscritto è stata pubblicata in «Beltempo. Almanacco delle lettere e delle arti», a cura di E. FALQUI e LIBERO DE LIBERO, Roma, Edizioni della Cometa, 1940, e poi, con l'aggiunta di un commento, in E. FALQUI, *Giunta ai «Canti orfici» di Dino Campana*, «L'Italia che scrive», n. 3, XXIV, Marzo 1941 - XIX. Il titolo *Genova* è redazionale. Non si fa menzione del quaderno. Falqui spiega che «i ventitre versi inediti di Dino Campana» sono stati «rinvenuti tra le sue carte senz'alcuna indicazione». Il testo è riconoscibile: è la poesia «*O l'anima vivente delle cose*», testo XXVIII, anepigrafo, del *Quaderno*. Le divergenze rispetto agli *Inediti* sono numerose. L'iniziale minuscola al principio del verso non corrisponde alle abitudini di Campana: il poeta usa la maiuscola per marcare l'inizio del verso. L'iniziale minuscola in «maggio» non trova riscontro nei corrispondenti versi nei *Canti Orfici* e negli autografi. Nel verso «dell'alterna sua chiesa azzurra e bianca,» l'edizione del marzo 1941 sostituisce «tua» per un errore: indica l'errore nel testo l'allocuzione e dà conferma dell'errore il confronto con *Le cafard*. Entrambe le edizioni recano «Tu mi sferri» in luogo di «Tu mi sferzi» a causa di una svista e correggono la forma scempia «eletrizzata». Dalle divergenze e in particolare dalle integrazioni nella punteggiatura si ricava la fonte di Falqui: non è un altro autografo, ma una trascrizione dello stesso autografo nella quale sono stati introdotti volutamente errori: è stata aggiunta una punteggiatura di gusto scolastico incompatibile con il gusto di Campana. Si confrontino le tre edizioni di questi versi dove l'io lirico appare in veste di Prometeo, osservando i segni di punteggiatura condivisi dalle edizioni 1940 e 1941 (l'errore «conflitto» appartiene invece all'edizione del 1941):

Ed. 1940: «Io, confitto nel masso, / ti guardo, o dea forza.»

Ed. marzo 1941: «Io, conflitto nel masso, / ti guardo, o dea forza.»

Ed. 1942: «Io confitto nel masso / Ti guardo o dea forza»

«Beltempo» e l'articolo del marzo 1941 comprendono l'edizione di un'altra poesia, che non fa parte del *Quaderno*: il titolo *Sulle montagne della Falterona* è errato, e in questo caso è noto che per la prima edizione, del novembre 1938, in «*Omnibus*», e per queste due edizioni, Falqui ha dovuto utilizzare una trascrizione: ha avuto l'autografo nel giugno 1941. Una lettera del novembre 1941 attesta che Falqui temeva la mediazione delle trascrizioni realizzate dal proprietario degli autografi, Manlio: «temo sia tutto ricorretto»⁶. Il timore era ben motivato, in quella data: Falqui

⁶ Frammento di una lettera di E. Falqui ad E. Vallecchi, 8 novembre 1941, pubblicato da Laura Piazza nel suo *Contro le «industrie del cadavere»*. *Dino Campana nel carteggio inedito Falqui-Vallecchi*, in AA.VV., *Autori, lettori e mercato*

aveva già con sé gli autografi e dunque consapevolezza delle differenze anche tra il quaderno e la trascrizione utilizzata nelle prime due edizioni della poesia «*O l'anima vivente delle cose*».

Il numero di versi differisce dagli *Inediti* a causa della spezzatura di un verso:

Ed. 1940 e marzo 1941: «O l'anima vivente delle cose, / O
poesia, deh baciala, deh chiudila, / come il sole di maggio!»

Ed. 1942: «O l'anima vivente delle cose / O poesia deh baciala
deh chiudila come il sole di Maggio»

Ma Falqui, all'interno del commento che accompagna l'edizione del marzo 1941, in una citazione riunisce i vv. 2 e 3 della poesia: «O poesia, deh baciala, deh chiudila, come il sole di maggio!». Questa edizione è basata su una trascrizione ma forse, entro questa data, marzo 1941, a Falqui non era più sconosciuto l'autografo.

Gli *Inediti* contengono la riproduzione fotografica di quattro pagine del quaderno (*Appendice*). L'edizione facsimilare del *recto* della prima carta del manoscritto è stata pubblicata con la didascalia «Il Quaderno di Dino Campana ritrovato a Marradi» dallo stesso Falqui in *Versi inediti di Dino Campana*, «Primato», A. II, n. 18, 15 settembre 1941, XIX, dove si annuncia il ritrovamento del manoscritto e vengono pubblicati undici componimenti: *Tre giovani fiorentine camminano*, *Oscar Wilde a S. Miniato*, *Firenze cicisbea*, *Firenze vecchia*, *Boboli*, «*Umanità fervente sullo sprone*», *Marradi*, «*Quando gioconda trasvolò la vita*», «*Lontane passan le navi*», «*Parti battello sul mar redimito*», «*Spiaggia, spiaggia*». Le differenze rispetto alle edizioni in volume sono numerose, per esempio nei versi finali di *Boboli*, dei quali in tutte le altre edizioni Falqui ha messo a testo la prima stesura: in questa prima edizione di *Boboli* il tentativo di Falqui di approssimarsi all'ultima stesura documenta in modo diverso alcune varianti tardive.

Il punto fermo alla fine del v. 4 di *Tre giovani fiorentine camminano* è assente nelle altre edizioni, ma nella riproduzione fotografica dell'autografo si può intuire un punto alla fine del v. 4 e, soprattutto, è ben visibile alla fine del successivo verso cancellato un trattino, che Campana usa spesso come pausa forte, e il trattino non è cancellato. Tra le divergenze nella punteggiatura, è significativa la presenza della virgola nel verso di *Oscar Wilde a S. Miniato* «Ma bella come te, battello bruciato tra l'alto». La virgola è documentata dall'edizione facsimilare dell'autografo ed è assente negli *Inediti*: nel 1942 Caretti, nel confronto tra la trascrizione di Falqui e l'edizione facsimilare degli autografi, ha rilevato anche l'omissione di questa virgola⁷; Falqui

nella modernità letteraria cit., p. 442. Credo che Falqui si riferisca alla trascrizione di «*La dolce Lombardia coi suoi giardini*» e «*Sorga la larva d'antico sogno*», come si desume dalla loro *Nota al testo* (ed. 1942, p. 328): Falqui precisa che non ha potuto vedere gli autografi, che la lezione gli è stata trasmessa dai familiari del poeta e riporta tra virgolette le stesse parole citate nella lettera a Vallecchi su «qualche breve frammento» e «qualche superato rifacimento» di cui non è stata trasmessa neppure la trascrizione. Dopo la stampa degli *Inediti* Manlio ha permesso la pubblicazione di numerosi altri autografi, ma non ha affidato la loro pubblicazione a Falqui.

⁷ Lanfranco Caretti, *Cronache di poesia*, «Tempo di scuola», agosto-settembre 1942, poi prima parte del saggio *Gli Inediti di Campana*, in Id., *Sul Novecento*, Pisa, Nistri-Lischi, 1976, p. 163.

nel 1942 ha spiegato questa e altre omissioni con la presenza nel manoscritto di interventi «indubbiamente» apocrifi⁸. Il testo non è stato emendato nel 1952, la virgola è stata aggiunta soltanto nel 1960. Questa prima edizione suggerisce che Falqui non aveva ancora riconosciuto in questa virgola un guasto.

Falqui annuncia che il volume *Inediti* è in corso di stampa e descrive il «grosso quaderno scolastico pieno zeppo di poesie inedite» in Dino Campana, *Quattro liriche inedite*, con una nota di Enrico Falqui, «Nuova antologia», A. 76, fasc. 1672, 16 novembre 1941-XX. Le quattro poesie (tre delle quali inedite) sono *La creazione*, *Marradi*, *Poesia facile*, *Piazza S. Giorgio*. L'omissione dei sottotitoli prelude al criterio adottato negli *Inediti*, ma l'edizione oltre che incompleta per scelta del curatore è evidentemente poco sorvegliata: per errore è stato ommesso il quartultimo verso di *Piazza S. Giorgio*; la poesia presenta un punto fermo alla fine dei vv. 4 e 11. C'è un punto fermo anche nei vv. 6 e 8 della poesia *La creazione*; il v. 10 di *Marradi* è concluso da un punto fermo: anche nell'edizione del settembre 1941 il punto fermo isola gli ultimi due versi.

Con la dicitura «Dal volume *Inediti* di prossima pubblicazione a cura di Enrico Falqui», quattro poesie sono state pubblicate in *Il Tesoretto. Almanacco dello «Specchio»*, Mondadori, 1942, XX, finito di stampare il 25 novembre 1941: *A una t... dagli occhi ferrigni*, *Donna genovese*, *Une femme qui passe* e *Furibondo*. Il titolo abbreviato sarà invece riportato integralmente negli *Inediti*. Rispetto agli *Inediti* le divergenze riguardano la punteggiatura: si rilevano in *Une femme qui passe* un punto fermo alla fine del v. 7, due virgole e un punto fermo nel v. 9, mentre in *Donna genovese* si osserva l'assenza di due virgole nel v. 2 e di una virgola nel v. 7, e la diversa posizione della virgola nel v. 10.

Il problema dei segni interpuntivi è una costante in questa fase della tradizione a stampa. Nella prima edizione di «*O l'anima vivente delle cose*», una mediazione allontana il testimone dall'autografo: è una trascrizione nella quale la volontà del trascrittore si sovrappone alla volontà dell'autore e la offusca alterando il testo, non solo perché lo fraintende, ma anche perché lo guasta volutamente, con integrazioni nella punteggiatura.

Le poesie pubblicate tra il settembre e il novembre 1941 risalgono invece a un periodo nel quale Falqui poteva trarre la propria trascrizione direttamente dall'autografo e le divergenze dagli *Inediti* dovranno essere esaminate nel dettaglio: qui non si è potuto che darne avviso. Anche queste edizioni tuttavia si differenziano negativamente rispetto agli *Inediti*: omettono varianti e sottotitoli che l'edizione in volume documenta, e nessun avvertimento consente di valutare il diverso grado di fedeltà all'autografo. *Il Tesoretto* conferma una tendenza evidente anche nella «Nuova antologia»: per queste prime edizioni Falqui ha selezionato poesie prive di varianti e poesie che presentano pochissime varianti. L'edizione del settembre 1941 si distingue anche su questo profilo: è l'unica che comprende anche testi che nel manoscritto erano interessati da un processo variantistico complesso. Il testimone più importante è il numero di «Primato» del 15 settembre 1941, non solo per il numero

⁸ Enrico Falqui, *Ancora su Campana*, «Primato», a. III, n. 22, 25 novembre 1942.

delle poesie, e perché documenta una differente lezione di alcune di esse, ma perché conserva due delle sei pagine autografe di cui sopravvive una riproduzione fotografica: due pagine, perché la mutilazione della prima carta permette di vedere il margine superiore del *recto* della seconda carta e così di stabilire la distribuzione dei versi della poesia nel manoscritto; il dato delle linee di scrittura per pagina è utile per il computo delle carte del manoscritto. L'edizione facsimilare permette di valutare il danno materiale subito dal manoscritto, di conoscere due parallele linee di scrittura nel margine superiore esterno e di osservare cancellature stratificate utili per appurare la paternità delle cancellature della poesia nota con il titolo «*Il tempo miserabile consumi*». Il titolo è stato ricavato da un verso cancellato nel quale, nel settembre 1941, la parola «miserabile» era illeggibile, a causa di un'estensione della lacerazione che nel *verso* della carta ha interessato il v. 23, un endecasillabo mai trascritto nella sua integrità.

2. Una «Nota al testo» caliginosa ma filologica

La *Nota al testo* è una parte essenziale della prima edizione del *Quaderno* e occupa le pp. 305-317 del volume *Inediti*: è una nota filologica. La descrizione del manoscritto non precisa il numero delle carte, ma registra l'uso di differenti colori d'inchiostro, descrive le cancellature e informa della distribuzione della scrittura sulle carte. La *Nota* documenta le varianti d'autore che divergono dalla lezione che Falqui ha messo a testo. Su una prima stesura in pulito si è sviluppata una ricerca poetica intensa, di cui la *Nota* attesta talvolta anche gli ultimi esiti. La gerarchizzazione tra lezione a testo e apparato critico non risponde a un unico criterio. Le eterogenee fasi elaborative alle quali appartengono i versi messi a testo e le rispettive varianti si possono dedurre dalla *Nota*. Confluiscono in apparato numerosi sottotitoli senza notizia della loro soppressione nel manoscritto, e, là dove si ricava che il sottotitolo era stato cancellato, si nota un'incongruenza: il sonetto *Poesia facile*, per esempio, era stato cancellato, ma solamente il suo sottotitolo è in apparato. Soltanto la *Nota* permette di individuare le poesie e i gruppi di versi che nel manoscritto erano stati cancellati. La rappresentazione delle varianti non agevola il riconoscimento della loro sequenza, il criterio adottato non è uniforme e il fondamento di alcune scelte è oscuro. Sull'insieme delle varianti la più importante delucidazione di Falqui spiega che «Molte non rappresentano che una stesura anteriore a quella, presumibilmente ultima, adottata come definitiva. Nei casi dubbi ci si è attenuti alla prima lezione, sempre più regolare e ordinata, anche nella scrittura». Sfortunatamente Falqui non spiega quali siano i «casi dubbi», e soltanto nel commento di *Boboli* dichiara che alcune varianti corrispondono a una fase successiva alle corrispondenti lezioni a testo. L'edizione del *Quaderno* provocò l'intervento di Caretti, che evidenziò tempestivamente il rischio di questa edizione: trasmettere «testi apparentemente completi, ma in realtà pericolosamente ibridi»⁹.

⁹ Caretti, *op. cit.*, p. 165.

3. La mutilazione del 1960

La *Nota al testo* è parte integrante anche della seconda edizione del *Quaderno*: D. Campana, *Canti orfici e altri scritti*, IV ed. a cura di E. Falqui, Firenze, Vallecchi, 1952. Nella storia editoriale del *Quaderno* il 1960 è un anno funesto. Nel 1960 è stata pubblicata la terza edizione della raccolta, D. Campana, *Canti orfici e altri scritti*, V ed. a cura di E. Falqui, Firenze, Vallecchi, 1960:

Dalla terza edizione (1941), di edizione in edizione, la raccolta campaniana di *Canti orfici e altri scritti* ha recato, a nostra stessa cura, una *Nota al testo* ch'è venuta sempre più ampliandosi [...] essendosi ingrandita dell'altro, ci è parso opportuno staccarla dal testo per non aggravarlo fuor di misura con glosse, varianti e riferimenti in continua crescita. Del resto, stampata a parte, con i tipi della Casa Vallecchi, la *Nota*, senza perdere nulla del suo interesse, acquisterà una maggiore autonomia (p. 317).

Nel 1960 Falqui ha dato alle stampe la *Cronistoria*, nella quale è compresa la *Nota al testo* del *Quaderno* e, tra varianti e glosse, le varianti d'autore non sono state pubblicate sotto il nome di Campana: *Per una cronistoria dei «Canti orfici»*, Firenze, Vallecchi, 1960. Al 1960 risale la seconda "distruzione" di questa raccolta privata; è avvenuta per mezzo della scissione deliberata da Falqui e da Vallecchi. I sottotitoli, le varianti e tutti gli interventi di Campana che Falqui aveva già escluso dalla lezione a testo, sono stati fisicamente staccati dall'edizione del *Quaderno* e hanno trovato nella *Cronistoria* un'«autonomia» per loro impossibile, perché sono separati dai testi in cui dovevano vivere. L'ultima edizione delle opere di Campana curata da Falqui riunisce il *Quaderno* (vol. II) e la *Nota al testo* (vol. I): *Opere e contributi*, a cura di E. Falqui, Prefazione di Mario Luzi, Note di Domenico De Robertis e Silvio Ramat, Carteggio a cura di Niccolò Gallo, Firenze, Vallecchi, 1973. Ma la scelta del 1960 dà avvio a edizioni del *Quaderno* che, siano esse precedenti o successive al 1973¹⁰, non danno notizia del processo variantistico, né dei sottotitoli, né della motivazione delle lacune, né delle parti cancellate dei testi che propongono; inoltre non differenziano i titoli redazionali, secondo una pratica inaugurata nel 1960 ma consolidatasi nelle successive edizioni Vallecchi. Un autorevole studioso, Bonifazi, nel 1989, nella diffusissima e molte volte ristampata edizione Garzanti delle opere di Campana, che include la trascrizione falquiana di alcuni testi del *Quaderno*, ha indicato

¹⁰ Cfr. le edizioni del *Quaderno*: D. Campana, *Canti orfici e altri scritti*, Introduzione di Carlo Bo, Con una cronologia della vita dell'Autore e dei suoi tempi, una antologia critica e una bibliografia a cura di Arrigo Bongiorno, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1972, e rist.; Id., *Opere. Canti Orfici e altri versi e scritti sparsi*, Introduzione e cronologia della vita dell'autore di Sebastiano Vassalli, Note ai testi e nota bibliografica a cura di Carlo Fini, Milano, Tea, 1989, e rist. Nella recente edizione *Quaderno. Dino Campana prima dei Canti Orfici*, a cura di Silvano Salvadori, Marradi, Centro Studi Campaniani, 2011, il recupero della *Nota al testo* è parziale e discutibile. Moltissime varianti non sono riferite ai versi corrispondenti, per cause diverse, per esempio perché non ci si è accorti che la linea di puntini non è inclusa nella numerazione falquiana dei versi; in una poesia il diverso criterio nella numerazione dei versi non incide soltanto perché è saltato un verso. Una variante è riferita al v. 16 di *La forza* ma il v. 16 nel testo non c'è, perché il v. 9 è stato unito al v. 10; l'unità versale è stata compromessa sia per accorpamento sia per scissione (e per entrambe le operazioni la prima poesia non è più una saffica). Errori presumibilmente involontari sostituiscono «piamente» con «piangente», «brancolando» con «barcollando», «cieche» con «ricche» etc., e si arriva a presentare come variante la lezione d'autore «s'arrottonda» e a sostituirla nel testo con la banalizzazione «s'arrotonda».

nell'edizione del 1960 «la più corretta»¹¹. L'edizione del *Quaderno* del 1960, invece, allontana i lettori dall'autografo: ha declassato a materiale accessorio tutte le varianti d'autore e tutte le decisioni del poeta che Falqui nella lezione a testo non ha accolto, ha determinato la fossilizzazione della lezione a testo, in breve ha promosso a *Quaderno* di Campana soltanto la trascrizione dei testi che Falqui dal manoscritto ha estratto. Quando Falqui estorce il testo all'autografo, la *Nota al testo* riduce la distanza tra la trascrizione dei testi e l'autografo, ma le edizioni prive della *Nota al testo* non compensano in alcun modo l'infedeltà alla complessa realtà testuale del quaderno. Sono stati offerti pochi contributi alla ricostruzione filologica dei testi del perduto manoscritto¹². I problemi evidenziati da Caretti non sono stati superati, è ancora necessaria «una migliore sistemazione delle varianti»¹³, ma sono stati aggravati dalla scelta del 1960, che ha portato al vicolo cieco del *textus receptus*, dove l'interpretazione può ignorare le difformità tra la trascrizione dei testi e l'autografo, non più documentate dalla *Nota al testo*. La vulgata propone il *Quaderno* come testo nascostamente ibrido.

4. Varianti editoriali

Nel collazionare le edizioni Vallecchi del *Quaderno* ho riscontrato alcune divergenze. Per approntare un'edizione del testo che si avvicini al perduto autografo è necessario valutare le varianti editoriali. Il campione qui presentato è formato dalle varianti editoriali introdotte dall'edizione del 1952, che ha una tendenza a innovare, e dalle varianti editoriali introdotte, nel momento dichiaratamente attivo della tradizione, dalle edizioni del 1960. Si prende in esame un verso di *Boboli* dove l'edizione critica dei *Canti Orfici* presenta la stessa lezione di *Opere e contributi*. Questo lavoro vaglia le tre edizioni che comprendono i testi e l'apparato delle varianti (1942, 1952, 1973), l'edizione che presenta soltanto i testi (1960) e l'edizione che comprende soltanto l'apparato delle varianti, ossia la *Cronistoria* (da qui *Cr.* 1960). Il primo intento è indicare le divergenze rispetto alla lezione degli *Inediti*. L'esame delle varianti editoriali mira, attraverso la formulazione dell'ipotesi di errore, a restaurare la lezione d'autore e a trarre indicazioni sul rapporto tra i testimoni.

Ed. 1942: «E se ne andavan sorridendo al sole»

Ed. 1952, *Cr.* 1960 e 1973: «E se ne andava sorridendo al sole» (ipotesi di errore)

La quarta poesia è una delle più apprezzate della raccolta. Nell'edizione facsimilare dell'autografo i segni di punteggiatura differiscono dalle edizioni del *Quaderno*: non è visibile il punto fermo alla fine della poesia, sono invece evidenti i due punti alla

¹¹ Neuro Bonifazi, in D. Campana, *Canti Orfici e altre poesie*, Introduzione e note di N. Bonifazi, Milano, Garzanti, 1989, p. XXXIII.

¹² Contributi concreti allo studio filologico del *Quaderno* sono stati offerti da Grillo, *op.cit.*, e da Fiorenza Ceragioli, in «Oscar Wilde a S. Miniato» di Dino Campana, «Belfagor», a. XLII, n. 1, gennaio 1987.

¹³ Caretti, *op. cit.*, p. 165.

fine del titolo *Tre giovani fiorentine camminano*: (cfr. *Il più lungo giorno*, Marradi:), e un segno di punteggiatura registrato nell'edizione del 15 settembre 1941. La variante editoriale si è prodotta nel verbo del verso cancellato. L'edizione facsimilare dell'autografo e gli *Inediti* documentano la stessa lezione: «andavan» (*Appendice* e p. 309). L'apocope vocalica nella terza persona plurale ha indebolito la nasale finale e nel 1952 il plurale si è trasformato in singolare: «andava» (p. 334). La variante editoriale assimila il verbo che intacca al verbo «Ondulava», ripetuto per tre volte a inizio verso; la variante editoriale subisce l'anafora e la riscrittura campaniana delle Grazie: le tre fiorentine camminano con un unico «passo verginale», hanno un'unica «chioma musicale» e formano «una grazia sola»; in particolare l'endecasillabo «Eran tre vergini e una grazia sola» (vv. 4 e 7) può aver fatto sorgere il dubbio sul soggetto con il quale il verbo concorda, ma, dicono l'edizione facsimilare dell'autografo e la *princeps*, il verbo è plurale e con «tre vergini» concorda, ed è questa la lezione genuina. La variante editoriale introdotta nel 1952 è un errore che dà indicazioni sul processo di trasmissione e sul grado di attendibilità dei testimoni; in questa poesia, di cui sopravvive l'edizione facsimilare dell'autografo, l'errore non è stato corretto: si ritrova nella *Cronistoria* (p. 85) e nell'edizione 1973 (p. 214). Non mi sembra probabile che la *Cronistoria* e *Opere e contributi* abbiano autonomamente frainteso il testo esattamente come lo ha frainteso l'edizione 1952, ma è chiaro che le tre edizioni hanno ignorato la testimonianza dell'edizione facsimilare dell'autografo. L'errore appare indubbio, monogenetico e congiuntivo: la *Cronistoria* eredita l'errore dall'edizione che cronologicamente la precede.

Ed. 1942 «E adoro la mascherata...»

Ed. 1952, Cr. 1960 e 1973: «E odoro la mascherata...» (ipotesi di errore)

Dal confronto tra la *Nota al testo* e l'edizione facsimilare degli autografi si ricava che Falqui usa i puntini di sospensione all'interno della citazione di una variante d'autore per indicare la parte del verso che nella citazione è omessa. Si può ritenere che i puntini di sospensione abbiano questa funzione nella citazione di due varianti d'autore che interessano non la misura ma il verbo del v. 28 di *Specie di serenata agra e falsa e melodrammatica*: «E va la mascherata grottesca melodrammatica». In una di queste varianti d'autore è stata introdotta una modifica: la *princeps* reca il verbo «adoro» (p. 311), l'edizione 1952 «odoro» (p. 336). La sostituzione di «adoro» con «odoro» a mio giudizio è un errore provocato dalle suggestioni olfattive del testo e in particolare dalla variante d'autore precedente: «V. 27 scancellato: “(La gaiezza sentiva l'odore scipito di fossa)”. V. 28: var. “E odoro la mascherata...”» (ed. 1952). Nel trascrittore sarà rimasta viva l'impressione suscitata dall'«odore scipito di fossa» che, complici i grafemi condivisi dal sostantivo «odore» e dal verbo «adoro», avrà determinato la sostituzione della vocale che cambia il significato del verbo e immiserisce il testo. Se si riconosce che la variante editoriale del 1952 è un errore, poiché lo stesso errore è presente nella *Cronistoria* (p. 88) e nell'edizione 1973 (p.

217) ma è arduo ipotizzare un'origine poligenetica, l'edizione 1952, madre dell'errore, lo ha trasmesso alla *Cronistoria*.

Ed. 1942: «Di sotto ai cappelloni ultima moda,»

Ed. 1952, 1960 e 1973: «Di sotto ai cappelloni ultima moda.» (ipotesi di errore)

Il v. 4 di *Firenze cicisbea* si conclude con la virgola negli *Inediti* (p. 31), ma nel 1952 con un punto fermo (p. 152) che interrompe la fluidità degli endecasillabi, rafforzata dalla congiunzione copulativa tra i vv. 4 e 5. Per questo verso Falqui segnala una variante: «Di sotto ai cappelloni Direttorio,» (ed. 1942, 1952, *Cr.* 1960 e 1973); dalla ripetizione del verso in apparato non si deve dedurre che Campana, dovendo annotare una variante, lo avesse riscritto: Falqui ripete abitualmente il verso per far capire la posizione della variante; la presenza della virgola nella variante del v. 4 depone in favore della lezione attestata dagli *Inediti*. Si può chiamare in causa un testimone attendibile, perché ha parlato quando Falqui aveva con sé il manoscritto: il v. 4 è concluso dalla virgola nel numero di «Primato» del 15 settembre 1941. Il punto fermo è un errore e non si è prodotto in una variante d'autore ma nel testo, e dunque si può osservare il comportamento dell'edizione del *Quaderno* del 1960 davanti alle due alternative: presenta il punto fermo (p. 155); l'errore non ha un forte valore dimostrativo, però indica il possibile legame tra le edizioni 1952 e 1960. L'errore si ritrova nell'edizione 1973 (p. 305).

Ed. 1942: «Del vostro sangue che odora di muschio»

Ed. 1952, *Cr.* 1960 e 1973: «Del dolce sangue che odora di muschio» (ipotesi di errore)

In *Spada barbarica* un gruppo di versi era stato aggiunto a lato della prima stesura ed è confluito in apparato. Rispetto alla lezione documentata dalla *princeps*, «Del vostro sangue che odora di muschio» (p. 308), l'edizione 1952 sostituisce «vostro» con «dolce»: «Del dolce sangue che odora di muschio» (p. 333). Questi versi aggiunti sono una lieve rielaborazione dei versi che fanno parte della lezione messa a testo da Falqui, dove è compreso il verso «Il vostro sangue che odora di muschio». Nel gruppo di versi aggiunti si ripete nella *princeps* per quattro volte a inizio verso «Del vostro sangue»: l'anafora può aver tratto il trascrittore in errore sia nel 1942 sia nel 1952, ma è indicativo di un probabile errore che nel 1952 sia subentrato proprio l'aggettivo «dolce», perché «dolce» è nel verso immediatamente precedente, dove si lega allo stesso sostantivo, «sangue»: «Del vostro sangue dolce e soffocante». La variante editoriale del 1952 sembra un errore di ripetizione ma è questa la lezione tramandata (cfr. *Cronistoria* 1960, p. 84 e *Opere e contributi*, p. 214).

Quattro errori, dunque, avvicinano le edizioni pubblicate negli anni 1952, 1960 e 1973. I tre errori per i quali è legittimo ipotizzare un'origine monogenetica («andava», «odoro» e «dolce») indicano che la fonte della *Cronistoria* è l'edizione pubblicata nel 1952.

Ed. 1942, 1952: «Ora il tuo corpo mi versa»

Ed. Cr. 1960 e 1973: «Ora il tuo corpo mi versa.» (ipotesi di errore)

Campana aveva aggiunto un altro gruppo di versi a lato della prima stesura di *Spada barbarica*, in corrispondenza dei versi cancellati. Questo gruppo di varianti tardive si conclude nelle prime due edizioni con il verso «Ora il tuo corpo mi versa» (pp. 308 e 333), ma la *Cronistoria* completa il verso con un punto fermo (p. 85), che separa il verbo dal suo complemento oggetto. La variante editoriale ostacola la decifrazione dell'intenzione dell'autore: credo che Campana intendesse legare il gruppo di versi aggiunti al verso della prima stesura esente da cancellature, «O donna le sue primavere». L'errore è tipografico. La *Cronistoria* non riserva più un intero rigo a ciascuno dei diciannove versi che il poeta aveva aggiunto a lato della prima stesura di *Spada barbarica*; questa è l'ultima variante segnalata per *Spada barbarica* e il commento di ciascun testo è separato dal successivo da un punto fermo, che è incluso nella parte tra virgolette per errore. L'edizione 1973 conserva il punto fermo alla fine del gruppo di versi aggiunti (p. 214). L'errore non è una prova del legame tra i testimoni, ma eliminando l'errore il gruppo di versi aggiunti si lega alla parte della prima stesura non cancellata. Nell'elaborazione di *Spada barbarica* si possono individuare più strati. Nella lezione di Falqui due versi consecutivi sono stati ottenuti dal verso cancellato «Oh che il tuo corpo mi versi» e dal verso non cancellato «O donna le sue primavere»; tra le varianti riferite a questi due versi, «Una due tre il tuo corpo», «Vomiterà le sue primavere», c'è sincronia e questo è lo strato più antico; in una seconda fase Campana può averle sostituite solo con un intervento sincrono, e le ha sostituite, ottenendo: «Oh che il tuo corpo mi versi / O donna le sue primavere»; da questo stadio compositivo è stata estratta la trascrizione che si conosce. Campana con un altro intervento ha cancellato il verso «Oh che il tuo corpo mi versi» e i precedenti (vv. 25-35) probabilmente quando, sfruttando il margine laterale, ha aggiunto il gruppo di versi che sostituisce quelli cancellati; l'ultimo verso del gruppo di varianti tardive si lega al v. 36 della trascrizione falquiana: «Ora il tuo corpo mi versa / O donna le sue primavere». La *Cronistoria* introduce nel commento una novità che getta un'ombra sulla paternità di alcuni segni di cancellatura, compresi quelli di *Spada barbarica*: «ecco l'elenco dei componimenti e dei brani del Quaderno cancellati dall'autore, o comunque recanti un segno di cancellatura» (p. 95). La variante editoriale è d'intralcio all'interpretazione di questo gruppo di versi come varianti realizzate; il gruppo di versi aggiunti permette di accertare che i versi di *Spada barbarica* che queste varianti sostituiscono sono stati cancellati dal poeta.

Ed. 1942 e 1952: «Il corpo dell'uomo si tende e distende,»

Ed. 1960 e 1973: «Il corpo dell'uomo si tende e distende.»

Il v. 10 della poesia *La forza* è concluso da una virgola nelle edizioni 1942 (p. 113) e 1952 (p. 180), e da un punto fermo nelle edizioni 1960 (p. 185) e 1973 (p. 329). Il punto fermo toglie la sua funzione all'isolato trisillabo «Ancora» (v. 9), che sostiene in modo decisivo l'uso insistito del tempo presente, anche nei versi successivi al v.

10, e che stabilisce il rapporto tra le azioni descritte nella poesia. Il trisillabo visivamente divide ma in modo concreto accomuna le due parti della poesia; è il vero cardine della poesia. Il nesso *-or*, caro a Campana, è presente nel titolo, nell'*incipit*, «Sorvola», e in altre parole fondamentali della poesia, per esempio le «correnti sorde» (v. 4), il «portento umano» (v. 6), la «guerra secreta e portentosa» (variante del v. 6), le «fornaci» (v. 8), il «corpo dell'uomo» (v. 10), e, nell'*explicit* del v. 13, il «motore». Il punto fermo nega al trisillabo la sua funzione unificante, blocca la possibilità di individuare la relazione tra le azioni descritte nella poesia, separa l'avverbio temporale dai versi successivi al v. 10 e così incide sul significato della poesia e deteriora il risultato dell'autore.

Ed. 1942 e 1952: «Cannone forza violetta»

Ed. Cr. 1960 e 1973: «Cannone forza violenta» (ipotesi di errore)

Nella variante d'autore riferita al v. 5 («Cannone furia appiattata») di «*Lontane passan le navi*», la *Cronistoria* immette una variante editoriale: «Cannone forza violenta» (p. 91). La lezione «Cannone forza violetta» documentata dagli *Inediti* (p. 313) e dall'edizione 1952 (p. 338) corrisponde all'*usus scribendi* del poeta; la *lectio difficilior* è da preferirsi. L'aggettivo *violento* è stato suggerito dal tema ed è presente nel verso «Le chiama in ruggito violento», che è il v. 4 nel testo ma è compreso anche in apparato nel gruppo dei versi cancellati. La sostituzione dell'aggettivo coloristico è un errore: può essere spiegato sia come errore di ripetizione sia come banalizzazione. *Opere e contributi* eredita l'errore (p. 220). *Opere e contributi* conserva tutti gli errori che la *Cronistoria* ha ereditato e introdotto; si può dunque riconoscere nella *Cronistoria* la probabile fonte della *Nota al testo* del *Quaderno* di *Opere e contributi*.

Ed. 1942, 1952, Cr. 1960: «Ho il profumo tuo biondo (rievocato) richiamato»

Ed. 1973: «Ho visto il profumo tuo biondo (rievocato) richiamato» (ipotesi di errore)

Falqui all'interno delle citazioni delle varianti usa le parentesi tonde per includere ulteriori varianti; per il v. 6 di *Boboli*, nel 1942 (p. 310), nel 1952 (p. 335) e nella *Cronistoria* del 1960 (p. 87), segnala la variante: «Ho il profumo tuo biondo (rievocato) richiamato». *Opere e contributi* presenta una divergenza, che non è convincente, per esempio sul profilo metrico: «Ho visto il profumo tuo biondo (rievocato) richiamato» (*Opere e contributi*, p. 216). Nell'ed. critica dei *Canti Orfici* Grillo non presenta questa variante secondo l'edizione 1942, che è nella tavola dei testimoni, ma riporta la stessa lezione dell'edizione 1973 (p. 58). Tuttavia il verso nel quale la variante editoriale ha aggiunto il participio «visto», è preceduto dal verso «Io lento triste vinto e solo», e «vinto» potrebbe essere una spia dell'errore. Dall'esame delle varianti editoriali è emerso che alcune innovazioni qui riconosciute come errori patiscono le caratteristiche stilistiche dei testi di Campana. L'aggiunta di «visto» potrebbe essere stata suscitata dalla sinestesia, perché il «profumo biondo» sollecita l'idea della percezione visiva del profumo.

5. Ipotesi sul processo di trasmissione e sul grado di attendibilità dei testimoni

L'edizione pubblicata nel gennaio 1942 è l'unica edizione del *Quaderno* che può essere stata esemplata sul manoscritto. Il volume *Inediti* condivide questa inestimabile qualità soltanto con le edizioni di alcune poesie pubblicate nel 1941. Le modifiche introdotte dalle edizioni pubblicate dal 1952 al 1973 potrebbero essere dipese da un esame di edizioni facsimilari, appunti di prima mano, ma non da un nuovo esame diretto del manoscritto, nel 1952 già smarrito da anni.

La fase attiva della tradizione ha un momento manifestamente produttivo nel 1960. La *Cronistoria* contiene l'elenco degli emendamenti: la revisione si indirizza su due testi, esplicitamente come conseguenza di un contributo esterno, il contributo del 1942 di Caretti; ma per spiegare questi emendamenti del 1960 si deve supporre che Falqui si fosse ricreduto in merito alla «inconfutabile certezza» sui guasti¹⁴. Gli emendamenti devono essere ben distinti dalle modifiche involontarie, ma la distinzione non è cronologica: nella fase dichiaratamente attiva la tradizione introduce simultaneamente gli emendamenti e gli errori involontari; nel 1960, inoltre, agisce l'eredità del 1952. Nel 1960 le divergenze dalla *princeps* dipendono sia dagli emendamenti, sia dall'eredità del 1952, sia da errori novelli; nella fase successiva invece non c'è revisione, e il processo di trasmissione sembra puramente meccanico. Errori introdotti fin dal 1952 non sono stati corretti, neppure nel caso in cui la lezione conservata dalla *princeps* è testimoniata anche dalla riproduzione fotografica dell'autografo. Il processo di trasmissione sembra lineare. Le divergenze rispetto alla *princeps* non indicano l'utilizzo di altre fonti che non siano i testimoni della tradizione a stampa. Alcuni errori possono avere origine monogenetica, e gli errori congiuntivi ipotizzati danno indicazioni sul rapporto genetico tra alcuni testimoni: la *Cronistoria* eredita gli errori dall'edizione 1952 e trasmette gli errori a *Opere e contributi*. Tra le edizioni curate da Falqui e pubblicate da Vallecchi, la scelta del testo base compiuta dagli altri editori del *Quaderno* ha escluso le prime due edizioni della raccolta, e si è indirizzata verso la parte della tradizione compresa tra la scissione della *Nota al testo* dal *Quaderno* nel 1960 e l'ultima edizione curata da Falqui nel 1973. Ma i testimoni più attendibili non sono le edizioni pubblicate dal 1960 al 1973. La seconda edizione del *Quaderno* a mio avviso ha introdotto errori involontari, ma rispetta l'integrità del testo, come è evidente anche dai titoli, mentre bruscamente nel 1960 l'integrità del testo è stata compromessa, dalla programmata divisione dell'apparato delle varianti dai testi. L'attendibilità di un'edizione non si può stabilire sulla base della sua data di pubblicazione e l'ultima edizione non è necessariamente il testimone peggiore, *recentior non deterior*, dicono i filologi, e precisano: *non semper*. L'ultima edizione falquiana del *Quaderno* non si distingue per rigore, fin dal dato macroscopico dei titoli, e conserva tutte le lezioni erronee qui individuate. *Opere e contributi* ha due fonti: la fonte della *Nota al testo* è la

¹⁴ Nel 1942 Falqui replicò alle osservazioni di Caretti spiegando di aver intenzionalmente omissso dalla trascrizione evidenti correzioni perché apocrife, cfr. Falqui, *Ancora su Campana* cit.

Cronistoria, per i testi invece utilizza una delle edizioni prive della *Nota al testo* pubblicate negli anni 1960, 1962 e 1966, come si desume dagli errori introdotti nel 1960 (un esempio è il punto fermo nel v.10 di *La forza*) condivisi dalle edizioni pubblicate dal 1960 al 1973. La collazione delle edizioni in volume indica che quando un'edizione introduce un errore le edizioni successive sistematicamente lo ereditano. *Opere e contributi* non solo accumula gli errori portati dalla tradizione ma aggiunge ad essi nuovi errori (per esempio in *Ad un angelo del Costa*) con i quali si allontana ulteriormente dall'autografo. Nella fase iniziale della tradizione a stampa Falqui utilizza, per la prima edizione di una poesia del quaderno, «*O l'anima vivente delle cose*», una trascrizione realizzata quasi certamente dal proprietario del manoscritto, e questa mediazione allontana il testimone dall'autografo. Il grado di attendibilità delle edizioni del *Quaderno* è correlato alla distanza che le separa dal momento in cui Falqui aveva tra le sue mani il manoscritto: più il testimone si allontana da quel momento più la sua attendibilità decresce. Il volume *Inediti* è il testimone che può documentare meglio la lezione d'autore del perduto autografo e nessun testimone ha il suo valore documentario.