

Non al denaro non all'amore né al cielo: il seguito italiano di Edgar Lee Masters

I tanti elogi funebri di Fernanda Pivano l'hanno presentata come colei che "fece conoscere ai lettori della provincia italiana il grande capolavoro della letteratura americana, l'*Antologia di Spoon River*". A noi lettori di provincia bastò un corso serio di letteratura angloamericana o una conversazione con un intellettuale di formazione statunitense per capire che, negli USA, l'*Antologia di Spoon River* tutto sommato contava poco. Aveva di certo avuto un suo successo di pubblico nel 1915, all'uscita in stampa, e per anni la si è ritrovata tra le letture delle scuole superiori americane. Nel settembre 1963 debuttò in scena l'adattamento teatrale di Charles Adiman al Booth Theater di New York. Gli studi critici, però, sono pochissimi: una sola tesi di dottorato del 1991 e pochi sparuti articoli, di solito in periodici di letteratura del Midwest. Al contrario, in Italia la diffusione è stata molto più intensa, anche se prevalentemente tra i lettori comuni e fuori dalle università (e infatti le richieste di tesi di laurea vennero regolarmente respinte). Ho ritenuto quindi il caso di ripercorrere alcuni temi e motivi che, a mio avviso, hanno promosso la ricezione italiana della poesia di Edgar Lee Masters, soffermandomi in particolar modo su gli autori che si sono cimentati maggiormente coi suoi testi, cioè Cesare Pavese (1908-1950) e Fabrizio De André (1940-1999).

Conosciamo bene l'investimento emotivo di Cesare Pavese nella letteratura angloamericana, specie in quegli autori del Midwest come Sherwood Anderson, Sinclair Lewis ed Edgar Lee Masters. Per Pavese, la secchezza della letteratura americana è un'alternativa non solo alla retorica altisonante del fascismo da un lato e alla più leggibile ma egualmente ipocrita prosa d'arte dall'altro, ma anche a quella che egli stesso definiva "una letteratura europea tutta curva su se stessa". Evidentemente non conosceva ancora Kafka. Diceva appunto Pavese che avere una tradizione non conta nulla: conta viverla. Perciò, tra tutti gli autori del suo canone letterario americano personale, Lee Masters sembra rispondere meglio al bisogno esistenziale di Pavese, che infatti nel suo saggio uscito in "La cultura" del 1931 scrive:

Il fatto importante non sta nella polemica contro certi modi puritani (polemica, del resto, ridotta a ben poco nel libro) ma nell'ardore invece veramente da puritano, con cui sono affrontati, oltre il particolare momento storico, il problema del senso dell'esistenza e il problema delle proprie azioni. (*Saggi letterari* 52)

Spoon River corrisponde quindi all'imperativo di pochi anni più tardi: "essere tragicamente", cioè continuamente costruttivo, evitando ogni compiacenza sentimentale ("sentire senza pagare") attraverso il lavoro (10 aprile 1936; *Il mestiere di vivere* 32). Una dose di autorealizzazione e una di autorepressione, chiaro: anche il lavoro letterario è fatto di fatica e di godimento rimandato. In questo senso, lo stimolo dei ritratti di Lee Masters non è tanto nel senso di

frustrazione (“Che la vita sia un cimitero di ambizioni fallite... lo sapeva già per lo meno Salomone”) quanto nell’impegno esistenziale di ogni personaggio e del suo destino particolare. Sulle rive dello Spoon, essere tragicamente è la norma. La tragedia è quindi un ammonimento personale. Pavese scrive nel 1938:

La *coscienza* esiste, ma non è come dicono il cristallino assoluto che ci sorveglia: è la protesta del nostro amor proprio che sa come in avvenire noi stessi giudicheremo un nostro atto e vuole impedirci di metterci contro alla risultante di tutta la nostra esperienza. In ogni uomo la coscienza vieta o ammette cose diverse e con diverse intensità. Questi interventi son sempre risultanti dell’esperienza.” (*Mestiere* 124)

Spoon River né è un chiaro esempio proprio perché ogni personaggio si giudica da solo secondo la propria esperienza (anche se è ovviamente implicito il giudizio dell’autore): “Interessa il fatto che Lee Masters *giudica* il mondo come un luogo dove ciascuno trae dalla sua esperienza la propria condanna o la propria giustificazione” (*Mestiere* 124). L’esperienza è quindi il prezzo da pagare per i propri risultati della vita. L’esperienza, però; non la responsabilità o il lavoro. Pavese capisce bene l’ambiguità di Edgar Lee Masters nei confronti del concetto protestante-puritano di responsabilità individuale verso i risultati raggiunti. Tutti i personaggi di *Spoon River* si lamentano delle loro vite fatte di sofferenze senza risultato; ma non prendono mai posizione. Da un lato, nemmeno da morti ammettono d’aver sofferto invano: le pene di Giobbe non cedono mai alla gioia dell’Ecclesiaste. Dall’altro, ogni sofferenza si rivela del tutto assurda. Casomai (e magari nemmeno) potrebbe darsi come negatività costituente, come nel caso di Sartre, per il quale la coscienza umana esiste come vuoto e non come pienezza.

In questo senso, le poesie più indicative di Pavese sono “Donne perdute” e “Fumatori di carta” (entrambe del 1931, l’anno in cui Pavese legge appunto *Spoon River*). La prima si potrebbe liquidare, nemmeno a torto, come tirata misogina e lamento narcisista del soggetto sulla propria impotenza. Sappiamo bene che tabù rimosso e incombente fosse per Pavese la sessualità femminile. Ciononostante, le prostitute sono figure tragiche che vivono ai margini della società, proprio come le anime di *Spoon River*: “saran sempre vive / a soffrire in silenzio e a pagare per tutti”. La sofferenza non tocca solo alle donne, però. Anche gli uomini hanno la loro parte. Per il clarinettista di “Fumatori di carta”, per esempio, la musica è una sofferenza: “Suona secco stasera, malgrado la banda / che ha istruito uno a uno. Non bada al frastuono / della pioggia e della luce. La faccia severa / fissa attenda un dolore, mordendo il clarino.” Alla fine del lamento, il suonatore, che avrebbe tutto il diritto di godere almeno di una serata di musica, dichiara invece che la sofferenza è la colpa innata dell’essere uomini:

Almeno potercene andare,
far la libera fame, rispondere no
a una vita che adopera amore e pietà,
la famiglia, il pezzetto di terra, a legarci le mani.

Il soffrire non ha origini né cause: è parte della condizione umana e basta. La libertà si riduce a un desiderio, a un sogno che cede comunque all'obbligo e al dovere. La vita si caratterizza quindi col gesto violento e assurdo che la conclude e la sigilla: "L'interesse minuto e pettegolo al deterministico intrigo passionale (Proust) contrasta col violento e sicuro gesto che schiaccia e conclude d'imperio tutta una vita (Lee Masters)" (4 novembre 1938; cf. *Mestiere* 131). La tragedia non ha catarsi, Giobbe non ode l'Ecclesiaste.

I personaggi di *Spoon River* non si rapportano tra loro solo nelle loro esistenze tragiche, ma fanno parte di una trama complessa. Già lo nota Fernanda Pivano, quando mette in luce che i frammenti dell'*Antologia Palatina*, la raccolta di frammenti di versi ritrovati nei codici di Heidelberg considerata l'influenza maggiore su Lee Masters, peraltro buon lettore di greco antico, si rapportano a *Spoon River* solo a tratti. E infatti, dietro la raccolta americana si trova una vicenda complessa raccontata nel poemetto epico-satirico "The Spooniad" in appendice all'edizione originale, col suo attacco omerico-miltoniano: "On John Cabanis' wrath and on the strife / of hostile parties, and his dire defeat / who led the common people in the cause / of freedom for Spoon River..." "The Spooniad" non comparve mai in italiano e quindi la traduzione della Pivano venne sempre letta come raccolta di ritratti connessi tra di loro da riferimenti occasionali; e su questi ha operato Fabrizio de André nel suo adattamento nel disco *Non al denaro non all'amore né al cielo*.

Il testo unificante è quindi "La collina" (dove non tutti però dormono, a dispetto del ritornello: è ancora vivo il Suonatore Jones: "Guardalo! Parla ancora del frittore mangiate in strada..."). Proprio perché, come tutti i lettori italiani, De André non è consapevole della trama generale, cerca quindi di sviluppare dei micro-racconti: "una storia non è un pretesto per esprimere un'idea, dev'essere proprio la storia a comprendere l'idea" (Pivano *Diari* 1475). Perciò l'epitaffio scheletrico dell'afasico Frank Drummer, che ha imparato a memoria l'Enciclopedia Britannica, diventa la ballata piena de "Il matto", che non solo impara a memoria la Treccani, ma viene deriso, finisce in manicomio e lì muore. Da morto ha solo due vantaggi: pensare ("ormai c'è luce nei miei pensieri") e parlare ("qui nella penombra invento parole"), e li usa per rivendicare la sua dignità di uomo rispetto al giudizio superficiale della gente ("Una morte pietosa lo strappò alla pazzia") nella melodia più ossessiva di tutto il disco. Al contrario di quanto succede in Pavese, il soggetto non accetta passivamente la sofferenza, ma trova quel coraggio di dire 'no' che per i "Fumatori di carta" era solo un desiderio frustrato.

Le canzoni di De André esplicitano quanto rimane sottinteso negli epitaffi di Lee Masters. È il caso di "Trainor, il farmacista" che diventa "Il chimico". Il farmacista conosce gli elementi e le reazioni tra di loro, ma non tra gli umani e quindi evita di sposarsi per evitare guai. Ma è proprio un guaio che avrebbe dovuto prevedere – un esperimento sbagliato – a causarne la morte. Tanto fatto (oppure evitato) per nulla. La brevità di Lee Masters, indice della riservatezza patologica del farmacista, si trasforma nell'abbondante descrizione in De André proprio dei sentimenti evitati: "Primavera non bussa, lei entra sicura: come un fumo lei penetra in ogni fessura: ha le labbra di carne e i capelli di grano: che

paura e che voglia che ti prenda per mano, che paura e che voglia che ti porti lontano”. Alla fine della canzone di De André la morte del chimico non ha niente dell’ironia tragica dell’originale, ma al contrario assomiglia molto a una morte d’amore (“come quegli idioti che muoion d’amore, e qualcuno dirà che c’è un modo migliore”) che restituisce il corpo alla terra (“un corpo come altri a dar fosforo all’aria) e a quella natura che il chimico conosce tanto bene. Ora, da morto, ha veramente il controllo sugli elementi perché è parte di loro, un po’ come Prospero nella *Tempest* di Shakespeare.

L’inserzione più nota di De André, con una buona dose di osceno, è in “Un giudice”, dove resta solo la figura del magistrato nano e vendicativo in carriera. Dal sacco di De André viene tutto il resto, cioè il “dubbio impertinente” della ragazza intorno alla “virtù meno apparente, di tutte le virtù la più indecente” dei nani, il pregiudizio contro i bassi di statura (“hanno il cuore troppo vicino al buco del culo”) e la *Schadenfreude* (gioia maligna) del giudice nano nel condannare gli imputati alla forca (“e affidarli al boia fu un piacere del tutto mio”) e quindi morire come contrappasso (“prima di genuflettermi nell’ora dell’addio / non conoscendo affatto la statura di Dio”). De André incrocia qui il Giudice Selah Lively (vivo di cognome, ma morto dentro, peraltro) con un altro giudice assassino e forcaiolo, quello punito ne “Il gorilla”, la memorabile canzone tradotta da Georges Brassens (non solo da De André in italiano e da Nanni Svampa in milanese, ma anche in inglese da Jack Thackray, in polacco e in greco). La satira spietata di De André dei giudici e della giustizia si trova anche in altre sue canzoni precedenti, però potrebbe trovare ulteriori conferme in un altro testo di Lee Masters, “Carl Hamblin”, il ritratto del giornalista che descrive la giustizia come la donna bellissima, bendata e inesorabile che sferra colpi di spada all’impazzata attorno a sé, colpendo chiunque le capiti a tiro; ma, tolta la benda, dietro la ferocia c’è solo il marcio fisiologico dei suoi occhi vuoti e alla pazzia (e ancora in De André, da “Il testamento di Tito”: “Lo sanno a memoria il diritto divino e scordano sempre il perdono”). E comunque, il giudice è un’altra vittima della società, del sistema che alla fine lo costringe – e gli chiede – di dare il peggio di se stesso facendosi vendicativo e assassino.

Lee Masters sembra a volte dire che c’è sempre qualcosa che ci trattiene; e se lo superiamo finiamo col soffrire. Forse, risponde De André, ma può essere una sofferenza liberatoria. È il caso di Wendell P. Bloyd, ovvero “Un blasfemo”, e di Francis Turner, “Un malato di cuore”. Wendell Bloyd è percosso a morte da due guardie carcerarie cattoliche per aver dimostrato, passi biblici alla mano, che prima Dio ha impedito agli uomini di accedere all’albero della conoscenza e poi, una volta che Adamo ed Eva hanno sventato l’inganno, li ha privati della vita eterna. Oh divina *Schadenfreude*! Il blasfemo di De André è d’accordo, ma aggiunge che il frutto proibito è qui sulla terra, dove non Dio, ma altri ci costringono a vivere in un giardino incantato e falso. L’esempio viene direttamente dalla prigione, dove le guardie cattoliche che l’hanno ammazzato a botte non avevano di certo gustato i frutti dell’albero della conoscenza: chi sa distinguere il bene dal male non ferisce e non uccide (soprattutto nel nome di Dio). Francis Turner, malato di cuore, perde la vita baciando la ragazza che ama: “mentre la baciavo con l’anima sulle labbra / l’anima d’improvviso mi sfuggì”. Ma

sono solo due righe finali, che invece De André ripete più e più volte, come se fosse un momento ben più importante di tutta la vita fatta di restrizioni venuta prima. Per quanto dolorosa o addirittura mortale, trasgressione e morte posso essere liberatory. Del resto, né il blasfemo né il malato di cuore hanno alcuna nostalgia del vivere.

Chiude l'album "Il suonatore Jones", il testo più vicino all'originale di Lee Masters. È la confessione di un musicista dilettante che non ha accumulato capitali, come gli altri vicini, ma ha solo vissuto in pace con se stesso e con gli altri, rendendoli felici con la sua musica. Se gli altri personaggi – e questa era l'attrattiva maggiore per De André – riuscivano a esprimersi liberamente e senza remore solo da morti, una volta usciti dalla spirale della concorrenzialità, Jones s'è avvalso di questo privilegio già da vivo: niente affanni, solo quaranta acri di terra, quelli ereditati, spesso lasciati incolti, mille ricordi, nessun rimpianto.

De André apporta solo poche modifiche significative. Il testo di Lee Masters comincia quasi con una scusa anticipata ("La terra ti suscita / vibrazioni nel cuore: sei tu") seguita dalla conclusione scontata ("E se la gente sa che sai suonare / suonare ti tocca, per tutta la vita"). È un destino a cui non ci si può sottrarre, una predestinazione protestante. E invece De André comincia con l'immagine del vortice di polvere e della gonna della ragazza al ballo, poi continua con l'orchestra di suoni che porta per gradi a un pieno riconoscimento di sé che, al contrario di quanto accade in Lee Masters, porta al piacere: "E poi se la gente sa – e la gente lo sa – che sai suonare, suonare ti tocca per tutta la vita, e ti piace lasciarti ascoltare". Jones non solo si accetta, ma si ama per quello che è. Finalmente Giobbe sente la voce dell'Ecclesiaste. Jones sceglie la libertà e la risuscita suonando:

Libertà l'ho vista dormire nei campi coltivati,
tra cielo e denaro, tra cielo ed amore, costretta da un filo spinato.

Libertà l'ho vista svegliarsi ogni volta che ho suonato
Per un fruscio di ragazze al ballo, per un amico ubriaco.

Diversamente da quanto ci si aspetterebbe, De André non si identificava affatto con Jones:

Non c'è dubbio che per me questa è stata la poesia più difficile. Calarsi nella realtà degli altri personaggi pieni di difetti e di complessi è stato relativamente facile, ma calarsi in questo personaggio così sereno da suonare per puro divertimento, senza farsi pagare, per me che sono un professionista della musica è stato tutt'altro che facile. Capisci? Per Jones la musica non è un mestiere, è un'alternativa; ridurla a un mestiere sarebbe come seppellire la libertà. E in questo momento non so dirti se prima o poi non finirò col seguire il suo esempio. (Pivano *Diari* 1476)

Sì: De André sentiva ancora il conflitto borghese e puritano tra lavoro e passione, tra dovere e libertà, la stessa libertà che aggiunge egli stesso ai versi di Lee

Masters. Ammetterlo è un atto di grande coerenza, un rifiuto netto di ricorrere a una patina di bohème per vendere altri dischi. Eppure per lui il suonatore Jones era un esempio di libertà, magari troppo alto per poter essere imitato, un ideale di tanti anni prima, dell'epoca della prima lettura di *Spoon River*. E anche all'epoca era un ideale lontano, di cui non si fidava, tanto da scrivere il semi-autobiografico e derisorio "Il fannullone".

In conclusione, potrei rompere la mia diffidenza personale verso la filosofia francese alla moda e riconoscere nel caso italiano dell'*Antologia di Spoon River* e delle sue ricadute su Pavese e su De André un esempio chiaro di quella che Gilles Deleuze e Felix Guattari ritengono la "letteratura minore": una serie di temi e di stilemi che, in margine al canone della letteratura maggiore e spesso in contrasto ad esso ("in direzione ostinata e contraria", dice De André), pervadono le nostre abitudini, il nostro punto di vista sulla vita e sul mondo, i nostri discorsi: come un rizoma, che si estende per metri e metri a pochi centimetri sotto terra e in questo caso ha investito tutti noi cresciuti in Italia dagli anni sessanta in poi. Tutti abbiamo letto Lee Masters e Pavese al liceo, tutti abbiamo ascoltato e cantato De André. C'è però qualcosa che mi trattiene: il rizoma mi ha investito davvero. "In direzione ostinata e contraria", debbo dire che non so se prima o poi non finirò col seguire l'esempio del suonatore Jones. Grazie.