

GUIDO FINK

"Inesprimere l'esprimibile": tre romanzi americani del 1925

Ultimo degli *anni mirabiles* del modernismo letterario secondo R. P. Blackmur,¹ il 1925 è davvero un anno mirabile per quanto riguarda la letteratura americana, e ci vorrebbe un nuovo Matthiessen per spiegarcene il motivo. È l'anno in cui escono le poesie di H. D. e la prima edizione dei *Cantos*; William Carlos Williams pubblica *In the American Grain*; fra i romanzi appaiono *Dark Laughter*; *The Making of Americans*, *The Great Gatsby*, *An American Tragedy*, *Manhattan Transfer*, *The Professor's House*, se vogliamo anche *Gentlemen Prefer Blondes*; opere come si vede diversissime l'una dall'altra, tanto che anche l'eventuale nuovo Matthiessen avrebbe i suoi problemi a trovare griglie critiche e storiche che consentissero di collegarle. D'altra parte, non è proprio questa mancanza di omogeneità, questa irriducibilità dei singoli testi al contesto, o addirittura della *parole* alla *langue*, una delle principali caratteristiche del Moderno?

Un discorso sul rapporto fra la letteratura americana e il modernismo ci porterebbe troppo lontano, e non è certo mia intenzione affrontarlo in questa serie di appunti a futura memoria. Bisognerebbe riproporre, prima di tutto, le solite domande: se l'America degli inizi del secolo, rispetto alle correnti culturali europee, si trovi in sintonia o in condizioni di isolamento e di ritardo, o ancora—come per certi aspetti era accaduto un secolo prima, dopo la grande svolta romantica—in un ritardo miracolosamente compensato da singolari anticipazioni. All'epoca che ci interessa, gli americani hanno già cominciato a riflettere sulle *proprie* tradizioni, o su quel che tradizione già si può chiamare (penso a Van Wyck Brooks, a Parrington, al Mencken di *The American Language*, o anche a un libro come *American Humour* della Rourke, per non parlare di un fenomeno del tutto diverso come la fondazione del movimento degli *Agrarians* al Sud);² ma sussistono

ancora i complessi di inferiorità, magari dissimulati dietro la maschera dell'aggressività e della sufficienza, per cui la cultura è pur sempre monopolio dell'altra sponda, del Vecchio Mondo: un festino a cui quindi si vorrebbe partecipare, magari come mecenati (e sarà il fenomeno del collezionismo) o come ospiti possibilmente non paganti (ad esempio, gli espatriati della Rive Gauche parigina). E si è anche avanzata l'ipotesi—lo ha affermato, fra gli altri, Denis Donoghue, a proposito della americanità o meno della poesia eliotiana³—che l'America, proprio per la sua congenita "frammentarietà," per la mancanza di "ordine" e di strutture precise sul piano sociale e sul piano letterario, sia sempre in realtà moderna senza saperlo, in anticipo sui tempi nonostante i suoi ritardi o grazie a questi ultimi.

Al di là dei fatti letterari, è indubbio che il paese stesse facendo a quell'epoca passi rapidi sulla via della modernizzazione: automobili, radio e telefono erano già una realtà, come pure il servizio merci aereo transcontinentale; le catene di grandi magazzini passavano dalle 29mila del 1918 alle 160mila del 1929; le azioni della General Electric e della Montgomery Ward salivano alle stelle (il che, beninteso, non deve far dimenticare gli scandali, la depressione del 1924, e in genere l'alto prezzo pagato dal paese per arrivare alla *normalcy* auspicata dal presidente Harding nel 1920);⁴ e in ogni caso fra jazz, charleston, whisky clandestino negli speakeasies e *petting parties*, le nuove generazioni immortalate da Fitzgerald appaiono incommensurabilmente lontane da quelle che l'avevano preceduta e anche, in buona parte, dai loro coetanei europei. Già ampiamente cominciata, non foss'altro con le opere di Gertrude Stein e di Sherwood Anderson, la stagione modernista americana sta per arrivare ai risultati forse più alti con il romanzo faulkneriano (*Soldiers' Pay* apparirà l'anno successivo); io mi limiterò comunque, nelle "ipotesi di lavoro" che seguono, ad accennare ad alcune divergenze e convergenze fra tre romanzi accomunati solo dalla loro uscita nell'anno 1925, tre romanzi che non potrebbero essere più diversi l'uno dall'altro, e la cui "modernità," almeno nel primo dei tre casi, è tutt'altro che fuori discussione.

Mi riferisco a *An American Tragedy*, *The Great Gatsby*, *Manhattan Transfer*:⁵ tre romanzi ben noti, rispettivamente dovuti come non occorre ricordare a Theodore Dreiser, Francis Scott Fitzgerald e John Dos Passos, e raccontati—anche questo non importerebbe specificar-

lo—con tecniche radicalmente diverse, quasi provenissero da diverse fasi dell'evoluzione della narrativa moderna. Clyde Griffiths, il protagonista di *An American Tragedy*, ci viene presentato in terza persona, da un narratore onnisciente di tipo tradizionalmente balzachiano, che lo accompagna da quando, adolescente imbarazzato e irrequieto, distribuisce opuscoli religiosi agli angoli delle strade insieme alla sua famiglia, a quando sale sulla sedia elettrica (e oltre: c'è un breve epilogo intitolato *Souvenir*). Molto più breve ed ellittico, meno di duecento pagine contro le ottocento e passa di Dreiser, il *Gatsby* sembra appartenere a una fase successiva del romanzo, una fase post-jamesiana in cui il lettore è destinato ad apprendere dell'eroe titolare e della sua storia quel tanto che sa o scopre o immagina un narratore esterno alla vicenda, sia pure partecipe e coinvolto a vari livelli. E in *Manhattan Transfer* i punti di vista si moltiplicano e s'intersecano, proprio come sulla metropolitana di New York, uno dei simboli dominanti in questo romanzo senza centro,⁶ si sfiorano migliaia di esseri umani accostati solo dal caso: a un tempo la "folla solitaria" della città moderna, e la processione di spettri su cui già almeno due poeti hanno espresso meraviglia, non credendo che tanti morte ne avesse disfatti.

Soggetta in Dos Passos, in modo ortodossamente benjaminiano, alla "percezione a scatti" e alla cultura degli "choc e delle collisioni," per cui aggirandosi nel traffico o lavorando alla catena di montaggio o leggendo insegne luminose intermittenti l'uomo moderno ubbidisce a "un nuovo e urgente bisogno di stimoli,"⁷ questa stessa folla in Fitzgerald è snobisticamente assente o messa fra parentesi: quando Nick e Tom arrivano a Manhattan, la Fifth Avenue, in un tepido pomeriggio domenicale, è "almost pastoral; I wouldn't be surprised to see a great flock of white sheep turn the corner" (*GG*. 34) mentre in Dreiser tale folla è senza dubbio già presente, ma ancora composta di esseri umani distinti, ciascuno dei quali ha una propria opinione personale, come dimostrano i passanti nel primo capitolo, mentre i Griffiths predicano e distribuiscono volantini, e il giovane Clyde, che si vergogna moltissimo, avverte o immagina le loro reazioni:

On this night in this great street with its cars and crowds and tall buildings, he felt ashamed, dragged out of normal life, to be made a show and jest of. The handsome automobiles that sped by, the loitering pedestrians moving off to what interests and comforts he could only

surmise; the gay pairs of young people . . . all troubled him with a sense of something different, better, more beautiful . . . And now units of this vagrom and unstable street crowd, forever shifting and changing . . . , seemed to sense the psychological error of all this . . . They would nudge one another, the more sophisticated and indifferent lifting an eyebrow and smiling contemptuously, the more sympathetic or experienced commenting on the useless presence of these children. "I see these people here nearly every night . . . ," this from a young clerk who had just met his girl . . . "That oldest boy don't wanna be here, he feels outa place" . . . This from an idler and loafer of about forty addressing a pausing and seemingly amiable stranger . . . (AT, 10-11)

Anche se non mancano, nella stessa americanistica italiana, tentativi più che plausibili di leggere il *Gatsby* in chiave modernista o addirittura quasi postmodernista,⁸ risulta chiaro che almeno sul piano della rappresentazione della folla urbana il vero modernista, il modernista classico se mi si consente un quasi-ossimoro, è Dos Passos: non ancora giunto alla sperimentazione e ai collage della trilogia *USA* (1930-36), ma già profondamente suggestionato da Joyce e forse ancora di più, per la sua *wasteland* metropolitana, da T. S. Eliot.⁹ Certo modernista non è Theodore Dreiser, che anche nelle sue lettere ad amici e colleghi precisa di essersi formato sui classici (Tolstoj, soprattutto), di non conoscere i naturalisti a cui tutti lo apparentano (Zola, Norris: o almeno di non averli conosciuti al momento di cominciare a scrivere) e di trovare Sherwood Anderson "artificioso" e inferiore al romanziere marxista Floyd Dell.¹⁰ Eppure, se nella lettura di *Manhattan Transfer* il lettore deve provvedere a collegare i vari flashes che compongono la narrazione, e compiere acrobatici raccordi, se il *récit* commosso di Nick Carraway lascia molti punti oscuri e molti buchi neri nella sua ricostruzione della storia di Gatsby—lacune, non c'è dubbio, che aumentano lo statuto "mitico" del personaggio—anche Dreiser, e sembra impossibile, non riesce a evitare omissioni ed ellissi. Dreiser cerca disperatamente di raccontarci tutto, anche quello che ci interessa solo relativamente, come a esempio l'orario di lavoro di Clyde quando viene assunto all'hotel Green-Davidson (dalle 6 alle 12 e dalle 18 alle 24 il lunedì, mercoledì e venerdì, solo dalle 6 alle 12 gli altri giorni), ma non ci dirà mai a chiare lettere, in definitiva, se della morte

di Roberta Alden il protagonista debba considerarsi moralmente colpevole o tecnicamente innocente. Vorrà dire che il rapporto dello scrittore, di qualunque scrittore, con la realtà si sta facendo problematico? che siamo alle soglie di un'era in cui gran parte del lavoro letterario verrà delegato alle inferenze del lettore?

La poesia moderna lavora, come afferma Roland Barthes nei *Saggi critici*, per "inesprimere l'esprimibile":¹¹ una definizione che mi pare perfetta anche per la prosa, poniamo, di un Faulkner o di una Stein. È evidente che il programma di Dreiser è esattamente opposto. Nella sua esigenza (apparente, come si è visto) di spiegarci tutto, anche quello che i bambini non possono sapere (la peccaminosa fuga della sorella di Clyde, Esta, solo accennata dai genitori) e anche quello che i lettori dell'epoca non vogliono sapere (le circospette allusioni ai rapporti di taluni fattorini dell'albergo con clienti di gusti particolari), Dreiser sa benissimo che l'ottica del personaggio, specie nella parte iniziale, può essere limitata o distorta; ma provvede, premuroso e didattico, a correggerla con le opportune integrazioni. Così a esempio quando Clyde, nelle sue nuove mansioni all'hotel, rispondendo alla chiamata della camera 882, del cui occupante intravede solo "un occhio" attraverso uno spiraglio, sente pronunciare una parola di cui non conosce il significato, *haberdasher*:

"Here's a dollar bill," said the eye seemingly—and now a hand appeared holding a paper dollar. It was fat and red. "You go out to a haberdasher's and get me a pair of garters—Boston Garters—silk—and hurry back."

"Yes sir," replied Clyde, and took the dollar. The door closed and he found himself hustling along the hall toward the elevator, wondering what a haberdasher's was. As old as he was—seventeen—the name was new to him (AT, 44)

A questo punto uno vero modernista non si sarebbe certo preoccupato di venire in aiuto del personaggio, e dell' eventuale lettore altrettanto ignaro; Dreiser, cortesemente, ci fornisce un sinonimo:

If the man had said a "gents' furnishing store," he would have understood at once (AT 44)

Molto più vago, di proposito, è invece Nick Carraway nel rievoc-

care per noi l'ascesa e la caduta (non in quest'ordine) di Gatsby-ex Gatz; e gli basta un po' d'alcool per regalarci una scena appannata e sconnessa di sapore inequivocabilmente modernista:

"It was nine o'clock—almost immediately afterward I looked at my watch and found it was ten. Mr McKee was asleep on a chair with his fists clenched in his lap, like a photograph of a man of action People disappeared, reappeared, made plans to go somewhere, and then lost each other, searched for each other, found each other a few feet away. Some time toward midnight Tom Buchanan and Mrs Wilson stood face to face discussing, in impassioned voices, whether Mrs Wilson had any right to mention Daisy's name.

"Daisy! Daisy! Daisy!" shouted Mrs Wilson. "I'll say it whenever I want to! Daisy! Dai—"

Making a short deft movement, Tom Buchanan broke her nose with his open hand.

Then there were bloody towels upon the bathroom floor, and women's voices scolding, and high over the confusion a long broken wail of pain. Mr McKee woke from his doze and started in a daze toward the door Taking my hat from the chandelier, I followed.

"Come to lunch some day," he suggested, as we groaned down in the elevator.

"Where?"

"Anywhere."

"Keep your hands off the lever," snapped the elevator boy.

"I beg your pardon," said Mr McKee with dignity. "I didn't know I was touching it."

"All right," I agreed, "I'll be glad to."

. . . I was standing beside his bed and he was sitting up between the sheets, clad in his underwear, with a great portfolio in his hands.

"Beauty and the Beast . . . Loneliness . . . Old Grocery Horse . . . Brook'n Bridge"

Then I was lying half asleep in the cold lower level of the Pennsylvania Station, staring at the morning *Tribune*, and waiting for the four o'clock train. (GG 43-44)

Quanto a Dos Passos, non ci stupiremo certo di scoprire che è ben lieto di delegare al lettore gran parte del lavoro di "disambiguazione," senza dubbio divertendosi a "spiazzarlo" o quanto meno a sorprenderlo. Pensiamo alla scena che chiude il secondo capitolo, "Metropolis": il narratore sta pedinando, o così ci sembra, il lattaio Gus McNeil che torna a casa il mattino dopo il suo giro, e ci fa pensare—non dobbiamo fidarcene—che Gus sia già a casa accanto alla moglie

Nellie. In realtà non è vero, si tratta solo dei suoi pensieri; Gus è ancora per via, sta traversando i binari, un treno gli sta arrivando addosso (MT 53). Poco dopo, lo stesso narratore ubiquo e inaffidabile riporta senza commento il dialogo fra George Baldwin, giovane avvocato agli inizi, e la moglie di Gus, che lui vuole convincere a citare per danni la compagnia ferroviaria: solo alla fine del brano un rapido *flash* (MT 58) ci farà capire che questa proposta d'affari è in realtà l'inizio di una *love story*.

Forse dietro a questi frammenti e a queste omissioni—anche a quelli, più radicali e sperimentali, di Dos Passos—si nasconde una sorta di sottintesa nostalgia del romanzo tradizionale, dell' "intreccio" accennato e subito buttato via, magari del melodramma. Certo è che in questi tre romanzi così diversi e solo uniti da una forse casuale data di pubblicazione, non sarebbe difficile rinvenire diversi punti di contatto: che per ovvi motivi limiteremo qui a tre o quattro, fra quelli rilevanti su un piano, grosso modo, "narratologico."

Potremmo cominciare da una sorta di *caduta delle gerarchie*, da riscontrarsi nella scelta e appunto nella rilevanza del materiale rappresentato. Dreiser, che ancora si sente obbligato a *dirci tutto*, in realtà precisa con implicita impazienza che certi dettagli *non contano*: e non si tratta dell'apparente elisione di particolari che in realtà il narratore tiene a privilegiare fingendo di cancellarli, con un procedimento spesso adottato da Flaubert:¹² aggettivi del tipo di *unimportant, inadequate, unprepossessing* sono a esempio parole-chiave per tutto ciò che si riferisce alla scialba figura del padre di Clyde (AT 7, 8, 11, 13). Nettamente diverso il caso di Dos Passos, che sembra rifiutare ogni differenza fra ciò che è rilevante e ciò che non lo è: se il personaggio Bud legge i giornali dal barbiere, o il piccolo Jimmy Herf, solitario nella camera d'albergo con la mamma malata, sfoglia il primo volume dell' *American Cyclopedia*, tutto viene riportato e depositato sulla pagina, magari a stampatello, come "documento" e al tempo stesso parte del flusso narrativo (che è, appunto, "enciclopedico"). Fitzgerald, come si è potuto vedere anche nella scena più sopra riportata con Mr McKee, è senz'altro "selettivo," ma la sua scelta è capricciosa, svagata, volutamente orientata verso ciò che rilevante non è o non dovrebbe essere.

Di importanza centrale, in tutte e tre le opere qui considerate, è invece *il tema degli sguardi*, che in *An American Tragedy* e nel *Gatsby*

diventa una rete complessa di incroci, vero e proprio nodo seminale da cui nasce l'intera struttura del racconto. Gli esempi non mancano: Clyde ammira estatico il mondo elegante dei negozi, degli alberghi, dei cinema, tutto quello che gli appare, con gli orrendi aggettivi prestatigli da Dreiser, *splendidiferous* o *Alladinish*, e Clyde è *guardato*, magari con ammirazione perché è un bel ragazzo, dalla folla dei passanti, e ne prova imbarazzo e vergogna; Gatsby contempla la luce sul molo di Daisy, al di là della baia, ed è a sua volta tenuto d'occhio da Nick. Dos Passos, certo, non ignora effetti del genere, che potremmo addirittura definire, in termini cinematografici, vere e proprie "dissolvenze incrociate": la lunga, accennata soggettiva di Jimmy bambino in albergo con la madre malata si rovescia a esempio quando arriva la zia:

Aunt Emily . . . hurried into the room, her thin mouth in a pucker of sympathy. She saw her sister lying twisted with pain on the bed and the skinny whitefaced boy in short pants standing beside her with his hand full of hairpins (MT 85)

Ma in realtà, anche se la tecnica è in questi casi più che mai cinematografica, improntata a una visività che vorrebbe essere e di fatto viene comunemente definita fredda e meccanica, come quella che si attribuiva all'obbiettivo cinematografico in epoca di diffidenza per i media e per la riproduzione tecnica, le "soggettive" dei personaggi, come quella di Ed Thatcher che va a trovare la moglie che ha appena partorito, e cerca il suo volto in una corsia d'ospedale, mescolano ai *flashes* in rapida successione un profluvio di effetti joyciani e sinestetici, fra odori e suoni allitterativi:

Rows of beds under bilious gaslight, a sick smell of restlessly stirring bedclothes, faces fat, lean, yellow, white, that's her (MT 17)

Negli anni venti, come informano le statistiche, entrano nel mercato americano più di quattro milioni di automobili l'anno. Fra i segni del "moderno," ecco dunque un altro sintomo, ovvio quanto letterale: il *motivo della macchina*. E va da sé che non occorrerà leggere fra le righe di questi romanzi per trovarsi di fronte al paradigma della "macchina nel giardino," reso famoso dal saggio critico di Leo Marx in chiave di tradimento del passato edenico e preindustriale.¹³ Vera

protagonista di molti romanzi e film del periodo, l'automobile determina anzitutto un drammatico accorciamento dei tempi narrativi: a lei si devono la rapidità e la casualità con cui i personaggi si spostano e—come insegnano sia *An American Tragedy* sia *The Great Gatsby*—entrano in "collisioni" non solo benjaminiane. Nel panorama urbano di Manhattan, è ovvio, la Macchina è la ferrovia sopraelevata; ma il Bud di Dos Passos sente dire da una madre infuriata "what right have those golblamed automoebiles got racin round the city knocking down wi-men and children?" (*MT* 34). Ed è soprattutto in Dreiser e in Fitzgerald che la Macchina-Moloch esige le sue vittime: Myrtle Wilson è investita e uccisa da Daisy con la macchina di Gatsby, che per questo pagherà con la sua vita, in un finale modernisticamente a un tempo del tutto illogico e pure inevitabile; Clyde, quando ancora lavora all'albergo e ama non riamato Hortense Briggs, è coinvolto alla fine di una notte brava con i suoi amici in una corsa pazza per le strade di Kansas City durante la quale una bambina rimane uccisa, in una allusiva e minacciosa prefigurazione di quello che sarà l'altro e definitivo "incidente", quello che segnerà una volta per tutte la fine tragica delle sue illusioni.¹⁴ Come prevedibile, Dreiser ci racconta l'incidente in modo minuzioso, come se dovesse stendere un verbale per la polizia stradale, anche se la rapidità degli eventi lo costringe a precisare di tanto in tanto che alcuni particolari rimangono "more or less a mystery" o "a matter of confusion" (*AT* 140 e sgg.): Fitzgerald, molto semplicemente, non ce lo racconta: si tratta del vero climax della tragedia e per questo deve rimanere fra parentesi. Ma anche se lo ricostruisce, svagato e tardivo, sulla base di testimonianze oculari o articoli di giornale, non rinuncia a cooptare la Macchina fra i personaggi della storia, a "umanizzarla" in modo ironico e patetico, almeno con un avverbio:

The "death car," as the newspaper called it, didn't stop; it came out of the gathering darkness, wavered *tragically* for a moment, and then disappeared around the next bend. (*GG* 144)

In ogni caso, a differenza di quanto accade in *An American Tragedy* e anche in *Manhattan Transfer*, la macchina per Fitzgerald, come tutto il resto del Moderno, è un *déjà vu*, non certo una traumatica novità; e Tom Buchanan osserva con orgoglio che mentre i suoi

vicini convertono le stalle in garage, lui ha fatto esattamente il contrario (*GG* 124).

Tutti gli aspetti fin qui presentati potrebbero in realtà ridursi a uno solo: l'influsso e le suggestioni del linguaggio cinematografico, a cui sarebbe lecito ricondurre non solo visività e rilevanza del "tecnologico," ma anche l'accennata tendenza a ridurre le stratificazioni gerarchiche all'interno del discorso narrativo: dopotutto, è ancora più difficile nel cinema, se non ricorrendo a particolari accorgimenti, cancellare o liquidare quanto è presente nel quadro e si vuole presentare come *unimportant*:" Senza dubbio, nell'ambito del discorso, già ampiamente lumeggiato—a esempio dal pionieristico studio di Claude-Edmonde Magny ¹⁶—degli influssi del linguaggio cinematografico sulla letteratura americana dei primi decenni del secolo, i nostri tre romanzi risulterebbero esempi estremamente pertinenti: essi rivelano certe resistenze (*An American Tragedy*), una piena accettazione (*Manhattan Transfer*) e una posizione per certi aspetti intermedia (*The Great Gatsby*) nei confronti di questo fenomeno. Il cinema, di per sé, è già nel primo dei tre una presenza avvertibile: è una specie di *oltre* per Clyde, il luogo di cui intravede l'atrio illuminato dal banco della *soda fountain* dove lavora da ragazzo, oppure il luogo dove si rifugia, finalmente guardante e non guardato, con i suoi primi guadagni; o ancora il mondo artificiale che diffonde e impone modelli di *charme* e di comportamento per i ragazzi e soprattutto le ragazze che frequenta. Questo rientra, se vogliamo, in quel processo di "spettacolarizzazione" della narrativa, che ad altri livelli ci dà le feste del *Gatsby* o i brani di giornali, canzoni e anche cinegiornali in Dos Passos. Ma sarebbe probabilmente semplicistico identificare con il cinema ogni elemento più o meno "modernista" presente nei romanzi qui esaminati: a meno che invece di una generica presenza del cinema a livello tematico o metaforico non si prenda in esame, in modo più specifico, il procedimento del *montaggio*.

Il montaggio classico, inteso come caratteristica specifica e produzione di senso del film mediante giustapposizione di frammenti, e dunque "paragonabile al processo di memorizzazione che permette la fissazione di un'immagine nella coscienza a partire da una serie di rappresentazioni discontinue dell'oggetto," ¹⁷ ha ormai, a metà degli anni venti, i giorni contati: è imminente la diffusione del sonoro, che

renderà il linguaggio del cinema molto più "mimetico", e al montaggio classico—sia pure occasionalmente riscoperto—non resterà che venire teorizzato dai formalisti russi o, più tardi, sconfessato da Bazin.¹⁸ Al tempo stesso, il montaggio *ritornerà*, con maggiore forza e impatto, a quella letteratura da cui, almeno secondo Ejsenstein, e le sue memorabili analisi dei testi dickensiani,¹⁹ di fatto proveniva. Vediamo così Dreiser procedere per accumulazione di dettagli, talora opposti fra loro (ad esempio quando Clyde alternativamente medita di disfarsi di Roberta e si ritrae inorridito da questi propositi), ma non arrivare mai a una sintesi dialettica di queste polarità: *An American Tragedy* si ferma per così dire a livello di sceneggiatura, o meglio a quell'ultimo stadio della sceneggiatura contenente le varie indicazioni tecniche, che con un termine francese ormai internazionalmente diffuso viene chiamato *decoupage*: la stessa velocità dell'auto che corre a un "breakneck pace" non trasforma i fondali in un rapido susseguirsi di "trasparenti," ma viene irrevocabilmente ricondotta alla bidimensionalità dell'immagine fissa, pittorica:

Dark vignettes of wood went by to right and left. Fields away, sentinel hills rose and fell like waves. A wide-armed scarecrow fluttering in the wind, its tall decayed hat awry, stood near at hand in one place. And from near it a flock of crows rose and winged direct toward a distant wood lightly penciled against a foreground of snow (AT 124-25)

Per il Nick di Fitzgerald, che ben sa come "things grow in fast movies" (GG 10), e a questo rapido processo metamorfico paragona la propria sensazione iniziale che "life was beginning over again with the summer," il montaggio significa più che altro cancellare cose e persone, ripensarle una volta che sono ormai scomparse (il ricorso insistente al verbo *to fade* è in questo senso un sintomo rivelatore); al massimo, il punto di vista mobile servirà provvisoriamente per ancorare certe effimere presenze al suolo, per strappare un attimo talune immagini al flusso incessante del mutamento e della *depense*: e basterà pensare in questo senso alla celeberrima prima apparizione nel romanzo di Daisy e di Jordan Baker, tutta brezze e cortine e fluttuare ectoplasmatico di fasciose figure femminili (GG 14). È in Dos Passos, comunque, che i principi strutturali del montaggio vengono assunti fino in fondo—e già in *Manhattan Transfer*, anche se ancora non ci troviamo di fronte a

newsreels e *camera eyes* come accadrà in *42nd Parallel* (1930) e nelle altre parti della trilogia—l'ossessione di smembrare e di ricomporre si riscontra nella vertiginosa successione di volti corpi storie situazioni, e forse addirittura, a meno che non si tratti di un'arbitraria estensione del concetto di montaggio, nel profluvio di parole composte e di vere e proprie *portmanteau words*.²⁰

Eppure è proprio a Dreiser, e alla scena dei preparativi dell'uccisione di Roberta, che Ejženstein, pure deluso nelle sue speranze di portare *An American Tragedy* sullo schermo, si rivolge per una delle sue più famose lezioni di montaggio: è dallo "scenario" di Dreiser, da lui giustamente definito una grande pagina tragica, fra le poche del nostro secolo che abbiano la possibilità di venire annoverate fra i classici, che ricava un film ipotetico e ricchissimo, tutto basato sulla sintesi dialettica di quanto nel testo è solo un doppio registro di realtà oggettiva e di "pensiero," secondo lo schema per lui ancora goffo e insufficiente dell'O'Neill di *Strange Interlude* (1928).²¹ Quale altra scelta, del resto, sarebbe stata più consigliabile? Certo non quella di tradurre in linguaggio cinematografico quel che era già cinema, di "montare" materiali già montati; o di "modernizzare" il moderno.

C'è un altro aspetto del montaggio secondo Ejženstein—quello più mistico e combinatorio, quello che in certo senso lo sottrae al moderno per ricondurlo a oscure origini bizantine o addirittura cabballistiche—che curiosamente e in senso lato si ritrova nei nostri tre romanzi. Mi riferisco al suo scritto che mette in relazione la nascita del montaggio con il mito di Dioniso, e riconduce il metodo filmico dello "smembramento e della ricomposizione della pellicola" al dio che viene dilaniato finché le sue membra di nuovo si compongono "in un Dioniso trasfigurato."²² Rifacendosi a Murray, a Engels e alla nascita della tragedia secondo Winterstein, Ejženstein dedica pagine suggestive ai rapporti fra queste leggende, il cristianesimo primitivo, i riti totemici, le superstizioni agricole, la struttura dei drammi storici shakespeareiani e dell'*Ulysses*: tutto nasce da uno stesso seme, tutto si trasforma per confluire nel cinema, l'arte del nostro tempo. Sono pagine il cui interesse rimarrebbe confinato alla poetica di Ejženstein e a quanto ha avuto la possibilità di tradurre nella pratica del suo cinema, così drammaticamente inferiore, in senso qualitativo e quantitativo, a quello che aveva sognato; ma può essere significativo che lo stesso mito

osirico da lui citato venga utilizzato anche—nella versione di Jean Ricardou: "brisure, reunion, ces deux principes adverses gouvernent le texte depuis toujours"—in una recente analisi "modernista" di *The Great Gatsby*,²³ Certo, Gatsby, come per certi versi il suo autore, è un Attis-Adone, un dio fatto a pezzi, uno *scapegoat* che mette in crisi fra l'altro il mito algeriano del successo *rags-to-riches*, così diffuso nell'America di Coolidge; ma allo stesso modo capro espiatorio è anche il Clyde di Dreiser, la cui "tragedia americana" nasce non tanto dal suo delitto o non-delitto quanto dalla spaccatura irreparabile fra una rigida educazione religiosa e le tentazioni alienanti del successo.

Anche fra i mille personaggi di *Manhattan Transfer* appare uno *scapegoat*: è Stan, scombinato e fitzgeraldiano bello-e-dannato, che come altri fallisce nel compito di ridare vita e calore alla frigida, ambiziosa Ellen-Elaine, versione secondo Lowry della eliotiana "ragazza dai giacinti" e al tempo stesso immagine emblematica della città, nel suo fascino e nella sua durezza.²⁴ Stan finisce, ubriaco, per morire in un incendio che ha appiccato lui stesso: ma questo fuoco non purifica la tribù, proprio come la morte di Gatsby non riscatta Daisy e Tom dalla loro "ampia sbadataggine," o quella di Clyde non impedisce che l'eterna tragedia dell'America si consumi di nuovo e a livelli degradati (sintomatico in questo senso un raffronto fra il primo capitolo e l'epilogo, tristemente popolato dalle sole cose e persone che in origine Dreiser aveva bollato come *unimportant*: anche in *An American Tragedy* dunque cadono, e per forza di cose, le "gerarchie"). Malinconico, Nick Carraway al finale del *Gatsby* non può più contemplare la luce verde attraverso gli occhi dell'amico ucciso, e dunque rivedere, attraverso una serie di ideali montaggi e sovrimpressioni, il territorio come doveva essere apparso, secoli prima, ai marinai olandesi: e allora se ne andrà, come se ne andrà in *Manhattan Transfer* Jimmy Herf, cresciuto e disilluso, che chiede un passaggio a un camionista e si lascia alle spalle la città condannata: "perhaps he's gone crazy, perhaps this is amnesia, some disease with a long Greek name" (*MT* 359). Non c'è più niente, a questo punto, che valga la pena di "inesprimere": fratture, montaggi, saldature acrobatiche, sacrifici inutili, tutto vale solo a celebrare l'impossibilità del Racconto, o almeno la sua impotenza; e proprio perché si tratta, nelle sue tre varianti, di un Racconto moderno, in fondo lo sapevamo già.

¹ Il libro di Richard P. Blackmur si intitola proprio *Anni Mirabiles, 1921-1925: Reason in the Madness of Letters* (Washington D. C., 1956).

³ Per una sintesi tabulare degli eventi storici e letterari del periodo, basterà un'occhiata alle pagine 446-447 del terzo volume della *Storia della civiltà letteraria degli Stati Uniti* (Torino: UTET, 1990). Si tratta della parte aggiunta all'edizione originale della *Columbia Literary History of the United States*, a cura di Emory Elliott *et al.* (New York: Columbia UP, 1988): la cronologia, in particolare, è curata da Elisabetta Sicherle Valentino, con la collaborazione di Manlio Remorini e Giuliana Gianola.

³ Denis Donoghue, "La parola nella parola," trad. Giovanna Morsiani, *Paragone Letteratura* 280 (1973): 5-24.

⁴ Per queste e altre indicazioni (dovute a Mario Maffi) sulla società americana nel decennio in questione, rimando al capitolo "Diamanti e code per il pane" in Guido Fink, Mario Maffi, Franco Minganti e Bianca Tarozzi, *Storia della letteratura americana* (Firenze: Sansoni, 1991) 231 e sgg.

⁵ Le varie citazioni dai tre romanzi qui analizzati derivano dalle seguenti edizioni, cui d'ora in poi rimandano nel testo sigla e numero di pagine fra parentesi: *An American Tragedy* (AT) (New York: Signet Classics, 1964); *The Great Gatsby* (GG) (Harmondsworth: Penguin, 1950; 1978); *Manhattan Transfer*, (Harmondsworth: Penguin, 1986).

⁶ Sulla metropolitana come "simbolo centrale," si veda Bianca Maria Tedeschi-Lalli, *Dos Passos* (Firenze: La Nuova Italia, 1968) 31.

⁷ Walter Benjamin, "Di alcuni motivi in Baudelaire," *Angelus Novus: Saggi e frammenti*, a cura e trad. di Renato Solmi (1976; Torino: Einaudi, 1981) 110.

⁸ Una lettura modernista è quella di Sergio Perosa, *L'arte di Francis Scott Fitzgerald* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1961); per il tentativo di fare entrare il romanzo in suggestioni "postmodern," vedi Paola Cabibbo e Donatella Izzo, *Dinamiche testuali in "The Great Gatsby"* (Roma: Bulzoni, 1984).

⁹ Si veda E. D. Lowry, "Manhattan Transfer: Dos Passos' Wasteland" (1963), ora in *Dos Passos: A Collection of Critical Essays*, a cura di Andrew Hook (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1974) 53 e sgg. Nello stesso volume, si segnala il brano da *The American City Novel* di Blanche H. Gelfant (1954), che rimane fondamentale per una lettura di *Manhattan Transfer* come romanzo urbano e rappresentazione della folla della metropoli.

¹⁰ Si veda di Theodore Dreiser, *Caro Roosevelt: Lettere 1900-1945*, a cura di Agostino Lombardo, trad. Nadia Fusini (Bari: De Donato, 1975) 43, 59, 79, 81 e passim.

¹¹ Ho trovato queste parole di Roland Barthes in Jonathan Culler, *Sulla decostruzione*, trad. e a cura di Sandra Cavicchioli, (Milano: Bompiani, 1988) 36. Ma nonostante le indicazioni fornite dallo stesso Culler non sono riuscito a localizzarle nei *Saggi critici*, da cui a quanto pare provengono.

¹² Si veda in proposito l'analisi che Seymour Chatman, nel suo *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca: Cornell UP, 1978), compie a p. 104 della scena in cui Charles Bovary, entrando nella cucina dei Rouault, all'inizio non vede Emma, che sta cucendo vicino alla finestra, mentre altri e apparentemente

irrilevanti dettagli (persiane semichiusse, raggi di sole che filtrano, mosche che ronzano sui bicchieri sporchi ecc.) sono elencati e poi via via "cancellati" quando lo sguardo del medico si posa sulle spalle nude della ragazza.

¹³ Il testo di Leo Marx (1964) è ora disponibile anche in italiano: *La macchina nel giardino: tecnologia e ideale pastorale in America*, trad. E. Kampmann (Roma: Ediz. Lavoro, 1987). A p. 285 e sgg. di questa edizione Marx analizza proprio *The Great Gatsby*.

¹⁴ In un romanzo che sembra prescindere da strutture "chiuse" e da ripetizioni o "rime interne," la morte accidentale della bambina, che segna la fine dell' "amore" di Clyde con Hortense, è un'evidente prefigurazione della morte "incidentale" di Roberta, che segnerà anche la fine dei sogni del protagonista relativi a Sondra. I parallelismi, sanzionati in entrambi i casi da un ritorno di Clyde alla terza e sola donna della sua vita, la madre, sono colti assai bene nella riduzione cinematografica di Josef von Sternberg, sceneggiata da Samuel Hoffenstein (1931); spariranno del tutto (insieme a molte altre cose) nella languida versione-remake di George Stevens, *A Place in the Sun* (1951).

¹⁵ Per un esempio di "cancellazione" (apparente) di dettagli irrilevanti in un testo filmico, non dissimile da quella segnalata da Chatman in *Madame Bovary*, si può pensare alla scena di *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944) in cui il protagonista Neff entra nel soggiorno di casa Dietrichson ed elenca le cose che vede (vaschetta di pesci rossi, foto del padrone di casa e di sua figlia Lola, ecc.) come elementi non interessanti per lui, a differenza di "that dame upstairs," la padrona di casa che sta attendendo impaziente e che ha appena intravisto. In questo caso, la "cancellazione" o meglio la dichiarazione di non-rilevanza—relativa a elementi alcuni dei quali risulteranno invece essenziali—è affidata alla voce fuori campo, e fa parte di una narrazione-flashback che Neff, ferito a morte, registra in un magnetofono.

¹⁶ Mi riferisco a *L'age du roman américain* (Paris, 1958); in edizione inglese, *The Age of the American Novel: The Film Aesthetic of Fiction Between the Two Wars* (New York: Vngar, 1972).

¹⁷ Questa definizione è di Marie-Claire Ropars Wuilleumier, "Fonction du montage dans la construction du récit cinématographique," *Revue des Sciences Humaines* 141 (1971).

¹⁸ Per le posizioni dei formalisti russi, vedi i saggi di Boris Ejchenbaum e di Jurj Tynjanov in *I formalisti russi al cinema*, a cura di Giorgio Kraiski (Milano: Garzanti, 1971); per quelle di André Bazin, *Che cos'è il cinema?*, a cura di Adriano Aprà (Milano: Garzanti, 1973) 63-74. Per un rapido ed efficace compendio, vedi anche il capitolo "Montaggio" in AA. VV., *Attraverso il cinema: semiologia, lessico, struttura del film*, ediz. it. a cura di Antonio Costa (Milano: Longanesi, 1978) 127 e sgg.

¹⁹ Si veda l'esemplare e pionieristico saggio su Dickens e Griffith, in ediz. inglese, in Sergei M. Eisenstein, *Film Form: Essays in Film Theory*, a cura di Jay Leyda (London: Dobson, 1951) 195 e sgg.

²⁰ Qualche esempio: "a small bearded *bandylegged* man" "up the *sunstriped* tunnel" with "*skyblue and smokedsalmon and mustardyellow*: quilts" (p. 21); *tinfoil* gulls, spoiled *cabbageheads*, *orangerinds*, *handwinches*, *manuresmelling* tunnel, *goldmar-*

ble columns, millionwindowed buildings (tutti a p. 229).

²¹ La lezione è in Sergei Eisentein, *Film Form: Essays in Film Theory*, trad. e cura di Jay Leyda (London: Dobson, 1951) 95-107; sul "trattamento" del regista sovietico, poi non utilizzato dalla Paramount, vedi Keith Cohen, "Eisenstein's Subversive Adaptation," *The Classic American Novel and the Movies*, a cura di Gerald Peary e Roger Shatzkin (New York: Ungar, 1977) 239-56.

²² Si veda, dello stesso Sergei M. Ejženstein, *Teoria generale del montaggio*, a cura di Pietro Montani (Venezia: Marsilio, 1985) 226-31.

²³ Vedi Cabibbo e Izzo 35 n. 27.

²⁴ E. D. Lowry, "Manhattan Transfer: Dos Passos' Wasteland," in *Dos Passos* 56.