

Un cammino per le stelle: F. Scott Fitzgerald e *The Great Gatsby*¹

Sara Antonelli

Nel 1922, oltre a diversi racconti, al suo secondo romanzo, *The Beautiful and Damned*, e a una antologia, *Tales of the Jazz Age*, F. Scott Fitzgerald volle misurarsi anche con la scrittura di una commedia. Non fu un capriccio improvviso, bensì un ritorno alle origini. Il *Ledger*, quanto di più vicino a un diario abbia scritto in vita sua, indica che fin negli anni dell'infanzia passati a Buffalo, Fitzgerald assistette con i genitori a diverse rappresentazioni e che poco dopo si ritrovò a travestirsi, a organizzare delle piccole recite con i compagni di gioco e a cantare per i parenti.² Il salto di qualità avvenne tuttavia a St. Paul nell'agosto del 1911, quando ebbe occasione di partecipare alla messinscena di *A Regular Fix* (1860), una farsa di John Maddison Morton prodotta dall'Elizabethan Dramatic Club, un gruppo teatrale giovanile, diretto dalla ventenne Elizabeth M. C. Magoffin.³ Qualche giorno più tardi, nel salotto della regista, il gruppo si incontrò di nuovo, questa volta per una messinscena più intima, quella di *The Girl from Lazy J.*, un breve testo firmato da "F. Scott Fitzgerald". Nel corso delle tre estati successive, questo ragazzino che si era già cimentato con successo nella scrittura di racconti – il primo, "The Mystery of the Raymond Mortgage", era uscito sul giornalino della St. Paul Aca-

1 In questo saggio anticipo la parte centrale del quinto capitolo di *Domani correremo più forte. Vita letteraria di F. Scott Fitzgerald*, di prossima pubblicazione per Feltrinelli. Per rendere più agevole la lettura di quei passaggi che proseguono ragionamenti iniziati altrove nello stesso volume, ho incorporato alcuni brevi brani del secondo e quarto capitolo. Ringrazio la casa editrice Feltrinelli per la gentile concessione.

2 *F. Scott Fitzgerald's Ledger: A Facsimile*, a cura di Matthew J. Brucoli, Brucoli Clark/NCR, Washington 1973, pp. 158, 161, 162. Il *Ledger* di F. Scott Fitzgerald si trova nel fondo Matthew J. and Arlyn Brucoli, conservato presso la Biblioteca Ernest F. Hollings della University of South Carolina. Dal 2013 è disponibile in versione digitale all'indirizzo: <https://delphi.tcl.sc.edu/library/digital/collections/fitzledger.html>. La trascrizione in formato PDF si trova invece all'indirizzo: https://delphi.tcl.sc.edu/library/digital/collections/Fitzgerald_Ledger_-_USC_Transcription_2013.pdf. James L. W. West III ha ricostruito la stesura di questo originale documento, iniziata retrospettivamente solo nel 1922 e proseguita fino al 1935, in "Are Manuscript Facsimiles Still Viable?", *Textual Cultures*, 6, 2 (2011), pp. 103-08 e successivamente in "Interpreting Fitzgerald's Ledger", in *F. Scott Fitzgerald in Context*, a cura di Bryant Mangum, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 16-23.

3 Ivi, p. 165.

demy nel 1909 – proporrà alla stessa compagnia anche *The Captured Shadow* (1912), *The Coward* (1913) e infine *Assorted Spirit* (1914), un totale di quattro testi dalle trame pretestuose e da dialoghi spesso ampollosi, ma retrospettivamente interessanti. La brevissima *A Girl from Lazy J.*, per esempio, racconta di Jack, un ragazzo che trovandosi a dover scegliere tra Yale e l'amata Leticia risolverà il dilemma in modo macchinoso e tuttavia romantico, ma solo dopo cinque anni passati col fiato sospeso. *The Captured Shadow*, più lunga e scorrevole, riflette invece l'interesse del giovane Fitzgerald per Arsène Lupin, concentrandosi sul conflitto tra un detective ottuso e un ladro affascinante che alla fine riuscirà a conquistare anche una bella ragazza. *The Coward* mette a frutto la passione di Fitzgerald per la Guerra civile, raccontando di un soldato sudista che da codardo si trasforma in eroe, con in più, rispetto al finale tragico di un suo precedente racconto bellico, "A Debt of Honor" (1910), un emozionante trionfo amoroso. *Assorted Spirits*, infine, si concentra su una casa abitata dagli spiriti, affastellando scene comiche a getto continuo. L'Elizabethan Dramatic Club era animato dai ragazzi e dalle ragazze della St. Paul elegante, che dal loro secondo anno di vita cominciarono a esibirsi per beneficenza e quindi ad attrarre l'attenzione dei giornali locali. Fitzgerald conservò gli articoli, le foto di scena e i cartoncini di congratulazioni nel suo album di ricordi, e a coronamento di tutto appunto "Enter Success!", perché nonostante l'ingenuità delle trame, saranno queste prime esperienze sul palcoscenico nel Midwest a spingerlo, una volta arrivato sulla costa Est, a cercare altri successi, stavolta come cantante e paroliere.⁴

"[B]ut in school I went off on a new tack", avrebbe dichiarato in seguito Fitzgerald in "Who's Who—And Why" (1920), un pezzo autobiografico scritto all'inizio della carriera per il *Saturday Evening Post*.⁵ Tra i tanti eventi che a suo parere spiegavano chi era e come aveva fatto a diventare scrittore, in questa occasione Fitzgerald menzionò proprio la fase della prima adolescenza in cui, invece di dedicarsi allo studio, come desiderava la sua famiglia, o di primeggiare nello sport, come desiderava lui, "I saw a musical comedy called *The*

4 *The Romantic Egoists. A Pictorial Autobiography from the Scrapbooks and Albums of F. Scott and Zelda Fitzgerald*, a cura di Matthew J. Bruccoli, Scottie Fitzgerald Smith e Joan P. Kerr, University of South Carolina Press, Columbia 1974, p. 19.

5 F. Scott Fitzgerald, "Who's Who—And Why" (1920), in *My Lost City. Personal Essays: 1920-1940*, a cura di James L. W. West III, Cambridge University Press, New York 2005, pp. 3-5, qui p. 3.

Quaker Girl and from that day forth my desk bulged with Gilbert & Sullivan librettos and dozens of notebooks containing the germs of dozens of musical comedies".⁶ Fitzgerald non esagera: quei "notebooks" ricomparvero anni dopo in "The Captured Shadow" (1928), un racconto su Basil Duke Lee – il suo alter ego adolescente – che per l'occasione diventa un autore e regista pronto a tutto pur di ottenere la rappresentazione che ha immaginato. Si direbbe una storia di ragazzi, ma è solo apparenza. A scrivere è uno scrittore trentenne che si sta interrogando sul senso di colpa, sul vuoto in cui affonda un artista dopo essersi concentrato troppo a lungo su un'opera. "The Captured Shadow" non è un sintomo della nostalgia fitzgeraldiana, ma una sorta di autoanalisi, un tentativo di venire a patti con la consapevolezza che l'arte non offre alibi da poter spendere nella vita – e d'altra parte potrai anche catturarla, l'arte, ma è solo un'ombra.

Ma torniamo ai notebooks, ai tentativi del giovane Fitzgerald di plasmare la propria voce. La sbandata per i musical coincide con il suo passaggio dalla St. Paul Academy di St. Paul, in Minnesota, alla Newman School di Hackensack, in New Jersey, un trasferimento rilevante perché gli diede l'opportunità di raggiungere con agio i teatri di Broadway – solo un breve viaggio in treno. A New York assistette così a diversi spettacoli e nel *Ledger* li avrebbe ricordati tutti. Nel 1911, per esempio, vide, oltre a *The Quaker Girl*, anche *The Little Millionaire*. Nel 1912 sia *Over the River* sia *The Private Secretary*.⁷ Sono i titoli dei musical del momento, che in alcuni casi andò a vedere anche più di una volta. Nel novembre del 1912 rammenta di aver assistito ad altri "Shows in New York" e nel febbraio 1913 a delle "Comic operas", senza più neanche preoccuparsi di appuntare i titoli.⁸ A settembre di quello stesso anno, Fitzgerald fu ammesso a Princeton e la passione teatrale continuò, anzi dilagò. Costretto a rinunciare definitivamente al football, si iscrisse al Triangle, la compagnia studentesca, e diede libera espressione alla propria voce comica, la più adatta al teatro leggero proposto dal gruppo. Fu così che nel corso dei tre anni successivi, oltre alle poesie, ai racconti e alle recensioni per il *Nassasu Literary Magazine*, nella cui redazione incontrò Edmund Wilson, che resterà tra i suoi migliori amici per il resto della vita, Fitzgerald si ri-

6 *Ibidem*.

7 F. Scott Fitzgerald's *Ledger*, cit., p. 166.

8 *Ivi*, p. 167.

trovò a firmare tre musical. Poi, dal 1916, dopo aver composto i versi delle canzoni di *Safety First!* e aver rinunciato, nel 1917, all'idea di scrivere un romanzo in versi, la sua voce piegò con decisione verso la prosa. A differenza di quel che sarebbe accaduto alla poesia, il teatro, tuttavia, non sparì mai dal suo raggio d'azione. Non solo perché volle includere due racconti interamente dialogati risalenti agli anni del college – “Porcelain and Pink” e “Mr. Icky” – in *Tales of the Jazz Age* né per la manciata di capitoli interamente dialogati che troviamo nei suoi primi due romanzi. Il fatto più rilevante naturalmente fu che nel giugno del 1920, appena arrivato a Westport, in Connecticut, per la sua lunga, prima vacanza con la moglie, Zelda Sayre, a Fitzgerald venne un'idea adatta al palcoscenico: non un musical, bensì una commedia.⁹ Troppo preso da *The Beautiful and Damned*, dovette rimandarne la stesura fino all'inizio del 1922, quando da St. Paul (dove era tornato l'estate precedente in occasione dell'imminente nascita della figlia), una volta chiuso il romanzo, si sentì libero di tornare a essere leggerissimo, comico, e graffiante. Fitzgerald lavorò alla sua prima commedia da adulto con impegno, seppur in modo discontinuo, fino alla primavera del 1923, quando *The Vegetable; Or, From President to Postman* fu pubblicata da Scribners con una copertina simile a quella di *Tales of the Jazz Age*. L'epigrafe, “From a Current Magazine” (in realtà Fitzgerald ha manipolato un'osservazione di H. L. Mencken)¹⁰ spiega tutto: “Any man who doesn't want to get on in the world, to make a million dollars, and maybe even park his toothbrush in the White House, hasn't got as much to him as a good dog has – he's nothing more or less than a vegetable”.¹¹

L'intenzione dichiarata è quella di prendersi gioco del mito statunitense del successo a tutti i costi, di trasformarlo in una farsa sull'inettiltitudine e la corruzione politica, ma richiamandosi – qui il tocco sorprendente – alla trama di “Rip Van Winkle”, il celebre racconto di Washington Irving del 1819. Nel testo di Fitzgerald, inizialmente intitolato *Gabriel's Trombone*, l'eroe si chiama Jerry Frost ed è un impiegato della compagnia ferroviaria, sposato con una donna che, come Dame Van Winkle nel racconto ottocentesco, lo critica per l'i-

9 Ivi, p. 174.

10 Cfr. David S. Brown, *Paradise Lost. A Life of F. Scott Fitzgerald*, Harvard University Press, Cambridge 2017, p. 159.

11 F. Scott Fitzgerald, *The Vegetable; or, from President to Postman*, in *Last Kiss*, a cura di James L. West III, Cambridge University Press, Cambridge 2017, pp. 37-124, qui p. 37.

nanità delle sue ambizioni: invece di pensare in grande e ricercare il successo, come dovrebbe essere naturale per qualsiasi statunitense, Jerry sogna semplicemente di diventare un postino. Caduto in un delirio fantastico, indotto da qualche “funny liquor” – un altro richiamo al Rip di Irving – Jerry si ritrova nel ruolo di presidente alla Casa Bianca e da un evento ridicolo all’altro, si caccia in mille guai.¹² Alla fine della parentesi fantastica che occupa tutto il secondo atto lo ritroviamo di nuovo a casa, da dove in effetti era scomparso – altro rimando al racconto di Irving – finalmente pacificato, finalmente postino. Fin dal 1921, quando fiducioso aveva comunicato al suo agente, Harold Ober, che la sua satira politica sarebbe stata la sua fortuna, Fitzgerald aveva riposto molte speranze nella commedia.¹³ La prima messinscena, dopo vari e sfortunati tentativi di coinvolgere produttori newyorchesi, avvenne tuttavia solo il 19 novembre 1923, all’Apollo Theater di Atlantic City, e fu un disastro. Lo scrissero i critici e lo riconobbe Fitzgerald. Fu la sua ultima esperienza teatrale. *The Vegetable*, che nella primavera del 1922 Wilson – cui l’autore l’aveva mandata in prima lettura – aveva lodato paragonandola all’*Ulysse* di Joyce, era non solo verbosa – il secondo atto, quello del sogno delirante, più che joyciano appare sconnesso – ma anche prolissa e troppo artificiosa.¹⁴ La lingua di Fitzgerald, già dotata di un ritmo interno personale, fresco e brioso, qui si arena, rallenta, arranca. La sua velocità di crociera più congeniale è la prosa.

On the Road

Durante una pausa dalla lunga stesura di *The Vegetable* Fitzgerald si dedicò anche a un altro progetto: *The Cruise of the Rolling Junk*. Di che “Rolling Junk” parla? Della sua auto, la Marmon degli assurdi incidenti stradali avvenuti in Connecticut, per i quali era anche finito sul giornale. La “Cruise”, invece è il nome che Fitzgerald assegnò all’avventuroso viaggio in automobile in compagnia di Sayre. Erano partiti attorno al 15 luglio 1920, da Westport, solo perché Sayre ave-

12 Ivi, p. 110.

13 F. Scott Fitzgerald, *As Ever, Scott Fitz – Letters between F. Scott Fitzgerald and His Literary Agent Harold Ober, 1919-1940*, a cura di Matthew J. Bruccoli e Jennifer McCabe Atkinson, Lippincott, Philadelphia 1972, p. 32.

14 Si veda Edmund Wilson, *Letters on Literature and Politics, 1912-1972*, selected and edited by Elena Wilson, Farrar Straus and Giroux, New York 1977, p. 84.

va nostalgia dei biscotti e delle pesche della sua città dell'Alabama, Montgomery. O almeno così riportò Fitzgerald sulla prima pagina dell'opera che, scritta nel 1922, raccontava una classica impresa da Scott & Zelda, frivola e un poco folle, in linea con la loro immagine pubblica – tutte quelle miglia, da Westport a Montgomery erano circa 1200, per un capriccio alimentare! Col solito entusiasmo, nel 1922 Fitzgerald scrisse ad Ober di puntare a un compenso di 2500 dollari, ma né il *Post*, la prima destinataria del reportage, né le altre testate cui fu proposto, mostrarono interesse.¹⁵ Poiché il problema principale sembrava essere l'eccessiva lunghezza, Fitzgerald tagliò il testo di circa 7000 parole, ma anche così *The Cruise* non riuscì a decollare. Per vederlo pubblicato Fitzgerald dovette attendere ancora due anni, precisamente la primavera del 1924, quando *The Cruise* uscì in tre puntate su una rivista patinata per automobilisti, *Motor*, a fronte di un compenso irrisorio di 300 dollari. Per l'occasione l'opera fu corredata da un servizio fotografico della coppia in viaggio. I due vengono ritratti al volante, mentre cambiano una gomma, fanno rifornimento, una sosta per mangiare o dormire ecc. Lui indossa sempre dei knickerbocker in tweed e talvolta anche lei, in bianco candido. Sono come sempre giovani, belli ed eleganti. Ma è tutta una messinscena. Non solo perché nel 1920 i Fitzgerald erano partiti da soli, ma soprattutto perché l'auto nelle fotografie non è la loro, bensì un'altra che neppure le somiglia – una volta a Montgomery la Marmon era stata venduta. Prima di arrivare a destinazione c'erano stati otto giorni di viaggio, tante avventure e disavventure meccaniche e altrettanti bisticci coniugali: *The Cruise* racconta tutto con fare allegro e disinvolto, addentrandosi con la coppia lungo campagne e cittadine della provincia degli Stati Uniti meridionali, ancora segnate dalle rovine pittoresche della Confederazione. L'occhio di Fitzgerald si rivela attentissimo: rileva il cambio del manto stradale, della vegetazione e soprattutto del paesaggio che, proseguendo verso sud, diventa sempre più selvatico, antico e retrogrado. Tutto il contrario di quello descritto nelle fasi iniziali dell'avventura, quando, allontanandosi da New York, l'autore offre ai lettori un esempio notevolissimo della sua prosa dinamica, animata, cinematografica:

Enormous policemen [...], gigantic policemen [...] with grave features, roly-poly features, melancholy features, – all slid past by us like blue mileposts,

15 Fitzgerald, *As Ever*, cit., p. 44.

contracted and shortened, dropped far off, graduated themselves in a descending line like a sketch for a lesson in perspective. Then the city itself moves off, moves away from us and fell behind, and we, vibrating in involuntary unison with the Jersey ferry, were sorry for all the faces back there [...].¹⁶

Il brano riporta con precisione il diradare di una serie discontinua di scene statiche che rimpiccoliscono a causa della velocità dell'auto su cui viaggia l'osservatore. L'effetto, scrive Fitzgerald, è quello di uno "sketch for a lesson in perspective", sebbene questa sua descrizione non richiami tanto gli studi di Filippo Brunelleschi, quanto il cinema. Fitzgerald continua con "[t]hen the city itself moves off", ma la città è ferma: a correre in avanti è Fitzgerald – il suo occhio come l'obiettivo di una macchina da presa montata su un carrello che scivola via rapidissimo, il corpo che intanto vibra all'unisono col ferry.

Seppure in un contesto meno prestigioso di quello romanzesco, la prosa di Fitzgerald è sempre in movimento – non smette mai di evolversi e di cercare nuovi spazi in cui spingersi. *The Cruise*, da questo punto di vista, si rivela un testo particolarmente fertile. In un racconto macchiettistico, in cui i vari personaggi, compresi la coppia protagonista, aderiscono immediatamente a un tipo – i due giovani inetti, il meccanico sapientone, le ataviche e variopinte famigliole nere, la classe operaia afroamericana incomprensibile, sciocca e descritta facendo riferimento ai classici della tradizione *minstrel*, la folla di neri inquietanti in un bar... In un racconto così, che si affida ai cliché più facili e condivisi, compresi quelli razzisti, è per certi versi sorprendente incontrare osservazioni acute, come per esempio quelle su una Virginia intenzionalmente pittoresca. Oppure uno scampolo horror, come il reperimento – di Sayre – di una lingua umana sul pavimento della loro stanza d'albergo a Richmond. Oppure una serie di temi, immagini ed episodi che prefigurano *Gatsby*. Mi limiterò a menzionarne una manciata: la Marmon, con Sayre alle guida, che investe una persona in strada perché invece di premere sul freno i piedi spingono sull'acceleratore; il compleanno di Sayre annunciato casualmente nel bel mezzo di altri avvenimenti ben più decisivi – "It's my birthday",¹⁷ come capita di fare a Nick al Plaza;¹⁸ un gigantesco cartello pubblicitario – "It was an enormous, faded, battered

16 F. Scott Fitzgerald, *The Cruise of the Rolling Junk*, in *Last Kiss*, cit., pp. 295-342, qui p. 299.

17 Ivi, p. 335.

18 F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby* (1925), a cura di Matthew J. Bruccoli, CUP, Cambridge, 1991, p. 106.

affair which hung by one ear from a post set away by the roadside. In almost illegible letters, erratically dotted with defunct electric bulbs, it proclaimed that this was: MONTGOMERY. Your Opportunity",¹⁹ che anticipa quello del Dr. T. J. Eckleburg;²⁰ e infine la continua sensazione che non c'è tempo, che tutto vola via troppo velocemente, che il tempo corrompe tutte le illusioni – "I wonder if any of such adventures is ever worth of the enthisiasmm put into it and the illusion lost",²¹ l'idea che sostiene tutto *The Great Gatsby*. Insomma, la Marmon arranca verso il meridione, ma in realtà sembra di essere su una Rolls Royce gialla che scivola sinuosa da Manhattan a "West Egg".

Geografie per un romanzo

La casa grigia della vacanza dei Fitzgerald a Westport, una casa cui in passato nessuno aveva prestato alcuna attenzione, è entrata nell'orizzonte degli studi fitzgeraldiani a partire dal 1996. L'occasione è stata la pubblicazione di un articolo di Barbara Probst Solomon, in cui emerge che la "grey house" ha non solo ispirato quella della fittizia Marietta, la cittadina del Connecticut in cui Anthony e Gloria passano ben tre estati, né per essere stato il luogo di nascita di diversi racconti.²² Solomon l'ha salvata dall'oblio, perché all'epoca del soggiorno dei Fitzgerald, il cottage confinava con la vasta proprietà di Frederick E. Lewis, un multimilionario noto nel 1920 per la splendida magione con vista sul mare, per la torretta che si affacciava sulla spiaggia privata, e per le feste spettacolari e affollate di celebrità che amava organizzare.²³ In breve, siamo a Westport, ma sembra di essere già a Long Island. D'altra parte sia Compo Beach – dove i Fitzgerald andavano a fare il bagno – sia la casa di Gatsby si affacciano sullo stesso mare, prosegue Solomon, una da nord e l'altra da sud. E tuttavia il fatto curioso è che, dopo aver letto le pagine in cui Nick descrive l'orizzonte che si spalanca davanti alla propria casetta e a quella gigantesca del suo vicino sembra di essere non a West

19 Fitzgerald, *The Cruise of the Rolling Junk*, cit., p. 339.

20 Fitzgerald, *The Great Gatsby*, cit., p. 21.

21 Fitzgerald, *The Cruise of the Rolling Junk*, cit., p. 341.

22 F. Scott Fitzgerald, *The Beautiful and Damned* (1922), edited by James L. W. West III, CUP, Cambridge 2008, p. 152.

23 Barbara Probst Solomon, "Westport Wildlife", *The New Yorker*, 1 September 1996, pp. 78-85.

Egg (nella realtà Great Neck) ma a... a Westport. Il mare è lo stesso, quello che scorre lungo il Long Island Sound, ma è come ribaltato – come osservato da nord, dal Connecticut, mentre Great Neck si trova a sud. Quella proposta da Solomon è un'ipotesi molto affascinante. Il panorama mitologico che Fitzgerald avrebbe predisposto per *The Great Gatsby* sarebbe il risultato della sovrapposizione di due geografie che si dipanano lungo due coste parallele. La sua Long Island romanzesca resta verosimile – nasce dal suo soggiorno nell'isola tra l'ottobre del 1922 e l'aprile del 1924 – ma sarebbe anche una combinazione di due orizzonti attigui, una manipolazione, un'invenzione romanzesca. Un'ipotesi affascinante, e anche plausibile e molto fitzgeraldiana. Poi però, durante un soggiorno a St. Paul e dintorni, capita di visitare il White Bear Lake, un esclusivo luogo di vacanza del Minnesota, e la storia inizia a diventare ancora più complicata. Fitzgerald aveva frequentato il lago e il villaggio che si snoda lungo le sue insenature, fin da ragazzino. Vi fece ritorno nel 1921, per passare l'estate su quelle rive insieme alla moglie in attesa di partorire, e di nuovo nel 1922, con la moglie e la figlia – Frances "Scottie" era nata nell'ottobre del 1921 a St. Paul, come il padre. Ebbene, capita di andare a White Bear Lake a visitare i luoghi che hanno ispirato alcuni racconti fitzgeraldiani e, chiacchierando con gli abitanti e i frequentatori del locale Yacht Club (un altro luogo mitologico), si scopre che lì, a White Bear Lake, sono tutti convinti che al paesaggio di *The Great Gatsby* abbiano contribuito in maniera decisiva soprattutto le rive del lago. In effetti, osservando mappa del Minnesota si può cogliere senza difficoltà che i contorni del White Bear Lake si incuneano nel territorio circostante in modi simili a quelli in cui l'oceano si incunea nelle insenature di Long Island, dando vita a due "eggs" – come le chiama Fitzgerald nel romanzo – "East Egg" e "West Egg".²⁴ Oltre a Westport, il lago del Minnesota suggerisce pertanto una seconda sovrapposizione, questa volta di tipo fotografico: come se White Bear Lake si rispecchiasse a Long Island, e viceversa, istituendo un rapporto negativo-positivo tra acqua e terra.

24 Fitzgerald, *The Great Gatsby*, cit., pp. 7-8.

Il costo della vita

Finì con lo scherzarci sopra, Fitzgerald, sul fiasco di *The Vegetable*, commentando la propria ingenuità sia economica sia artistica in "How to Live on \$36,000 a Year", un articolo autobiografico uscito sul *Post* nell'aprile del 1924, il cui scopo, apparentemente prosaico – come far quadrare i conti a fine anno –, affronta in realtà il legame tra produzione artistica e denaro.

La situazione di partenza è di quelle condivisibili da qualunque lettore. Alla fine del 1923, scrive Fitzgerald, lui e sua moglie si erano accorti di aver speso più di quanto avessero preventivato e ora devono predisporre a un 1924 all'insegna del risparmio. Il proposito non avrebbe niente di strano, se non fosse che i Fitzgerald, come pure indicato dal titolo, nel 1923 hanno speso 36.000 dollari, una cifra enorme, molto al di sopra di quella di cui disponeva all'epoca una famiglia media. La loro crisi rischierebbe di apparire offensiva, se non fosse per il tono buffo e scanzonato che pervade un articolo il cui scopo è mostrare innanzi tutto l'irresponsabilità infantile della coppia in fatto di economia domestica. Come Wilson, il quale, scrivendo a Mencken nel 1922, li immortalò "reveling nude in the orgies of Westport", il lettore viene tacitamente invitato a scuotere la testa, come a dire, "che stolti, che sciocchi".²⁵ Sono consolatori, i Fitzgerald. I loro comportamenti fanno sentire tutti più maturi, più accorti, più adulti. Loro due, ovviamente, restano, almeno sulla carta, gli avventati di sempre, così incapaci da non aver ancora capito come gestire i propri soldi. Oltre all'insipienza c'è tuttavia un'altra ragione, ed è quella che rende il saggio meritevole di interesse. La suggerisce, in un passaggio chiave, lo stesso Fitzgerald, subito dopo averci ricordato che sia lui sia sua moglie non sono che due innocenti provinciali finiti a vivere al civico 6 di Gateway Drive, nella lussuosa enclave di Great Neck, perché si tratta di

one of those little towns springing up on all sides of New York which are built especially for those who have made money suddenly but have never had money before.

My wife and I are, of course, members of this newly rich class. That is to

25 Wilson, *Letters on Literature and Politics*, cit., p. 82.

say, five years ago we had no money at all, and what we now do away with would have seemed like inestimable riches to us then.²⁶

Sono dei nuovi e ricchi, i Fitzgerald, e dunque sperperano per imperizia congenita e perché le origini non si cancellano, neppure nel paese che ha abolito l'aristocrazia e che ama celebrare il *self-made man*. Per quanto si sia fatto da sé – o forse proprio per questo – Fitzgerald a questa idea non ci crede. Lo ha appena esplicitato con chiarezza in *The Vegetable*, la sfortunata commedia dell'anno prima, che in quest'articolo riappare non a caso in veste di responsabile principale del disastro economico familiare. Dopo aver smascherato i negozianti di Great Neck che avevano approfittato dell'inanità della nuova classe abbiente aumentando irragionevolmente i prezzi, Fitzgerald confessa che, seppur fastidioso, il fatto di venir derubato in quel modo all'epoca non lo aveva preoccupato granché. Non tanto perché pensasse di avere denaro a sufficienza, quanto per i futuri guadagni che già sentiva in tasca. "My first play", ricorda,

was to be presented in the autumn, and even if living in the East forced our expenses a little over \$1500 a month, the play would easily make up for the difference. We knew what colossal sums were earned on play royalties, and just to be sure, we asked several playwrights what was the maximum that could be earned on a year's run. I never allowed myself to be rash. I took a sum halfway between the maximum and the minimum, and put that down as what we could fairly count on its earning. I think my figures came to about \$100,000.²⁷

Mettersi a sbandierare la propria prudenza quando poco prima ha confessato un ammanco di 12.000 dollari è senz'altro risibile e in effetti buona parte della piacevolezza di "How to Live on \$36,000 a Year", deriva da qui, dalla sventatezza di Fitzgerald, continuamente esibita, continuamente offerta al pubblico ludibrio, al punto di rendercelo caro. Quanto alle sorti della commedia, l'epilogo è noto. Qui però Fitzgerald ci arriva per gradi, rimarcando in modo ogni volta più deciso, quanto la prospettiva dei lauti guadagni l'avesse fatto sentire sicuro, arrogante, persino – aveva addirittura smesso di scrivere racconti, la sua principale fonte di reddito. La commedia era "magnificent", spie-

26 Fitzgerald, "How to Live on \$36,000 a Year", in *My Lost City*, cit., pp. 17-39, qui p. 29.

27 Ivi, p. 31.

ga, "my estimate had been too low".²⁸ Ovviamente è vero il contrario – l'aveva sopravvalutata. Ma poiché lo scopo è quello di presentarsi nelle vesti di uno stolto, Fitzgerald prosegue imperterrito nell'errore di valutazione, raccontando addirittura di aver immaginato orde di spettatori pronti a battersi per un biglietto e file di produttori che rilanciavano le offerte per i diritti cinematografici. Ci fa sorridere, Fitzgerald, e quasi non ci accorgiamo della frase poco sotto: "[t]he novel was now laid aside".²⁹ Quale romanzo? A dire il vero non è la prima volta che accenna al progetto. Nelle pagine precedenti ci aveva informato di averne interrotto la stesura in altre due occasioni e sempre per ragioni legate ai soldi – se non scrivesse un racconto ogni tanto, nell'immediato la sua famiglia non avrebbe di che vivere. Questa volta è diverso, questa volta interrompe perché davanti a sé ha una commedia perfetta che richiede tutta la sua attenzione, e infatti riprende a lavorarci per affinarla, per renderla "the success of the year". All'arrivo del "colossal frost", non potrà fare altro che tornare alla prosa, seppure in modo punitivo.³⁰ Ovvero, chiudendosi per settimane in una stanza monacale sopra il garage a scrivere racconti utili solo a far soldi. Fitzgerald vuole ancora farci sorridere, e tuttavia non sta scherzando. Quel che ha appena raccontato è vero. Mettendo da parte l'articolo e i suoi toni buffoneschi – questi sì inventati o per lo meno accentuati – dalla fine del 1923 al marzo del 1924 smise di bere alcolici (aveva iniziato a perdere il controllo proprio con l'arrivo a Great Neck e frequentando un alcolista come lo scrittore Ring Lardner) e grazie a dosi massicce di caffè, scrisse dieci racconti non memorabili, a eccezione di "The Sensible Thing", che gli fruttarono un totale di 16.000 dollari. Poteva tornare a respirare. Poteva tornare al romanzo. Ma essere stato costretto a scrivere racconti solo per soldi deve essere stato frustrante, perché un anno più tardi Fitzgerald se ne doleva ancora. "I never really 'wrote down' until after the failure of *The Vegetable* and that was to make this book [*The Great Gatsby*] possible", scrisse a Mencken il 4 maggio del 1925 da Parigi.³¹ "People don't seem to realize", aggiunse, "that for an intelligent man writing down is about the hardest thing in the world".³²

28 Ivi, p. 33.

29 *Ibidem*.

30 *Ibidem*.

31 F. Scott Fitzgerald, *A Life in Letters*, a cura di Matthew J. Bruccoli, New York, Scribners, 1994, p. 111.

32 *Ibidem*.

Al rialzo

Accennò per la prima volta al nuovo romanzo in una lettera a Maxwell Perkins, il suo editor presso Scribners, attorno al 20 giugno del 1922, quando era ancora al lavoro su *Tales of the Jazz Age* nel cottage estivo di White Bear Lake, in Minnesota. “When I send on the last bunch of stories I may start a novel and I may not”, scrisse.³³

Its locale will be the middle west and New York of the 1885 I think. It will concern less superlatives beauties than I run to usually & will be centered on a smaller period of time. It will have a catholic element. I'm not quite sure whether I am ready to start it quite yet or not.³⁴

Le intenzioni dell'autore sono, in questa fase, così distanti dal risultato ultimo che stenteremmo a credere stia parlando di GG. Nel testo finale, per esempio, l'epoca non sarà così remota, bensì vicinissima – il periodo che va da giugno a settembre del 1922, un lasso di tempo, questo sì, molto breve. Quanto all'ambientazione, non sarà il Middle West, sebbene, tutti personaggi condivideranno quell'origine – “I see now that this has been a story of the West, after all—Tom and Gatsby, Daisy and Jordan and I, were all Westerners, and perhaps we possessed some deficiency in common which made us subtly unadaptable to Eastern life”, rimarcherà Nick – ma New York.³⁵ L'elemento cattolico, infine, sparirà completamente, anche se per qualche tempo ci provò, Fitzgerald, a conservarlo, immaginando un prologo dedicato a un James Gatz adolescente.

Sul *Ledger* Fitzgerald riportò di aver effettivamente iniziato a scrivere il romanzo solo nel giugno del 1923,³⁶ ma è lecito supporre che avesse riflettuto sulla trama e annotato qualcosa anche prima di allora perché nel dicembre del 1922 *The Metropolitan Magazine* pubblicò “Winter Dreams”, un racconto scritto nel settembre precedente, che adombrava già la trama principale di *The Great Gatsby*. Di certo, il *Ledger* lascia emergere che dall'estate del 1923 Fitzgerald lavorò in modo intermittente al romanzo, e che a ottobre si fermò per occuparsi del

33 F. Scott Fitzgerald, *Dear Scott/Dear Max. The Fitzgerald-Perkins Correspondence*, a cura di John Khuel e Jackson R. Bryer, Scribners, New York 1973, p. 61.

34 *Ibidem*.

35 Fitzgerald, *The Great Gatsby*, cit., p. 136.

36 F. Scott Fitzgerald's *Ledger*, cit., p. 177.

debutto di *The Vegetable* – proprio come raccontato nell’articolo sul disastro economico familiare. Nel giugno del 1924, *l’American Mercury* pubblicò “Absolution”, il racconto che segna la rinuncia al prologo, il tramonto definitivo dell’ambientazione nel Midwest e soprattutto l’inizio di un ripensamento complessivo che nell’aprile del 1924 Fitzgerald evidenziò anche nel *Ledger*: “[o]ut of the woods at last & starting a novel”.³⁷ Attorno al 10 dello stesso mese comunicò a Perkins che “[m]uch of what I wrote last summer was good but it was so interrupted that it was ragged & in approaching it from a new angle I’ve had to discard a lot of it – in one case 18,000 words”.³⁸ Il progetto si è incamminato lungo una nuova strada – “a new angle” – ma Fitzgerald intuisce che non finisce qui, che il nuovo romanzo comporterà una rivoluzione totale. Nonostante negli ultimi quattro mesi si fosse sentito “deteriorated”, a causa della scrittura forzata di racconti non soddisfacenti, ora è diverso. “I feel I have an enormous power in me now that I’ve ever had in a way”, continua nella stessa lettera,

But it works so fitfully and with so many bogeys because I’ve talked so much and not lived enough within myself to develop the necessary self reliance. Also I don’t know anyone who has used up so much personal experience as I have at 27. *Copperfield* and *Pendennis* [l’eroe del romanzo omonimo di William M. Thackeray] were written at past forty while *This Side of Paradise* was three books & *B. & D.* was two. So in my new novel I’m thrown directly on purely creative work – not thrashy imagining as in my stories but the sustained imagination of a sincere and yet radiant world.³⁹

Fitzgerald sta consapevolmente chiudendo con l’autobiografismo. Come sempre netto e preciso quando affronta questioni che riguardano la sua opera e la sua scrittura, comunica al suo editor di voler cambiare tutto, di essere pronto a cercare la propria voce unica, originale. Cinque giorni dopo, stabilì che avrebbe potuto trovarla soltanto andando lontano, altrove – “Decision on 15th [of April] to go to Europe”.⁴⁰ Che sia riuscito a catturarla al primo colpo è straordinario.

37 Ivi, p. 178.

38 Fitzgerald, *Dear Scott/Dear Max*, cit., p. 69.

39 Ivi, p. 70.

40 *F. Scott Fitzgerald’s Ledger*, cit., p. 178.

Vivere di niente

I Fitzgerald lasciarono gli USA con il piroscafo Minnewaska il 3 maggio del 1924, diretti a Cherbourg, in Francia. Dopo una breve sosta a Parigi, si diressero in Costa Azzurra. Valutarono diverse case e città, si stabilirono a Villa Marie, una dimora principesca sul promontorio di Saint Raphaël.

“We were going out to the Old World to find a new Rhythm for our lives, with a true conviction that we had left our old selves behind forever, – and with a capital of just over seven thousand dollars”, così scrive Fitzgerald in “How to Live on Practically Nothing a Year”, un secondo articolo uscito sul *Post* nel settembre del 1924, dedicato all’avventura francese.⁴¹ Il tono giocoso è lo stesso, l’inetitudine della coppia ugualmente esibita, il risultato praticamente identico. La trama dell’articolo è presto detta: fuggiti da Long Island col miraggio di approfittare dell’ottimo tasso di cambio del dollaro e vivere lussuosamente, ma con poco (“Practically Nothing”), all’estero, qualche mese dopo la partenza i Fitzgerald si rendono conto di aver speso in Francia tanto quanto avrebbero speso negli USA. Sono stati leggeri, irresponsabili e infantili come sempre. In effetti, sebbene la vita in spiaggia li abbia abbronzati al punto di renderli scuri di pelle come degli egiziani, sebbene loro sentano di essere già diventati francesi, basterebbe sentirli parlare, basterebbe vedere cosa mangiano e bevono, per capire che sono sempre loro, americani ricchi e inclini all’illusione. Erano partiti con la convinzione di potersi lasciare tutto alle spalle, e invece no, sono rimasti gli stessi. In “How to Live on Practically Nothing a Year”, Fitzgerald ironizza quindi su sé stesso e sulla vita espatriata che ha appena imparato a conoscere. Prende in giro gli americani abbienti come lui che colonizzano spiagge e cittadine straniere esportando la cultura di massa statunitense e al contempo si fanno derubare dai negozianti locali, la vera maledizione dei nuovi ricchi, a Saint Raphaël come a Great Neck. Nulla di strano, allora, se dopo qualche mese la coppia scoprirà di aver finito i soldi, esattamente come a Long Island, e che la fuga rigenerante si riveli illusoria. E tuttavia l’episodio dedicato all’annerimento della pelle suggerisce altro. Oltre a essere un segno di benessere – così

41 F. Scott Fitzgerald, “How to Live on Practically Nothing a Year”, in *My Lost City*, cit., pp. 40-57, qui p. 41.

come viaggiare con diciassette valigie, portare con sé l'Enciclopedia Britannica, comprare un'automobile, ingaggiare una bambinaia, una cameriera e una cuoca – ritengo che l'abbronzatura reiteri l'affratellamento notato in passato tra il giovane Fitzgerald e gli artisti che, come lui nel mondo delle lettere, negli anni Dieci stavano emergendo sulla scia della sempre maggiore popolarità della musica nera.⁴² Ebbene, nel 1924 Fitzgerald si trova a una svolta decisiva per la sua carriera – sente di non essere più lo scrittore del passato, ma sa di non essere ancora diventato l'artista che potrà diventare. Di conseguenza la sua identità fluttua: a prima vista somiglia a un egiziano, lui però sente di essere diventato un pochino francese, resta naturalmente americano, ma sente di esserlo in modo speciale, diverso, più sofisticato. Pur senza nominarlo esplicitamente come fatto nell'articolo gemello precedente, "How to Live on Practically Nothing a Year" continua a trattare del rapporto perverso tra soldi e scrittura, le ansie del Fitzgerald scrittore. Sebbene sia stato scritto parallelamente alle

42 In una manciata di lettere spedite tra il 1915 e il 1916 a un paio di amiche Fitzgerald incluse un autoritratto etnico. Al posto della firma disegnò un viso tinto di nero nella parte superiore e bianco in quella inferiore. La posa e l'espressione del volto sono rigide, apertamente innaturali e stereotipate; gli occhi sono due cerchietti bianchi; la bocca una lineetta nera. Ai lati del viso ci sono le due metà della parola "trade – mark" in stampatello (*The Correspondence of F. Scott Fitzgerald*, a cura di Matthew J. Bruccoli e Margaret M. Duggan, Random House, New York 1980, pp. 10-13). Michael Nowlin, il primo a essersi interrogato sul possibile significato degli autoritratti disegnati in bianco e nero, ha interpretato il marchio che Fitzgerald utilizzò a metà degli anni dieci come un'anticipazione del conflitto tra l'artista americano e l'industria culturale che l'autore affrontò in tre racconti dei primi anni venti: "Head and Shoulders", "The Offshore Pirate", e "Dice, Brassknuckles, and Guitar" (Cfr. Michael Nowlin, *F. Scott Fitzgerald's Racial Angles and the Business of Literary Greatness*, Palgrave, London 2007, pp. 19-34.). Sebbene l'intuizione sia a mio parere sensata, ho l'impressione che Nowlin si sia spinto troppo oltre. Ha non solo isolato la "maschera minstrel" sganciandola dal suo contesto originale (lettere di un universitario farfallone che non è ancora un autore e che non sta scrivendo letteratura), ma le ha assegnato una capacità magico-divinatoria, stabilendo un rapporto di causa-effetto tra questi schizzi faceti e l'opera letteraria futura. Inoltre, continua a chiamare "maschera minstrel" quella che in realtà appare più come una maschera composita: il marchio di fabbrica del giovane Fitzgerald si direbbe ottenuto congiungendo le due metà di una maschera nera e di una maschera bianca. E poiché la *blackness* è nella testa (l'ingegno) e la *whiteness* nella bocca (la voce), il marchio ribalta gli stereotipi più prevedibili, mostrando quanto sia la *blackness* sia la *whiteness* siano significanti identitari manipolabili. La maschera congiunge la verve del ragtime con la severità vittoriana, rovesciando e combinando costumi, estetiche e pregiudizi. Con un "trade – mark" così Fitzgerald sembra voler esprimere il proprio legame con gli artisti più in voga, ovvero: quegli artisti bianchi che si richiamavano alla cultura nera – Irving Berlin o Al Jolson – esibendo un particolare talento nel mescolare tradizioni diverse. Nel 1978 Ralph Ellison avrebbe interpretato questa "willful juxtaposition of modes" come un segno della "American compulsion to improvise upon the given". Col ritratto in bianco e nero Fitzgerald mescola scampoli di altre identità etniche dando vita a una maschera pubblica che si iscrive nel vernacolo statunitense. Ancora Ellison: "The man himself [più sotto definito "an American joker"] was hidden somewhere within, his complex identity concealed by his aesthetic gesture" (Ralph Ellison, "The Little Man at Chehaw Station" [1974], *The Collected Essays of Ralph Ellison*, a cura di John F. John C. Callahan, The Modern Library, New York 2003, pp. 493-523, qui p. 511).

prime fasi della stesura del manoscritto di *The Great Gatsby*, l'articolo non menziona il romanzo né allude al motivo principale della partenza. Perché se è vero che i Fitzgerald hanno lasciato gli USA per economizzare, non possiamo dimenticare che per questa famiglia la salute economica dipende esclusivamente dalla scrittura di lui, di Scott, il quale, soprattutto ora, ha bisogno di trovare la concentrazione necessaria per scrivere un romanzo diverso dai due precedenti, un romanzo al rialzo. La Francia da questo punto di vista gli sarà amica.

Nel laboratorio del romanziere

Aver passato un anno e mezzo a Great Neck fu per Fitzgerald non solo un'occasione di sperpero, ma anche di arricchimento. La cittadina gli aveva offerto la possibilità di osservare le norme che regolano i rapporti interni alla classe agiata e – fatto ancora più rilevante – di incontrare sia Arnold Rothstein, l'uomo che aveva truccato il campionato di baseball nel 1919, sia Robert Kerr, che da ragazzo, per averlo avvisato del pericolo che correva il suo yacht, era stato assunto per tre anni dal Maggiore Edwin R. Gilman, sia Max Gerlach, un contrabbandiere che abitava a pochi passi dalla sua casa in affitto.⁴³ Nel nuovo romanzo Fitzgerald avrebbe dato spazio a ognuno di loro, ma solo dopo averli trasfigurati: Arnold Rothstein diventò il suo Meyer Wolfsheim, il Maggiore Gilman diventò Dan Cody, il giovane Robert Kerr diventò un James Gatz adolescente e Max Gerlach un Jay Gatsby adulto. Grazie alla sovrapposizione del paesaggio costiero di Westport con quello di Long Island (e del White Bear Lake) Fitzgerald reimmaginò non solo la geografia, ma soprattutto la toponomastica, assegnando un altro nome sia a Great Neck – “West Egg” – sia alla vicina Port Washington – “East Egg” – sia al deposito di detriti carboniferi di Corona, nel Queens – “La valle delle ceneri”.

Oggi possiamo affermare con certezza che il definitivo processo di trasformazione di tutti gli ingredienti reali nell'universo narrativo di *The Great Gatsby* ebbe inizio proprio a Great Neck, tra il marzo e l'aprile del 1924. A rivelarlo, oltre al *Ledger* e alla lettera a Perkins, è l'esame del manoscritto eseguito da Don C. Skemer e incluso nell'e-

43 Matthew J. Bruccoli, *Some Sort of Epic Grandeur. The Life of F. Scott Fitzgerald*. Second Revised Edition, University of South Carolina Press, Columbia 2002, pp. 178-79.

dizione diplomatica del 2018.⁴⁴ L'analisi della filigrana e della grammatura della carta, sostiene Skemer, indica che Fitzgerald completò il testo utilizzando lo stesso tipo di carta ("Cascade Bond USA", senza righe, formato *legal*, 8 ½ x 12 7/8 pollici) dall'inizio alla fine, e che questa specifica fornitura entrò in suo possesso non prima del marzo 1924.⁴⁵ Tale data trova una conferma indiretta anche in quel che resta dell'*ur-Gatsby* – ovverosia la prima versione assoluta del romanzo, quella che Fitzgerald compose in modo intermittente tra il 1922 e il 1923, e che deve aver portato con sé, tutta o in parte, in Europa. Dell'*ur-Gatsby* rimangono solo due fogli, quelli che Fitzgerald inviò a Willa Cather tra il marzo e l'aprile del 1925, poco prima dell'uscita di *The Great Gatsby*, mentre soggiornava ancora all'Hotel Tiberio di Capri. Ebbene, la carta di questi due frammenti risale a una fornitura diversa ("Shamrock Typewriter Linen", 8 ½ x 11 pollici), la stessa che Fitzgerald utilizzò tra l'autunno del 1922 e la primavera del 1923 – poi mai più.⁴⁶ A confermare la datazione, oltre alla carta, c'è il contenuto dei due fogli rimasti: sono quelli in cui si trova il primo tentativo di Fitzgerald di collocare i personaggi principali nella scena iniziale, quella in cui Nick si reca in visita a casa di Tom e sua moglie.⁴⁷ In questa fase il cognome di Tom è "Fay", il cognome di Jordan è "Vance", Daisy si chiama "Ada" e il racconto è affidato a un "third person narrator".⁴⁸ Ma perché mai, due anni dopo, nella primavera del 1925 Fitzgerald mandò quei due fogli a Cather? In fondo, si trattava di parole e frasi del passato. Il suo romanzo in uscita era ormai un libro completamente diverso. Ebbene, Fitzgerald contattò Cather per spiegare di non essere un plagiatario. "When I was in the middle of the first draft [del nuovo romanzo], *A Lost Lady* [il romanzo di Cather uscito nel settembre del 1923] was published and I read it with great delight", esordisce Fitzgerald.⁴⁹ Fin qui convenevoli, sinceri, ma convenevoli. La vera ragione della lettera è un'altra:

44 Cfr. Don C. Skemer, "Commentary: Holograph of *The Great Gatsby*", in F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby. An Edition of the Manuscript*, a cura di Matthew J. Bruccoli and Don C. Skemer, Cambridge University Press, Cambridge 2018, pp. xxvii-liv.

45 Ivi, pp. xxxviii-xl.

46 Ivi, p. xxxvi.

47 Cfr. James L. W. West III, "Introduction: Composition of the Novel", in F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby. An Edition of the Manuscript*, cit., pp. ix-xxvi.

48 Ivi, pp. xv-xvi.

49 Ivi, pp. xii-xiii.

One of the finest passages is the often quoted one toward the end which includes the phrases ‘she seemed to promise a wild delight that he has not found in life... ‘I could show you’ ... etc (all misquoted her as I have no copy by me).

Well, a month or two before I had written into my own book a parallel and almost similar idea in the description of a woman’s charm—an idea that I’d had for several years. Now my expression of this was neither so clear, nor so beautiful, nor so moving as yours but the essential similarity was undoubtedly there. I was worried because I hated the devil to cut mine out so I went to Ring Lardner and several other people and showed them mine and yours and finally decided to retain it. Also I have kept the passages from my first draft to show you and I am enclosing them here. The passage as finally worked out is in my Chapter One.⁵⁰

Per dimostrare la propria onestà, Fitzgerald inviò a Cather i due fogli dell’ur-Gatsby. Gli premeva che l’autrice leggesse quanto segue:

[...] Her voice was dark and musical like her great eyes and Nick followed eyes and mouth and voice up and down their scale. It was not a gay voice—it was somewhat sorrowful but held a promise of infinite gaiety that it had known or would know gay things on with the memory or anticipation which the soul behind it brooded played all the while.

[...]

It was a dark sad face with bright things in it like children playing in a house of death the ~~no~~ curve of the mouth and the ~~voic~~ singing ~~compellingness~~—compulsion of the voice. The whispering of it “listen” ~~to me~~ of its richness of it which seem to proceed every word—the words changed their notes. The sentences were songs. There are no words to describe such voices but there is promise of gay things in them of something magical done or yet to do [...].⁵¹

È la descrizione di “Ada”: il testo è ancora sporco, l’idea ancora da perfezionare, ma Fitzgerald non ha alcun timore di mettersi a nudo. Vuole dimostrare di essere in buona fede – il periodo che indica coincide in effetti con quello successivamente desunto da Skemer grazie alla fornitura di carta – e si espone per evitare fraintendimenti con una collega scrittrice.⁵² Il risultato finale cui accenna è natural-

50 Ivi, p. xiii.

51 Ivi, pp. xiv-xv.

52 Il brano, in *A Lost Lady*, è il seguente: “He has known pretty women and clever ones since then,—

mente quello del 1925 e si trova nel primo capitolo di *The Great Gatsby*, che Fitzgerald riportò *verbatim* nella lettera a Cather. La voce questa volta è quella di Nick, non più di un narratore onnisciente, e il personaggio sotto la lente è Daisy:

Her face was sad and lovely and bright with bright things in it, bright eyes and a bright passionate mouth, but there was an excitement in her voice that men who had cared for her found difficult to forget: a singing compulsion, a whispered "Listen," a promise that she had done gay, exciting things a while since and that there were gay, exciting things in the next hour.⁵³

La risposta di Cather fu cordiale e misurata: "I had read and hugely enjoyed your book before I got your letter, and I honestly had not thought of *A Lost Lady* when I read the passage to which you now call my attention".⁵⁴ Fitzgerald, insomma, può stare tranquillo. Ma Cather ha altro da aggiungere:

So many people have tried to say that same thing before either you or I tried it, and nobody had said it yet. I suppose everybody. I suppose everybody who has ever been swept away by personal charm tries in some way to express his wonder that the effect it is so much greater than the cause, – and in the end we all fall back upon an old device and write about the effect and not the lovely creature who produced it.⁵⁵

Con generosità, l'autrice non solo rassicura, ma confida a Fitzgerald i limiti della propria scrittura, le sue frustrazioni e strategie. Tra me e lei il plagio non esiste – questo gli sta dicendo. È semplicemente capitato che io e lei entrassimo nello stesso istante in quel territorio ineffabile che già tanti hanno provato a circoscrivere: la bellezza. Se avessero continuato a gironzolare nei paraggi avrebbero di certo incontrato anche John Keats.

but never one like her, as she was in her best days. Her eyes, when they laughed for a moment into one's own, seemed to promise a wild delight that he has not found in life. 'I know where it is,' they seemed to say, 'I could show you!' He would like to call up the shade of the young Mrs. Forrester, as the witch of Endor called up Samuel's, and challenge it, demand the secret of that ardor; ask her whether she had really found some ever-blooming, ever-burning, every-piercing joy, or whether it was all fine play-acting. Probably she had found no more than another; but she had always the power of suggesting things much lovelier than herself, as the perfume of a single flower may call up the whole sweetness of spring (Willa Cather, *A Lost Lady*, University of Nebraska Press, Lincoln 2003, p. 163).

53 Fitzgerald, *The Great Gatsby*, cit., p. 11.

54 West, "Introduction", cit., p. xiv.

55 Ivi, p. xiv.

Grazie all'edizione diplomatica, oggi abbiamo la possibilità di aggiungere un altro tassello, di seguire Fitzgerald anche nella tappa intermedia, quella del manoscritto. Dai due fogli del 1922 al testo del 1924 il brano del romanzo di Fitzgerald si è assestato, la voce e gli occhi di Daisy sono più nitidi, la descrizione dell'effetto di Daisy ormai circoscritto:

Her face was sad and lovely with bright things in it, bright eyes and a bright passionate mouth—but there was an excitement in her voice that men who had cared for her found difficult to forget: a singing compulsion, a whispered “Listen”, a promise that she had done gay exciting things just a while since and that there were gay hovering in in the next hour.⁵⁶

Passo dopo passo. Da un'idea approssimativa, a una progressivamente più complessa e accurata, una revisione dopo l'altra. L'ur-Gatsby, poi i brandelli di trama diventati racconti a sé stante, e infine il manoscritto indicano un metodo di lavoro fondato sull'applicazione paziente dell'intelletto e sulla devozione a una visione che prima o poi dovrà trovare le parole giuste per tradursi sulla pagina.

Nascita di un finale

I critici che dal 1964 (a partire da Kenneth Eble) hanno ricostruito la stesura di *The Great Gatsby* sono tutti concordi nell'affermare che, quando partì per la Francia, Fitzgerald dovesse aver già scritto i primi tre capitoli e che i sei successivi furono composti a Saint Raphaël.⁵⁷ Tra il materiale risalente alle ultime due settimane passate negli USA spicca, oltre alla nuova descrizione di Daisy appena ricordata, anche il finale del romanzo. Ovverosia la pagina scarsa che inizia con la descrizione delle case lungo la spiaggia, cui segue l'impulso di Nick a osservare il paesaggio circostante con gli occhi dei marinai olandesi, i primi europei ad aver avvistato, nel 1609, lo stretto di Long Island. Ebbene, nel manoscritto del 1924 questa pagina celebre si trova, seppure in forma più concisa, alla fine del primo capitolo, subito dopo la descrizione di Nick che, suo malgrado, si trova a spiare Gatsby.⁵⁸ Otto capitoli più tardi la descrizione ritorna; non è esattamente la stessa,

56 Fitzgerald, *The Great Gatsby. An Edition of the Manuscript*, cit., p. 9.

57 Cfr. West, "Introduction", cit., p. xi.

58 Fitzgerald, *The Great Gatsby. An Edition of the Manuscript*, cit., pp. 17-18.

perché Fitzgerald l'ha manipolata e ampliata, ma tra le due non ci sono differenze sostanziali. Fitzgerald non si è sbagliato, ovviamente. Come ipotizza West nella sua "Introduzione", l'autore deve essersi reso subito conto che la conclusione del primo capitolo era troppo preziosa per essere lasciata in quel punto e, pressappoco alla fine dell'estate del 1924, la riscrisse alla fine di tutto il testo, trasformandola in una visione lirica che, nel romanzo finale del 1925, si anima per sussurrare la promessa di un paradiso sulla terra, in America:

And as the moon rose higher the inessential houses began to melt away until gradually I became aware of the old island here that flowered once for Dutch sailors' eyes—a fresh, green breast of the new world. Its vanished trees, the trees that had made way for Gatsby's house, had once pandered in whispers to the last and greatest of all human dreams; for a transitory enchanted moment man must have held his breath in the presence of this continent, compelled into an aesthetic contemplation he neither understood nor desired, face to face for the last time in history with something commensurate to his capacity for wonder.

And as I sat there brooding on the old, unknown world, I thought of Gatsby's wonder when he first picked out the green light at the end of Daisy's dock. He had come a long way to this blue lawn, and his dream must have seemed so close that he could hardly fail to grasp it. He did not know that it was already behind him, somewhere back in that vast obscurity beyond the city, where the dark fields of the republic rolled on under the night. Gatsby believed in the green light, the orgastic future that year by year recedes before us. It eluded us then, but that's no matter—tomorrow we will run faster, stretch out our arms further... And one fine morning—
So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past.⁵⁹

Costretto a fermarsi in "aesthetic contemplation" e avvinto da magiche voci ancestrali che rievocano quelle che il grande cantore della valle dell'Hudson – Washington Irving, sempre lui – aveva resuscitato sia in "Rip Van Winkle" sia in "The Legend of Sleepy Hollow", Nick congiunge Gatsby al grandioso desiderio di conquista che dal seno verde del nuovo mondo porta ai campi bui della repubblica, ovvero sia: gli Stati Uniti, il paese che i firmatari della "Dichiarazio-

59 Ivi, cit., pp. 140-01.

ne di indipendenza" del 1776 avevano immaginato immerso in un tempo lungo – "When, in the course of human events..." – e i padri costituenti del 1789 aveva proiettato verso "a more perfect union".

Collocarsi nella storia in modo tanto solenne e perseguire la perfeffibilità – e la felicità, come pure recita la Dichiarazione – sono progetti ambiziosi, e tuttavia la storia ci insegna che gli statunitensi hanno sempre pensato che quel tragitto, seppure fiaccato da inevitabili rallentamenti ed errori, non si sarebbe mai interrotto. Poi però ecco arrivare un fanfarone qualunque, un Jay Gatsby dal corpo teso verso altri e più prosaici obiettivi, e quello slancio si rivela una fuga da fermo.

The Great Gatsby uscì il 10 aprile del 1925. Mentre gli USA iniziavano a conquistare l'immaginario del mondo occidentale, il libro di Fitzgerald verificava la tenuta della base di lancio, quell'innaturale prato azzurro da cui Gatsby spicca finalmente il volo per agguantare la sua idea di terra del latte e del miele. Scopre, però, che mentre Gatsby si allunga fiduciosamente in avanti, la meta tanto agognata – una giovane Daisy e al contempo un territorio che promette meraviglie a chiunque si lascerà incantare dalle sue promesse – nel frattempo è già scivolata alle sue spalle. Detto altrimenti, Daisy e il suo mondo fatato gli sono sfuggiti di mano mescolandosi ai rifiuti della storia. Che fare? "You can't repeat the past", così l'aveva ammonito un più ragionevole Nick Carraway. E perché no? Gli aveva risposto Gatsby. Basta negare che sia passato. Basta perseguire la stessa meta e ricreare il preciso istante in cui è stato possibile raggiungerla, e a quel punto riprovarci. Non una volta soltanto, ma all'infinito. Nonostante la velocità che qui tutto travolge in un'inarrestabile marcia in avanti, l'architave su cui poggia il progetto politico statunitense continuerà a essere saldamente collocato nel tempo lungo: "tomorrow we will run faster, stretch out our arms further... And one fine morning—", forse, chissà. È la pagina finale del romanzo e Fitzgerald è passato dal singolare al plurale perché questa non è più la storia di Gatsby, bensì di tutti gli USA, dell'America. Se vuoi vivere inseguendo la luce verde, il paradiso in terra o "a more perfect union" sappi che non li raggiungerai, ma che potrai sempre spostare la meta ogni volta un pezzetto più avanti, e riprovarci come se nulla fosse. Si direbbe una condizione invidiabile, quella di essere convinti di poter andare sempre un poco più avanti, se Alexis de Tocqueville, nel secondo

libro di *Democracy in America* (1840), non avesse argomentato che no, che non è affatto piacevole, che questo “fervent ardor” deriva non dall’entusiasmo per la vita, bensì da un’insoddisfazione perenne che gareggia con la morte.⁶⁰ Si tratta di un ragionamento complesso che l’aristocratico francese sviluppò dopo aver notato che gli statunitensi incontrati durante il suo viaggio del 1831 avevano sempre l’aria di essere insoddisfatti e malinconici: “The Restless Spirit Of Americans In The Midst Of Their Prosperity”, così Tocqueville intitola il capitolo 13 della seconda parte del secondo volume, utilizzando un aggettivo che esprime impazienza e inquietudine – tradotto con “restless” nella più recente edizione LOA – un termine chiave in *The Great Gatsby*. Vendono la loro casa prima di aver finito il tetto – così esemplifica Tocqueville – oppure piantano un orto e poi lo affittano prima di raccogliere i frutti, come se gli venisse tutto rapidamente a noia. Perché – si chiede – invece di godere dei risultati dei loro successi, gli statunitensi non fanno che mollare tutto e ripartire da una “futile pursuit of a complete felicity that remains forever out fo reach”?⁶¹ Il fatto è – ipotizza – che avendo abolito “the obstructing enjoyed by some of their fellow men, they run up against to universal competition” e questo genera in ognuno di loro sia senso di precarietà sia desiderio di agguantare quanto più possibile il prima possibile.⁶² “In democratic nations”, conclude Tocqueville in un passo che sembra prefigurare il finale di *The Great Gatsby*,

men easily achieve a certain equality but not the equality they desire. That equality recedes a bit further every day, yet it never disappears from view, and as it recedes, it entices them to chase after it. Although they always think they are about to catch up with it, invariably it eludes their grasps. They get close enough to know equality’s charm but not close enough to enjoy them, and they die before having fully savored their delights.⁶³

Torniamo per l’ultima volta al finale del romanzo di Fitzgerald:

60 Alexis de Tocqueville, *Democracy in America*, trad. ing. Arthur Goldhammer, Library of America, New York 2004, p. 625.

61 Ivi, p. 626.

62 Ivi, p. 627

63 Ivi, p. 628.

[Gatsby] had come a long way to this blue lawn, and his dream must have seemed so close that he could hardly fail to grasp it. He did not know that it was already behind him, somewhere back in that vast obscurity beyond the city, where the dark fields of the republic rolled on under the night.

Scrivendo di personaggi che si lasciano andare alla velocità e alla irrequietezza della modernità, di desideri nati per imitazione o per invidia – due pulsioni chiave, anche secondo Tocqueville, generate dalla prossimità tra le classi⁶⁴ – Fitzgerald è giunto alla stessa aporia, ha colto la stessa angoscia, la stessa malattia nazionale. Non essendo un aristocratico, ma uno scrittore, egli coglie tuttavia, oltre a quanto già detto, anche le potenzialità di una grandiosa macchina romanzesca. E dunque sì, domani correremo più forte, non potremo che correre più forte, saremo costretti a farlo. Se Gatsby fosse rinsavito, se si fosse accorto che la meta è irraggiungibile, se si fosse fermato e voltato indietro, avrebbe visto alle sue spalle “the dark fields of the republic”, e a quel punto addio romanzo. Che la parabola di Fitzgerald si sia conclusa a Hollywood, con un progetto che affronta le sfide poste al romanzo dalla lingua del cinema non è più, almeno da questo punto di vista, solo il segno di una sconfitta, bensì la spia dell’ennesima corsa in avanti della sua scrittura. *The Last Tycoon* avrebbe dovuto avere un sottotitolo che mi pare perfetto: “A Western”. Per un produttore-conquistatore capace di suscitare contemplazioni estetiche su vasta scala, a cos’altro ispirarsi se non all’epopea della conquista del West?

Roma

Fitzgerald completò il manoscritto di *The Great Gatsby* nel settembre del 1924. Passò quindi a una serie di revisioni dattiloscritte e, poiché non usava la macchina da scrivere, per la battitura si rivolse a un’agenzia di Nizza. Il 27 ottobre spedì il dattiloscritto finale a Perkins, a New York, e all’incirca due settimane dopo si mise in viaggio per Roma e per correggere le bozze in Italia – come in effetti avvenne, e in modo massiccio. La ragione di questo trasferimento è la medesima del passato: anche quando sono tanti, i soldi non bastano mai. E quindi via, anche dalla Francia, per correre ancora più forte, per sca-

64 Ivi, p. 520.

valcare appena possibile il confine e raggiungere l'ennesimo paese felice in cui il tasso di cambio col dollaro sarà ancora più vantaggioso di prima. Così almeno ricorda Fitzgerald nel paragrafo di apertura di un nuovo articolo autobiografico, "The High Cost of Macaroni",⁶⁵ che secondo i piani avrebbe dovuto chiudere la serie iniziata con "How To Live on \$36,000 a Year". Correndo da Great Neck, alla Costa Azzura e infine a Roma, Fitzgerald avrebbe proposto un racconto a tre tappe dedicato a una famiglia che, resistendo a schiere di avidi negozianti, a famiglie di scaltre cameriere e ad albergatori truffaldini, aveva provato a vivere nel lusso come era suo diritto. A Roma però il progetto inaspettatamente si infranse non per la solita inattività della coppia, bensì per incompatibilità con la città. In particolare, Fitzgerald abbandonò l'articolo – iniziato nell'aprile del 1925 – nella stessa pagina in cui ha descritto un diverbio avuto con degli aristocratici arroganti riguardo un tavolo in un ristorante romano; un diverbio proseguito all'esterno del locale, con dei tassisti, e degenerato in un'aggressione dello stesso Fitzgerald ai danni di un ficcanaso di passaggio, che in realtà altri non è se non un fantomatico "chief of the secret police of the carabinieri".⁶⁶

Fin qui il tono del progetto tripartito era stato spensierato, il ritmo brioso, ma a Roma cambiò tutto. Se da un lato la zuffa sembra ispirata a una scena da film comico – pugni e spinte date a casaccio – dall'altro è evidente che in questa città Fitzgerald si deve difendere non soltanto dai soliti negozianti disonesti, ma dall'ostilità di un luogo violento, sfuggente e misterioso – la lite babelica ha addirittura possibili risvolti spionistici! Non che non ci avesse avvertiti. Nel primo paragrafo dell'articolo aveva annunciato che

[t]his is an unpleasant story with all sort of sinister characters in it whose business is to take money away from noble and good-hearted Americans. Whenever we heard of another couple who have come over here to lay something by web end our heads and weep into whatever is at hand—usually macaroni.⁶⁷

Piangono per spirito di solidarietà, i Fitzgerald, per i troppi maccheroni – da quando hanno varcato il confine italiano Fitzgerald scrive

65 F. Scott Fitzgerald, "The High Cost of Macaroni", in *Last Kiss*, cit., pp. 343-55.

66 Ivi, p. 355.

67 Ivi, p. 343.

di non aver mangiato altro – e perché Roma li ha sconfitti. Se nelle pagine conclusive di “How to Live on Practically Nothing a Year” si erano sentiti tra le altre cose anche un poco francesi, in “The High Cost of Macaroni”, pur avendo provato a diventare romani – ovvero a rubare come fanno tutti e darsi delle arie come fanno tutti: “Get me Signor Mussolini on the telephone” sbruffoneggia a un certo punto Fitzgerald⁶⁸ – qui sembra che per loro non ci sia posto: la città li respinge, se ne devono andare.

Nel 1951 Arthur Mizener, il primo biografo di Fitzgerald, confermerà le tante difficoltà incontrate dalla coppia rivelando che proprio a Roma, a coronamento di un soggiorno sgradevole, Fitzgerald fu picchiato brutalmente da un gruppo di carabinieri, in seguito a una rissa con dei tassisti. Per sostenere tale dichiarazione, fornita senza indicare testimoni né, tantomeno, un luogo oppure una data, in *The Far Side of Paradise* Mizener cita sia una lettera del 1934, che Fitzgerald scrisse al giornalista Howard C. Coxe, sia, soprattutto, un episodio tratto dalla trama di *Tender Is the Night*, il romanzo successivo dell'autore.⁶⁹ Come è noto, in *Tender Is the Night* il protagonista, Dick Diver, viene picchiato in una caserma dei carabinieri di Roma dopo aver dato un ceffone a un tassista e colpito “a man”.⁷⁰ Ebbene, per Mizener ciò è sufficiente per stabilire che quanto accade a Dick nel romanzo deve essere per forza accaduto anche a Fitzgerald nella vita. Per quanto ingenua e priva di prove documentarie che non siano state desunte dalla letteratura – non solo il romanzo, ma anche “The High Cost of Macaroni”, che però, come visto, non menziona alcun carabiniere intento ad accanirsi su Fitzgerald – o dalla lettera a Coxe – in cui però Fitzgerald non fa alcun riferimento ai carabinieri e, pur accennando vagamente al sangue e alla prigionia, sostiene invece che quanto scritto in *Tender Is the Night* “[does not recapitulate] in any way what happened during that eventful night”⁷¹ – ebbene, seppur senza fonti, la bislacca deduzione di Mizener è stata accettata senza batter ciglio da tutti i biografi di Fitzgerald.⁷² Per tutti loro,

68 Ivi, p. 353.

69 Cfr. Arthur Mizener, *The Far Side of Paradise: A Biography of F. Scott Fitzgerald* (1951), Houghton Mifflin, Boston 1965, pp. 165-66.

70 F. Scott Fitzgerald, *Tender Is the Night*, a cura di James L.W. West III, Cambridge University Press 2012, pp. 255-56.

71 F. Scott Fitzgerald, *The Correspondence*, cit., p. 349.

72 La leggerezza nei riguardi della verità storica non è esclusivo appannaggio dei biografi. In un saggio del 1999, Caterina Ricciardi afferma che Fitzgerald fu arrestato il 20 dicembre del 1924, ma senza

Dick Diver è l'alter ego di Scott Fitzgerald – e quel che è accaduto al suo personaggio deve essere certamente accaduto anche a lui. Come se nei romanzi si trovasse la realtà così com'è. Come se i romanzi fossero all'origine della realtà. Che abbaglio. Che in tanti anni a nessuno sia venuto in mente di sottoporre a vaglio una semplificazione di questa portata è sorprendente. In realtà, escludendo gli usi ingannevoli del testo romanzesco appena descritti, del soggiorno romano iniziato nel novembre del 1924, di una sola cosa si poteva essere certi: che i Fitzgerald, scontenti per la seconda volta della vita in città, tra febbraio e marzo del 1925 si trasferirono a Capri.

I Fitzgerald erano stati a Roma già nel giugno del 1921, nel corso del loro primo viaggio in Europa, e anche allora l'avevano trovata poco affine ai loro gusti. "We are having a rather punk time", scrisse per esempio Fitzgerald all'amica Ruth Sturtevant dal Grand Hotel della città, nel giugno del 1921.⁷³ Un commento tutto sommato innocente rispetto all'aperta avversione espressa nel luglio del 1921 nei riguardi di tutti gli italiani e del "negroid streak [creeping] northward to defile the "[N]ordic race," un'ondata che a suo parere avrebbe dovuto spingere gli USA "to raise the bar on immigration".⁷⁴ Tom Buchanan sarebbe stato molto fiero di lui. Più saggiamente, Fitzgerald riservò questo attacco razzista ispirato proprio dalla visita a Roma – una città "only a few years behind Tyre and Babylon" – esclusivamente agli occhi di Wilson. Nelle occasioni pubbliche fu più misurato, ma non per questo meno graffiante. Nell'agosto del 1921, per esempio, dichiarò al *St. Paul Daily News*, che "the house where Keats died—a close, dismal hole which looked out on a cluttered, squalid street through which diseased children ran—was to me a compendium of the affectation that people have for Italy".⁷⁵ L'osservazione deve essere apparsa talmente assurda che il quotidiano ritenne opportuno aggiungere in nota che "[t]he Keats-Shelley Memorial is at the Spanish Steps in Rome, which was not a slum".⁷⁶ Ma l'ostilità di Fitzgerald nei riguardi di Roma non trovava requie. In "Three Cit-

rimandare a testimonianze o fonti d'archivio. Si veda Caterina Ricciardi, "Scott Fitzgerald in Rome", *RSA Journal*, 10 (1999), pp. 29-46, alle pp. 39 e 44).

73 Fitzgerald, *The Correspondence*, cit., p. 84.

74 Fitzgerald, *A Life in Letters*, cit., p. 46-7.

75 F. Scott Fitzgerald, *Conversations with F. Scott Fitzgerald*, a cura di Matthew J. Bruccoli e Judith Baughman, University Press of Mississippi, Jackson 2004, p. 9.

76 *Ibidem*.

ies", un articolo scritto per il *Brentano's Book Club* nel settembre del 1921, puntualizzò, per esempio, che a Roma "all the guests at the two best hotels are afflicted with what the proprietors call mosquitos too small for screens. We do not call them that in America".⁷⁷

Alla luce di tanta avversione è singolare che nell'autunno del 1924 Fitzgerald e sua moglie abbiano deciso di far ritorno a Roma. Desideravano risparmiare, certo, e la recente lettura di *Roderick Hudson* di Henry James, un romanzo ambientato a Roma, pare avesse favorevolmente impressionato Sayre. E tuttavia... Roma? Sia come sia, attorno al 10 novembre del 1924, i due partirono in macchina (Scottie viaggiò in treno con la bambinaia) da St. Raphaël e dopo brevi soste a Genova, Pisa, "Arretzo," e "Orvietto" arrivarono in città prima della metà di novembre.⁷⁸ Il loro primo indirizzo fu al Quirinale, un hotel elegante in Via Nazionale 7, frequentato dall'aristocrazia cittadina e dalla piccola comunità internazionale per il tè e altri passatempi. Si trattò di sistemazione temporanea e tuttavia molto costosa. Non essendo riusciti a trovare un appartamento in affitto a causa dell'imminente apertura dell'anno santo, all'inizio di dicembre i Fitzgerald si trasferirono all'Hotel des Princes & Bavaria, in Piazza di Spagna 15, un albergo più economico. Nel frattempo, la notte tra domenica 30 novembre e lunedì 1° dicembre, un tale "Scott Fitgerat" veniva fermato in centro dai carabinieri.

La cartellina rosa

Il fascicolo che documenta l'accaduto si trova all'Archivio Centrale dello Stato di Roma (ACS). Contiene quattro diversi documenti per un totale di cinque fogli. Il fascicolo non si è mai imposto all'attenzione dei ricercatori molto probabilmente perché nessuno l'ha mai cercato e anche perché il nome della persona fermata è fuorviante e contraddittorio.⁷⁹

È "Scott Fitgerat" sul fascicolo, in copertina.

77 F. Scott Fitzgerald, "Three Cities", in *In His Own Time: A Miscellany*, a cura di Matthew J. Bruccoli e Jackson R. Bryer, Kent State University Press, Kent 1971, pp. 124-25, qui p. 125.

78 F. Scott Fitzgerald's *Ledger*, cit., p. 179.

79 Senza l'aiuto del dottor Luca Saletti non sarei mai riuscita a localizzare il fascicolo. Il dottor Saletti è un ricercatore di grande esperienza, che è impegnato da tempo a far luce sui crimini ai danni di anarchici e dissidenti politici per conto del Museo della Liberazione di Roma. Gli sono molto grata per la pazienza e la generosità con cui mi ha guidata in questa ricerca.

È "SCOTT FITZGERAT" sul fonogramma inviato dal questore di Roma alla Direzione generale di P.S. presso il Ministero degli Interni. Il fonogramma riguarda un ventottenne newyorchese che mostrando evidenti contusioni sul viso aveva dichiarato di essere stato fermato e picchiato dai carabinieri.

È "SCOTT FIHGERAT" nel rapporto finale che riassume i risultati dell'indagine interna autorizzata dal capo della Polizia con una nota urgente scritta a mano appena ricevuto il fonogramma del questore.

È di nuovo "Scott Fitzgerat" in una seconda nota scritta a mano inviata all'Ufficio del protocollo del Ministero degli Esteri insieme a una copia del rapporto appena menzionato.

Fatta eccezione per le due note scritte a mano, i documenti sono sempre dattiloscritti su carta intestata, mostrano timbri e simboli istituzionali e sono identificati da un numero di protocollo. Riportano tutti sia la data, sia l'ora della trasmissione e sono percorsi da sottolineature, iniziali puntate e brevi glosse illeggibili, sempre a matita – rossa, blu oppure neutra. Nonostante le varianti ortografiche è evidente che la persona fermata dai carabinieri è F. Scott Fitzgerald.

Sara Antonelli insegna Letteratura Nord-Americana all'Università Roma Tre. Ha scritto libri e saggi dedicati alla letteratura e alla cultura USA, che sono stati pubblicati sia in Italia sia all'estero. Traduce romanzi dall'americano e più di recente le opere di Gayl Jones, Margo Jefferson e F. Scott Fitzgerald. Fa parte della redazione di *Ácoma*.