

***Manhattan Transfer: estetica modernista e denuncia sociale*¹**

Elena Lamberti

Preludio al nuovo millennio

Manhattan Transfer è un classico del primo Novecento da recuperare all'inizio del ventunesimo secolo come emblema di un modernismo che fonde etica ed estetica: il pensiero politico (in quegli anni ancora anarchico-socialista) di Dos Passos lo porta a osservare il nuovo contesto urbano nel suo farsi, per denunciarne le tristi derive sociali, traducendo la simultaneità del cambiamento con una forma che si costruisce a partire dalle sperimentazioni linguistico-percettive sviluppate dalle più importanti avanguardie moderniste. Pubblicato nello stesso anno di *The Great Gatsby* di Francis Scott Fitzgerald, *Manhattan Transfer* va oltre la rielaborazione del mito del *self-made man* e racconta il lato *corporate*, tristemente omologante, della (futura) società di massa statunitense, assemblando frammenti di vita di ex-individui ormai diventati servo-mecanismi passivi di un sistema che li reifica.

Non sorprende che Marshall McLuhan, teorico della comunicazione nato però come studioso del modernismo angloamericano,² si sia interessato a Dos Passos, riflettendo sulle affinità tra la ricerca modernista e il divenire di nuovi ecosistemi comunicativi, a loro volta riflesso della società dei consumi allora in fieri. Come è noto, le nuove poetiche moderniste cercano di catturare e rendere sulla pagina, così come sulla tela o sullo schermo o sullo spartito, la nuova sensibilità del tempo; vogliono afferrare la nuova semantica (o semiotica) ambientale che è innanzitutto relazione dinamica tra diversi attori, comunicazione, scambio, trasformazione. Quelle poetiche tendono

1 Questo saggio è una rielaborazione del capitolo "Manhattan Transfer. Consumatori consumati", in Elena Lamberti, *Controambienti letterari. Classici newyorkesi dell'era elettrica*, Clueb, Bologna 2018, pp. 145-74.

2 Elena Lamberti, *Marshall McLuhan's Mosaic. Probing the Literary Origins of Media Studies*, University of Toronto Press, Toronto 2012.

così ad una nuova *paideia*, ovvero a un percorso di formazione ad un tempo fisica (una sensorialità rinnovata) e psichica (nuove produzioni di senso, di emozione, di comprensione), capace di modificare e incidere sulla consapevolezza individuale e collettiva facendo esperire gli ambienti (intesi come processi dinamici di relazioni tra figure e sfondo) attraverso il linguaggio.

Nelle opere moderniste, il punto di vista autoriale è quello che, nel montaggio delle osservazioni, crea un percorso narrativo che finisce col suggerire, se non orientare, l'acquisizione di un senso profondo che trascende la materialità della trama, così come l'allegoria; nel caso di *Manhattan Transfer*, Dos Passos osserva, scomponendo e ricomponendo lo spazio urbano della città percepita come il luogo che è "the center of things",³ il luogo dove accadono le cose, per tradurre la sua denuncia di una società che si sta facendo sempre più anche *sistema* inscritto in logiche che trascendono il bene comune a vantaggio di pochi. Una denuncia che costringe il lettore a porsi domande su cosa voglia dire per davvero essere al "center of things", così come sui meccanismi socioculturali che anticipano il processo di omologazione degli individui nel momento in cui si consolida la società di massa. Quella di Dos Passos è dunque una scrittura giustappositiva e paratattica che, sulla scia della ricerca jamesiana, *rende* e non *racconta* il vortice delle esperienze, superando così la costruzione di una trama lineare controllata da un autore onnisciente capace di guidare e rassicurare il lettore. Una trama lineare presuppone, di fatto, un punto di vista dato e, quindi, imposto al lettore; una trama frammentata collegata da una rete di nessi semantici impliciti presuppone, invece, più punti di vista o, almeno, lascia aperte diverse possibilità. Dos Passos è maestro della costruzione paratattica e fine conoscitore delle poetiche moderniste che, a loro volta, si inscrivono nella tradizione baconiana dell'aforisma ovvero nella tradizione umanistica che vuole stimolare conoscenza e partecipazione alla produzione di senso e non, semplicemente, educare.

Non a caso, McLuhan studia Dos Passos come esempio di autore che ha anteposto la *tecnica* alla *sensibilità* per rendere le trasformazioni in corso. *Manhattan Transfer* è un romanzo sperimentale che si costruisce sulla profonda consapevolezza artistica di Dos Passos, un autore non più vate ma artigiano della parola la cui sperimentazione

3 John Dos Passos, *Manhattan Transfer*, Penguin Classics, London – New York 2000, p. 16.

formale traduce un progetto operativo che non è affatto neutrale, ma è ora guidato dalla necessità di denunciare quello che sta accadendo per mettere in guardia sulle conseguenze. Un autore che, però, non scrive più del mondo in termini universali, come fa, negli stessi anni e in un altro grande romanzo urbano James Joyce, ma di una realtà data e connotata geopoliticamente: gli Stati Uniti d'America, metonimicamente traslati nella città di New York. *Manhattan Transfer* è così un romanzo che porta in primo piano il modello culturale e sociale su cui si costruisce il secolo americano, quello che verrà poi, a sua volta, incorniciato nell'immagine di un villaggio globale e, anche, globalizzato. Un mondo che, nella resa di Dos Passos, si inscrive drammaticamente in un sistema produttivo segnato dalla recente esperienza bellica, così come da un rinnovato sviluppo industriale che sta trasformando anche la cultura in *prodotto*: sfruttamento, omologazione e reificazione degli individui sono gli elementi che preoccupano l'autore, che scrive un romanzo quasi in presa diretta, guidato dalla volontà di arginare, denunciandole, le nuove disuguaglianze sociali e, anche, i meccanismi invisibili che iniziano a creare un'opinione di massa uniformata e solo in apparenza libera. Come si evince da queste prime considerazioni, la New York-mondo presentata da Dos Passos nel 1925 è prodromo della crisi del modello di società, occidentale e *liberal*, oggi al centro di un mondo che, nella (seconda) "Era Trump", si interroga su cosa voglia dire, ormai, *democrazia*.

Dos Passos anticipa anche altre istanze oggi ormai date per sconitate, quali, per esempio, il divenire di una nuova idea di arte o, meglio, l'idea che l'arte stia, a sua volta, diventando *commodity*, bene di consumo. Nelle sue opere, l'artista e l'intellettuale sono figure in crisi, sempre più consapevoli dell'impossibilità di cambiare per davvero il mondo, una volta denunciato ciò che non va. Esemplare è già il personaggio di Andrew nel volume *Three Soldiers* del 1921, il pianista-soldato che ha maturato attraverso l'esperienza della guerra la consapevolezza della crisi profonda delle democrazie occidentali e che con la sua arte – la musica, la composizione – non riesce più a compensare il vuoto esistenziale, né riesce a innescare una reazione o un riscatto. Resta solo l'implosione, che per Andrew prende la forma della diserzione, mentre per Jimmy in *Manhattan Transfer* prenderà la forma di un disagio sempre più sintomatico della nuova società

consumistica; disagio che si tradurrà in alienazione sociale, uno stato d'animo che rende Jimmy un disadattato in fuga non tanto e non solo dalla società, ma prima di tutto da sé stesso. "If only I still had faith in words"⁴ confessa Jimmy, già giornalista e ora scrittore, due mestieri costruiti proprio attorno alle parole. E per chi non trova più il senso dell'essere, né quello del fare, l'autosospensione dal vivere civile resta forse l'unica scelta. Il romanzo si chiude con Jimmy che chiede un passaggio a un camionista dai capelli rossi e parte per un viaggio che lo porterà non sa bene dove, ma comunque "Pretty far".⁵ E l'essere *on the road* diventerà metafora di quello spirito statunitense che ha affascinato molte generazioni del secondo Novecento proprio perché condizione esistenziale mobile non solo letteralmente e letterariamente, ma anche strutturalmente; è metafora tanto di libertà che di fuga, affermazione di una identità alternativa, ormai sinonimo di un malessere esistenziale, che renderà chi non si conforma alieno e alienato dalla società coeva.

Reificazione del soggetto di/in massa

Nel suo romanzo Dos Passos mette in luce come il nuovo modello urbano statunitense renda obsoleta la linearità e l'ordine della società meccanica tardo-ottocentesca, mentre intensifica modalità di percezione acustiche e avvolgenti legate anche a sviluppi tecnologici elettrici, ciò che T.S. Eliot tradurrà poi in termini di "immaginazione uditiva".⁶ Il recupero di forme di comunicazione orali, reso possibile da tecnologie (la radio su tutte) che elidono barriere spazio-temporali, porta a una sensibilità sempre più corale e condivisa che, però, ci dice Dos Passos, portata alle estreme conseguenze si traduce nella perdita della soggettività e dell'individualità, nonché di tutto ciò che le connota, libero arbitrio incluso; una situazione che si inizia a intuire nel 1925 e che, cento anni dopo, è, lo si ricordava, al centro del

4 Ivi, p. 327.

5 Ivi, p. 360.

6 "Ciò che chiamo 'immaginazione uditiva' è il sentimento per le sillabe e il ritmo, che penetrano i livelli coscienti del pensiero e del sentimento, rinvigorendo ogni parola; affondano fino al primitivo e dimenticato, tornando all'origine e riportando indietro qualcosa, cercando l'inizio e la fine. Lavora attraverso significati, certamente, o senza significati nel senso ordinario, e fonde tutte le mentalità: la vecchia e la dimenticata, l'usata, la nuova, e la sorprendente, la più antica e la più civilizzata." T.S. Eliot, "Matthew Arnold", in *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Faber and Faber, London 1933, pp. 103-19, qui p. 111. Dove non indicato diversamente, le traduzioni sono dell'autrice.

dibattito su libertà e democrazia. Le persone sono tutte un po' più uguali tra loro, si omologano a usi e consumi costruiti in serie che condizionano non solo la loro vita quotidiana, le loro azioni domestiche o quelle professionali, ma anche e soprattutto la loro immaginazione, la loro capacità di sognare che, da quel momento, sarà sempre meno azione soggettiva e sempre più azione *corporate*, aziendale; Broadway ("the centre of things" in *Manhattan Transfer*) e Hollywood (ma oggi potremmo dire le piattaforme che portano l'intrattenimento direttamente nel salotto di casa) sono vere e proprie *macchine dei sogni*. Il mito del *self-made man* si trasforma così da mito individuale a mito collettivo e corporativo: nasce la categoria del consumatore di massa, che è consumatore seriale e, anche, serializzato, soggetto/oggetto le cui azioni e i cui pensieri sono ormai costruiti artificialmente, seguendo nuove strategie di produzione che creano un continuum tra mondo dell'intrattenimento, della comunicazione e il mondo del libero mercato. La differenza tra stato e azienda è ciò che tende a elidersi nella società del libero mercato, in quel modello *liberal* che si sviluppa tra le due guerre negli USA e che è oggi quello dominante nel mondo (Asia compresa).

Dos Passos intuisce il passaggio ambientale coevo e sente il bisogno di esplorarlo. L'umanità, ci dice l'autore, è sospesa tra un prima e un dopo, abita in quella zona grigia che già T.S. Eliot aveva tradotto nella potente immagine dell'*ora violetta*, "quando il motore umano attende / come un tassì che vibra nell'attesa".⁷ Lo slittamento semantico che porta ad associare aggettivi elettrico-meccanici all'uomo e biologici alla macchina ben traduce la schizofrenia psico-percettiva propria di un passaggio sensoriale e cognitivo che sta ridefinendo il nuovo ambiente, gli individui che lo condividono e, anche, le dinamiche con cui lo si abita. L'opera di Dos Passos cerca di rendere quell'ora violetta in una forma spezzata e discontinua che scardina la stessa idea di trama (ovvero di un ordine narrativo certo e lineare), soprattutto di una trama sviluppata a partire dalle vicende dei personaggi. In *Manhattan Transfer* le soggettività e gli sviluppi psicologici scompaiono, lasciano la scena soprattutto a *ruoli*, a *parti*, o a *meccanismi* di gruppo: la narrazione è, infatti, costruita sulla giustapposizione di quadri urbani incentrati su un'idea (la ricerca frustrata della felicità, l'impatto della guerra sulla società), su un aspetto del

7 T.S. Eliot, *The Waste Land*, 1922, III, vv. 44-45.

sistema (il mondo della finanza, quello della politica, quello dell'informazione, quello della speculazione edilizia), su un ambiente (la strada, i luoghi di divertimento, le case dei nuovi borghesi), su una categoria sociale (il sottoproletariato, i colletti bianchi, gli intellettuali, i fuorilegge). Sono fatte due eccezioni, per Ellen e per Jimmy, i due personaggi che vengono seguiti dall'autore per un lasso temporale abbastanza lungo (dall'infanzia alla maturità) da renderli emblematici dei meccanismi che portano alla crisi coeva che è anche, lo si diceva, crisi culturale, artistica e intellettuale. L'una e l'altro sono, dunque, campioni di disillusione che servono a Dos Passos come spettatori critici del loro mondo. Ellen diventerà un'attrice teatrale, una *celebrity* che ammalia e che seduce ma che non è mai soddisfatta; la sua ascesa sociale (è figlia di un impiegato) avviene attraverso Broadway e il mondo dello spettacolo, ma non porta appagamento. La sua nascita apre il romanzo ed è raccontata con una immagine che già traduce fastidio, insofferenza e incongruità dell'essere:

The nurse, holding the basket at arm's length as if it were a bedpan, opened the door to a big dry hot room with greenish distempered walls where in the air tinctured with smells of alcohol and iodoform hung writhing a faint sourish squalling from other baskets along the wall. As she set her basket she glanced into it with pursued-up lips. The newborn baby squirmed in the cottonwool feebly like a knot of earthworms.⁸

Ed Ellen continuerà a contorcersi per tutta la via, passando da una culla ovattata a un'altra senza mai riuscire a costruire qualcosa di solido, duraturo o appagante. Allo stesso modo, Jimmy lascia una carriera sicura nel mondo nell'azienda di famiglia per diventare prima giornalista e poi scrittore; anche in questo caso, la scelta coraggiosa che lo porta a mettersi, volontariamente, fuori dal coro non lo porterà, come vedremo, alla felicità. Anzi, lo renderà consapevole di quanto sia effimero il sistema di valori in cui si muove.

Nel romanzo, gli altri individui, di cui si perdono le tracce per intere pagine o che appaiono solo una volta, sembrano essere stati scritturati da Dos Passos soprattutto per recitare ruoli interscambiabili; non sono più *personalità* ma *personaggi* della nuova commedia umana che è, di fatto, la messa in scena del nuovo sistema *made in*

8 Dos Passos, *Manhattan Transfer*, cit., p. 15.

USA nel momento in cui l'età meccanica inizia la sua parabola discendente e quella elettrica fiorisce. *Manhattan Transfer* è, in questo senso, un romanzo di *formazione urbana* e, anche, *sociale*; ovvero è un romanzo che racconta come l'ambiente urbano si stia trasformando, come stiano cambiando i rapporti tra gli individui, le tecnologie, i sistemi di produzione e di mercato nel passaggio tra Otto e Novecento; un passaggio che è emblematicamente marcato dalla Prima guerra mondiale. Il titolo del romanzo è rivelatore poiché ci dice che la storia non ha più un protagonista *umano*, ma elettrico-meccanico: *Manhattan Transfer* è, infatti, il nome di una stazione di scambio che viene nominata solo una volta sul finire della prima parte del romanzo, ovvero un luogo crocevia sia di vite ed esperienze, che di tecnologia. Il treno, già emblema del progresso industriale e della conquista meccanica del territorio, scorre ora su binari elettrici, su una rete che è sempre più sistema nervoso e nevralgico di una metropoli la cui crescita è ormai inarrestabile. E nel romanzo lo si sottolinea più e più volte e fin dalle prime pagine:

MORTON SIGNS THE GREATER NEW YORK BILL
COMPLETES THE ACT MAKING NEW WORLD'S
SECOND METROPOLIS⁹

Il paesaggio urbano si trasforma rapidamente di pagina in pagina: lotti di terreno diventano edificabili e le case vengono costruite, i lampioni a gas lasceranno il posto a quelli elettrici e le automobili affolleranno le strade non più e non solo come mezzi di trasporto, ma sempre più come beni di consumo, *status symbols* che connotano una condizione sociale e uno stile di vita che rende ormai obsoleta la pigra figura letteraria del *flâneur* di fine secolo. La città è sempre più abitata da consumatori di beni di consumo prodotti in serie, individui distratti che corrono là dove corrono tutti, là dove accadono le cose: nel cuore del cuore di New York, dove, ci viene detto fin dalle prime pagine del romanzo, è meglio imparare in fretta che lì "it's looks that count". Chi non si adegua non andrà lontano:

9 Ivi, p. 23.

'Came down from upstate. I walked fifteen miles this mornin.'

The man made a whistling sound through his eyeteeth. 'Comin to the big city to look for a job, eh?'

Bud nodded. The man flopped the eggs sizzling and netted with brown onto the plate and pushed it towards Bud with some bread and butter on the edge of it. 'I'm going to slip you a bit of advice, feller, and it won't cost you nutten. You go and git a shave and a haircut and brush the hayseeds out o yer suit a bit before you start lookin. You'll be more likely to git somethin. It's looks that count in this city.'¹⁰

Fin dall'inizio ci viene così descritta una società in cui le priorità stanno cambiando, in cui l'apparire è più importante dell'essere; una società in cui la solidarietà sta diventando questione più estetica che etica. I consumatori urbani sono sollecitati a indossare l'uniforme, ad assomigliarsi tutti un po' per non apparire ridicoli, fuori luogo e, dunque, per poter avere una qualche possibilità di successo.

Dos Passos è così interessato a una struttura narrativa con la quale mettere in scena gli aspetti più inquietanti del nuovo modello *liberal* americano; non sente più sua la forma tipica del romanzo naturalista o realista di Theodore Dreiser o Sinclair Lewis, con i quali, in quegli anni, Dos Passos pure condivide la volontà di combattere l'ingiustizia sociale e, anche, una visione politica vicina alle posizioni anarchico-radicali. A differenza di questi autori, Dos Passos è un artista sperimentale che si interroga anche su come quella realtà nordamericana stia diventando modello sempre più transnazionale, un modello che lui vede crescere prima di tutto dall'Europa, dove è andato durante la Prima guerra mondiale come volontario della Croce Rossa. I problemi affrontati anche da Dreiser o da Lewis diventano più inquietanti in Dos Passos, che intuisce come siano sempre più problemi del mondo e sempre meno solo questioni interne alla società americana: egli racconta una trasformazione, esplorandola, in modo né neutrale né ingenuo, intuendone il punto di arrivo, oggi tristemente visibile. Crollano le certezze e con loro crolla la trama lineare; il lettore si trova immerso in un vortice di microstorie non sempre facili da seguire, i nomi dei personaggi si moltiplicano quasi si leggesse un elenco telefonico e la confusione del *qui e ora* diventa cifra poetica. È una incertezza che si costruisce anche e soprattutto sulle

10 Ivi, p. 16.

falle del sistema *liberal* (molti personaggi perdono il lavoro, sono in crisi e sono infelici) attraverso una scrittura modernista che non offre al lettore un quadro ben definito, ma lo porta a indagare oltre, esprimendo l'incertezza del presente attraverso una paratassi volutamente giustappositiva, vero e proprio montaggio verbale di una semantica che si rinnova proprio attraverso la nuova forma. Così facendo, cambia anche la storia (se non la Storia) perché, si sa, per gli autori modernisti la forma è sostanza tanto quanto il contenuto.

In questa come in altre opere, Dos Passos non offre soluzioni, non dà ricette per risolvere i problemi, ma decostruisce la perfezione di un modello di organizzazione sociale sempre più celebrato anche al di là dell'oceano; insinua crepe nella visione dorata e, anche, mette in relazione come quel modello si costruisca soprattutto attraverso un uso ambiguo della cultura. Non a caso, là dove accadono le cose è Broadway, il posto in cui l'abito *fa* il monaco. L'euforia di una nazione sempre più superpotenza mondiale viene così percepita anche come maschera che nasconde una realtà in cui il libero arbitrio è sempre più illusione o falso mito; una situazione oggi tornata al centro del dibattito sull'idea di democrazia in America, laddove il presidente è un tycoon che guida la nazione come fosse una (sua) azienda. E, si sa, "l'affare degli affari è fare affari", con buona pace dello stato sociale e, appunto, della democrazia. La *logocrazia* americana denunciata all'inizio dell'Ottocento da Washington Irving è ora inscritta in un sistema sempre più complesso, che Noam Chomsky ha definito come caratterizzato dall'idea di "consenso senza consenso".¹¹ Dos Passos lo aveva prefigurato: essere là dove accadono le cose non vuole dire essere consapevoli di ciò che accade; vuol dire ormai diventarne ingranaggi distratti, consumatori consumati, cittadini addormentati per volontà di agenzie preposte proprio a quello scopo.

Dos Passos lavora sulla forma per decostruire e rendere visibile ciò che negli anni Venti è ancora strutturalmente quasi impercettibile ma che oggi è ormai fatto acquisito e, anche, *made in the USA*. Così, alle epifanie universali di Joyce,

Dos Passos contrappone soltanto il *know-how* americano. E, per la verità, sembra che non ci sia angolo del continente con il cui linguaggio e con la cui cucina egli non abbia familiarità. Non vi è mestiere o professione ch'egli

11 Noam Chomsky, *Sulla nostra pelle*, Marco Tropea Editore, Milano 1999, p. 69.

non conosca profondamente. Joyce contempla le cose per l'essere che è loro proprio. Dos Passos dimostra come esse operino e si comportino.¹²

Ecco, quindi, che il romanzo “traccia uno spaccato complesso di esistenze adulte in New York” quasi con ottica scientifica.¹³ Come scriveva Pavese, il romanzo di Dos Passos non mette al centro l’eroe borghese, ma la “metropoli vivisezionata in tutti i suoi delusi d’ogni classe”, fino a conferire a *Manhattan Transfer* “[u]n’aria da esperimento scientifico”.¹⁴ Viene in mente la tecnica vivisezionatrice che ha nel grande romanzo urbano di Joyce, *Ulysses*, l’esempio per eccellenza. Tra i due, però, la differenza è evidente: “Joyce pone costantemente la sua attenzione sull’analogia dell’essere mentre Dos Passos registra una reazione personale verso la società”.¹⁵ Sia Pavese che McLuhan sottolineano come quella reazione sia la conseguenza diretta di una linea di formazione culturale tipicamente americana che trova ragione di vita nella necessità di scavare nelle pieghe di una idea democratica che rischia di essere figlia di un “sogno jeffersoniano di democrazia”, ovvero di “un processo di livellamento all’insù piuttosto che di livellamento all’ingiù. Un sogno aristocratico, dopo tutto”.¹⁶ Pavese, che ha fatto conoscere quella tradizione culturale e letteraria all’Italia e agli italiani sfidando la censura fascista, presenta Dos Passos come autore che persegue, pur nella sperimentazione formale, una causa e che è, dunque, anche voce critica di cosa quel sogno sia diventato nel suo farsi concreto. Imbevuto dello spirito di Upton Sinclair, Jack London, Dreiser, Lewis e Carl Sandburg, per Pavese le figure di Dos Passos

sono specie di poesie biografiche su un individuo rappresentativo americano; figure che han dominato nella vita politica e spirituale del paese, rievocate in tratti rapidi e, anche qui, quasi mai ironici e grossolanamente polemici: Dos Passos guarda piuttosto alla tragedia dell’uomo, anche se suo nemico (e la tragedia c’è sempre); per cui la moralità del paese nasce, non dalle critiche o dalle approvazioni, ma semplicemente da una rappresentazione rapida e severa.¹⁷

12 Marshall McLuhan, “John Dos Passos: Tecnica contro sensibilità”, in *Il paesaggio interiore. La critica letteraria di Marshall McLuhan*, trad. it. di Amleto Lorenzini, SugarCo, Varese 1983, pp. 69-70.

13 *Ibidem*.

14 Cesare Pavese, “John Dos Passos e il romanzo”, *La cultura*, XII (1933), pp. 162-73, qui p. 162.

15 McLuhan, “John Dos Passos”, cit., p. 70.

16 Ivi, p. 67.

17 Pavese, “John Dos Passos e il romanzo”, cit., p. 171.

Una rappresentazione che completa il quadro già offerto da Fitzgerald in *The Great Gatsby*, inscrivendovi il nuovo proletariato urbano e, anche, la nuova classe media (quella a cui, di fatto, anche Nick Carraway appartiene, almeno per lo spazio del romanzo). La New York di *Manhattan Transfer* è città di corpi che odorano di fatica e di sporco, così come è città di colletti bianchi che scrivono per giornali che, proprio come in *Miss Lonelyhearts* di Nathanael West, sono tanto lo specchio della finzione sociale, quanto lo strumento ingannevole per la preservazione del sogno americano ormai diventato esso stesso *commodity*.¹⁸ Tuttavia, il valore aggiunto dell'opera di Dos Passos rispetto alle produzioni letterarie coeve e a quella tradizione americana ricordata da Pavese è che egli ha intuito che quel sogno e quel modello sono ormai usciti dai confini nazionali e sono sempre più inscritti in una società di massa *transnazionale*. I cittadini del mondo ormai globalizzato sono sempre più manipolati ad arte da menti ben preparate che, appunto, manipolano, controllano e sfruttano l'opinione pubblica. Che sia per profitto economico o per sete di potere è ormai irrilevante in un mondo in cui influencer e politici usano gli stessi mezzi, la stessa retorica.

Manhattan Transfer è così l'officina in cui va in scena il dramma di una società "che ha potuto finire a sfasciarsi nella catastrofe della guerra".¹⁹ Non è un caso se l'unico ordine narrativo che guida il lettore nel romanzo è quello che si costruisce a partire dalle tre sezioni che raccontano la città prima, durante e dopo la Prima guerra mondiale. Questa è un'importante differenza con il modello joyciano, poiché connota l'opera di Dos Passos non tanto come un universale avulso dalla materialità della Storia, bensì come espressione di un modello di società che nasce e si consolida in una precisa parte del mondo e in un lasso temporale chiaramente indicato. All'unità di tempo di *Ulysses* (un giorno), *Manhattan Transfer* giustappone un arco temporale particolarmente significativo, poiché il romanzo si articola lungo un periodo che va dal 1892 al 1920. La prima parte va dal 1892 al 1910; la seconda si incentra sui mesi in cui scoppia la Prima guerra mondiale, dall'estate all'autunno del 1914; mentre la terza si snoda tra il 1919 e il 1920. Ovvero, il romanzo inizia proprio negli anni in cui il governo

18 Si veda Cristina Iuli, "Miss Lonelyhearts nel sistema dei mass media", in Nathanael West, *Miss Lonelyhearts*, a cura di Cristina Iuli, con testo a fronte, Marsilio, Venezia 2017, pp. 9-36.

19 Pavese, "John Dos Passos e il romanzo", cit., p. 165.

americano sancisce ufficialmente la fine della frontiera e gli USA si preparano a quella che oggi chiamiamo “americanizzazione del mondo”.²⁰ Il trattato di Versailles firmato nel 1919 sancirà, di fatto, lo statuto speciale di quella nazione che non lo ratificherà mai e che nel 1921 firmerà quella pace separata che, in modo traslato e ironico, verrà firmata anche dal disertore-(contro)eroe di Hemingway in *A Farewell to Arms*. Viene così, implicitamente, rimarcato come la nascita della nazione quale superpotenza mondiale passi attraverso una guerra che è ormai letta non solo come spartiacque tra Ottocento e Novecento, ma anche come soglia attraverso la quale si forma la nuova geopolitica mondiale; dunque, soglia attraverso la quale si gettano le basi per la società globalizzata.

Il movimento *temporale* seguito da Dos Passos è non solo l'unico filo rosso su cui si costruisce, di fatto, l'unità del romanzo, ma anche movimento *esistenziale* che si inscrive appieno nei discorsi tipici di quella antiretorica di guerra che, negli anni Venti, si contrappone all'eufemismo pubblico, qui inteso come insieme di strategie e di riti con cui i vari *establishments* cercano di contenere la tragedia storica e, soprattutto, il diffondersi di uno scetticismo che porta a mettere in discussione l'idea di guerra come esperienza eroica e necessaria. Come ha ricordato Paul Fussell, la letteratura dell'antiretorica post-bellica segue un percorso comparabile a quello di altre letterature di formazione, da quella epica a quella religiosa, proprio per il suo svilupparsi lungo tre movimenti principali: l'addestramento (l'educazione), l'iniziazione (l'azione), la rivelazione (la presa di coscienza) di ciò che si pensava *fosse* e di ciò che, invece, è.²¹ L'esperienza della guerra che, come si anticipava, Dos Passos vive in prima persona come autista di ambulanze, prima sul fronte italiano e poi su quello francese, è momento di formazione per la presa di coscienza dell'autore che non vedrà poi nessuna differenza tra il soldato al fronte e le personalità omologate che abitano la nuova metropoli di massa: gli uni e le altre sono solo componenti di una macrostruttura di cui non hanno più (se mai lo hanno avuto) il controllo, ingranaggi addestrati all'obbedienza, figure serializzate interne a un processo produttivo che le trasforma in carne da macello, in consumatori consumati.

20 Si veda Robert W. Rydell e Rob Kroes, *Buffalo Bill Show. Il west selvaggio, l'Europa e l'americanizzazione del mondo*, Donzelli, Roma 2006.

21 Si veda Paul Fussell, “Three”, in *The Great War and Modern Memory*, Oxford University Press, Oxford 1975, pp. 125-30.

Il dramma del reduce che, tornato a casa, si scontra con chi, non avendo vissuto la stessa esperienza, non coglie lo scarto tra il sogno e la realtà e continua a cullarsi in una mitologia che addormenta le coscienze, diventa in Dos Passos il dramma di tutti quei cittadini che cercano di resistere a un sistema produttivo e culturale che li omologa e, dunque, si mettono ai margini dello stesso. Il loro è un dramma esistenziale radicato nell'aver maturato la consapevolezza dell'inutilità di ogni azione volta a cambiare lo status quo; hanno già rinunciato all'idea che si possa ancora riscattare l'ingiustizia attraverso un'azione politica o, comunque, attraverso un'azione organizzata (la protesta di massa, i sindacati). Questa sfiducia nella rinascita del singolo e della società che lo accoglie sembra dipendere dall'aver intuito almeno due verità scomode che hanno dominato il secolo americano e che si sono rivelate in tutta la loro drammaticità nel secondo Novecento: la guerra è ormai esperienza pienamente inscritta nel sistema produttivo contemporaneo e, dunque, non v'è differenza tra il soldato e il lavoratore perché sono entrambi ingranaggi funzionali alla preservazione di quel sistema. È questo un fatto tristemente insindacabile anche a un secolo di distanza, laddove il genocidio di un popolo viene, di fatto, tollerato da un sistema-mondo pronto alla *ricostruzione*: dalla *striscia* alla *spiaggia* di Gaza, l'orrore diventa uno scorrimento semantico che banalizza l'indifferenza di un mondo ormai assuefatto a logiche da videogioco, ma che rivela l'imperante reificazione della coscienza già umana.

Nel romanzo di Dos Passos, sono gli artisti i primi a non illudersi, laddove la classe operaia spera ancora in un riscatto attraverso le rivendicazioni sociali, anche violente, o sopravvive sfruttando gli interstizi del sistema. Non ci credono più perché ormai sembra essere venuto meno il valore stesso dell'arte come veicolo di formazione e di elevazione ideale e intellettuale: nell'epoca della riproducibilità meccanica, anche l'arte sta diventando bene di consumo, prodotto costruito in serie e non più esperienza estetica universale. Nella società di massa, non c'è posto per l'originalità, tutti hanno diritto al loro quarto d'ora di celebrità, non importa se per averla si deve rinunciare alla propria personalità. Lo si diceva prima, ricordando McLuhan: nel Novecento, carisma ha voluto dire essere tutti un po' più uguali, conformi e uniformati.

L'opposto del conformismo, dunque una forma di resistenza all'omologazione, è sembrato essere, in alcuni momenti, il superuomo nietzschiano. Tuttavia, il nichilismo attivo è una forma di resistenza

che nella letteratura nordamericana del primo Novecento sembra non avere troppa fortuna, a differenza del nichilismo passivo che, invece, porta ad almeno due diverse tipologie di trama: la presa di coscienza della mancanza di senso e scopo della vita, anche laddove si cerchi nell'arte un riscatto a una vita misera e, anche, nuovi valori sociali; l'accettazione inconsapevole di quella mancanza di senso che porta gli individui a credere di avere una vita mentre, in realtà, stanno solo seguendo un percorso già tracciato da altri. *Martin Eden* di Jack London, 1909, è forse il romanzo che meglio traduce la prima opzione; l'opera di Dos Passos, riflette, invece, sulla seconda. L'esperienza bellica è, appunto, il passaggio che permette di accelerare quel processo, poiché nel Novecento la guerra è parte del sistema di ricerca e di sviluppo industriale che porta a concepire quell'esperienza sempre più come officina e, per converso, i lavoratori sempre più come soldati. La "immensa ottusità, gli uomini che aspettavano in fila sui campi di addestramento, la monotonia dei piedi che pestavano all'unisono" descritta da Dos Passos in *Three Soldiers*,²² in *Manhattan Transfer* diventa l'immensa ottusità di chi è ai margini di un sistema anche se si trova "to the centre of things":

Plates slip endlessly through Bud's greasy fingers. Smell of swill and hot soapsud. Twice round with the little mop, dip, rinse and pile in the rack for the longnosed Jewish boy to wipe. Knees wet from spillings, grease, creeping up his forearms, elbows cramped.²³

La fatica, l'usura e la monotonia del lavoro di Bud sono identiche a quelle del lavoro di Andrews (l'artista protagonista del romanzo del 1921) ma non si ha più nessuno slancio vitale, nemmeno minimo: resta solo la rassegnazione, l'accettazione dello status quo. Uno status quo che sembra ritornare (o che forse non è mai andato via) anche oggi, nel 2025, evocato già a metà del secolo scorso da McLuhan, lettore attento di Dos Passos, che ironicamente si (e ci) domandava:

Quanto know-how occorre per rendere obsoleta la vita umana?
Avete una personalità? La nostra clinica specializzata vi aiuterà a liberarvene.

22 John Dos Passos, *Three Soldiers*, Dover Publications, New York 2004, p. 9.

23 Dos Passos, *Manhattan Transfer*, cit., pp. 48-49.

È rimasto un ruolo per l'individuo in un mondo pieno di personalità-megafono collettive?²⁴

Le domande retoriche che chiosano i vari capitoli de *La sposa meccanica. Folklore dell'uomo industriale* sono frammenti montati ad arte in una forma retorica provocatoria, che, proprio come quella di Dos Passos, vuole creare un contro-ambiente percettivo e stimolare un'esperienza euristica per restituire al consenso il libero arbitrio; e, dunque, tutelare il dissenso.

Percezioni dal futuro

Il 1925 sembra configurarsi così come anno cruciale per l'osservazione del divenire del modello di società che tradurrà, per diversi decenni, l'idea condivisa di secolo americano, soprattutto se quella osservazione prende le mosse da tracce letterarie: se il romanzo di Fitzgerald intuisce il divenire della società liquida e la crisi dell'individuo, quello di Dos Passos dà forma alle nuove alienazioni e le racconta come meccanismi seriali di una macro-struttura che si pone ora come laboratorio di un'organizzazione che usa le forme democratiche (soprattutto quelle della comunicazione e dell'intrattenimento) per preservare le divisioni sociali già raccontate in *The Great Gatsby*. A pochi anni dalla fine della Prima guerra mondiale, proprio mentre gli Stati Uniti si stanno imponendo come modello culturale e potenza economica e militare, questi due classici illuminano lo status quo di una nazione libera e liberale, ma profondamente diseguale e, dunque, non equa, anticipando alcune caratteristiche sistemiche delle società del nuovo millennio. In particolare, *Manhattan Transfer* espone anche i prodromi di una crisi che di lì a poco rivelerà la fallibilità del sistema: il crollo di Wall Street è storia nota. Il punto, però, è che quella crisi trascende il luogo in cui si manifesta, poiché avviene in un momento in cui la geopolitica inizia a costruirsi su interdipendenze economiche e di mercato capaci di trasformare, in poche ore, relazioni virtuose in catastrofi mondiali. La struttura interconnessa del mondo richiede un sistema di gestione a campo, inclusivo e non esclusivo, che, nel 1929 è ancora lontano da venire; quando, nel 2008,

24 Marshall McLuhan, *La sposa meccanica. Folklore dell'uomo industriale*, trad. it. di Francesca Valente e Carla Plevano Pezzini, SugarCo, Varese 1984, pp. 32, 35, 138.

il disastro si ripeterà, non sarà più dovuto alle stesse ragioni, ovvero a una visione del presente distorta da quella sul passato, ma a un'azione fraudolenta che, ancora una volta, farà sì che i ricchi diventeranno sempre più ricchi e i poveri continueranno a perdere il lavoro.²⁵

Con *Manhattan Transfer* Dos Passos mette a nudo la nuova società di massa, la racconta come quella che anestetizza tanto l'arte (l'immaginazione, la capacità di pensare al di fuori degli schemi) che la tecnica (l'ingegno messo al servizio di un progresso anche sociale). La sua è una visione pessimistica che sembra anticipare le riflessioni di Benjamin (e dunque dà ragione anche a Paul Valéry) sul senso dell'arte e del fare arte nella società di massa, ovvero nella società condizionata, anche nei propri slanci creativi, da forme e tecnologie della comunicazione che permettono una sorta di "distribuzione della Realtà Sensibile a domicilio",²⁶ avulsa dalla materialità storica. Nella società di massa il controllo è nelle mani di nuove agenzie di potere che contano ora su forze creative molto meno visibili ma molto più pervasive: "Oggi il tiranno non governa più con il bastone o con il pugno di ferro, ma, travestito da ricercatore di mercato, pascola il suo gregge sui sentieri della praticità e della comodità".²⁷ La situazione che viviamo oggi ha le radici in quella società di massa che in *Manhattan Transfer* è esplorata da Dos Passos attraverso una strategia modernista che vuole reagire a quel torpore, stimolando la presa di coscienza non solo attraverso le storie che vengono raccontate, ma anche attraverso la forma che deve portare il lettore ad *esperire* quell'ambiente.

La sperimentazione formale di Dos Passos non è tesa a esaltare il nuovo sul vecchio, né a sistematizzare la nuova realtà della quale l'autore intravvede non il disegno compiuto ma solo alcune costanti; piuttosto quella sperimentazione vuole coinvolgere il lettore nella produzione di senso che, prima di tutto, consiste nell'esperire l'idea stessa di trasformazione, di movimento, di perdita di certezze. Da questo punto di vista, l'architettura del romanzo di Dos Passos può

25 Su questo si rimanda al film documentario *The Inside Job*, del 2010, per la regia di Charles Ferguson, che approfondisce le dinamiche inquinate che hanno portato al crollo della Lehman Brothers e, quindi, alla crisi finanziaria che ha colpito gli USA (e non solo) nel 2008.

26 Paul Valéry, *Scritti sull'arte*, trad. it. di Vivian Lamarque, postfazione di Elena Pontiggia, Tea, Milano 1984, p. 107.

27 McLuhan, *La sposa meccanica*, cit., p. 12.

essere definita come una sorta di eteroglossia (se non summa) di poetiche dell'avanguardia giustapposte per creare coscienza. È un tipo di scrittura multimediale ante-litteram, ad un tempo *verbo-voco-visiva*: una sorta di scrittura in tre dimensioni che concepisce la pagina stampata non come un testo, ma come *ipertesto* e l'atto della lettura come *esperienza*. La poetica di Dos Passos continua ed espande quelle nuove esperienze letterarie, pittoriche e musicali che tra Otto e Novecento hanno trasformato il fruitore in punto di fuga; l'occhio o l'orecchio di chi legge, osserva un quadro o ascolta un brano non seguono più canoni di maniera e rassicuranti, ma sono sfidati a muoversi lungo traiettorie imprevedibili la cui armonia si comprende solo riorientando il proprio punto di osservazione. A differenza di quanto accade con *The Great Gatsby*, *Manhattan Transfer* anticipa, tanto nella costruzione che nella lettura, una sinestesia percettiva tipica della multimedialità a noi coeva, realizzata anche a partire dallo studio delle avanguardie moderniste. La molteplicità e la relatività dei punti di vista sperimentata nelle tele di Picasso e di Braque; l'enfasi sul movimento accelerato e sullo slancio vitale delle opere pittoriche e letterarie dei futuristi; la ricreazione della realtà attraverso la distorsione grottesca di ciò che si descrive o che si vede perfezionata dagli espressionisti sono tutte strategie che Dos Passos utilizza per rendere non solo il ritmo frenetico di New York, ma anche e soprattutto il farsi di nuovi processi relazionali, ambientali, comunicativi e identitari. La città si trova "in the forefront of progress",²⁸ non può più fermarsi, ma sono pochissimi i newyorkesi che capiscono in che direzione stanno andando e, soprattutto, perché. I personaggi di Dos Passos recitano a beneficio del lettore, che deve esperire la confusione e cercarne il senso, quello che l'ecologia dei media chiama *pattern*, il modello, lo schema, il motivo. È questo che rende *Manhattan Transfer* un romanzo urbano diverso dagli altri:

Manhattan Transfer non è di certo il primo romanzo in cui la città moderna gioca un ruolo centrale, ma è probabilmente uno dei pochi ad essere riuscito nell'emularne la forma testualmente, ovvero a incorporare una interpretazione della città nella materialità stessa del testo.²⁹

28 Dos Passos, *Manhattan Transfer*, cit., p. 26.

29 Marc Brossau, "The City in Textual Form: *Manhattan Transfer's* New York", *Cultural Geographies*, 2, 89 (1995), pp. 89-114, qui p. 95.

Non è un libro *sulla* città, ma è un libro *nella* città, *della* città e *con la* città, laddove la città diventa metonimia dell'ambiente in trasformazione che è necessariamente complesso perché si costruisce a partire da relazioni dinamiche e nuove tra gli individui, gli oggetti, le tecnologie. Un'idea esplorata anche da George Antheil nel suo *Ballet Méchanique*. Tuttavia, se le disarmonie musicali di Antheil sorprendono e irritano gli ascoltatori, quelle di *Manhattan Transfer*, invece, stimolano il dialogo tra le arti coeve e, soprattutto, affascinano uno dei registi più impegnati di Hollywood, King Vidor, che nel 1928 realizza *The Crowd*, il film che condusse Pavese alla lettura di Dos Passos (“Non credo di essere stato il solo in Italia a cercare il mio primo Dos Passos per la scossa provata alla visione della *Folla*”).³⁰ Pavese coglie però la differenza tra le due opere che, lo ricorda, non sono l'una l'adattamento dell'altra perché “Travarla la poesia non è possibile. Infatti, la risposta è molto semplice: King Vidor aveva fatto una cosa e Dos Passos tutta un'altra”.³¹

La differenza tra *The Crowd* e *Manhattan Transfer* è soprattutto nella costruzione del racconto: è interessante che quel film, che ontologicamente è inscritto in una forma espressiva che si fonda proprio sul montaggio di frammenti, racconta una storia decisamente più lineare, con un inizio e una fine, laddove il romanzo di Dos Passos ne racconta molte, “giustappone a ventine i personaggi, seguendo il filo di ognuno, non mischiandoli mai o quasi mai”.³² Sebbene le due opere raccontino, di fatto, la stessa cosa, pure ricorda Pavese, lo fanno in modi diversi; la precarietà e la fragilità di coloro che si muovono verso New York, là dove accadono le cose, viene *fatta vedere* da Vidor nella sua narrazione filmica; viene invece *fatta esperire* al lettore dalla forma giustappositiva del romanzo di Dos Passos. Sembra quasi che Vidor abbia selezionato uno dei personaggi del romanzo di Dos Passos – per esempio Ed Thatcher, il padre di Ellen, un colletto bianco che ha lasciato il negozio di famiglia per andare a New York e che sogna un futuro dorato per la figlia – per raccontare una storia emblematica dell'alienazione coeva. Nel romanzo, Ed immagina il suo futuro (“Gentlemen tonight that you do me the signal of honor of offering me the junior partnership in your firm I want to present

30 Pavese, “John Dos Passos”, cit., p. 162.

31 *Ibidem*.

32 *Ibidem*.

to you my little girl, my wife. I owe everything to her''),³³ ma invano: non diventerà mai socio della ditta per cui lavora perché nella grande metropoli Ed non è protagonista, ma comparsa. Sarà Ellen a fare carriera e proprio come attrice, indossando maschere sempre diverse che non serviranno però a renderla davvero felice. Nel film di King Vidor, Ed Thatcher lascia il posto a John Sims, anche lui arrivato a New York per fare fortuna, anche lui impiegato senza grandi prospettive di avanzamento di carriera. Tuttavia, come rivela il titolo, il film non è più metonimia di un luogo, come in Dos Passos, ma insiste sulle vite anonime e serializzate di chi quel luogo lo abita e sulla difficoltà che il singolo ha di emergere in un sistema pensato proprio per uniformare anche lo slancio creativo. Significativamente, John Sims scrive annunci pubblicitari e contribuisce quindi ad una forma di propaganda che già Edward Bernays associaava, nella funzione, a quella politica: entrambe sono dispositivi sociali il cui fine è quello di contenere il libero arbitrio. Come ha ricordato Chomsky,

[...] la propaganda assicura alla leadership un meccanismo per 'plasmare l'opinione delle masse' e fa sì che queste 'orientino le loro nuove energie nella direzione desiderata. [...] Come un esercito inquadra i suoi soldati in una formazione collettiva', così i leader possono irreggimentare o addomesticare l'opinione pubblica. Questa 'costruzione del consenso' è 'l'essenza stessa del processo democratico', ha scritto Bernays poco tempo prima che la American Psychological Association nel 1949 gli assegnasse un importante riconoscimento per i suoi contributi.³⁴

La creatività di John è così al servizio di un sistema che fa dell'intrattenimento il mezzo con cui mantiene "ciascuno in uno stato di impotenza prodotto da un prolungato bombardamento della mente".³⁵ Il finale scelto originariamente da Vidor lo sottolinea: dopo una serie di vicissitudini professionali e personali, John si riconcilia con la moglie e, nonostante la loro sia una felicità ancora fragile e incerta, i due andranno con il figlio a vedere uno spettacolo divertente. Il primo piano delle loro risate eccessive e quasi grottesche si perde a mano a mano che la cinepresa si allontana trasformando quei volti nell'unico grande volto della folla che, istericamente,

33 Dos Passos, *Manhattan Transfer*, cit., p. 23.

34 Chomsky, *Sulla nostra pelle*, cit., p. 69.

35 McLuhan, *The Mechanical Bride*, cit., p. 10.

ride in massa. In quegli anni, *una risata vi seppellirà* è ancora motto anarchico in un'America che solo un anno prima ha giustiziato Sacco e Vanzetti e, dunque, la scelta di chiudere il film con lo *sghignazzo* del colletto bianco (il nuovo sfruttato della società di massa) è una scelta coraggiosa per un regista che ha preso posizione, come Dos Passos, contro *l'establishment* che ha condannato a morte i due italiani, contro quella sentenza. Alla risata forzata della famiglia di nuovo riunita Dos Passos contrappone, invece, la fuga di Jimmy, che sale sul camion per andare lontano. Inutilmente, perché non c'è un altrove, non c'è più un fuori: "The terrible thing having New York go stale on you is that there's nowhere else. It's the top of the world. All we can do is go round and round in a squirrel cage."³⁶ Che lo si voglia o no "l'onda del progresso" trascina tutti via con sé. I criceti girano in tondo, i poveri continuano a perdere il lavoro e i ricchi, come sempre, diventano sempre più ricchi, allora come ora. L'indignazione e la denuncia, ancora tangibili nel 1925, a un secolo di distanza sembrano però essersi assopite, fagocitate da forme di vita vicarie che ci portano a vivere in un triste seppure luccicante *reality*, immedesimandoci in ruoli che esperiamo sonnecchiando dalla poltrona di casa.

Elena Lamberti insegna Letterature anglo-americane all'Università di Bologna. Si occupa di letteratura modernista, memoria culturale, ecologia dei media, letteratura di guerra in ambito statunitense e canadese. Il suo volume *Marshall McLuhan's Mosaic* (University of Toronto Press) ha vinto il MEA Award for Outstanding Book nel 2016. È affiliata al Mobile Media Lab (Concordia U, Montreal) e al Media Ethics Lab (University of Toronto), è stata *visiting scholar* e ha insegnato in diverse università nordamericane e cinesi.

36 Dos Passos, *Manhattan Transfer*, cit., p. 202.