

**Una macchina da cucire per il nuovo mondo:
An American Tragedy di Theodore Dreiser.
 Atto I e atto II**

Carlo Pagetti

Un dinosauro nell'America degli anni Venti

C'è – diciamo – una macchina. Si è evoluta (sono severamente scientifico) da un caos di frammenti di ferro, e guarda! – sferruzza. Rimango terrorizzato e agghiacciato davanti all'orribile lavoro. Mi sembra che dovrebbe ricamare – ma continua – a sferruzzare [...]. E il pensiero più agghiacciante è che l'infame cosa si è fatta da sola: si è fatta senza pensiero, senza coscienza, senza preveggenza, senza occhi, senza cuore. È un tragico accidente – ed è accaduto.¹

Ho preferito iniziare le mie riflessioni sul massimo romanzo dreiseriano citando una lettera ben nota inviata il 20 dicembre 1897 da Joseph Conrad all'amico Cunningham Graham, un aristocratico con inclinazioni socialiste, una lettera – va subito aggiunto – che Dreiser non poteva conoscere. Ma l'immagine della macchina da cucire contradiana, che si sostituisce alla divinità provvidenziale della tradizione cristiana, non solo ci ricorda la matrice nichilista di entrambi i romanzieri, così lontani tra di loro, eppure radicati nella cultura della *fin-de-siècle*, ma precede quella visione meccanicistica delle azioni umane a cui Dreiser rimane legato dall'esordio narrativo di *Sister Carrie* fino alle opere più tarde. In *Dawn*, del resto, lo stesso essere umano è diventato per lui una creatura meccanica mossa da impulsi sensoriali, la cui origine rimane tuttavia incerta:

I think man really is an invention, a schemed-out machine, useful to a larger something, which desires to function through him as a machine, be that air, fire, water, electricity, cosmic rays, or what you will. At any rate, and most assuredly, man is no-self propelling body by any means; air and water and heat and other things most certainly make him go.²

1 Joseph Conrad, *Epistolario*, a cura di Alessandro Serpieri, Bompiani, Milano 1966, p. 80.

2 Theodore Dreiser, *A History of Myself: Dawn*, Horace Liveright, New York 1931, p. 446.

Ma bisognerà aggiungere subito che, malgrado l'affermazione contenuta in *Dawn*, in Dreiser, come già in Conrad, il tessuto del mondo cucito implacabilmente da una macchina cosmica è abitato da esseri umani (paradossalmente) in carne e ossa, che provano desideri e compiono azioni avventate e istintive, ma pur sempre soffrono e si disperano, invocando la nostra complicità, o almeno la nostra comprensione.

Come indicano il suo epistolario e i suoi scritti autobiografici, Dreiser, influenzato dal positivismo spenceriano, si era formato negli ambienti del giornalismo, e attingeva a una serie di fonti narrative che lo confortavano nelle sue scelte indirizzate a elaborare romanzi lunghi, ricchi di densi scenari sociali e basati su un'impostazione sostanzialmente realistica del linguaggio. Nella lettera del 15 ottobre 1911 a William C. Lengel, egli si abbandona a una lunga serie di elenchi, che spaziano disordinatamente da Mark Twain a Stephen Crane, da Garland a Norris e Howells, per poi passare ai francesi (tra cui Balzac, Zola, Maupassant, ma anche Flaubert), ai russi – con Tolstoj in testa – e a un meno noto quartetto tedesco. Non a caso, il nome inglese che attira di più la sua attenzione è quello di George Moore “e dopo di lui Arnold Bennett e H.G. Wells – le ultime cose” (escludendo, cioè, i *scientific romances*).³ Se l'assenza degli italiani è dovuta probabilmente a una carenza linguistica (altrove comparirà un cenno a D'Annunzio), assai più significativa è la mancata menzione di Henry James e di nomi che a James potevano essere accostati, come quello di Edith Wharton.

Significativa è anche la presa di distanza da una narrativa in cui prevalgono i buoni sentimenti, e che riguarda individui e situazioni in cui Dreiser non si riconosce, e che sembrano, anzi, collocarsi al di sopra della sua esperienza e della sua capacità di raccontare. Alla fine di *A Book About Myself*, la sua prima prova autobiografica che ricostruisce i suoi esordi e le sue esperienze come giornalista da Chicago a New York, Dreiser racconta di aver iniziato a leggere lo *Harper's Magazine*:

3 Theodore Dreiser, *Caro Roosevelt. Lettere 1900-1945*, a cura di Agostino Lombardo, De Donato, Bari 1975, p. 43. Lombardo si era già occupato dell'epistolario dreiseriano in “Lettere di Dreiser”, contenuto in *La ricerca del vero. Saggi sulla tradizione letteraria americana*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1961, pp. 309-15.

In *Harper's* I found some assured writers, as William Dean Howells, Charles Dudley Warner, Frank H. Stockton, Mrs. Humphry Ward, and a score of others, all of whom wrote of nobility of character and sacrifice and the greatness of ideals and joy in simple things.

But as I viewed the strenuous world about me, all that I read seemed not to have so much to do with it.⁴

Formatosi, dunque, come giornalista impegnato a esplorare ambienti urbani socialmente degradati, percorsi da scosse angosciose di violenza e di disperazione, Dreiser trasferisce nel romanzo il linguaggio di Balzac e Zola, mentre si appropria di una serie di stimoli e di suggestioni, che non riguardano solo la letteratura, ma anche il teatro e il cinema, da lui amati fin dalla gioventù. Sul naturalismo di Dreiser e sulle sue fonti molto si è scritto e pressoché tutto quello che c'era da dire è stato probabilmente detto. Eccellente, in questo contesto, il contributo di Rolando Anzilotti, il quale ricorda, a proposito di *An American Tragedy*, come, in un'intervista del 1926, Dreiser avesse indicato esplicitamente nel Raskolnikov di *Delitto e castigo* di Dostoevskij come "un personaggio tanto vicino al mio cuore – forse più vicino di altri".⁵

Sicuramente non si può trascurare quel percorso intellettuale che, da una parte, si ispira alle nuove modalità di indagine sulla realtà innescate dalle ricerche scientifiche di Darwin; dall'altra, si iscrive nell'ambizioso programma filosofico-estetico enunciato da Émile Zola in *Le Roman expérimental* (1880). In questo senso, l'opera narrativa di Dreiser si inserisce tra i vari sbocchi letterari, connotati dal tentativo di delineare una società fortemente contemporanea, che si articola in modo diverso paese per paese, pur riconoscendosi in una matrice comune, derivata, appunto, da *Le Roman expérimental* di Zola e dal *social Darwinism* di Herbert Spencer. Oltre che sul *novel* inglese, in cui si riscontrano una forte impronta psicologica e un'estrema cautela quando si tratta di esplorare episodi scabrosi della vita privata dei personaggi,⁶ il naturalismo di Zola lascia la sua impronta sul verismo italiano di Giovanni Verga e sul "veritism" americano, quest'ultimo influenzato dall'attività giornalistica dei suoi maggiori

4 Theodore Dreiser, *A Book about Myself*, Boni and Liveright, New York 1922, pp. 490-91.

5 Rolando Anzilotti, *Studi e ricerche di letteratura americana*, La Nuova Italia, Firenze 1968, p. 192.

6 Si veda Carlo Pagetti, *La nuova battaglia dei libri. Il dibattito sul romanzo in Inghilterra alla fine dell'Ottocento*, Adriatica Editrice, Bari 1977, pp. 122-24.

esponenti e dai loro atteggiamenti polemici nei confronti del capitalismo rampante.

Quando negli anni Venti del Novecento Dreiser si impegna a portare a conclusione il suo romanzo-fiume *An American Tragedy*, la fase più innovativa del naturalismo americano, a cui lo stesso Dreiser aveva dato un contributo decisivo, sembra ormai alle spalle. In quel breve decennio che va dalla fine della Prima guerra mondiale all'esplosione della grande crisi economica del 1929, prevalgono piuttosto uno spirito euforico, la volontà di creare nuovi modi di raccontare e di considerare il rapporto tra arte e vita appresi in quella capitale della cultura che è la Parigi post-bellica, le tematiche legate alla Grande Guerra e alle ferite che essa ha lasciato nel corpo e nell'anima dei sopravvissuti. Lo stesso Dreiser sembra muoversi alla ricerca di nuovi spazi, dedicandosi a una serie di esperimenti che toccano la poesia e il teatro, come se volesse abbandonare una tradizione naturalistica da lui stesso creata con *Sister Carrie* (1900), poi con i due romanzi dedicati al grande capitalista Cowperwood (*The Financier*, 1912, e *The Titan*, 1914), che avrebbero costituito con *The Stoic* (1947) la "Trilogia del desiderio", e culminante nelle riflessioni sulla figura dell'artista che riempie della sua visione della vita le pagine di *The "Genius"* (1915).⁷

All'inizio degli anni Venti del Novecento, dunque, Dreiser appare ai più un sopravvissuto, un autore indubbiamente importante, ma ormai sorpassato, se non proprio un mostro anti-diluviano (ovvero pre-Prima guerra mondiale), che ingombra la scena letteraria, generando nel 1925 un'enorme e goffa creatura di carta, *An American Tragedy*. D'altra parte, in questo periodo, le sue considerazioni sull'ostilità delle istituzioni nazionali nei confronti dei migliori artisti americani mostrano un impegno etico-politico che non si limita certo all'area del naturalismo, tanto è vero che, in una lunga lettera del 26 dicembre 1920 a Edward H. Smith, Dreiser rivaluta anche un narratore così lontano da lui come Edgar Allan Poe:

Prendi Poe. La sua produzione non è meravigliosa? Puoi resistere al suo fascino artistico? E non fu Poe calunniato e travisato e in senso letterale spiritualmente torturato dall'atteggiamento grossolano e incivile del pubblico a lui contemporaneo?⁸

7 Carlo Pagetti, *Dreiser*, Il Castoro, Firenze 1978, capitolo 5, pp. 81-101.

8 Dreiser, *Caro Roosevelt*, cit., p. 86.

E la stessa sorte hanno subito Whitman, “il nobile Mark Twain”, e una serie di contemporanei a Dreiser, tanto che Dreiser conclude: “No, chiaramente il mondo americano è ostile alla letteratura nel suo senso migliore. Un americano, al di fuori degli affari, non sa guardare la vita in faccia”.⁹ Questo atteggiamento, tra l’altro, sembra smentire l’idea di uno stretto legame tra arte e sviluppo del capitalismo finanziario che era centrale in *The Financier*,¹⁰ e che si imponeva anche nel successivo *The “Genius”*, in cui Dreiser ribadiva anche il carattere mascolino dell’artista-imprenditore, minacciato, come accadrà a Eugene Witla, dalla fascinazione fatale per una seduttiva figura femminile:

That the measure of masculine achievement is material gain, in all fields including the artist’s, is shown by the subsequent career of Witla, whose cure is marked by the securing the first of the series of jobs on the management side of commercial art and advertising which will ultimately lead him to the top of the United Magazines organization.¹¹

Sta di fatto che, nel decennio che inizia con la fine della Prima guerra mondiale e ha termine con la grande crisi del Venticinque, l’importanza attribuita in passato ai romanzi di Dreiser sembra creare più imbarazzo che riconoscimenti. Maxwell Geismar esclude Dreiser dal suo ben noto studio su *Writers in Crisis: The American Novel 1925-1940*, uscito in origine nel 1947 e ripubblicato nel 1961 con la prefazione “A Retake from the Sixties”, in cui si menziona appena “the age of Mencken and Dreiser (which had opened the way for Hemingway, Dos Passos, and Faulkner)”,¹² mentre nel capitolo iniziale, dedicato a Ring Lardner, Dreiser è ricordato come testimone della “rawness of his society”, messa in luce “with the crudeness of his own equipment”.¹³ E di Dreiser, ricordato come fratello maggiore di Tom Wolfe, vengono deprecate “his ignorance, obtuseness, the

9 Ivi, pp. 89-90.

10 Walter Benn Michaels, “Dreiser’s *Financier*: The Man of Business as a Man of Letters”, in *The Golden Standard and the Logic of Naturalism*, University of California Press, Berkeley 1987, pp. 59-83.

11 Rachel Bowlby, *Just Looking: Consumer Culture in Dreiser, Gissing and Zola*, Methuen, New York 1985, p. 129.

12 Maxwell Geismar, *Writers in Crisis: The American Novel 1925-1940*, Hill and Wang, New York 1961, p. ix.

13 Ivi, p. 21.

confusion of mind, which mar his work".¹⁴ Insomma, Dreiser 'scrive male', secondo un luogo comune della critica, più volte ribadito anche in tempi successivi,¹⁵ ed enunciato da Edmund Wilson poco dopo l'uscita di *An American Tragedy*, in un ampio saggio uscito in origine il 30 giugno 1926 in cui si depreca che il romanzo americano contemporaneo non abbia autori paragonabili a Joyce, a Proust, o a Balzac e Dostoevskij: "Dreiser commands our respect; but the truth is he writes so badly that it is almost impossible to read him, and, for this reason, I find it hard to believe in his literary permanence".¹⁶ Peraltro, l'unico romanzo di Dreiser citato direttamente da Wilson è *Sister Carrie*, pubblicato più di un quarto di secolo prima. Del resto, anche Alfred Kazin, difendendo Dreiser dall'ostilità di Lionel Trilling e di altri critici accademici attivi soprattutto dopo la Seconda guerra mondiale, privilegia *Sister Carrie* rispetto alle opere successive e rivaluta soprattutto l'impegno sociale dello scrittore americano, la sua qualità di *plebeian*, un attributo, usato ora in senso negativo, ora in senso positivo, che fa della prosa dreiseriana qualcosa, per così dire, *larger than literature*: "the word *plebeian* has always been used either to blacken Dreiser or to favor him".¹⁷ E infatti, "for more than half a century now, he has been for us not a writer like other writers, but a whole chapter of American life".¹⁸

Nel 1925 viene pubblicata a New York una rivista che avrà un luminoso avvenire: *The New Yorker*. Nel periodo preparatorio alla sua uscita, durante la ricerca dei finanziamenti, Harold Ross, il promotore dell'iniziativa, prometteva che "Judgment will be passed upon new books of consequence",¹⁹ sebbene, all'inizio, le recensioni fossero organizzate in modo piuttosto casuale, tanto che né *An American Tragedy* e neppure *The Great Gatsby*, appena usciti, furono menzionati. Thomas Mallon ricorda che "*The Great Gatsby*, for example, received more attention for its theatrical adaptation in 1926 [...] than for

14 Ivi, p. 230.

15 Michael Millgate, "Theodore Dreiser and the American Financier", *Studi Americani*, 7 (1961), pp. 132-45, qui pp. 141-42.

16 Edmund Wilson, *A Literary Chronicle: 1920-1950*, Doubleday Anchor Books, Garden City, New York 1956, p.78.

17 Alfred Kazin, "Introduction", in Alfred Kazin e Charles Shapiro, a cura di, *The Stature of Theodore Dreiser*, Indiana University Press, Bloomington 1965, pp. 3-12, qui p. 8.

18 Ivi, p. 9.

19 Thomas Mallon, "The Critics by the Book: What we learn from reading the fiction touted in our début issue", *The New Yorker*, 7 e 14 luglio 2025, pp. 60-64, qui p. 60.

its appearance as a novel, a year earlier".²⁰ Le scelte iniziali del *New Yorker* ci appaiono, oggi, alquanto discutibili. Val la pena di ricordare che neppure Fitzgerald era uno scrittore agli esordi, avendo pubblicato *This Side of Paradise* nel 1920. Un'occhiata veloce a *This Side of Paradise*, peraltro, mostra qualche superficiale affinità e le notevoli differenze nell'approccio al romanzo (non necessariamente sfavorevoli a Dreiser) che dividevano il giovane e l'anziano scrittore. La prosa vivace e disinvolta del primo Fitzgerald, infatti, segue il percorso dell'iniziazione alla vita di un giovane scapestrato proveniente dai ceti alti della società americana, si sofferma sulle sue prime imprese amorose, con un occhio ironico, se non frivolo, che certo Dreiser non avrebbe approvato, muovendosi con agilità e una ricchezza di dialoghi brillanti. Nulla a che fare con il laborioso andamento elefantico dei *plots* dreiseriani. Risalta, semmai, qualche affinità tra eventi narrativi che sembrano sfruttare, per esempio, la fascinazione degli anni Venti per l'automobile. Si ricorderà che la conclusione catastrofica dell'esperienza come *bell-boy* di Clyde a Kansas City si conclude con la gita in automobile e i suoi esiti disastrosi, che portano all'investimento di una ragazzina. Nelle prime pagine di *This Side of Paradise* il giovane Amory si inventa un imprevisto automobilistico per giustificare il ritardo con cui è arrivato alla festa di Myra, la sua innamorata:

"Well – I'll tell you. I guess you don't know about the auto accident," he romanced.

Myra's eyes opened wide.

"Who was it to?"

"Well," he continued desperately, "uncle'n aunt'n I."

"Was anyone killed?"

Amory paused and then nodded.

"Your uncle?" alarm.

"Oh, no – just a horse – a sorta grey horse."²¹

Ben altra drammaticità acquisterà l'incidente automobilistico in *The Great Gatsby*, ma ormai, nel 1925, Dreiser e Fitzgerald rappresentano due modi radicalmente distanti di rappresentare la crisi del sogno americano. Proprio da *This Side of Paradise* prende le mosse Sergio

20 Ibidem.

21 Francis Scott Fitzgerald, *This Side of Paradise*, Penguin, Harmondsworth 1963, pp. 17-18.

Perosa per indagare l'affermazione di un "romanzo di selezione", che si sarebbe allontanato progressivamente dal "romanzo di saturazione" di Dreiser e di altri scrittori del naturalismo americano.²² Peraltro Perosa non si ferma a un giudizio puramente negativo su un Dreiser "per molti versi legato al clima e alle tendenze del naturalismo fine secolo o primo Novecento", ma, a proposito di *An American Tragedy*, sottolinea "la sua predilezione per la campitura di grandi scene illustrate e di massa, nonché per uno stile con forti coloriture biblico-messianiche", concludendo: "su Dreiser il discorso sarebbe molto più ampio e complesso".²³ Ma già Cesare Pavese aveva compiuto nel 1955 un'indagine appassionata sulla qualità tragica del capolavoro dreiseriano, mettendo in risalto il nucleo centrale costituito dall'evolversi del legame amoroso tra Clyde e Roberta Alden e l'implacabilità dello scenario che avvolge Clyde, condannato a morte, e i suoi sciagurati compagni di prigione:

C'è in questo gruppo di condannati qualcosa delle vittime che attendono di venir scelte per il sacrificio a un idolo mostruoso. Per la solitudine in cui la società li tiene sepolti e la freddezza macchinale con cui giorno per giorno ne dispone, pare di leggere la storia di individui già sepolti.²⁴

È questo percorso critico che permette di rivalutare Dreiser come artista impegnato in una ricerca appassionata, che va ben al di là di una dimensione sociologica o di una intenzione polemica nei confronti del suo paese, che viveva nel 1925 un'effimera euforia post-bellica. Da questo punto di vista, è fondamentale tornare all'epistolario e alla lettura che di esso ha dato Agostino Lombardo: "La verità è che Dreiser è perfettamente consapevole dell'autonomia e insieme della dignità, della serietà e insieme della necessità di un lavoro letterario inteso nel senso in cui queste lettere lo definiscono".²⁵

"Un'Iliade in prosa della scena americana"

It is the Prose-Iliad of the American scene [...]. It is a ridiculous mis-state-

22 Sergio Perosa, *Vie della narrativa americana. La "tradizione del nuovo" dall'Ottocento a oggi*, Einaudi, Torino 1980, pp. 215-17.

23 Ivi, p. 215.

24 Cesare Pavese, *Saggi letterari*, Einaudi, Torino 1968, p. 126.

25 Dreiser, *Caro Roosevelt*, cit., p. 19.

ment for critics to say that Dreiser has no style [...]. Dreiser is the true master of the American Prose-Epic just because he is not afraid of the weariness, the staleness, the flatness and unprofitableness of actual human conversation.²⁶

Così, nel 1915, scrive il romanziere inglese John Cowper Powys, grande amico ed estimatore di Dreiser, a proposito di *The "Genius"*, ma lo stesso commento si potrebbe applicare a maggior ragione alle battaglie per la sopravvivenza che attraversano il mondo basso di *An American Tragedy*. Se in *Moby-Dick* Herman Melville aveva rivoluzionato il romanzo epico sostituendo ai cavalieri e agli scudieri di un leggendario passato europeo gli ufficiali, i ramponieri, gli umili marinai di una nave baleniera battente bandiera americana, più di settanta anni dopo Dreiser si immerge nella minuta esistenza umana che popola il Midwest americano, per ricostruire nei termini di una tragedia che è frutto del caso, e, nello stesso tempo, dei meccanismi economici, il racconto dell'iniziazione alla vita di un personaggio mediocre e confuso, e tuttavia dominato da impulsi e desideri del tutto comprensibili, e non certo criminali, inesorabilmente destinato alla sconfitta e a fungere da capro espiatorio affinché gli equilibri e i contrappesi sociali possano consolidarsi.

Per costruire attorno al suo eroe tragico, il giovane Clyde Griffiths – proveniente da una famiglia di predicatori itineranti che sbucano a stento il lunario – un vasto paesaggio sociale, ricco di riferimenti geografici e di personaggi, Dreiser rinuncia alle potenti scenografie urbane dispiegate in precedenza.²⁷ Il viaggio del suo eroe sfiora solo Chicago, ma riguarda essenzialmente Kansas City, vista nelle prime righe del romanzo come un'anonima, seppure estesa, città di provincia (“of perhaps 400,000 inhabitants”)²⁸ e poi il centro industriale di Lycurgus, vicino alle Adirondacks, nella parte settentriionale dello stato di New York. Anche il processo contro Clyde viene tenuto in una località di provincia, in cui, anzi, è palpabile l’ostilità nei confronti di chi ha sedotto e ucciso (intenzionalmente?) una giovane compaesana.²⁹ È in queste zone che si agita una folla di figure

26 John Cowper Powys, “Theodore Dreiser”, *The Little Review*, 2, 8 (1915), pp. 7-13, qui pp. 10-11.

27 Sul romanzo della metropoli americana rinvio al contributo recente di Mario Maffi, “La città di Theodore Dreiser”, in *Da che parte state. Narrazioni, conflitti sociali e “sogno americano” 1865-1920*, Shake, Milano 2024, pp. 253-64.

28 Theodore Dreiser, *An American Tragedy* (1925), Signet Classic, New York 1964, p. 7.

29 Le problematiche legali affrontate da Dreiser sono puntigliosamente esaminate da Donald Pizer in “Crime and Punishment in Dreiser’s *An American Tragedy*: The Legal Debate”, *Studies in the Novel*,

maschili e femminili impegnate nelle fatiche di un pesante lavoro quotidiano, interrotto solo di domenica, costrette a consumare i loro miseri guadagni per procurarsi vitto e alloggio, e tuttavia animate – soprattutto in giovane età – dal desiderio struggente di accedere a una vita più spensierata, di godere di relazioni affettive, sia pure effimere, di partecipare a gite, danze, incontri galanti, di frequentare vecchi e nuovi mezzi di intrattenimento, il teatro popolare, il cinematografo.

Gli spazi che organizzano la vita sociale in nome di un rampante sistema capitalistico sono, naturalmente, altri e si succedono, da Kansas City a Lycurgus, secondo una logica narrativa che dilata, approfondisce, modifica l'architettura del racconto procedendo “like a series of waves, each surging forward to a peak of tension and then receding into quieteness, and each after the first one, reenacting in a more complex and perilous fashion the material of its predecessor”.³⁰ Se gli eventi sono in grado di destabilizzare la sorte individuale di Clyde e di altri personaggi, tuttavia, i luoghi della vita sociale rimangono roccaforti imprendibili, non importa chi li gestisce. Così è a Kansas City, dove il lussuoso albergo Green-Davidson diventa scuola di vita per i *bell-hop*, sempre pronti a scattare al servizio dei clienti con la speranza che una mancia generosa integri il loro magro salario. Ma Kansas City è solo la retrovia del potente organismo industriale che Clyde scoprirà a Lycurgus – così come il Green-Davidson è la facciata perbenistica (fino a un certo punto) dietro a cui si nascondono i bordelli e le catapecchie della zona derelitta dove si nasconde Esta, la sorella di Clyde, sedotta e abbandonata, come accadrà in seguito a Roberta.

Il vero Moloch espressione del capitalismo avanzato si manifesta nella fabbrica di colletti e camicie della famiglia Griffiths a Lycurgus, un complesso sistema industriale, suddiviso in tanti reparti dove i macchinari contano – e costano – più delle operaie e dei responsabili di ogni fase lavorativa. Eppure – e qui sta la modernità di Dreiser – questi luoghi di sfruttamento della mano d'opera (a Kansas City come a Lycurgus) si riempiono delle storie di coloro che li abitano, tanto che i ragazzotti del Green-Davidson si spifferano i racconti, buffi e ridicoli, riguardanti i loro clienti, e le operaie della fabbrica

41, 4 (2008), pp. 435-50.

30 Irving Howe, “Afterword”, in Dreiser, *An American Tragedy*, cit., pp. 815-28, qui p. 824.

di Lycurgus sprigionano una vitalità disordinata e pericolosa, recuperando quell'identità che i padroni vorrebbero loro sottrarre, come fossero semplici automi.

Nel Book Three il quadro cambia radicalmente: le istituzioni pubbliche, dove si amministra la giustizia, si puniscono i colpevoli, si imprigionano e, nei casi estremi, si uccidono i criminali, si pongono saldamente al centro del percorso narrativo, anche se esse non mancano di ribadire il loro status di garanti dell'ordine capitalistico e della moralità collettiva che in esso deve comunque riconoscersi.

Infatti, gli atteggiamenti peccaminosi – attribuiti più spesso alle donne, ma coinvolgenti anche un maschio debole, sprovveduto e indigente come Clyde – disturbano la regolarità dei ritmi lavorativi e creano un turbamento nella comunità, mettendo in luce una conseguenza sgradevole del processo capitalistico: l'allontanamento delle donne dal vecchio mondo rurale e patriarcale, con i suoi riti religiosi e i suoi rigidi insegnamenti morali. Tanto più i trasgressori vanno puniti con severità e senza lasciare loro il beneficio del dubbio.

Rispetto ai movimenti improvvisati, frenetici, dei *bell-hop* dell'albergo di lusso, e a quelli meccanici, reiterati, monotoni che costituiscono il lavoro in fabbrica, un ruolo importante, alternativo, è esercitato in *An American Tragedy* dalla danza. Il languore e la seduttività della danza costituiscono uno degli aspetti ricorrenti della trama, come accade durante la gita clandestina organizzata da Clyde e Roberta nel Book Two, allorché, “in a pleasant camp called Starlight”,³¹ Clyde fa da insegnante di ballo a Roberta:

They went about the floor once more, then a third time before the music stopped, and by the time it did, Roberta was lost in a sense of delight such as had never come to her before. To think she had been dancing! And it should be so wonderful! And with Clyde!³²

La voce narrante passa fra le sensazioni dell'una e dell'altro protagonista, creando i presupposti di una *love-story* tanto intensa quanto fragile, anche perché, se è vero che sia Clyde che Roberta sembrano totalmente invaghitì l'uno dell'altra, in un angolo della mente di Clyde si fa strada l'immagine di Sondra Finchley, l'ereditiera ap-

31 Dreiser, *An American Tragedy*, cit., p. 278.

32 Ivi, p. 281.

parentemente irraggiungibile, che Clyde ha incontrato a casa degli zii: "And as for Sondra Finchley, well, she had ignored him and he might as well dismiss her from his mind".³³ *He might as well*: qui come altrove Dreiser declina una grammatica del desiderio che lascia sempre aperta una strada, seppure stretta, verso la realizzazione di un sogno. D'altra parte, anche quello che è uno degli episodi maggiormente spensierati di *An American Tragedy* si arricchisce di dettagli che lo rendono più denso, sia a causa degli equivoci perduranti che riguardano anche Roberta (la quale non si rende conto che Clyde è solo il parente povero dei padroni della fabbrica), sia sul piano economico (nella *fairyland* in cui si trovano i due innamorati ogni giro di danza richiede l'acquisto di un biglietto), sia anche in una dimensione simbolica che si esprime non solo nella presenza di una gabbia al cui interno è imprigionato "a grave and captive bear",³⁴ ma soprattutto sulla giostra ("merry-go-round"), su cui Clyde può stringere a sé Roberta, seduta su un simulacro di zebra, mentre la macchina – un'altra macchina – continua a ruotare su se stessa, mostrando lo spettacolo di un'esistenza puramente illusoria, di un sogno irrealizzabile di evasione:

Round and round they spun on the noisy, grinding machine, surveying now a few idle pleasure seekers who were in boats upon the lake, now some who were flying round in the gaudy green and white captive aeroplanes, or turning upward and then down in the suspended cages of the Ferris wheel.³⁵

In questo contesto lo spazio riservato da Dreiser al motivo del desiderio femminile risulta pervasivo, culminando nella *love-story* che coinvolge, al di là di ogni ambiguità sotterranea, Clyde e Roberta, tanto che, finché non entra in scena Sondra, determinando in Clyde nuove fantasie di successo sociale e sessuale, i lettori dreiseriani si trovano davanti al modello di uno dei *romances* sentimentali, che costituiscono una delle aree più estese e frequentate della narrativa novecentesca, soprattutto dopo la nascita nel 1908 della casa editrice Mills & Boon, rivolta in modo sempre più consistente a valorizzare la narrativa romantica, il cosiddetto romanzo rosa. È pur vero che il successivo incontro con Sondra ha, per Clyde, tutte le caratteristiche

33 *Ibidem.*

34 Ivi, p. 278.

35 Ivi, p. 279.

di un sogno ad occhi aperti,³⁶ ma il paradosso è che anche con Roberta Clyde manifesta una disposizione affettiva che lo rende una figura sentimentale in un'epoca in cui gli stereotipi mascolini stavano diventando più rudi, più grintosi.³⁷

In ogni caso, Dreiser continua a variare le sue strutture narrative, che non si riducono certamente alla sentenziosità pesante (e talvolta pedante) della voce del narratore onnisciente, ma si disperdono anche nei rivoli degli idiomì giovanili *lower-middle* e *working-class*, in cui le ragazze sono *peaches* e ragazzi e ragazze esclamano una volta sì e una volta no *Gee*, si dispiegano nelle minuziose spiegazioni tecniche che rendono credibile il lavoro in fabbrica, si concentrano sulle planimetrie urbane, per collocare al loro posto ricchi e poveri, vicini e inesorabilmente separati, finché non scocca la scintilla dell'attrazione fisica, che tutto sconvolge, prima che l'ordine venga ripristinato. In questo scenario così vasto, solo in apparenza, *An American Tragedy* relega la condizione delle donne in secondo piano, per esempio a confronto con le vicende narrate in *Sister Carrie*. Il personaggio che ha qualche affinità con Carrie, Esta, la sorella di Clyde, viene espulsa – o così sembra – dall'azione, prima fuggendo dalla sua famiglia, poi tornando gravata dal peso di un figlio illegittimo. Ma il gioco delle analogie che la avvicinano e la allontanano dalla condizione di Roberta finisce per restituirlle un peso non indifferente, tanto è vero che la nascita di un figlio, in qualche modo destinato a sostituire lo sfortunato Clyde, costituisce, alla fine di *An American Tragedy*, l'unico potenziale segno di novità, e forse di speranza.

Tutto il romanzo dreiseriano nei primi due Libri, che sono i più compatti e che qui vengono esaminati, fa ruotare i suoi potenti dispositivi narrativi attorno ai tentativi di Clyde, un giovane goffo e maldestro, affascinato dalla sessualità, di assicurarsi una compagnia femminile. I fallimenti si succedono ai successi e illuminano di sbieco personaggi femminili, che vengono coinvolti dal narratore onnisciente non solo come oggetti passivi del desiderio, ma anche come attrici, consapevoli delle proprie potenzialità preditorie (Hortense

36 Si veda Oriana Palusci, "Roberta vs. Sondra: due strategie narrative a confronto in *An American Tragedy*", *Anglistica*, XXIV, 3 (1981), pp. 75-93.

37 Leonard Cassuto esamina il doppio registro del "sentimentalismo" dreiseriano e dell'utilizzo della nascente narrativa *hard-boiled* in "Dreiser and Crime", in Leonard Cassuto e Clare Virginia Eby, a cura di, *The Cambridge Companion to Theodore Dreiser*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, pp. 196-213.

Briggs a Kansas City) o dalla recitazione incerta, perché smarrite tra le contraddizioni provocate da un'istruzione religiosa che rifiuta di ammettere, per quanto riguarda le donne, le esigenze della sessualità (Roberta a Lycurgus). È fin troppo facile constatare che la salvezza riguarda solo il ceto femminile più elevato, quello di Sondra Finchley e di Myra e Bella, le cugine di Clyde, che appartengono a una sfera inaccessibile, malgrado le illusioni e i calcoli di cui si può nutrire lo sprovveduto Clyde. Val la pena solo di aggiungere che anche queste creature, che sembrano abitare, in modo più o meno frivolo, la sfera del *romance*, non solo per Clyde, ma anche per il narratore onnisciente, sono a loro volta sottoposte al dominio patriarcale che è la base stessa del capitalismo come di ogni istituzione americana visitata da Dreiser.

Eppure, se in *An American Tragedy* volessimo ascoltare le voci appena accennate, ma paradossalmente più autentiche, delle donne dreiseriane, dovremmo rivolgerci alla comunità delle operaie nella fabbrica dei colletti di Lycurgus, proprietà dello zio imprenditore, dove Clyde incontra, anzi, si potrebbe dire, "adocchia" Roberta. Bastano poche righe per comprendere come, con una prosa che certamente deve qualcosa anche all'esperienza poetica di Walt Whitman in *Song of Myself*, Dreiser riesca – affidandosi al narratore onnisciente, ma anche, trasferendo la sua capacità di percezione e descrizione ai vari personaggi – a raccogliere in un unico sguardo, in un unico attimo sfuggente suoni, impressioni, operazioni lavorative, riverberi atmosferici che finiscono per trasformarsi in palpitazioni del cuore, o, piuttosto di un desiderio tanto confuso quanto potente:

It was three o' clock in the afternoon and a lull due to the afternoon heat, the fag of steadily continued work, and the flare of reflected light from the river outside was over all. The tap, tap, tap of metal stamps upon scores of collars at once – nearly always slightly audible above the hum and whirr of the sewing machines beyond was, if anything, weaker than usual. And there was Ruza Nikoforitch, Hoda Petkanas, Martha Bordaloue, Angelina Pitti, and Lena Schlicht, all joining in a song called "Sweethearts" which some one had started. And Roberta, perpetually conscious of Clyde's eyes, as well as his mood, was thinking how long it would be before he would come around with some word in regard to something.³⁸

38 Dreiser, *An American Tragedy*, cit., p. 267.

Dreiser mette in scena lo spettacolare tentativo del naturalismo di creare un romanzo-mondo, in cui ogni dettaglio è importante e merita di essere sviscerato, senza farsi prendere dalla preoccupazione di accelerare l'azione. Così la gita fatale in auto di Clyde, dei suoi amici e delle loro amiche che porterà precipitosamente alla conclusione dell'esperienza di vita e di lavoro del protagonista a Kansas City, diviene occasione per dispiiegare la conoscenza geografica dell'autore, che pare quasi sostituirsi a una guida turistica:

Clyde, who for all his years in Kansas City had never ventured much beyond Kansas City, Kansas, on the west or the primitive and natural woods of Swope Park on the east, nor farther along the Kansas or Missouri rivers than Argentine on the one side and Randolph Heights on the other, was quite fascinated by the idea of travel which appeared to be suggested by all this – distant travel.³⁹

Ma poi, mentre l'automobile si avvicina alla destinazione prescelta, la scena si anima per iniziativa di Hortense, la più seduttiva delle ragazze ("she had done her hair in a new way which made her decidedly prettier, and she was anxious to have the others see it"),⁴⁰ che chiede a chi le sta accanto – ma non a Clyde – se potranno danzare nella neve che copre la campagna del Kansas. Non ci troviamo certo nel territorio favoloso del *Wizard of Oz*, il capolavoro di Frank Baum, anche se prevale un'atmosfera festosa, e Hortense userà i suoi trucchi per far ingelosire Clyde.

In *An American Tragedy* Dreiser si distacca dall'impostazione più rigidamente naturalistica della narrativa precedente, introducendo una tensione dinamica che gli proviene dal suo interesse per il cinema, la fotografia, la musica popolare.⁴¹ Lo stesso *incipit* del romanzo a poco a poco costruisce la sequenza quasi cinematografica al cui centro si trova il gruppetto familiare che collabora alla predicazione di Asa, il padre di Clyde, mentre risuonano la musica di un organetto e gli inni religiosi cantati dalla madre con un sincero slancio spirituale. Dopo aver delimitato lo spazio urbano in cui si svolge la scena principale e aver individuato i vari personaggi dell'umile

39 Ivi, p. 124.

40 *Ibidem*.

41 Si legga Jon Enfield, "'A True Picture of Facts': Cinematic Realism in Dreiser's *An American Tragedy*", *Arizona Quarterly*, 66, 3 (2010), pp. 45-69.

famiglia Griffiths, che peraltro interagiscono tra di loro, lo sguardo del narratore onnisciente trasferisce il punto di vista alla folla anonima degli spettatori: "As they sang, this nondescript and indifferent street audience gazed, held by the peculiarity of such an unimportant-looking family publicly raising its collective voice against the vast skepticism and apathy of life".⁴² Qui, come in seguito, il narratore onnisciente si preoccupa di coinvolgere gli astanti, conferendo loro, talvolta per un istante, il potere della vista, in modo da inglobare nella narrazione le sensazioni dei personaggi più minuti. Del resto, il gioco degli sguardi trova il suo momento di massima intensità quando Clyde e la "factory girl" Roberta, impossibilitati a parlarsi, a causa del ruolo diverso da loro ricoperto all'interno della fabbrica dei Griffiths, "cercano" gli occhi l'uno dell'altra. I loro occhi si incontrano e spalancano le porte della *love-story* che costituisce il centro del Book Two. Alla fine, quando durante l'ultima gita la barca sta per rovesciarsi, Roberta volgerà lo sguardo implorante verso Clyde, cercando di avvicinarsi a lui, mentre le pupille dilatate del suo amante traditore (ma forse non assassino) fissano il vuoto del "cataclysmatic moment",⁴³ che sta per giungere:

And in the meantime his eyes – the pupils of the same growing momentarily larger and more lurid; his face and body and hands tense and contracted – the stillness of his position, the balanced immobility of the mood more and more ominous, yet in truth not suggesting a brutal, courageous, power to destroy, but the imminence of trance or spasm.⁴⁴

Yet...in truth...not...: la difesa di Clyde è affidata ai lettori-spettatori del dramma che sta per compiersi – non agli accusatori e ai giudici che condanneranno un efferato assassino.

Ma il cammino verso la dannazione di Clyde è lungo (quasi 500 pagine nell'edizione paperback della New American Library di cui mi servo) ed è ingombro di oggetti banali, eventi secondari, situazioni impalpabili, che acquistano, di capitolo in capitolo, una nitidezza inattesa, attraverso il valore – o le conseguenze – che a essi vengono attribuite dai vari personaggi. Si pensi al cappotto di pelliccia di castoro bramato da Hortense, che non si stanca di osservarlo nella

42 Dreiser, *An American Tragedy*, cit., p. 8.

43 Ivi, p. 491.

44 Ivi, p. 492.

vetrina di un negozio, mentre il figlio del proprietario osserva *lei*, calcolando la cifra che riuscirà a estorcere alla bella e vanesia fanciulla. Il prezzo del cappotto verrà contrattato, assieme alle modalità dei versamenti rateizzati, per essere poi trasferito alle scarse disponibilità economiche di Clyde o di qualche altro spasimante di Hortense. La cinepresa di Dreiser continua a inseguire l'esistenza quotidiana dei suoi personaggi insignificanti, senza escludere neppure qualche (raro) spunto di comicità, come avviene, s'è già accennato, durante la gita nell'automobile, "presa a prestito" all'ignaro proprietario da un'allegra compagnia di ragazzi e ragazze, in mezzo a cui Clyde si inquieta per gli atteggiamenti civettuoli di Hortense. Eppure, tutto torna alla metafora fondamentale che circola e si trasforma in *An American Tragedy*, come un prodotto messo assieme in una fabbrica: l'esistenza è una macchina incontrollabile, instabile, come l'automobile che, durante il ritorno al centro di Kansas City, travolge una ragazzina e, rovesciandosi, disperde i personaggi e allontana per sempre Clyde dalla sua famiglia.

Nella gita fuori Kansas City la scampagnata si conclude sul corso ghiacciato del Benton River. Anche la natura americana ha il suo peso, non come un'entità autonoma, ma perché partecipa della condizione umana, viene sfruttata di volta in volta come luogo di divertimento e possibilità di isolamento o di occultamento. Nessun Walden Pond fa la sua apparizione nella zona lacustre delle Adirondacks, dove Clyde e Roberta si incontrano per caso fuori dall'opprimente posto di lavoro, che poi frequentano per godere di un'intimità proibita, e dove si svolge la scena tragica della morte della ragazza. Peraltra, i laghi vicino a Lycurgus, attraversata dal Mohawk River, erano già stati evocati all'inizio del Book Two nella ricca dimora dei Griffiths come luoghi dove la gioventù dorata della cittadina industriale si recava e si divertiva durante il periodo estivo, allorché Bella Griffiths aveva raccontato alla madre le intenzioni della sua amica Sondra:

"Just think, Mamma [...]. The Finchleys are going to give up their place out of Greenwood Lake this coming summer and go up to Twelfth Lake near Pine Point. They're going to build a new bungalow up there. And Sondra says that this time it's going to be right down at the water's edge – not away from it as it is right here".⁴⁵

45 Ivi, p. 148.

Sempre più vicino all’acqua, alla fluità di un elemento naturale verso cui ogni vicenda del Book Two sembra muoversi, laddove la gioia di vivere e il dramma di una morte violenta convergono in modo implacabile nel Big Bittern Lake: “The quiet, glassy, iridescent surface of this lake that now to both seemed, not so much like water as oil – like molten glass that, of enormous bulk and weight, resting upon the substantial earth so very far below”.⁴⁶

Nel lungo e angoscioso ultimo capitolo 45, con cui si chiude il secondo atto della tragedia, mentre il linguaggio si spezza, calandosi nella mente terrorizzata e sconvolta di Clyde – e il mondo naturale si insinua con le sonorità angosciose (per esempio il richiamo degli uccelli, citati con competenza ornitologica) che ricordano in una ben diversa dimensione drammatica, le azioni del Macbeth shakespeariano – il destino di morte si compie per una volontà che è quella di Clyde, e nello stesso tempo è guidata da una forza superiore. “He must still execute this grim and terrible business”,⁴⁷ anche se poi la successione vorticosa e disordinata degli attimi decisivi, quelli che portano alla morte di Roberta, rimane inaccessibile alla piena comprensione del narratore onnisciente, dei lettori, dello stesso Clyde.

Il lago e la foresta

In ultima analisi, *An American Tragedy* racconta il fallimento della possibilità di giungere, da parte di un narratore onnisciente che pretende (o finge di pretendere) di utilizzare le tecniche del naturalismo, a un’autentica conoscenza della realtà. Alla fine viene individuata solo un’immensa ragnatela di comportamenti frammentari e contraddittori, che dovrebbero costituire gli ingranaggi di una grande macchina socio-economica, di volta in volta rappresentata da un albergo di lusso, da una fabbrica di colletti e camicie, ma anche da tanti edifici minori (luoghi di culto, bordelli, sale da ballo, locande), e, in ultima analisi, dall’America stessa. Irrealizzabile appare il sogno dell’artista che vorrebbe spingersi nella profondità delle impressioni, delle convinzioni, delle decisioni riguardanti singoli individui, intrappolati fin dalla nascita in un gigantesco meccanismo sociale ed esperienziale, non dissimile dalla *knitting Machine* evocata da Con-

46 Ivi, p. 485.

47 Ivi, p. 486.

rad nella sua lettera a Cunningham Graham – una macchina da cucire che tuttavia è, decisamente, *made in U.S.A.* Ciò non significa che il romanziere rinunci a cercare alcune risposte, affidandosi ai suoi strumenti di indagine, in modo da organizzare un complesso, talvolta massiccio, strabordante, sistema di linguaggi, che sfida, e, nello stesso tempo, potenzia la tradizione narrativa americana. Tuttavia, il congegno si inceppa continuamente, esprimendosi attraverso la complessità di periodi che accumulano “and yet”, “while”, “although”, “but” e “anyhow”, in una selva di coordinate, di subordinate concessive e ipotetiche, di incisi e di avverbi, che aggiungono sempre un altro elemento, o cercano di controbilanciare ciò che risulta essere (e rimarrà) una spiegazione insoddisfacente:

And again here [at Trippets Mill], as at Blitz, most of the youth of the town who were better suited to her intellectually and temperamentally – still looked upon the mere factory type as beneath them in many ways. And although Roberta was far from being that type, still having associated herself with them she was inclined to absorb some of their psychology in regard to themselves. Indeed by then she was fairly well satisfied that no one of these here in whom she was interested would be interested in her – at least not with any legitimate intentions.⁴⁸

La sovrapposizione di aggettivi, sostantivi, avverbi, che esprime la volontà del narratore onnisciente non solo di aggiungere dettagli, ma anche di sondare il fondo dei significati reconditi della vita, finisce per creare una prosa pletorica, a tratti pomposa, entro cui si rispecchia lo sforzo di un io-narrante che è egli stesso niente altro che un personaggio illusorio, un deus ex machina fallimentare, un verboso poligrafo, pronto a esibire la sua scienza filosofica e sociologica, topografica e psicologica, ma assai poco esperto dell'animo umano, dei suoi inquieti movimenti interiori, delle sue lacerazioni, che non riguardano più i grandi eroi della letteratura, ma i più umili soggetti di una periferia anonima e priva di qualsiasi spinta ideale.

Se in *The Red Badge of Courage* (1894) Stephen Crane aveva creato il personaggio del “Youth”, che si è fatto un’idea falsa della guerra attraverso la lettura dei poemi omerici (ma, almeno, l’ignorantissimo Henry Fleming era andato a scuola e qualcosa aveva assimilato nei

48 Ivi, p. 246.

suoi studi), Clyde è il più misero tra i miseri, sebbene gli sia chiaro che c'è chi è ancora più rozzo di lui, più mediocre di lui, più incapace di lui. La *recherche* dreiseriana non punta verso l'alto, ma spinge verso il basso, nell'abisso di una cancellazione totale dell'identità, che è ciò che attende Clyde alla fine del suo viaggio senza redenzione verso il fondo dell'abisso, come accade al protagonista, salvato nel momento estremo solo da un intervento esterno – inconcepibile nell'universo meccanicistico di *An American Tragedy* – in "The Pit and the Pendulum" di E.A. Poe, un autore a cui forse Dreiser guarda alla fine del Book Two, quando le acque di un pacifico lago delle Adirondacks si spalancano per accogliere una vittima predestinata che porta nel suo grembo un'altra invisibile vittima.

Il narratore cerca di dominare dall'alto questa materia e i suoi *chemisms* ma, alla fine, partecipa della precarietà di una materia che si sfalda e si polverizza, quando non interviene la censura (una invisibile istituzione americana) a impedire ogni tentativo di entrare nei dettagli dell'attività che avviene tra le mura di un bordello, o nella camera da letto, indipendente dal resto della casa, in cui Roberta riceve il suo amante.

Ironicamente, attraverso il suo narratore onnisciente, Dreiser espriime l'ambizione di applicare a una materia bassa, informe, i principi della più alta speculazione letteraria e filosofica, quasi egli volesse funzionare come divulgatore per il suo *reading public* nei più disparati campi dello scibile umano. Significativi, in questo senso, sono i riferimenti diretti o indiretti a Shakespeare, come quando Hortense, "purring like a cat", alla fine del capitolo 15 del Book One, sembra voler compiacere gli appetiti sessuali di Clyde, in cambio della promessa del giovane di aiutarla a comprare il cappotto di pelliccia di castoro:

But, ah, the beautiful Hortense. The charm of her, the enormous compelling weakening delight. And to think that at last, and soon, she was to be his. It was, plainly, of such stuff as dreams are made of – the unbelievable become real.⁴⁹

Non è certo un caso che *An American Tragedy* sia cruciale per incorporare (più che semplicemente "riflettere") la cultura americana degli anni Venti del Novecento, quando le forme della *popular culture* e le

49 Ivi, p. 115.

ambizioni della letteratura alta convivono e cominciano a prendere atto di camminare sullo stesso terreno.

Sicuramente, sarebbe un errore identificare con Dreiser la voce onnisciente del suo romanzo, che è una mera, seppure poderosa, funzione narrativa, l'arma principale – non la voce della verità – preparata nell'officina del racconto. Il poderoso edificio innalzato capitolo dopo capitolo è compromesso dalle fondamenta. Nessun espediente narrativo può dominare dall'alto la massa di personaggi che si ri-versa nelle strade o nei luoghi pubblici e privati visitati nel romanzo dreiseriano. In un universo multiforme avvolto nel crepuscolo dall'inizio alla fine del dramma,⁵⁰ l'occhio del narratore onnisciente osserva come in uno specchio oscuro, pur dilatandosi fino ad assumere metaforicamente le dimensioni di quella superficie lacustre dove il dramma di Clyde e di Roberta si compie.

D'altra parte, l'occhio del narratore onnisciente viene trasferito, fin dall'inizio, sul volto gradevole, ma anonimo, di Clyde, che fa dell'osservazione di ciò che è intorno a lui la sua attività conoscitiva principale, pur passando da un fallimento all'altro. Clyde è l'alter-ego paradossale del narratore, un personaggio dotato di intelligenza e di sensibilità, marchiato in modo inesorabile dall'insegnamento religioso astratto e rassegnato che è predicato dalla sua famiglia, e affascinato dalla scoperta per nulla rassicurante del potere che il desiderio (di denaro, di gratificazioni sessuali) esercita su di lui e su coloro con cui viene a contatto. Capro espiatorio che garantisce la stabilità del sistema, Clyde si avvia verso la sedia elettrica, come verso il punto di non ritorno che trasforma il sogno americano in una tragedia priva di catarsi, incapace di purificazione.

Nel Dreiser di *An American Tragedy* – e questa è la conclusione provvisoria a cui vorrei giungere, dopo essermi concentrato sui primi due atti del dramma – il romanzo sperimentale, scientifico, di Zola e di tutto il naturalismo è giunto sulle soglie della rappresentazione del proprio fallimento. Ed è in questo fallimento, ovvero nel riconoscimento dell'inconoscibilità del reale, che sta il trionfo di un romanziere che recupera e potenzia il percorso così americano del simbolismo. E infatti, cosa è diventato Clyde, quando il sipario si chiude sul secondo atto del dramma, se non un Everyman che vaga

50 Sul motivo ricorrente del crepuscolo (*dusk*) si veda Richard Lehan, *Theodore Dreiser: His World and His Novels*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1969, pp. 166-67.

nel crepuscolo in una foresta oscura, senza capire in che direzione si deve muovere?

The dusk and silence of a closing day. A concealed spot in the depths of the same sheltering woods where alone and dripping, his dry bag near, Clyde stood, and by waiting, sought to dry himself [...].

Had anyone seen? Was any one looking? Then returning and wondering as to the direction! He must go west and then south. He must not get turned about! But the repented cry of that bird, – harsh, nerve shaking. And then the gloom in spite of the summer stars. And a youth making his way through a dark, uninhabited wood [...].⁵¹

Un giovane, un colpevole, una vittima. Da quella selva oscura Clyde – e non solo lui – non uscirà mai più.⁵²

Carlo Pagetti, già professore di Letteratura inglese e di cultura anglo-americana all'Università degli Studi di Milano, ha curato e tradotto la trilogia dell'*Enrico VI* e l'*Otello* di Shakespeare, e ha pubblicato saggi e monografie sul romanzo inglese e nordamericano dell'Ottocento e del Novecento, e studi pionieristici sulla fantascienza e su Philip K. Dick. A Dreiser ha dedicato il "Castoro" *Theodore Dreiser* (1978) e la curatela di *Nostra sorella Carrie* (1990).

51 Dreiser, *An American Tragedy*, cit., p. 494.

52 Vorrei terminare il mio discorso con un'annotazione personale. Cadendo nel 2025 il centenario della prima pubblicazione di *An American Tragedy* (come quello di *The Great Gatsby*), ho insistito presso un paio di grosse case editrici italiane sull'opportunità di ripresentare al pubblico italiano il capolavoro di Dreiser, oltretutto fuori diritti. Niente da fare. Sul supplemento letterario *Robinson* de *La Repubblica*, uscito in data 9 novembre 2025, pp. 4-5, Melania Mazzucco ha scritto un bell'intervento, "Resistenza è leggere libri infiniti", per ribadire il fascino della lettura dei romanzi che procedono per centinaia di pagine: "L'attraversamento e la percorrenza di questi libri lunghi inevitabilmente e inestricabilmente salda il loro tempo al mio". Tuttavia, negli elenchi gremiti di nomi forniti da Mazzucco, il nome di Dreiser non compare. Molta acqua è passata sotto i ponti della cultura italiana da quando Carlo Izzo collocava sullo stesso piano Joyce e Dreiser (*La letteratura nord-americana*, Sansoni, Milano 1967, p. 550).