

ÁCOMA

NUOVA SERIE
ANNO 2025
N. 29

RIVISTA INTERNAZIONALE DI STUDI NORDAMERICANI

Fondata da Bruno Cartosio e Alessandro Portelli

Ácoma. Rivista internazionale di studi nordamericani.
Fondata nel 1994 da Bruno Cartosio e Alessandro Portelli.

Pubblicazione semestrale. Autunno-Inverno 2025.

Comitato scientifico internazionale: Vito Amoruso, Marisa Bulgheroni, Bruno Cartosio, Marianne Debouzy, Jane Desmond, Virginia Dominguez, Ferdinando Fasce, Ronald Grele, Heinz Ickstadt, Djelal Kadir, George Lipsitz, Mario Maffi, Donald E. Pease, Alessandro Portelli, Werner Sollors, Ivy G. Wilson.

Direzione: Fiorenzo Iuliano, Stefano Rosso e Cinzia Scarpino.

Comitato scientifico: Sara Antonelli, Alice Balestrino, Paolo Barcella, Vincenzo Bavaro, Elisa Bordin, Erminio Corti, Sonia Di Loreto, Valeria Gennero, Donatella Izzo, Giorgio Mariani, Carlo Martinez, Marco Morini, Jacopo Perazzoli, Andrea Pitozzi, Anna Romagnuolo, Angela Santese, Fulvia Sarnelli, Anna Scannavini, Cinzia Schiavini, Gregorio Sorgonà, Fabrizio Tonello.

Segretario di redazione: Giacomo Traina.

Direttore responsabile: Ermanno Guarneri.

Segreterie di redazione:

Bergamo: *Ácoma*, Università degli Studi di Bergamo, Piazza Rosate 2, 24129 Bergamo.

Roma: *Ácoma*, Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali, Università "Sapienza" di Roma, Via della Circonvallazione Tiburtina, 4, 00185 Roma.

E-mail: acoma@unibg.it

Sito web: www.acoma.it

Per ottenere i numeri arretrati scrivere ad acoma@unibg.it

Ácoma è una rivista *peer-reviewed*. Oltre agli articoli commissionati dal comitato di redazione, la rivista pubblica anche articoli non sollecitati. Tutti i manoscritti inviati alla redazione saranno sottoposti a valutazione anonima da parte di due o più *reviewers*. Gli autori sono pregati di rendere non riconoscibili gli eventuali riferimenti a proprie opere, in testo o in nota. I pareri dei *reviewers* saranno inviati all'autore entro quattro mesi dalla ricezione del manoscritto. Qualsiasi contributo non inviato all'indirizzo acoma@unibg.it verrà cestinato.

Ácoma is a peer-reviewed journal. It publishes unsolicited articles in addition to those commissioned by the editorial board. All submissions are subject to double-blind refereeing by two or more reviewers. Self-identifying citations or references in the article text and notes should be avoided. The reviewers' reports will be transmitted to the author within 120 days from the date of submission. Articles submitted for publication must be sent as an e-mail attachment to acoma@unibg.it. Submissions by any other means will not be considered.

ISSN: 2421-423X.

Realizzazione editoriale: Michela Donatelli.

Copertina: Mauro Sullam.

SOMMARIO

1925-2025: AMERICA RELOADED

A cura di Donatella Izzo, Fulvia Sarnelli e Cinzia Scarpino

Introduzione: 1925-2025, un gioco di specchi <i>Donatella Izzo</i>	5
<i>Manhattan Transfer</i> : estetica modernista e denuncia sociale <i>Elena Lamberti</i>	21
Una macchina da cucire per il nuovo mondo: <i>An American Tragedy</i> di Theodore Dreiser. Atto I e atto II. <i>Carlo Pagetti</i>	41
Petrolieri e mucchi di cenere: <i>The Great Gatsby</i> e l'economia energetica <i>Harry Stecopoulos</i>	63
Nel tempo che abbiamo. Intorno a <i>In Our Time</i> di Ernest Hemingway <i>Carmen Gallo</i>	83
"Thinking more collectively": <i>The New Negro</i> e l'archivio della Harlem Renaissance <i>Sonia Di Loreto</i>	94
Il valore dell'indipendenza: <i>Gentlemen Prefer Blondes</i> di Anita Loos <i>Leonardo Buonomo</i>	110

Genealogie della disperazione: falliti, velleitari e fuorilegge in <i>In the American Grain</i> di William Carlos Williams <i>Fiorenzo Iuliano</i>	127
--	-----

TESTI

Al di là della Valle delle ceneri <i>Harry Stecopoulos</i>	164
---	-----

ENGLISH SUMMARIES	171
-------------------	-----

Introduzione: 1925-2025, un gioco di specchi

Donatella Izzo

Il “1925-2025” che dà il titolo a questo numero monografico di *Ácoma* non designa un arco temporale – il secolo che intercorre fra le due date-limite – e nemmeno vuole celebrare il centenario di quel 1925 spesso considerato un *annus mirabilis*, a causa della pubblicazione, nell’arco di pochi mesi, di una straordinaria concentrazione di testi divenuti pietre miliari del modernismo americano, accanto a numerosi altri a vario titolo influenti o fortunati, senza contare la produzione corrente di autrici e autori già affermati da tempo e altri emergenti, e altri fenomeni del mondo editoriale e culturale. Fra questi va ricordata almeno la fondazione, ad opera di Harold Ross e della moglie Jane Grant (entrambi giornalisti, entrambi – paradossalmente – provenienti dalle grandi province americane, lui dal Colorado, lei dal Missouri e dal Kansas), del settimanale *The New Yorker*, la rivista arguta e sofisticata, consapevolmente metropolitana e moderna (anche nell’attivazione simultanea della comunicazione verbale e di quella visiva: il logo immediatamente riconoscibile, come nel miglior linguaggio pubblicitario; le vignette umoristiche, surreali o graffianti, che vivono di vita propria; le copertine, firmate e iconiche, oggetto da collezione), e altrettanto consapevolmente aliena da ogni eccesso avanguardistico o sperimentale, *liberal* ma senza estremismi, intellettuale ma con un occhio al pubblico *middle-brow*, a cavallo fra letteratura, cultura, costume e attualità, per un secolo specchio, modello, segnale di distinzione e strumento di autorappresentazione di un’élite socio-intellettuale (o aspirante tale) bianca e urbana.

Sul piano più strettamente letterario, escono nel 1925 titoli come *Dark Laughter* di Sherwood Anderson, “On Being Young, a Woman, and Colored” di Marita Bonner, *The Professor’s House* di Willa Cather, *Color* di Countee Cullen, & di e.e. cummings, *Collected Poems* di Hilda Doolittle/H.D., *Manhattan Transfer* di John Dos Passos, *An American Tragedy* di Theodore Dreiser, *Poems 1909-1925* di T. S. Eliot, *The Great Gatsby* di Francis Scott Fitzgerald, *Barren Ground* di Ellen Glasgow, la prima edizione americana di *In Our Time* di Ernest Hemingway, *Roan Stallion* di Robinson Jeffers, *Arrowsmith* di Sinclair

Lewis, l'antologia *The New Negro* curata da Alain Locke, *Gentlemen Prefer Blondes* di Anita Loos, *Desire Under the Elms* di Eugene O'Neill, *A Draft of XVI Cantos* di Ezra Pound, *Dionysus in Doubt* di Edwin Arlington Robinson, *The Making of Americans* di Gertrude Stein, *The Mother's Recompense* di Edith Wharton, *In the American Grain* di William Carlos Williams, *Bread Givers* di Anzia Yezierska.

Non è però, si diceva, la celebrazione di un centenario che ci interessa. Piuttosto, questo numero intende creare un rapporto: interrogare una scelta di questi testi da una prospettiva programmaticamente radicata nell'oggi, per esplorarne la risonanza attuale e scoprire quanto del nostro presente sia implicito o adombrato in quel passato, all'insegna dei ricorsi e/o delle continuità.

Quando, un paio d'anni fa, la redazione di *Ácoma* si è proposta di dedicare un numero al rispecchiamento fra il quarto di secolo imminente – 2025 – e l'anno modernista per antonomasia, forse nessuno immaginava quante corrispondenze più o meno sinistre si sarebbero manifestate fra i due momenti. Molte di queste emergono nei singoli saggi che compongono questo numero, altre le suggerisce l'attualità. La corrispondenza forse più perturbante è quella manifestata nella lettera aperta datata 14 giugno 2025 e originariamente firmata da oltre quattrocento intellettuali e docenti universitari americani ed europei, inclusi una trentina di premi Nobel, alcuni dei quali (dagli USA, dall'Italia, dalla Germania e dalla Gran Bretagna) hanno significativamente preferito che il loro nome non comparisse, evidentemente timorosi di rappresaglie. Intitolata "A Century Later: A Renewed Open Letter Against the Return of Fascism", la lettera del 2025 fa esplicito riferimento alla lettera aperta redatta da Benedetto Croce in risposta al "Manifesto degli intellettuali fascisti" di Giovanni Gentile e nota come "Antimanifesto" o "Manifesto degli intellettuali non fascisti", che uscì in simultanea su diversi giornali italiani e internazionali il 1° maggio 1925, sottoscritta da più di cento intellettuali, docenti universitari, scrittori, scrittrici e giornaliste (Sibilla Aleramo, Matilde Serao), per lo più di area liberale. Pubblicata simultaneamente in diverse lingue online e su quotidiani di diversi paesi, la lettera aperta del 2025 fa esplicito riferimento al documento di Croce (il sito in inglese titola *The Manifesto of the Anti-Fascist Intellectuals, 100 Years Later*) e alla minaccia di un ritorno del fascismo, percepibile nel dilagare internazionale di "una nuova ondata di movimenti di estrema destra, spesso con tratti inconfondibilmente fascisti", il cui inventario include "attacchi alle

norme e alle istituzioni democratiche, nazionalismo intriso di retorica razzista, pulsioni autoritarie e aggressioni sistematiche ai diritti di coloro che non si conformano a un'autorità tradizionale costruita artificialmente, radicata in una presunta normatività religiosa, sessuale e di genere".¹ Pur senza nominare in modo specifico alcun paese, il nuovo manifesto allude all'emergere di "nuove figure autoritarie" in modi che alludono inequivocabilmente agli Stati Uniti, ma che si riverberano in molti modi sull'Italia odierna (inevitabilmente citata anche come punto di riferimento storico del fenomeno):

Fedeli al vecchio copione fascista, sotto la maschera di un mandato popolare illimitato, queste figure minano lo stato di diritto nazionale e internazionale, colpendo l'indipendenza della magistratura, della stampa, delle istituzioni culturali, dell'istruzione superiore e della scienza; arrivando persino a tentare la distruzione dei dati essenziali alla ricerca scientifica. Fabbricano "fatti alternativi" e inventano "nemici interni"; strumentalizzano le preoccupazioni per la sicurezza per consolidare il proprio potere e quello dell'1% ultra-ricco, offrendo privilegi in cambio di lealtà.

Questo processo sta ora accelerando: il dissenso viene sempre più spesso represso attraverso detenzioni arbitrarie, minacce di violenza, deportazioni e una campagna incessante di disinformazione e propaganda, condotta con il supporto dei baroni dei media tradizionali e dei social media – alcuni complici per inerzia, altri promotori entusiasti di visioni tecno-fasciste.

Consapevoli che "Nel nostro mondo iperconnesso, la democrazia non può esistere in isolamento", i firmatari dell'appello richiamano alla "responsabilità di denunciare e resistere alla rinascita del fascismo in tutte le sue forme": "La resistenza all'autoritarismo è un impegno permanente. Facciamo in modo che le nostre voci, il nostro lavoro e i nostri principi siano un baluardo contro l'autoritarismo e che questo messaggio sia una rinnovata dichiarazione di sfida".

È questa la cornice – forse presagita, ma in quel momento non compiutamente realizzata – nella quale il nostro progetto di rilettura del 1925, originatosi in ambito letterario, si è trovato a prendere forma. Una cornice nella quale (negli USA ma non soltanto), come denunciato dal nuovo *Manifesto degli intellettuali antifascisti*, un nuovo tipo di autoritarismo dalle antiche connotazioni fasciste – con il suo esplicito attacco

1 Il sito internazionale si trova all'indirizzo <https://stopreturnfascism.org/>. Le citazioni provengono dalla versione in italiano della lettera aperta, all'indirizzo <https://stopreturnfascism.org/italiano/>.

contro la separazione dei poteri e la sua rinnovata affermazione (dagli Stati Uniti al Medio Oriente) di una “linea del colore” la cui centralità continua evidentemente a estendersi oltre il XX secolo prefigurato da W.E.B. DuBois – si salda con la plutocrazia, la xenofobia, la devastazione ambientale, il controllo di media tanto invadenti quanto manipolativi, il rifiuto della scienza in nome di una “folk wisdom” populista o di un’ortodossia biblica fondamentalista, il tentativo di cancellare uguaglianza e diritti – in particolare sul piano razziale, sessuale e di genere –, e il prepotente ritorno a un dilagante e aggressivo bellicismo come norma dei rapporti internazionali. Sono questi i temi che, agli occhi odierni, affiorano con insistenza dai testi del 1925 sui quali abbiamo scelto di focalizzarci in questo numero. Proprio per favorire l’emergere di corrispondenze e pertinenze, abbiamo voluto fare un esperimento: abbiamo preferito, con poche eccezioni, sollecitare interventi critici non tanto a specialiste e specialisti dei testi in esame, ma a lettori e lettrici sagaci, studiose e studiosi in possesso di una ricca expertise collaterale, contigua o trasversale ai testi loro assegnati, che potessero portare su questi uno sguardo privo delle stratificazioni e degli automatismi inevitabilmente associati a uno specialismo consolidato nel tempo, e insieme ricco delle competenze e suggestioni derivate dai propri studi, e orientato dalle immagini (quasi sempre impietose) imposte dall’oggi. Il numero che proponiamo è il risultato di questa scommessa, e offre una gamma variegata di letture di diverso stile – solide messe a punto, percorsi suggestivi, nuove focalizzazioni, argomentazioni di radicale originalità – capaci di offrire spunti dal, ma anche sul, nostro presente.

Non siamo stati certo i soli, noi di *Ácoma*, a percepire il peso di certe corrispondenze. Nell’aprile del 2025, numerosi quotidiani e riviste – in Italia, nel Regno Unito, e soprattutto negli Stati Uniti – hanno celebrato il centenario di *The Great Gatsby*, interrogandosi sulle radici del suo fascino perdurante. Non sono stati pochi i commentatori che, alle motivazioni letterarie (stile lirico e insieme preciso, perfezione strutturale), pratiche (brevità e riproduzione nel sistema educativo) e ideal-affettive (l’amore, il sogno, l’illusione, il tempo, la perdita...), hanno affiancato il senso di un’attualità socio-politica cogente: “From the Jazz Age to the Trump Age”, titola il quotidiano britannico *The Guardian* in un articolo nel quale la giornalista Jane Crowther (recente autrice di una versione di *The Great Gatsby* in cui Gatsby è una giovane influencer innamorata del già coniugato Danny Buchanan e Carraway diventa la giornalista di costume Nic) sottolinea come oggi che “we can observe decadent

lifestyles via celebrities and influencers”, “[s]ocial media allows us all to understand Gatsby’s very particular form of envy and social climbing”, mentre “the idea of men who have grown rich by dubious means flashing their cash and influence to overcompensate, peacock and doggedly pursue a personal dream is no longer unimaginable, it’s the news”, e “the brutish, narcissistic and powerful talk in racist terms, lie with impunity and show zero regard for the fallout”.² La famosa frase di Carraway su Tom e Daisy Buchanan a fine romanzo – “They were careless people, Tom and Daisy – they smashed up things and creatures and then retreated back into their money or their vast carelessness or whatever it was that kept them together, and let other people clean up the mess they had made” – riecheggia sui giornali e nei social media come una diagnosi sociale ricorrente: “Clearly people like Tom, Daisy, and Jordan are still prominent among us, nasty American archetypes that we’ve never shed. [...] This is the world that *Gatsby* warns of: one with no solidarity, just avarice and pleasure-seeking”, conclude Mark Chiusano su *The Nation* in uno dei più ampi articoli dedicati al romanzo nel suo anniversario.³ È la frase di Carraway a fornire il titolo del controverso libro di Sarah Wynn-Williams *Careless People: A Cautionary Tale of Power, Greed, and Lost Idealism*, il memoir di una ex dirigente di Facebook, che accusa la compagnia di Mark Zuckerberg – sintesi del mondo Big Tech – di varie forme di censura, autocensura e opportunismo politico-commerciale, nonché di pratiche scorrette nei confronti di lavoratori e lavoratrici. Il volume, pubblicato a marzo 2025 in pieno clima di centenario gatsbyano, è stato proiettato in cima alla lista dei *bestsellers* anche dal tentativo fallito di Zuckerberg e di Meta di sopprimerne la visibilità.

I paralleli fra il Tom Buchanan di *The Great Gatsby* e il presidente degli Stati Uniti Donald Trump erano stati del resto sottolineati più volte già in occasione della sua prima presidenza. Le politologhe E. Fletcher McClellan e Kayla Gruber hanno condotto un’analisi dettagliata dei modi in cui, fra il 2015 e il 2018, i riferimenti a *The Great Gatsby* sono stati sistematicamente utilizzati dalla stampa come metafore concettuali aventi valore cognitivo e politico, capaci di orientare l’opinione pubblica nei confronti del candidato, e poi presidente, assimilandolo

2 Jane Crowther, “From the Jazz Age to the Trump Age: *The Great Gatsby* at 100”, *The Guardian*, 10.4.2025, www.theguardian.com.

3 Mark Chiusano, “Will There Ever be Another ‘Great Gatsby’?”, *The Nation*, 15.4.2025, www.thenation.com.

di volta in volta a Gatsby – “interpreted as a self-made, rags-to-riches wonder” dai sostenitori di Trump, e come “fellow con-m[a]n” dai suoi detrattori,⁴ in base a un comune scenario incentrato sul motivo della “reinvention of personas to achieve personal goals”⁵ – o a Tom Buchanan, per alcuni percepibile in positivo come il sostenitore della razza bianca e dei valori tradizionali, per altri in negativo come “the brute reactionary who represents old wealth and white privilege”.⁶ Se Michael D’Antonio, sulla CNN, si interroga sul fascino popolare del candidato parlando di “Donald Trump’s Gatsbyesque charm”,⁷ per Robin Bates “Trump is Gatsby (but a lot meaner)”.⁸ Nel 2018, in uno dei più ampi e articolati fra gli interventi giornalistici dedicati ai paralleli fra Donald Trump e il mondo di *The Great Gatsby*, Rosa Inocencio Smith su *The Atlantic* dedica un lungo articolo alle somiglianze fra Trump e Tom Buchanan, sottolineando come Trump apparisse una versione di Tom “brought to life in a louder, gaudier guise for the 21st century” non soltanto sul piano delle somiglianze fisiche e comportamentali di superficie, e della “infamous carelessness, the smashing-up of things and creatures that [...] has seemed to many a Twitter user to be the animating force behind Trump’s policy and personnel decisions”, ma anche e soprattutto in base a un analogo rapporto col potere, percepito come lasciapassare per qualunque falsità ed eccesso, scudo contro le conseguenze delle proprie azioni, e arma da dispiegare contro qualunque minaccia percepita alla propria supremazia: “Tom attacks Gatsby’s origins the way Trump demanded Barack Obama’s birth certificate, denouncing Gatsby as ‘Mr. Nobody from Nowhere’”; e nel fare del socialmente marginale Wilson a un tempo l’esecutore e la vittima della sua volontà di eliminare Gatsby, “[l]ike Trump, who ran on promises to ban Muslims and deport Mexicans, Tom scapegoats an outsider as a threat to what his community values. Tom assigns an identity to hazy, formless discontents and fears, just as Trump has declared a national crisis that he alone can fix”.⁹

4 E. Fletcher McClellan e Kayla Gruber, “Conceptual Blending in Presidential Politics: How *The Great Gatsby* Explained Donald Trump, 2015-2018”, *Popular Culture Studies Journal*, 9, 2 (2021), pp. 200-23, qui p. 200.

5 Ivi, p. 202.

6 Ivi, p. 205.

7 Michael D’Antonio, “Donald Trump’s Gatsbyesque charm”, *CNN.com*, 16.9.2015, cnn.com.

8 Robin Bates, “Trump is Gatsby (but a lot meaner)”, *Better Living through Beowulf*, 9.3.2017, www.betterlivingthroughbeowulf.com/trump-is-gatsby-only-meaner.

9 Rosa Inocencio Smith, “How *The Great Gatsby* Explains Trump”, *The Atlantic*, 24.9.2018, www.the-atlantic.com.

La “ferocious currency” di *The Great Gatsby*, come la definisce Nick Hilton su *The Independent*,¹⁰ sta insomma anche nell’esibita evidenza di una disegualianza sociale che appunto negli anni Venti del Novecento aveva per la prima volta toccato un picco che soltanto i nostri giorni sono riusciti di nuovo a eguagliare. Oggi, la concentrazione di ricchezza negli USA ha superato qualunque record storico, intrecciandosi a un livello senza precedenti con la politica (si calcola che nelle elezioni del 2024, i cento uomini più ricchi del paese abbiano coperto ben il 7,5 per cento delle enormi spese della campagna elettorale, per un ammontare di oltre un miliardo di dollari)¹¹ e con l’informazione: gli uomini più ricchi del mondo, Elon Musk, Larry Ellison, Mark Zuckerberg e Jeff Bezos, sono tutti fondatori e proprietari di sistemi d’informazione e comunicazione. A riprova della “feroce” attualità di *The Great Gatsby*, questa plutocrazia che intreccia affari, politica e informazione celebra se stessa senza alcuna ironia proprio richiamandosi al romanzo, come nell’opulento party a tema Gatsby – con danze, champagne e costumi in stile, all’insegna dello slogan “A little party never killed nobody”, tratto dalla colonna sonora del *Gatsby* cinematografico di Baz Luhrmann del 2013 – che Donald Trump ha offerto per Halloween a Mar-a-Lago il 31 ottobre 2025, nel pieno di uno *shutdown* governativo che privava quarantadue milioni di americani degli aiuti alimentari del Supplemental Nutrition Assistance Program. Pochi giorni dopo, in un *op-ed* su *The New York Times* del 7 novembre 2025, il professore di diritto della Chicago Law School William A. Birdthistle avverte, a proposito delle politiche economiche di Trump: “Mr. Trump may no longer be president when that bill comes due. For now, his administration is stamping on the gas while turning off the headlights. And as Fitzgerald warned us in the climactic scene of ‘The Great Gatsby,’ terrible consequences come from automobile accidents in the gathering darkness”.¹²

La metafora automobilistica adottata da Birdthistle ci ricorda che l’attualità di *The Great Gatsby* sta non soltanto nelle dinamiche sociali, economiche e politiche cui dà rappresentazione drammatica e simbolica all’inizio di un’onda lunga che ci riguarda ancora, ma anche nell’incipiente centralità di una politica energetica basata sul petro-

10 Nick Hilton, “Themed cocktails and escape rooms... 100 years on, we’ve lost sight of the real Great Gatsby”, *The Independent* 9.4.2025, www.independent.co.uk.

11 Così riportano Beth Reinhard, Naftali Bendavid, Clara Ence Morse e Aaron Schaffer in “How Billionaires Took Over American Politics”, *The Washington Post* 21.11.2025, www.washingtonpost.com.

12 William A. Birdthistle, “Trump Is Pushing Us Toward a Crash. It Could Be 1929 All Over Again”, *The New York Times*, 7.11.2025, www.nytimes.com.

lio, e nella capacità di presagire la devastazione ambientale, oltre che sociale, che si associa al capitalismo estrattivo. È questo l'aspetto che Harry Stecopoulos pone al centro tanto del racconto con Fitzgerald come oggetto e protagonista che proponiamo, in traduzione, nella sezione finale del numero, quanto del suo saggio, che offre un'innovativa lettura di *The Great Gatsby* come *petrofiction*, esempio convincente di applicazione critica degli orientamenti del recente campo delle *Energy Humanities*: evidenziando la presenza pervasiva nel romanzo non solo dell'automobile (oggetto socio-simbolico che compare con variabile rilievo in molta letteratura dell'epoca), ma dell'infrastruttura a essa legata – dalle pompe di benzina alle fortune legate al *business* del petrolio e agli scandali politico-finanziari a esso collegati – Stecopoulos ne fa un esempio di quella letteratura della petromodernità che conoscerà, già nel 1926, un primo esempio programmatico in *Oil!* di Upton Sinclair.

Ad assicurare a *The Great Gatsby* una iperesposizione mediatica negli ultimi anni, e in particolare in quest'anno del centenario, non sono stati soltanto i nessi storici e simbolici che lo legano al nostro presente, né soltanto la sua straordinaria concentrazione semantica e la sua a tratti profetica suggestione, ma anche l'universale riconoscibilità e quindi spendibilità culturale assicurategli dalla notorietà di classico consacrato e riprodotto dall'istituzione scolastica (oltre che incessantemente rinnovato dalle ripetute versioni cinematografiche e teatrali).¹³ Un destino ben diverso hanno avuto, nell'attenzione del pubblico specializzato e non, in Italia e negli Stati Uniti, altri testi del 1925 altrettanto monumentali nella loro importanza letteraria e altrettanto densi di collegamenti e suggestioni nel presente. Lo sottolinea Carlo Pagetti nella nota aneddotica – e come molti aneddoti, culturalmente sintomatica – che chiude il denso saggio da lui dedicato a uno di questi, *An American Tragedy* di Theodore Dreiser: se praticamente non c'è giornale, rivista o supplemento letterario che non abbia ricordato il centenario di *The Great Gatsby*, per *An American Tragedy* è al contrario impossibile trovare chi ne parli o lo ricordi, per non dire un editore disposto a pubblicarlo in italiano. Eppure il romanzo, al di là della sua mole forse intimidatoria per i ritmi veloci e le abitudini di lettura odierne, è – come suggerisce la rilettura a tutto campo offerta da Pagetti in una programmatica istanza di recupero – una disamina impietosa di un

13 Sulle traduzioni intersemiotiche di *The Great Gatsby* vedi Gianfranca Balestra, *Riflessi del Grande Gatsby. Traduzioni, cinema, teatro, musica*, Artemide, Roma 2019.

mondo che abitiamo ancora, anche se alla meccanica inesorabilità del determinismo di Dreiser si è oggi sostituito il funzionamento, anch'esso meccanico e inesorabile, di un capitalismo algoritmico e spersonalizzato, altrettanto distante, inafferrabile e insindacabile dai singoli quanto il Fato delle tragedie classiche, di cui il romanzo di Dreiser costituisce la versione consapevolmente "bassa", ordinaria e moderna. Nella vicenda di Clyde Griffiths, "un personaggio mediocre e confuso, e tuttavia dominato da impulsi e desideri del tutto comprensibili, e non certo criminali", nei suoi miraggi di conquista e successo (il titolo originariamente previsto per il romanzo era appunto *Mirages*), nella sua tendenza alla fantasia e all'autoinganno, nelle smanie di possesso, di status e di consumo che animano tanto Clyde quanto i personaggi femminili che lo circondano, non è difficile scorgere la prefigurazione di una cultura diversa, ma per molti versi altrettanto subalterna quanto quella, digitalmente mediata, di milioni di adolescenti odierni che a un tempo agiscono e subiscono il mondo dei *Tiktokers* e degli *influencers*. Il circuito mediatico costituisce del resto, non a caso, un fattore decisivo nel far precipitare la condanna esemplare di Clyde, e anche quest'evidente intreccio fra cronaca nera, legge e media nella difesa dei confini sociali e degli equilibri politico-economici dello status quo non può non trovare un'eco nella quotidiana esperienza odierna.

Il "complesso, talvolta massiccio, strabordante, sistema di linguaggi" col quale Dreiser, come scrive Pagetti, cerca di catturare quell'"immensa ragnatela di comportamenti frammentari e contraddittori, che dovrebbero costituire gli ingranaggi di una grande macchina socio-economica" la cui articolazione e ampiezza sfuggono ormai a qualunque tentativo di indagine panoramica, si ritrova in un altro grande romanzo pressoché dimenticato, *Manhattan Transfer* di John Dos Passos, che Elena Lamberti legge, attraverso McLuhan, all'insegna della cruciale funzione dei nuovi ecosistemi comunicativi, centrali, insieme, alle trasformazioni socioculturali in atto negli anni Venti del Novecento e alle poetiche e ai linguaggi del modernismo. Se, come si ricordava sopra, il mondo odierno sta assistendo a una fin qui inaudita concentrazione di potere economico e mediatico, è proprio sull'ascesa del potere pervasivo della comunicazione, nota Lamberti, che verte il romanzo di Dos Passos. Nel mettere a fuoco, attraverso il suo linguaggio narrativo sperimentale, la frammentazione delle storie individuali, dei linguaggi e delle percezioni, avvolte dal carattere onnipervasivo delle moderne tecnologie di comunicazione, *Manhattan Transfer* esplora, fra l'altro, la

nuova sensibilità creata dai nuovi media: una sensibilità che “portata alle estreme conseguenze si traduce nella perdita della soggettività e dell’individualità, nonché di tutto ciò che le connota, libero arbitrio incluso”. I nuovi media modellano così un tipo di cittadinanza fatto di “ingranaggi distratti, consumatori consumati, cittadini addormentati per volontà di agenzie preposte proprio a quello scopo”, preparando nuove forme di alienazione e, più radicalmente, un’erosione per svuotamento delle forme democratiche: mentre prefigura la passività del consumatore-spettatore a venire, il romanzo di Dos Passos anticipa così la “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*”.

Sulla crisi – o meglio, sull’originaria impostura – della democrazia americana si interroga anche l’ampio e acuto saggio di Fiorenzo Giuliano, a partire dall’eco imprevedibile e illuminante che lega *In the American Grain* di William Carlos Williams alla più stretta attualità geopolitica: la minacciosa rivendicazione, da parte del neopresidente Trump, della Groenlandia come territorio da annesso agli Stati Uniti “one way or the other”. Nel ripercorrere analiticamente l’idiosincratia controstoria dell’America che Williams costruisce attraverso una successione di narrazioni biografiche, Giuliano legge il testo come “il tentativo di insidiare le fondamenta ideologiche e retoriche dell’eccezionalismo americano”, e porta un’attenzione del tutto nuova sulla figura di Eric il rosso (il primo europeo giunto in America, secondo una storiografia ottocentesca in cerca di ascendenze nordiche e guerriero per gli americani), cui Williams dedica appunto la prima biografia del volume. Giunto in Groenlandia in quanto assassino bandito dall’Islanda per opera dell’assemblea popolare – il più antico parlamento del mondo –, nota Giuliano, Eric il rosso è presentato “come un esule dannato, più che come un eroe combattente”: in questo mito di fondazione alternativo, l’eccezione fondante non è, come nella storia dei Padri pellegrini, una comunità in cerca di libertà e democrazia contro l’autoritarismo sovrano, ma al contrario, un individuo insofferente delle regole democratiche, estromesso dalla legge e dalla società. Quello di Eric il rosso è dunque un mito di fondazione che demistifica il nesso consustanziale e originario fra l’America e la democrazia, tradizionale cardine dell’autocelebrazione nazionale, e “smaschera l’impostura degli Stati Uniti come culla di tutte le democrazie moderne. L’unica storia da rivendicare, infatti,

comincia al di fuori della legge e rivendica con orgoglio la condizione del bandito come essenziale all'instaurazione di un nuovo potere sovrano". Alla luce dell'attualità politica internazionale, il ruolo cruciale della Groenlandia nella demistificante controstoria di Williams crea un'inquietante consonanza con la versione apertamente imperialista e bellicista dell'eccezionalismo americano oggi incarnata da Donald Trump.

Nei primi dieci mesi della sua seconda presidenza, Trump ha nominato falchi in ruoli-chiave del suo governo, aumentato il bilancio del Pentagono, usato la minaccia e i dazi come arma ed esibito il suo disprezzo del diritto internazionale, ordinato centinaia di attacchi aerei sullo Yemen e sulla Somalia, oltre che attacchi mirati contro obiettivi in Iran, Iraq e Siria, sostenuto il massacro dei palestinesi nella Striscia di Gaza da parte dell'esercito di Israele, attaccato imbarcazioni civili nei Caraibi e minacciato l'invasione del Venezuela. Se queste azioni non esauriscono, purtroppo, l'elenco degli scenari bellici, dall'Africa all'Ucraina, nei quali gli Stati Uniti sono più o meno attivi, di certo restituiscono quel senso di una "Terza guerra mondiale a pezzi" di cui sempre più insistentemente negli ultimi anni parlano tanto giornalisti e bloggers quanto politologi e papi. È anche per questo, oltre che per il suo status nel canone modernista, che abbiamo voluto includere in questo numero un saggio su *In Our Time* di Ernest Hemingway. L'invadente consapevolezza, onnipresente nell'attuale momento, della guerra e del suo incidere, ora come allora, non su entità politiche ma su corpi vulnerabili, è al centro della suggestiva lettura che ne offre Carmen Gallo. Traduttrice – tra l'altro – della *Waste Land* di T. S. Eliot e premiata autrice di poesia lei stessa, Gallo legge la raccolta di Hemingway come un poema modernista, tracciando nessi, fili, ricorrenze che percorrono e tengono insieme i frammenti di un mondo devastato, nel quale la pace aleggia fantasmaticamente, evocata *in absentia* dalle parole – non dette – del *Book of Common Prayer*: desiderio inespresso di un tempo abulico e impotente, che è – di nuovo, ora come allora – il "nostro", come sottolinea il deittico che ci interpella, fin dal titolo, come suoi attori e partecipi, e non soltanto come testimoni.

Le guerre che segnano il nostro tempo – dentro e fuori dagli Stati Uniti – non sono soltanto guerre guerreggiate, ma anche "culture wars". A differenza dalle battaglie culturali combattute negli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso – ispirate dall'idea dell'espansione

dei diritti, da quella che Cornel West aveva descritto come una “new cultural politics of difference”,¹⁴ e da una politica di riconoscimento e risarcimento delle minoranze etniche, razziali e sessuali –, quelle odierne sono segnate da una spinta apertamente reazionaria. In un rapporto pubblicato il 1° ottobre 2025, e riguardante l’anno scolastico 2024-25, PEN America parla di “normalization of book banning”, affermando che “Never before in the life of any living American have so many books been systematically removed from school libraries across the country. Never before have so many states passed laws or regulations to facilitate the banning of books, including bans on specific titles statewide. Never before have so many politicians sought to bully school leaders into censoring according to their ideological preferences, even threatening public funding to exact compliance”.¹⁵ Queste campagne censorie, che investono per lo più contenuti storici e sociali relativi alle identità etniche, razziali e sessuali, oltre a proibire l’esposizione degli alunni ai libri messi al bando, e a danneggiare economicamente autori e case editrici di libri per bambini e *young adults*, provocano effetti striscianti di autocensura tali da precludere a monte, in modo meno clamoroso ma altrettanto efficace, certi temi e orientamenti. Nonostante che il discorso mediatico tenda sistematicamente a dare risalto agli eccessi della “cancel culture” e della cultura *woke*, accentuando per esempio il clamore dei casi di proposta epurazione del linguaggio razzista o sessista dai classici, a chiedere i *book bans* sono invece, nella stragrande maggioranza dei casi, gruppi ultraconservatori a livello locale e nazionale (organizzazioni omofobe, suprematisti bianchi, nazionalisti cristiani, espressione di tendenze fondamentaliste sul piano religioso e di una spinta libertaria in senso anti-istituzionale a livello politico).¹⁶ Il loro obiettivo (del resto riscontrabile non solo negli Stati Uniti) è quello di riportare sotto il controllo diretto delle famiglie l’istruzione dei bambini e degli adolescenti, “proteggendo” così i minori dall’influsso pernicioso della cultura egualitaria e progressista, multiculturale e revisionista dell’ultimo mezzo secolo, e depotenziando la missione della scuola pubblica in quanto istituzione democratica e democratizzante. È questo l’obiettivo manifesto del proclama del 20 marzo 2025, *Fact Sheet*:

14 Cornel West, “The New Cultural Politics of Difference”, *October* 53 (Summer 1990), pp. 93-109.

15 *The Normalization of Book Banning*, 1.10.2025, <https://pen.org>.

16 Su questi temi si veda *Ácoma* n. 17 (autunno-inverno 2019), dedicato a *Generazione woke. Social media, attivismo e il politicamente corretto 2.0*, a cura di Valeria Gennero e Cinzia Scarpino, e n. 25 (autunno-inverno 2023), “*One Nation under God*”: storie, sviluppi e attualità delle destre religiose statunitensi, a cura di Paolo Barcella e Chiara Migliori.

President Donald J. Trump Empowers Parents, States, and Communities to Improve Education Outcomes,¹⁷ col quale Donald Trump ha motivato alcuni degli Executive Orders volti a sopprimere l'“indottrinamento” ideologico nelle scuole: *Ending Radical and Wasteful Government DEI Programs and Preferencing* (20 gennaio 2025), *Ending Radical Indoctrination in K-12 Schooling* (29 gennaio 2025) e *Improving Education Outcomes by Empowering Parents, States, and Communities* (20 marzo 2025) sono stati fra i primi provvedimenti della sua seconda presidenza.¹⁸ Non siamo lontani dal clima e dai temi di un altro degli eventi che segnarono il 1925: lo Scopes Trial o *State of Tennessee v. John Thomas Scopes*, un processo intentato dallo stato del Tennessee contro l'insegnamento dell'evoluzionismo darwiniano nelle scuole, che si trasformò in un conflitto fra modernità e fondamentalismo creazionista, di enorme risonanza nazionale, anche grazie al coinvolgimento pro e contro di numerosi intellettuali (fra i più famosi, Henry Louis Mencken, che fece di quello che etichettò come “Monkey trial” un'occasione di satira contro l'oscurantismo della cultura sudista), all'assidua copertura mediatica, non solo sui giornali ma – per la prima volta nella storia americana – nelle trasmissioni radiofoniche nazionali, e alla fama dei soggetti coinvolti: l'American Civil Liberties Union si schierò con Scopes, il professore di *high school* accusato, e ad assumerne la difesa fu Clarence Darrow, avvocato reso famoso da cause celebri a livello nazionale, molte delle quali riguardavano il diritto del lavoro, mentre l'accusa era sostenuta da William Jennings Bryan, già aspirante candidato presidenziale e Segretario di stato durante la presidenza Wilson.

Come mostra la consonanza fra le richieste dell'estremismo conservatore e i provvedimenti e le esternazioni presidenziali, un fronte primario della spinta reazionaria dell'odierna politica statunitense riguarda il genere, la sessualità e la razza, peraltro già ampiamente sotto attacco fin dalla precedente presidenza Trump. Già a pochi giorni dal suo secondo giuramento, il 20 gennaio 2025, Trump affiancava al sopra citato decreto contro i programmi DEI – Diversity Equity and

17 Fact Sheet: *President Donald J. Trump Empowers Parents, States, and Communities to Improve Education Outcomes*, 20.3.2025 <https://www.whitehouse.gov/fact-sheets/2025/03/fact-sheet-president-donald-j-trump-empowers-parents-states-and-communities-to-improve-education-outcomes/>

18 Cfr. <https://www.whitehouse.gov/presidential-actions/2025/01/ending-radical-and-wasteful-government-dei-programs-and-preferencing/>; <https://www.whitehouse.gov/presidential-actions/2025/01/ending-radical-indoctrination-in-k-12-schooling/>; <https://www.whitehouse.gov/presidential-actions/2025/03/improving-education-outcomes-by-empowering-parents-states-and-communities/>.

Inclusion, vale a dire i programmi volti ad assicurare eguaglianza e partecipazione ai gruppi storicamente e socialmente marginalizzati per motivi di razza, etnia, genere, classe, provenienza, religione, disabilità – quello intitolato “Defending Women from Gender Ideology Extremism and Restoring Biological Truth to the Federal Government”,¹⁹ che si concretizzava nella seguente linea politica esplicita: “It is the policy of the United States to recognize two sexes, male and female. These sexes are not changeable and are grounded in fundamental and incontrovertible reality. Under my direction, the Executive Branch will enforce all sex-protective laws to promote this reality”; e in una serie di definizioni rigide ed essenzialiste, a presunta base biologica, delle categorie di “sex”, “Women or woman and girl or girls”, “Men or man and boys or boy”, “female”, “male”, “gender ideology” e “gender identity”. Ne è seguita, come è noto, una capillare campagna censoria per eliminare qualunque allusione al genere o alla fluidità di genere nel linguaggio pubblico delle istituzioni (“Agencies shall remove all statements, policies, regulations, forms, communications, or other internal and external messages that promote or otherwise inculcate gender ideology, and shall cease issuing such statements, policies, regulations, forms, communications or other messages”) e per reprimere la possibilità di discutere di *gender* e *gender ideology* nelle scuole e nelle università che godano del sostegno di fondi federali. A queste posizioni si associano concrete politiche di attacco contro i diritti riproduttivi, attuate non solo all’interno degli Stati Uniti, ma anche nel definanziamento di politiche umanitarie internazionali, con la cosiddetta Mexico City Policy, al punto che Human Rights Watch parla di un “global rollback on the rights of women and girls” indotto da Trump:²⁰ un’esplicita e programmatica restaurazione, volta a cancellare le lotte e i diritti del XX secolo. Non è ozioso, allora, tornare indietro di un secolo, e riportare lo sguardo su un momento, al contrario, di espansione dei diritti, per ritrovare la storicità di questi ultimi, e ricordare come nessun diritto sia acquisito una volta per tutte come dimostra, tra l’altro, il dilagare di linguaggi e atteggiamenti aggressivamente misogini dai margini della *manosphere* alla comunicazione mainstream, robustamente alimentata dal lessico presidenziale.

19 <https://www.whitehouse.gov/presidential-actions/2025/01/defending-women-from-gender-ideology-extremism-and-restoring-biological-truth-to-the-federal-government/>.

20 Heather Barr, “Trump spurs global rollback on the rights of women and girls”, *The Telegraph* 7.5.2025, <https://www.hrw.org/news/2025/05/07/trump-spurs-global-rollback-rights-women-and-girls>.

Nel 1925, le donne erano da poco approdate (anche se non in modo omogeneo fra classi, comunità etniche e razziali, e collocazioni geografiche) alla piena cittadinanza, con la ratifica, nel 1920, del XIX emendamento, che rendeva legge federale l'estensione alle donne del diritto di voto. Nel romanzo oggetto del saggio di Leonardo Buonomo, *Gentlemen Prefer Blondes* di Anita Loos, a emergere è proprio la transizione in corso nella posizione della donna, che Buonomo mette a fuoco sul duplice percorso di una lettura analitica delle vicende della protagonista-narratrice Lorelei Lee, e di un uso sagace della biografia dell'autrice, o per meglio dire, della sua autocosciente posizione storico-sociale in un mondo letterario ancora fortemente polarizzato in base al *gender* fra alto e basso, arte e consumo. Dall'ottica ironica e autoironica dell'autrice, emerge un mondo tuttora fortemente condizionato da squilibri e pregiudizi di genere, nel quale tuttavia la donna si muove abilmente come attrice sociale e consumatrice, in forza di una consapevolezza – e quindi di una lucida capacità di manipolazione – delle aspettative maschili. Questo si applica certamente all'ambigua protagonista Lorelei, che si manifesta attraverso il suo diario come ingenua e ignorante, ma anche scaltra e indipendente, e la cui ricerca di ascesa e rivalsa sociale si materializza non solo nella fascinazione dei diamanti, che ne costituisce l'aspetto più noto (anche grazie al successo di "Diamonds Are a Girl's Best Friend", la canzone cantata da Marilyn Monroe nel noto film di Howard Hawks tratto dal romanzo nel 1953), ma anche in una *agency* che la vedrà alla fine trionfante. E si applica certamente all'autrice, come nota Buonomo, abile nel posizionarsi in un mondo editoriale e culturale maschile e condiscendente: "trasformando in materia narrativa la propria esperienza di scrittrice spesso trattata con paternalistica indulgenza dall'establishment maschile, Loos crea un ritratto indimenticabile di una donna che, nel trarre ogni possibile vantaggio materiale dalle attenzioni di cui è oggetto, riesce ad affermare e difendere la propria indipendenza". Una lezione che, nell'odierno clima di *backlash* pubblico e privato contro l'indipendenza delle donne, merita più che mai di essere ricordata.

A portare il discorso sull'altro punto dolente della reazione contemporanea, quello razziale, provvede infine il saggio di Sonia Di Loreto, che si focalizza sullo straordinario intreccio, nel 1925, fra attivismo nero, creatività artistica e letteraria, e lungimirante capacità

di fondazione culturale, che portò alla concomitante creazione di due monumenti della cultura nera americana e transnazionale, l'antologia *The New Negro*, ideata e curata da Alain Locke, e lo Schomburg Center for Research in Black Culture della New York Public Library, sulla 135a strada, luogo cruciale per la documentazione sulla cultura e letteratura nera, nato dalla collezione privata messa insieme dall'attivista bibliofilo di origine portoricana Arturo Alfonso Schomburg, con l'obiettivo non soltanto di salvaguardare e preservare gli archivi storici e culturali della vita, della cultura e della resistenza nera, ma anche di farne un patrimonio collettivo, fruibile dalla comunità. Nel ripercorrere analiticamente le vicende e gli elementi qualificanti di questa doppia fondazione, Di Loreto, oltre a mettere in evidenza il ruolo importante (e spesso poco ricordato) che ebbero in esso le donne – da Ernestine Rose, la bibliotecaria che propose e curò l'acquisizione della collezione Schomburg da parte della NYPL, a Zora Neale Hurston, che proprio su *The New Negro* pubblicò il suo primo racconto –, la inquadra nel contesto dell'attuale, tenace resistenza culturale afro-americana ai ripetuti assalti trumpiani, sferrati in primo luogo contro la memoria critica della schiavitù e del razzismo sistemico nella storia statunitense. Alla volontà presidenziale di cancellazione di questa coscienza critica e di restaurazione di una versione bianca, celebratoria e autocompiaciuta della storia nazionale (espressa tra l'altro in un ennesimo Executive Order, emesso il 27 marzo 2025, dal – nelle appropriate parole di Di Loreto – “roboante e risibile” titolo “Restoring Truth and Sanity to American History”),²¹ istituzioni della cultura come lo Schomburg Center, il National Museum of African American History and Culture e il Metropolitan Museum di New York rispondono con mostre, rassegne e iniziative che costituiscono un puntiglioso rilancio dell'importanza della memoria – quello che nei nostri limiti abbiamo tentato di fare anche noi nei rispecchiamenti proposti in questo numero di *Ácoma*, volti a creare col passato un dialogo che speriamo non antiquario, ma capace di gettare una luce attiva sul nostro presente.

21 <https://www.whitehouse.gov/presidential-actions/2025/03/restoring-truth-and-sanity-to-american-history>.

***Manhattan Transfer*: estetica modernista e denuncia sociale¹**

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-meccanismi 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, scompone e ricompone 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 iscrive 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 scontate, 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 elettro-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 tintured 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 pursed-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 elettro-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 nутten. 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, esperimentando 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

son 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 iscritti 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 iscrive 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 intravede 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 assicuranti, 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 Mécanique*. 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 "Travararla 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, racconti 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 associava, nella funzione, a quella politica: entrambe sono dispositivi sociali il cui fine è quello di contenere il libero arbitrio. Come ha ricordato Chomsky,

[I]a 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 molto 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.

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 Cunninghame Graham, un aristocratico con inclinazioni socialiste, una lettera – va subito aggiunto – che Dreiser non poteva conoscere. Ma l'immagine della macchina da cucire conradiana, 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 Ventinove, 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 impossibile 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 elefantino 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 illustrative 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 prigionia:

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'Illiade 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 sbarcano 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 settentrionale 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 quietness, 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 manovalanza (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 invaghiti 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 maschilini 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 idiomi 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 restituirle 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 predatorie (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 Schlict, 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 dispiegare 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 castoreo 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'allegria 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. Peraltro, 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 fluidità 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 vorticoso 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 Cunninghame 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 *chisms* 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 esprime 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 riversa 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).

Petrolieri e mucchi di cenere: *The Great Gatsby* e l'economia energetica

Harry Stecopoulos

Quando gli studiosi di *energy humanities* interpretano la letteratura moderna, tendono a concentrarsi su quei testi letterari che mettono in primo piano la tecnologia legata ai combustibili fossili, tanto nella forma dell'infrastruttura petrolifera (cercatori, piattaforme, serbatoi, oleodotti) quanto, più comunemente, di veicoli a petrolio e altri meccanismi (automobili, aeroplani, fornaci industriali). Non sorprende che la prima opzione sia spesso apparsa più importante per questo campo di studi nascente. I romanzi moderni considerati centrali per il canone emergente delle *energy humanities* – per esempio, *Oil!* di Upton Sinclair (1926) e *Cities of Salt* di Abdelrahman Munif (1984) – di solito privilegiano l'estrazione e la disseminazione del petrolio piuttosto che il consumo. Sono, nelle parole di Michael Rubenstein, “self-evidently petrofictions [...] because they are explicitly about oil”.¹ Accentuando il lato relativo alla produzione della petromodernità, questi romanzi attirano l'attenzione sui costi ecologici della cultura imperniata sul carburante fossile.

Al contrario, la vasta letteratura che rappresenta le automobili e le stazioni di servizio, la velocità e la tecnologia moderna, è apparsa alle *energy humanities* una risorsa di minor valore. Da *Free Air* di Sinclair Lewis (1919) a *On the Road* di Jack Kerouac (1957), la narrativa moderna ci ricorda spesso che “viviamo il petrolio”, nella suggestiva espressione di Stephanie LeMenager,² ma è raro che si consideri importante analizzare i modi in cui, in questi testi, il capitalismo delle risorse appare in grado di stimolare una visione estetica, per non dire una critica sociale. Le automobili e la cultura automobilistica sono così onnipresenti nel XX e XXI secolo che ci è difficile trovare

1 Si veda Michael Rubenstein, “Petro-”, in *The 2024 Report on the State of the Discipline of Comparative Literature*, <https://stateofthedisdiscipline.acla.org/entry/petro>. Rubenstein risponde in questo brano al saggio di Amitav Ghosh, generativo per questo campo di studi, “Petrofiction”, *New Republic* 2.3.1992, pp. 29-34.

2 Stephanie LeMenager, *Living Oil: Petroleum Culture in the American Century*, Oxford University Press, New York – Oxford 2014, p. 3.

nella loro rappresentazione un'importante forma di commento sul fascino e sul pericolo del petrolio. Lo scarso spessore delle descrizioni di macchine e carburante fa sì che la maggior parte dei romanzi moderni siano sintomatici, non diagnostici, rispetto alla *petroculture*.

The Great Gatsby si distingue dai due gruppi di testi sopra citati perché offre una visione più sinottica del petrolio nella modernità. Il romanzo non offre a chi lo legge il costante esame dell'industria petrolifera che *Oil!* di Upton Sinclair avrebbe proposto l'anno successivo: non vi si trovano scene sensazionali dello stillare del greggio o degli incendi dei pozzi. Eppure, il classico di Fitzgerald fa regolare riferimento alla cultura del petrolio attraverso allusioni sia alle infrastrutture sia ai veicoli. Tom Buchanan compra un cucciolo da un uomo che somiglia al magnate del petrolio John D. Rockefeller; un guidatore ubriaco al party di Gatsby si chiede "where there's a gas'line station?"; Nick Carraway chiede per scherzo a Daisy se la benzina abbia effetto sul naso del suo autista; Gatsby avverte Tom Buchanan che la sua macchina non ha "much gas".³ Il petrolio si rivela indispensabile a Fitzgerald nel suo dipingere "the constant flicker of men and women and machines" (54) tipico della modernità fondata sulla propulsione.

A differenza dalla maggior parte dei romanzi sul petrolio, tuttavia, *The Great Gatsby* esamina in che modo "il petrolio [definisca] tanta parte dell'essere nella modernità" ingaggiando la petrocultura a livello dei personaggi.⁴ Il petrolio e la sua infrastruttura dotano Nick di un discorso grazie al quale rappresentare le figure predestinate a una fine tragica nella sua narrazione. Per i "careless" Tom, Daisy, e Jordan, il petrolio è così totalmente mediato da essere a malapena percepibile: danno questa risorsa per scontata. Ma per George, Myrtle, e Gatsby, i tre personaggi esclusi dal cerchio magico del privilegio consolidato, il carburante rappresenta i sogni della modernità. Non sorprende, quindi, che vivano nelle vicinanze del petrolio o ci lavorino, che sia ai livelli alti come Gatsby o nelle trincee della stazione di servizio come Myrtle e George. L'energia del petrolio è, per quei personaggi predestinati, strettamente legata all'energia sociale, alla spinta necessaria per arrampicarsi e avere successo. La benzina è più che

3 Francis Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, Scribners and Sons, New York 1953 [1925], pp. 28, 53, 78, 108. Tutte le citazioni provengono da quest'edizione; i numeri di pagina saranno d'ora in poi riportati fra parentesi nel testo dopo la citazione.

4 Peter Hitchcock, "Oil in an American Imaginary", *New Formations*, 69, 4 (2010), pp. 81-97, qui 81.

un dettaglio buttato lì nel romanzo; è fondamentale nel modo in cui Nick Carraway tenta di comprendere il rapporto dei personaggi con le possibilità e i pericoli della vita nel ventesimo secolo.

In questo saggio, rimetto la benzina dentro *Gatsby*. Inizierò con l'analisi di un'importante fonte storica legata all'atteggiamento critico di Fitzgerald verso il petrolio: il Teapot Dome Scandal (1921-1924), che per la prima volta mise in luce i nuovi rischi di corruzione federale e aziendale nella gestione delle risorse. Poi passerò ai modi in cui il discorso del petrolio informa il rapporto di Nick con i tre personaggi del romanzo dotati di aspirazioni, Gatsby, Myrtle e George. Nick lega ciascuna di queste figure alle promesse e al fallimento della petromodernità. Quella che Nick definisce "the savage violence" (91) del capitalismo delle risorse dà forma al romanzo, e in particolare agli omicidi centrali al suo *dénouement*. Se la benzina manifesta in questo racconto un ricco potenziale di emancipazione, il suo modo più tangibile di significare sta in una trama nella quale l'energia finisce per precludere qualunque rapporto di moderna libertà e possibilità. In effetti, la discarica di immondizia e carbone esausto presenta l'avvertimento più famoso del romanzo sul fato di una società che dipende dall'estrazione di energia. Sono pochi i lettori che non ricordino la "Valley of Ashes". Ma il rapporto a lungo ignorato del romanzo con la petrocultura è significato in modo ancora più tremendo attraverso la morte cruenta dei personaggi più vulnerabili. L'ontologia del petrolio e una fatale precarietà si informano l'una dell'altra in *The Great Gatsby*, e il risultato è un "holocaust". Il saggio si conclude con qualche osservazione su come il romanzo di Fitzgerald ci offra un commento profetico sulla nostra crisi ambientale di oggi, cent'anni dopo la prima pubblicazione di *Gatsby*.

Da quando, nel 2011, Patricia Yaeger ha coniato l'espressione "the energy unconscious", la critica ha riletto i testi letterari nell'ottica di farne emergere la relazione con una specifica risorsa energetica.⁵ Si è trattato, in larga parte, di un progetto di tipo storico, poiché di norma studiosi e studiosi collegano un testo letterario a uno specifico

5 Patricia Yaeger, "Literature in the Ages of Wood, Tallow, Coal, Whale Oil, Gasoline, Atomic Power, and Other Energy Sources", *PMLA*, 126, 2 (2011), pp. 305-326.

tipo di combustibile utilizzato nell'Occidente, che sia l'olio di balea nell'importante opera di Jamie Jones su *Moby Dick* o il carbone nell'acuta lettura che Heidi Scott fa di *Wuthering Heights*.⁶ *The Great Gatsby* invita un analogo approccio storicista. Di rado la critica interpreta il periodo successivo alla Prima guerra mondiale in termini di petrolio, ma quest'era di *flappers*, sceicchi, liquore di contrabbando fu anche il periodo in cui per la prima volta la nazione abbracciò un nuovo tipo di carburante e i veicoli che da esso dipendevano.⁷ Molti dei testi più famosi di questi anni – *Cane* di Jean Toomer (1923), *The Great Gatsby* (1925), *The Professor's House* di Willa Cather (1925), *Manhattan Transfer* di John Dos Passos (1925), *A Farewell to Arms* di Ernest Hemingway (1929) – manifestano un significativo interesse per il petrolio. I loro riferimenti ripetuti ad automobili, ambulanze, strade, benzina, pompe di benzina e garage testimoniano quanto il modernismo sia profondamente intrecciato con l'economia petrolifera e l'infrastruttura che la sostiene. Alcune di queste opere non approfondiscono l'analisi dell'immaginario del petrolio, ma altre trovano nella benzina un nuovo modo di riflettere sul significato della vita americana moderna. Nelle parole di Peter Hitchcock, "The Great American Oil Novel is contemporaneous with the emergence of oil in American history".⁸

Lo scalpore creato dallo scandalo di Teapot Dome (1921-24) dimostra come gli eventi contemporanei alimentassero il fascino del petrolio.⁹ Probabilmente l'esempio più importante di corruzione nel campo delle risorse del XX secolo, questo scandalo si staglia nell'epoca successiva alla Prima guerra mondiale come un caso di avidità e manipolazione ancora più tristemente famoso di quello della truffa delle World Series del 1919, citato nel romanzo.¹⁰ Nel 1921, il presi-

6 Si veda Jamie Jones, "Oceans of Oil: *Moby-Dick*, Energy, and the Environmental Humanities", conferenza tenuta alla University of Illinois-Urbana, 29 gennaio 2020, e Heidi C. M. Scott, *Fuel: An Ecocritical History*, Bloomsbury, New York 2020.

7 Per un'importante lettura della cultura automobilistica dell'inizio del XX secolo, si veda Cotten Seiler, *A Republic of Drivers: A Cultural History of Automobility in America*, University of Chicago Press, Chicago 2009.

8 Hitchcock, "Oil in an American Imaginary", cit., p. 90.

9 Le informazioni su questo scandalo sono tratte da Laton McCartney, *The Teapot Dome Scandal: How Big Oil Bought the Harding White House and Tried to Steal the Country*, Random House, New York 2008. Per un resoconto coevo che Fitzgerald potrebbe aver letto, si veda Marcus Eli Ravage, *The Story of Teapot Dome*, Republic Publishing Company, New York 1924.

10 Nel 1924, "the oil scandals were [...] spread across the front pages of the newspapers", scrive Frederick Lewis Allen in *Only Yesterday: An Informal History of the 1920's*, Wiley, New York 2015 [1942],

dente Warren Harding spostò al Dipartimento degli Interni il controllo delle riserve navali di carburante a Teapot Dome, nel Wyoming, e a Buena Vista e Elk Hills in California. Dopo il trasferimento, Albert Hall, all'epoca Segretario agli Interni, dette segretamente in concessione a basso prezzo le riserve nel Wyoming a Harry Sinclair della Mammoth Oil Company, e le riserve in California a Edward Doheny della Pan Am Petroleum and Transport Company. In cambio della possibilità di avviare trivellazioni illegali in quelle che erano terre di proprietà federale, Sinclair investì nel ranch nel New Mexico di Hall e Doheny versò al Segretario una somma di 100.000 dollari in contanti. L'estrazione illecita di risorse fruttava dividendi sostanziosi.

Le ripercussioni dello scandalo di Teapot Dome avrebbero coinvolto i tre uomini insieme al presidente Harding. Hall avrebbe subito una condanna per aver ricevuto tangenti da Sinclair e Doheny, e Harding, prima della sua morte prematura nel 1923, avrebbe subito l'onta di aver approvato il trasferimento delle riserve petrolifere, e più in generale di aver fatto finta di non vedere la corruzione che permeava la sua amministrazione. Sinclair e Doheny sarebbero sfuggiti a ogni sanzione e sarebbero tornati ad affermarsi come oligarchi nel settore delle risorse, ma Teapot Dome divenne presto sinonimo della corruzione negli affari delle industrie Big Oil. Come affermò il senatore democratico del Montana, Thomas J. Walsh, lo scandalo fu "the most stupendous piece of thievery known to our annals".¹¹ Se gli anni Venti segnarono l'inizio di una petrocultura compiuta, questo si verificò in un modo che mise in luce gli affari sottobanco e le vere e proprie azioni criminali che avrebbero caratterizzato l'era del petrolio. Attraverso la privatizzazione illegale di risorse naturali di proprietà pubblica si potevano realizzare profitti immensi.

Ambientato nel 1922, l'anno in cui le inchieste giornalistiche rivelarono la vicenda degli imbrogli del segretario Hall, *The Great Gatsby* riconosce come il petrolio sia a un tempo fascinoso e pericoloso. Fitzgerald fa apparire evidenti gli aspetti rischiosamente seduttivi del petrolio collegandolo a espressioni di ricchezza e potere. Lo suggerisce il plutocrate, lo "hulking" Tom Buchanan, quando informa Nick, nelle prime fasi del racconto, che la sua lussuosa

p. 116. Allen continua sostenendo che lo scalpore iniziale creato dalla corruzione in campo petrolifero lasciò subito il passo a un travolgente desiderio di seppellire la faccenda e ristabilire lo status quo.

¹¹ Citato in William Grimes, "There Will be Scandal: An Oil Stain on the Jazz Age", *The New York Times*, 13.2.2000, sez. E, p. 8.

proprietà di East Egg, con “a half acre of [...] roses”, “once belonged to Demaine, the oil man” (16, 12).¹² A rafforzare il collegamento è l’insistenza con cui Fitzgerald vuole far comprendere a chi legge che la nascente industria petrolifera, anzi, l’intera industria che ruota intorno all’estrazione di risorse, è una pratica criminale redditizia. Lo evidenzia visibilmente ritraendo Dan Cody, il *tycoon* che prende sotto la sua ala il giovane Jay Gatz, come una specie di picchiatore ripulito, anche se ha fatto i soldi con il rame anziché facendo il giocatore o lo strozzino. Ricordando il ritratto di Cody sul muro di Gatsby, Nick descrive il magnate del rame come un “pioneer debauchee, who [...] brought back to the Eastern seaboard the savage violence of the frontier brothel and salon” (92). Cody, la figura paterna di Gatsby, incarna la stretta relazione fra l’estrazione mineraria e il terrore fisico del West, e il legame fra risorse e violenza persiste nell’era moderna rappresentata nel romanzo. Come si evince da quanto afferma Tom Buchanan verso la fine del romanzo, i criminali che vendono alcool illegale sottobanco durante il Proibizionismo potrebbero vendere anche “gas” (108).¹³ Si può ipotizzare che secondo Fitzgerald, gente del West come Dan Cody o lo Harry Sinclair della Mammoth Oil abbiano più cose in comune con Wolfsheim e altri gangster urbani di quanto i loro diversi contesti regionali non lascino pensare.

Scrivendo nel periodo successivo allo scandalo di Teapot Dome, Fitzgerald riconosceva la natura fraudolenta di quelle figure pubbliche che tentavano di controllare il mondo del petrolio, ma comprendeva anche una verità più sottile: il grado in cui il nuovo regime petrolifero poteva esercitare il suo potere sulla vita degli americani. Nel 1920, Scott e Zelda viaggiarono sulla loro Marmon Speedster da Westport, nel Connecticut a Montgomery, in Alabama, un’esperienza dai molti aspetti comici raccontata dal romanziere nel saggio “The Cruise of the Rolling Junk” (1924). Traboccante di strade piene di buche e meccanici scontenti, il pezzo narra in modo divertito le disavventure della coppia in viaggio, ma al tempo stesso attira l’at-

12 Vale la pena di notare che Fitzgerald basò il personaggio di Tom Buchanan su William H. Mitchell, ricco originario di Chicago che sarebbe poi divenuto direttore della Texaco, Inc.

13 Il collegamento fra le attività illecite di Gatsby con il “gas” qui può avere significato anche in termini più specifici. In riferimento all’affermazione di Tom Buchanan che Gatsby “[has] got something on now” di cui il loro comune conoscente Walter è “afraid” di parlare (119), John H. Randall III argomenta che questa potrebbe essere un’allusione proprio al Teapot Dome Scandal: si veda John H. Randall III, “Jay Gatsby’s Hidden Source of Wealth”, *Modern Fiction Studies*, 13, 2 (1967), pp. 247-257, qui p. 250.

tenzione sul modo in cui una petrocultura incipiente riduce i valori e le aspettative dei Fitzgerald a un onnivoro bisogno di carburante.

In una scena degna di nota, i due provano un senso di “uncanny hollownness” quando si accorgono che rimane “but a single gallon of gasoline in the tank” e mancano ancora molte miglia per raggiungere Richmond.¹⁴ Col serbatoio quasi vuoto, cercano benzina ovunque. Ma le campagne della Virginia non offrono molte opzioni e, nel dirigersi verso una città vicina, Fitzgerald dà voce alla propria disperazione e abiura alla società civile in nome del petrolio. “Let it lack churches and schools and chambers of commerce”, proclama, “but let it not lack gasoline!” (59). La comunità non “manca di benzina”, e ben presto i Fitzgerald potranno rimettersi in viaggio, ma nel frattempo, l'autore entra in un emporio del posto in cerca di sigarette e si trova in un ambiente afroamericano. La sua reazione è di shock e orrore. “I found myself enclosed in a miasmatic atmosphere”, scrive Fitzgerald: “The room was simply jammed with [African Americans] and [...] the moral and physical aura which they cast off was to me oppressive and obscene” (59-60). La “hollownness” precipitata dalla “lack” di benzina conduce al terrore del Nero. L'ansia per la mancanza di carburante e l'ansia della *whiteness* si informano a vicenda.

Ovviamente, il razzismo di Fitzgerald non aveva alcun nesso esplicito con la benzina. Egli insulta i neri che gli portano la benzina, ma essi comprendono la cultura automobilistica quanto lui: anzi, in questa scena è Fitzgerald, non i suoi interlocutori neri, a reagire con turbamento alla petromodernità. Nel riconoscere che, quando “the oil register showed zero”, “the game was up”, Fitzgerald articola la presa d'atto che la vita americana moderna ha poco significato senza benzina, e questa verità devastante si incarna fisicamente nell'esperienza dell'emporio (79). Lo shock del regime energetico moderno si materializza nello shock della nerezza. La stranezza della petromodernità trae alimento da, e contribuisce ad alimentare, la sua virulenta xenofobia.

Come suggerisce questo breve resoconto dell'esperienza di viaggio di Fitzgerald, l'autore si rendeva conto, sia pure in forma embrionale e offensiva, che la petrocultura aveva una straordinaria capacità di evocare tanto l'emancipazione quanto il terrore della vita moder-

14 Francis Scott Fitzgerald, *The Cruise of the Rolling Junk*, Hesperus, London 2011 [1924], p. 58. Tutte le citazioni provengono da quest'edizione; i numeri di pagina saranno d'ora in poi riportati fra parentesi nel testo dopo la citazione.

na.¹⁵ La benzina poteva significare la liberazione della strada aperta o l'assetto carcerario del razzismo. *The Great Gatsby* rende ancor più palpabile la pericolosa seduzione di questo carburante dramatizzando attraverso il personaggio eponimo i modi in cui il petrolio suggerisce possibilità infinite. È un luogo comune associare Gatsby alla sua enorme automobile color crema e allo stile di vita lussuoso da lui rappresentato (60). La sua Jazz Age è un'epoca di velocità, di "fenders spread like wings" e "cars going up and down" (63, 158). Ma Nick collega Gatsby alla benzina anche in modi diversi, e la sua figura misteriosa è per molti aspetti altrettanto emblematica di un nuovo tipo di energia quanto di un nuovo tipo di trasporto. Questo nesso col petrolio per certi versi si ripercuote sulla reputazione criminale di Gatsby come "a bootlegger" che "has killed a man" (57). Informando Daisy di essere stato nello "oil business", il ricco misterioso proclama il proprio legame con un'industria che era sinonimo di traffici corrotti, se non illegali (82).

Ciò che è più importante, Nick ascrive a Gatsby quello che LeMenager definisce "the charisma of energy": una capacità affascinante e quasi magica di influire sul mondo.¹⁶ Quando i due personaggi assistono al funerale di un immigrato durante il loro ingresso a Manhattan, per esempio, Nick attira l'attenzione sul rapporto fra la cultura del petrolio e il fascino di Gatsby quando dice "I was glad that the sight of Gatsby's splendid car was included in their somber holiday" (64). Per il narratore, quest'oggetto appartenente alla petromodernità può sollevare lo spirito degli sfortunati colpiti dal lutto, perché è al tempo stesso splendido e mobile, una favolosa incarnazione della mobilità sociale cui aspirano. La "splendid car", da questa prospettiva, è insieme il gioiello scintillante di un sogno americano capitalista e un richiamo fisico al combustibile fossile che sottende la nuove possibilità socio-economiche. Il petrolio non è soltanto un segno della ricchezza illecita ottenuta con mezzi corrotti, ma è anche l'emblema del desiderio di trovare nell'estrazione di risorse tutto ciò che la modernità ha promesso.

Nel suo tentativo di esplorare il mistero di Gatsby, Nick attinge a un coacervo di discorsi sociali e culturali che vanno dal nativismo

15 In una futura versione ampliata di questo saggio, intendo occuparmi del modo in cui Fitzgerald mette in atto quest'abbandono della civiltà facendo ricorso al discorso razzista mentre è in cerca di benzina nella città della Virginia.

16 LeMenager, *Living Oil*, cit., p. 4.

al jazz popolare agli stili d'abbigliamento. All'inizio, la benzina non sembra far parte del quadro. Ma il petrolio informa il resoconto che Nick fa del protagonista e la sua visione della modernità, ed emerge nelle rappresentazioni insieme geologiche e infrastrutturali della carismatica auto-creazione di Gatsby. Quelle immagini hanno inizio nelle prime fasi del romanzo, quando Nick informa i lettori della "heightened sensitivity to the promises of life" di Gatsby, che lo rende simile a "one of those intricate machines that register earthquakes ten thousand miles away" (8). Nick si riferisce al sismografo, inventato nel 1880 ma perfezionato all'inizio del XX secolo, in parte a causa della sua importanza militare nel consentire l'identificazione delle postazioni d'artiglieria della Prima guerra mondiale registrando i tremoti da queste provocati. Nei primi anni Venti, l'uso del sismografo si era esteso e l'industria petrolifera in espansione cominciò a usare queste "intricate machines" per identificare nuove sorgenti di combustibili fossili attraverso un processo di rifrazione che misurava le alterazioni del suolo.¹⁷ Per i contemporanei di Nick, l'immagine del sismografo era probabilmente associata all'estrazione del petrolio, soprattutto dopo che l'uso della rifrazione sismica aveva portato alla scoperta del petrolio a Orchard Dome, in Texas, nel 1924.¹⁸ Nel collegare Gatsby a una nuova forma di geoesplorazione, il narratore lo connette inavvertitamente a una petrocultura incipiente.

Nell'evocare questa connessione, Nick non intende parlare di terremoti o di trivellazioni, ma piuttosto celebrare la "heightened sensitivity to the promises of life" di Gatsby. La capacità del personaggio eponimo di esprimersi attraverso lo stile, la moda, le feste e l'amore romantico emerge per la prima volta attraverso il linguaggio geologico del narratore. E Nick persiste nell'uso di una tale retorica per dimostrare che, come direbbe Dipesh Chakrabarty, nel caso di Gatsby la "mansion of modern freedoms stands on an

17 Per un interessante resoconto del ruolo del sismografo nella previsione dei terremoti, nei contesti bellici, e nella speculazione petrolifera, si veda Daniel Yergin, *The Prize: The Epic Quest for Oil, Money, and Power*, Simon and Schuster, New York 1990.

18 In effetti, potremmo ipotizzare che l'osservazione di Nick su "the foul dust that floated in the wake of [Gatsby's] dreams" (8) costituisca un'allusione inconsapevole all'inquinamento che necessariamente faceva seguito alla trivellazione e ad altre forme di estrazione di risorse. Per un'importante trattazione di come la contemporanea industria del petrolio depredò una specifica metropoli, si veda Nancy Quam-Wickham, "'Cities Sacrificed on the Altar of Oil': Popular Opposition to Oil Development in 1920s Los Angeles", *Environmental History*, 3, 2 (1998), pp. 189-209.

ever-expanding base of fossil fuel use".¹⁹ Per esempio, più avanti, nel raccontare le esperienze del giovane James Gatz, Nick si rivolge, significativamente, a un'altra metafora che suggerisce potenzialità sotterranee. Per il turbolento Gatz, spiega il narratore, le sfrenate "reveries" di futuro successo derivano dalla convinzione che "the rock of the world was founded securely on a fairy's wing" (89): che sotto la roccia esista qualcosa di straordinario. Il protagonista ha la capacità di registrare i terremoti, ma anche di identificare la magia nel sottosuolo, ed è quest'ultimo talento che appare essenziale alla sua creazione di sé. Come Ryszard Kapuscinski, Nick suggerisce che "oil creates the illusion of a completely changed life".²⁰ La capacità di James Gatz di diventare Jay Gatsby e recuperare il sogno di Daisy Buchanan dipende da un'epoca resa possibile dal petrolio. *Gatsby* è un romanzo sul sogno di ripetere il passato, ma è anche un romanzo su come una cultura dei combustibili fossili proclama di poter trasformare il passato (materiale) in un luminoso futuro.

La sensazione che le qualità carismatiche di Gatsby dipendano dalla, e siano connesse alla, petromodernità diviene ancora più manifesta quando Nick collega Gatsby all'infrastruttura petrolifera. Nel descrivere il suo ritorno dalla casa dei Buchanan, il narratore descrive in tono rapsodico ciò che vede durante il breve viaggio: "Already it was deep summer on roadhouse roofs and in front of wayside garages, where new red gas-pumps sat out in pools of light" (23). Spostandosi dinamicamente da una prospettiva aerea ("on roadhouse roofs") a una terrestre ("in front of"), Nick si fissa sulle "new red gas-pumps [...] out in pools of light". Più di qualunque altro aspetto del suo quadretto stradale, le pompe di benzina esigono l'attenzione di Nick, e lui risponde allo stesso modo, dipingendole come oggetti fascinosi dotati di una propria aura. Per Nick, questi elementi dell'infrastruttura petrolifera appaiono sacri, quasi totemici, oltre che moderni e "new".

Gatsby suscita in Nick una descrizione analogamente estatica poche righe dopo. Tornato a casa, il narratore nota di non essere solo:

19 Nelle parole di Dipesh Chakrabarty, "Most of our freedoms so far have been energy-intensive": si veda Dipesh Chakrabarty, "The Climate of History: Four Theses", *Critical Inquiry*, 35, 2 (Winter 2009), pp. 197-222, qui p. 208

20 Citato in Michael Watts, "Petro-Violence: Community, Extraction, and Political Ecology of a Mythic Commodity", in Nancy L. Peluso and Michael Watts, a cura di, *Violent Environments*, Cornell University Press, Ithaca - London, 2001, pp. 189-212.

"fifty feet away a figure had emerged from the shadow of my neighbor's mansion and was standing with his hands in his pockets [...]. Something in his leisurely movements and the secure position of his feet upon the lawn suggested that it was Mr. Gatsby" (23-24). Grazie alla sua presenza fisica da proprietario ("the secure position of his feet upon the lawn"), Gatsby si staglia nell'oscurità circostante. Come le pompe di benzina rosse e nuove, attira l'occhio, illuminato non dall'elettricità ma dalla "loud, bright night" (24). Gatsby manifesta un'eccezionalità che lo distingue da tutto e tutti intorno a lui. Ma Fitzgerald allude anche sottilmente a un collegamento, alla maniera di Dan Cody, fra quelle pompe di benzina e il suo eroe, allorché, nel mezzo del lirico tributo di Nick, emerge un'indicazione significativa di possesso: meditando sul motivo per cui Gatsby si trova all'aperto di notte, Nick immagina che la misteriosa figura sia lì "to determine what share was his of our local heavens". Per quanto resa liricamente, la descrizione di Nick non dipinge Gatsby come la figura romantica che si strugge per il suo amore perduto – la favoleggiata luce verde farà il suo ingresso nel paragrafo seguente – ma lo presenta invece come uno speculatore ansioso di identificare l'entità dei suoi titoli di proprietà. La magica promessa del petrolio attinge al suo fascino venale, e contribuisce a rifletterlo.

Ponendo in evidenza la qualità proprietaria di Gatsby, Nick ci ricorda che l'eroe del romanzo trascura di rado i conti. Nonostante il suo anelito romantico e le sue spese esagerate, Gatsby è un uomo d'affari di successo che condivide certe qualità mercantili con gli altri personaggi ricchi del romanzo. Il fatto che lavori con Walter Chase, uno degli amici di Tom Buchanan, su un imprecisato affare illecito (119) rende tutto ciò ancor più evidente. Questi rapporti, tuttavia, contano solo fino a un certo punto, soprattutto quando si parla di petrolio e velocità. Nick si sforza di sottolineare che i Buchanan e Jordan Baker sono in una relazione diversa con la petromodernità rispetto al personaggio eponimo. La capacità di Tom, Jordan e Daisy di "[smash] up things and creatures" (158), nelle parole di Nick, riflette un senso arrogante di privilegio energetico che riafferma lo status quo e nega la possibilità sociale che Gatsby sembra incarnare. Adottando un'espressione di Patricia Yaeger, si può dire che Tom, Daisy e Jordan esistono "in a system of mythic abundance not

available to the energy worker who lives in carnal exhaustion".²¹ Il potere reso possibile dal petrolio è, per i plutocrati, un nuovo modo di dominare il mondo, e Nick sembra rendersene conto. In un'epoca in cui i media tendevano a demonizzare i guidatori afroamericani e immigrati, è rivelatore che Fitzgerald presenti i ricchi come particolarmente pericolosi al volante. Tom ha distrutto una macchina nella California meridionale, rompendo un braccio alla ragazza che lo accompagnava, una cameriera dell'hotel di Santa Barbara (71); Jordan è a un soffio dall'investire un lavoratore, portandogli via un bottone dall'abito (55); Daisy uccide Myrtle in un omicidio stradale (122). Nelle loro mani, l'automobile è come un'arma rivolta contro coloro che cercano nel "vivere il petrolio" la possibilità di un'ascesa personale e sociale.²²

L'energia non ha alcun rapporto col lavoro per Tom, Daisy e Jordan, e questo fatto li contrappone non solo a Gatsby, per il quale l'energia significa un certo tipo di lavoro immaginativo e speculativo, ma anche per Myrtle e George, che si sforzano fisicamente per rendere la petromodernità una realtà. La sezione devastata di Queens abitata da quest'ultima coppia (25) rende palpabile il rapporto viscerale con le realtà sgradevoli del capitalismo delle risorse. Descritta come una "desolate area of land" "bounded by a small foul river", la "valley of ashes" emana tossicità (25). Fitzgerald non spiega mai da che cosa siano composti, esattamente, i mucchi di ceneri, ma la documentazione storica chiarisce che la maggior parte dei cumuli torreggianti di rifiuti era costituita da ceneri di carbone, talvolta ancora in combustione. I residui di carbone, provenienti soprattutto da Brooklyn, costituivano la matrice fumante nella quale i lavoratori, descritti da Fitzgerald come "ash-grey men", scaricavano ogni sorta di detriti, dai rifiuti domestici a quelli industriali.

Questa grande discarica irregolare, famigerata negli anni Venti perché pestilenziale e fonte di malattie, sta a significare il punto d'arrivo di un certo tipo di economia energetica, un luogo in cui i residui di combustibile fossile si sgretolano dopo che il capitalismo ne ha estratto tutto ciò che aveva valore.²³ Tutto ciò che resta di que-

21 Yaeger, "Literature in the Ages of Wood", cit., p. 309.

22 Proprio come la vanteria di Tom di aver trasformato un garage in stalla (106) può suggerire un'ostilità patrizia alla cultura del petrolio, è importante riconoscere che questa prospettiva luddista è essa stessa fondata in un rapporto privilegiato con la modernità energetica.

23 Per un interessante commento sulla discarica di immondizia di Corona si veda "The Corona

sta risorsa un tempo vitale, estratta dalle miniere e bruciata, sono le ceneri che rendono l'area un sito di devastazione ecologica. George e Myrtle Wilson, bianchi piccolo-borghesi in fondo alla filiera, manifestano in modo evidente quello svuotamento dell'energia. E tuttavia Fitzgerald si rende anche conto, benché confusamente, che i vecchi regimi energetici non scompaiono, ma piuttosto forniscono la base sedimentata, anzi, il paesaggio, per quelli che li sostituiscono. L'abitazione e la stazione di servizio "dim", "unprosperous and bare" di George sembrano così assomigliare al "dumping ground" che le circonda, ma come osserva Nick, qui c'è più di quanto si veda a prima vista. "It had occurred to me", afferma entrando nell'autorimessa di Wilson, "that this shadow of a garage must be a blind" (25, 26). Il segreto, qui, è che il carbone esausto che dà il nome a questa periferia metropolitana esiste in una continuità incendiaria con la benzina che fluisce dalle pompe del garage. La Valle delle Ceneri è anche una Valle del Petrolio, e la "desolate area" è al tempo stesso un luogo di estenuazione e un luogo consumato da una tremenda energia.

La potenza del petrolio fa da propellente alle auto che si fermano al garage di George, ma lo stesso potere sembra anche spingere la sessualità illecita, il tradimento e la morte che si associano a questo spazio degradato. Il maggior luogo di consumo di benzina nel romanzo è anche il suo luogo di desiderio e violenza (26). Questo garage figura in modo importante nelle parti più destabilizzanti del romanzo: la prima, nel capitolo due, quando Tom e Nick scendono dal treno per incontrare Myrtle Wilson; la seconda, nel capitolo sette, quando Tom, Nick e Jordan si fermano a fare benzina e Myrtle scambia Jordan per Daisy; la terza, nel capitolo sette, quando Daisy uccide Myrtle accidentalmente guidando la macchina di Gatsby; la quarta e ultima, quando George Wilson individua Gatsby e lo uccide per poi suicidarsi. Se il garage di George Wilson è un deposito di carburante, è anche un sito che rende manifesta l'intima relazione del petrolio con la violenza della vita moderna. Quest'ultimo punto ha un correlativo a livello narrativo: collegando il garage al tradimento e allo spargimento di sangue, Fitzgerald implica che il petrolio e la sua infrastruttura siano i catalizzatori necessari per fare da propellente alla trama. Proprio come i personaggi che si fermano da Wilson

a fare benzina, il romanzo trova nella stazione di servizio una valida fonte d'energia. Senza il garage, è difficile immaginare come *Gatsby* possa completare il proprio arco narrativo.²⁴

Quest'arco, è importante considerare, ha costi pesanti per Myrtle e George, i due personaggi piccolo-borghesi che dipendono dal petrolio per vivere e che, come *Gatsby*, nel romanzo sono collegati all'infrastruttura petrolifera. Può sembrare che Myrtle affermi la visione romantica degli appartamenti nascosti, grazie alla sua capacità di trascendere, con la sua potenza libidinale, lo squallore di ciò che la circonda. La sua "thickish figure" e "surplus flesh" (27) irradiano un calore che sembra sfuggire dalla valle delle ceneri. "There was an immediately perceptible vitality about her", ci dice Nick quando la incontra, "as if the nerves of her body were continually smouldering" (27). Questa descrizione converge col trattamento che Tom fa di Myrtle, definendola esclusivamente in termini di irrimediabile fisicità. Ma come si vedrà, il modo in cui Nick parla di Myrtle è anche un commento, inconsapevole o meno, sul nuovo regime energetico emergente degli anni Venti. Eccessiva e infiammabile, Myrtle manifesta la promessa e la fatalità del "vivere il petrolio".

Nick suggerisce implicitamente, in diversi punti, che il rapporto di Myrtle col carburante fossile vada al di là degli imperativi economici e ancor più dei garage polverosi: l'energia rappresentata dal petrolio è a certi livelli inseparabile dalla sua potente forza vitale. Il narratore lo suggerisce qualche capitolo dopo, quando scorge Myrtle passando in macchina con *Gatsby*, diretto verso Manhattan: "I had a glimpse of Mrs. Wilson straining at the garage pump with panting vitality" (63), ci dice. Certo, dipingendo Mrs. Wilson "straining" e "panting" alla "pump", Nick passa a una modalità di discorso erotizzato che è insolita nel romanzo; ma il suo eccesso linguistico in questo momento attesta il suo interesse per il petrolio e il lavoro, oltre che la sua fascinazione per la sessualità di Myrtle. La descrizione di Nick ci ricorda inavvertitamente che la parola "pump", in questo momento della petromodernità, funzionava sia come sostantivo sia come verbo, molto più di quanto non valga per l'America del XXI secolo, e per ottimi motivi. Negli anni Venti, si pompava la benzina

24 Il ruolo cruciale del garage di Wilson nella narrazione connette *The Great Gatsby* a un sottogenere della narrativa e del cinema americani che si potrebbe definire *petro-noir*. Fra i testi pertinenti si possono includere *Sanctuary* di William Faulkner (1931), *The Postman Always Rings Twice* di James M. Cain (1934) e il film omonimo di Tay Garnett (1946), e il film *Out of the Past* di Jacques Tourneur (1947).

azionando una manovella che faceva risalire la benzina fino al livello necessario per arrivare nel serbatoio dell'auto.²⁵ La promessa di energia facile del petrolio richiedeva paradossalmente uno sforzo, esercitato primariamente da persone della classe lavoratrice e della piccola borghesia.²⁶ Al di là del suo significato sessuale, Myrtle "straining" alla pompa getta luce anche sull'intima relazione fra lavoro fisico e carburante: la sua "panting vitality" non è tanto contrapposta, quanto connessa alla stazione di servizio.

Che Nick concepisca Myrtle in termini di petrolio e infrastruttura petrolifera diviene ancor più manifesto nel modo in cui la ritrae dopo la sua morte. Ripetendo l'associazione fra il corpo di Myrtle e l'energia, descrive il suo cadavere come un serbatoio venuto meno: "The mouth was wide open and ripped at the corners as though she had choked a little in giving up the tremendous vitality she had stored so long" (122). La morte di Myrtle sembra più l'esito di un'esplosione dall'interno che non di un incidente automobilistico dall'esterno. In questa scena, la vitalità non sembra una qualità o caratteristica ineffabile, ma invece assume proprietà materiali, quasi fosse una sostanza che Myrtle conteneva ma non poteva dispensare senza conseguenze fatali. Myrtle assume le proprietà di una condotta o di una tubatura, che rilascia in modo incontrollabile una sostanza immagazzinata al suo interno. Squarciata da quello che pare un picco di alta pressione, Myrtle sembra essere morta dell'equivalente di un getto violento di petrolio, un fenomeno che Upton Sinclair avrebbe descritto in termini ugualmente esplosivi: "The inside of the earth seemed to burst through that hole; a roaring and rushing."²⁷ Il suo intimo collegamento col petrolio ha fatto di Myrtle una vittima, non un'agente della petromodernità.

Il marito di Myrtle manifesta un legame altrettanto inquietante col petrolio e con la modernità energetica in senso lato. Come il recensore di *Time Magazine* ricordò ai lettori nel 1925, George è "an accessory in oil-smeared dungarees", ed egli è spesso legato all'atto di pompare la benzina.²⁸ "Let's have some oil" (109), gli chiede Tom Buchanan a un certo punto, enfatizzando come George non abbia

25 Si veda John A. Jakle e Keith A. Sculle, *The Gas Station in America*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1994.

26 Inutile dire che anche l'estrazione di petrolio tramite trivellazione richiede lavoro.

27 Upton Sinclair, *Oil!*, Penguin, New York 2007 [1926], p. 25.

28 *Time Magazine*, 11.5.1925.

alcuna identità al di fuori del carburante che fornisce. Ma a differenza da Myrtle, il proprietario della stazione di servizio non manifesta alcuna connessione viscerale con il petrolio. Ponendo l'accento sulla sua mancanza di presenza fisica, Nick descrive George come "spiritless" e "anaemic", un "ghost" d'uomo a malapena distinguibile da "the cement color of the walls" del suo ufficio (27; 26; 27). Quest'invisibilità trova il suo significato più eloquente nei termini di un deficit d'energia. Come George a un certo punto dice a Tom, "I'm all run down" (109). George Wilson non ha forza vitale; suggerisce poco più che sfinimento e stasi incombente. "He was one of these worn-out men", pensa il suo vicino Michaelis (121).

L'ironia è tangibile: l'uomo che vende la benzina è quasi del tutto privo di energia. Fitzgerald sottolinea questo punto facendo riempire a George i serbatoi degli altri, ma non consentendogli mai di avere alcuna interazione con un'automobile, sia come meccanico che come guidatore. Quando George tenta di acquistare una macchina, si rivolge al ricco Tom Buchanan, solo per restare ripetutamente a mani vuote. "When are you going to sell me that car?" (27), chiede George al suo ricco interlocutore. Alcuni capitoli dopo, gli chiede ancora: "I need money pretty bad, and I was wondering what you were going to do with your old car" (110). George non ha alcuna possibilità di accedere a questa o a qualsiasi altra automobile in un mondo dominato da plutocrati. Il proprietario della stazione di servizio ha significato soltanto nelle vesti di, nel titolo-presa in giro di Tom, "George B. Wilson at the Gasoline Pump" (34): un uomo piccolo borghese destinato per sempre a fornire benzina a coloro che beneficiano della libertà e delle possibilità che questa offre loro. George può anche essere sempre "at the pump", ma, a differenza dei Buchanan e, in effetti, dagli stessi Fitzgerald, non sarà mai in grado di rivendicare le prerogative della petrocultura come proprie.

La mancanza d'energia di George Wilson ha un'unica eccezione: il suo successo nel rintracciare e assassinare Gatsby, il personaggio cui Fitzgerald ascrive la possibilità e le potenzialità del "vivere il petrolio". Significativamente, George è, almeno all'inizio, a caccia di un'auto, la "death car" (122) che ha investito e ucciso Myrtle. Ma il suo disagio complessivo rispetto alle automobili è reso tangibile dal suo fissare "oddly" i "motorists" "from the side of the road" (141): in realtà, il suo rapporto con le macchine è così sovradeterminato che

la polizia ritiene che abbia trascorso la maggior parte della giornata “going from garage to garage [...] inquiring for a yellow car” (141). Se per la processione funebre degli immigrati il poter godere della “splendid” automobile di Gatsby era un segno di potenziale ascesa sociale, George vede lo stesso veicolo come il segno del modo in cui l’élite gli ha distrutto la vita.

Ma Fitzgerald non permette all’estenuato benzinaio di assumere l’unico significato di un esempio di come il nuovo regime del petrolio rifletta l’ordine sociale prevalente, con i ricchi in grado di accedere alla potenza della petrocultura, e i soggetti più marginali relegati a un rapporto di frustrazione rispetto alle possibilità offerte dal petrolio. Il romanziere, invece, usa il benzinaio piccolo-borghese per dimostrare che perfino quegli arrivisti che, come Gatsby, appaiono capaci di incarnare la libertà del petrolio sono alla fine condannati dal potere corruttivo della risorsa stessa che essi sfruttano. Come più tardi confermerà Nick, George non visita innumerevoli stazioni di servizio di Long Island nella sua ricerca di Gatsby. Al contrario, una volta individuato Tom Buchanan, apprende da lui il nome e l’indirizzo di Gatsby, rintracciando così il protagonista e uccidendolo (157). Se la petromodernità ha offerto a Gatsby la magia dell’energia, la capacità di andare, guidare, di vedere sempre una luce verde che lo spinge avanti, il capitalismo delle risorse ha creato la sua antitesi in George, l’uomo che il petrolio ha svuotato al punto da renderlo un’arma inconsapevole della classe dominante. La magia del carburante fossile, la sua promessa di essere una forza d’emancipazione per la modernità, svanisce in un omicidio-suicidio che elimina entrambi gli elementi che sfidano il capitalista regnante del romanzo. Tom Buchanan assorbe la nuova energia della modernità per opprimere quei personaggi precari che tentano di trovare nel nuovo carburante la base di una nuova realtà sociale. Nelle sue mani, il petrolio “proves to be [...] the instrument of [their] undoing”.²⁹

29 Qui elaboro sull’affermazione di Leo Marx che “the car proves to be a murder weapon and the instrument of Gatsby’s undoing”: in *Gatsby*, mi sembra, la “macchina nel giardino” è anche il petrolio nel giardino. Si veda Leo Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Idea in America*, Oxford University Press, Oxford – New York 1964, p. 358.

In *Culture and Imperialism*, Edward Said sostiene, come è noto, che il modernismo rispondeva a “the external pressures on culture from the imperium”, esemplificando in termini formali e tematici l’inquieta relazione della metropoli con le colonie dalle quali traeva risorse, lavoro, cultura e profitto:³⁰ Conrad, Forster, Malraux e altri scrittori portarono il romanzo “from the triumphalist experience of imperialism into the extremes of self-consciousness, discontinuity, self-referentiality, and corrosive irony”. *The Great Gatsby* ci ricorda che alcuni modernisti americani – Fitzgerald, Sinclair, Faulkner, Hurston, Steinbeck – manifestavano un’analoga “extreme, unsettling anxiety” in merito al capitalismo delle risorse e al suo ruolo costitutivo nella creazione della modernità.³¹ Questo era dovuto in parte al nesso che legava il coinvolgimento generativo del modernismo con l’impero alla sua ricca consapevolezza delle risorse energetiche. Gli scrittori moderni sensibili alle dinamiche coloniali comprendevano che le periferie nazionali e globali rifornivano i corpi metropolitani di caffè, zucchero, tabacco, e altre forme di stimolo. Ma i modernisti dell’energia divergevano dalle loro controparti per il modo in cui si interessavano anche della velocità e della distruzione endemiche alla petromodernità. Nel loro modo di rispondere al culto coevo dell’“estetica dell’adrenalina”, evidente in una gamma di fenomeni che vanno dal futurismo alla speculazione sul mercato azionario, quegli scrittori esprimevano disagio rispetto alla nuova dipendenza della loro cultura dai combustibili fossili, rendendosi conto, sia pure a tratti, che le nuove forme di capitalismo delle risorse esigevano il sacrificio di persone e luoghi.³² Per loro, potremmo dire, l’ossessione modernista della velocità incitava una svolta concomitante verso un’incipiente politica energetica sensibile sia al marginale sia al sotterraneo, al precario e al planetario.³³ *Gatsby* evidenzia questa tendenza non attraverso una rappresentazione realistica del petrolio e della sua infrastruttura, ma affidandosi a metafore che catturano i costi tremendi del petro-sfruttamento. Benché in forma indiretta, il modo in

30 Edward Said, *Culture and Imperialism*, Vintage, New York 1994, p. 188.

31 *Ibidem*.

32 Enda Duffy, *The Speed Handbook: Velocity, Pleasure, Modernism*, Duke University Press, Durham 2009, p. 9.

33 Per dirlo in altre parole, il “geomodernismo” qualche volta produceva significato anche come modernismo *estrattivo*. Per una discussione del termine “geomodernismo”, si veda Laura Doyle e Laura Winkiel, “The Global Horizons of Modernism”, in Laura Doyle e Laura Winkiel, a cura di, *Geomodernisms: Race, Modernism, Modernity*, Indiana University Press, Bloomington 2005, pp. 1-16.

cui Fitzgerald tratta di corpi come getti di petrolio, sismografi, campi di energia esauriti drammatizza le conseguenze che gli americani più vulnerabili avrebbero potuto subire dal sogno di estrarre magia – “a fairy’s wing” (89) – da sotto le rocce, e suggerisce che anche la terra paga un prezzo. La conclusione autoreferenziale di questo classico modernista consegna al lettore una critica del capitalismo delle risorse sotteso alla libertà ed espressività della Jazz Age. Nonostante tutto il suo fascino, il suo potenziale, l’energia prodotta dal petrolio non solo porta a un “holocaust” (143) di omicidio e suicidio, ma produce anche la devastazione di un “green [...] world” (159) che si sta rapidamente trasformando in “valley of ashes” (25).

Questo severo ammonimento dagli anni Venti è ancora valido oggi. Come indica il recente party *à la Gatsby* a Mar-a-Lago, il 2025 presenta una perturbante somiglianza con il 1925. La cultura plutocratica è un chiaro collegamento fra i due anni. Lo slogan “What’s good for business is good for America”, attribuito al presidente Coolidge, richiama la retorica di molti politici e funzionari degli Stati Uniti nel nostro *annus horribilis*. La politica anti-immigrazione è un altro ponte fra le due epoche: il Johnson-Reed Act (1924) poneva limiti all’immigrazione proveniente da quasi tutti i paesi del mondo a eccezione dell’Europa settentrionale, in una maniera che adombra chiaramente l’ostilità verso migranti e rifugiati di colore negli Stati Uniti del XXI secolo. Ma, cosa forse ancor più disturbante, il 2025 esiste in quanto compimento distopico della catastrofe ecologica che cominciava appena a manifestarsi un secolo prima. Quando Tom Buchanan osserva “I read somewhere that the sun’s getting hotter every year” (118), vediamo Fitzgerald preannunciare inavvertitamente la nostra era di disastro climatico, un disastro generato in gran parte dall’uso dei combustibili fossili. La “valley of ashes” non esiste più in un quartiere marginale di New York City o in una parte presuntamente periferica del globo: l’intero pianeta minaccia ormai di diventare un’unica vasta discarica di Corona, una *wasteland* di braci circondata da acque che si vanno innalzando. *Gatsby* non celebra e festeggia il fascino lucente dell’American Dream; *Gatsby* ci ammonisce sulle perdite terribili che il sogno inevitabilmente comporta.

Southern Fictions and US Imperialisms, 1898-1976 (Cornell University Press, 2008) e *Telling America's Story to the World: Literature, Internationalism, Cultural Diplomacy* (Oxford University Press, 2022). Al momento lavora su due nuovi progetti: una monografia di tipo accademico, dal titolo provvisorio *The Heat of Modernity: US Modernism and the Energy Economy*, e un romanzo – il suo primo – il cui titolo di lavoro è *Myrtle Wilson, Queen of Flushing Creek*. Il saggio qui presentato rielabora ed espande il capitolo “The Heat of Modernity: *The Great Gatsby* as Petrofiction” uscito nel volume a cura di Sarah Ensor e Susan Scott Parrish, *American Literature and the Environment* (Cambridge University Press, 2022). La traduzione è di Donatella Izzo.

Nel tempo che abbiamo. Intorno a *In Our Time* di Ernest Hemingway

Carmen Gallo

Torno a rileggere Hemingway dopo più di vent'anni, con il ricordo nitido di una lettura che aveva cambiato il mio modo di percepire la letteratura, e forse l'idea, che ora come allora resta un assillo, di cosa si può dire o fare con la letteratura. Amelia Rosselli, una delle più grandi poetesse italiane del Novecento, in un'intervista diceva che "scrivere è chiedersi com'è fatto il mondo".¹ Negli ultimi *nostri tempi* di catastrofe e caos, ripenso a questa frase come monito contro ogni presa di parola che sia solo un'aggiunta al rumore di fondo, e mi è tornata in mente anche mentre leggevo i racconti di *In Our Time* (1925), sorpresa di quanto il titolo reclami adesso una riflessione nuova. Mi chiedo se il senso di questa scelta per una raccolta di brevi prose e racconti che spaziano tra luoghi molto diversi – Stati Uniti, Italia, Spagna, Francia, Grecia, Turchia, ecc. – sia il tentativo di riportare questa varietà frammentata all'ordine di uno spazio-tempo comune, di infilarla (*in*) in una collettività (*our*) che è anche un luogo, più simbolico che fisico (*time*), verso cui scivolare come attratti da una promessa di riconoscimento reciproco (chi è il *noi* convocato? Ne siamo parte? E fino a che punto?)

Faccio un po' di ricerche, e leggo che il titolo riecheggia per un pubblico americano o anglofono la liturgia anglicana, il *Book of Common Prayer*. E in particolare il passo "Gives us peace in our time, O Lord", che ritorna nelle preghiere del mattino e della sera.² Il titolo della raccolta di racconti di Hemingway potrebbe quindi alludere al verso di una preghiera comune che invoca la pace, ed è peraltro seguito nel breviario da un altro verso altrettanto importante: "because there is none other that fighteth for us, but

1 Caterina Verbaro, a cura di, *Scrivere è chiedersi come è fatto il mondo: per Amelia Rosselli*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2008.

2 Thomas Strychacz, "In Our Time, Out of Season", in Scott Donaldson, a cura di, *The Cambridge Companion to Ernest Hemingway*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, pp. 55-86, qui p. 55.

only thou, o God",³ che restituisce l'idea cristiana di un'umanità che ha solo Dio a combattere per lei. L'uso del verbo 'fight' riporta alla mente, inevitabilmente, l'apocalisse della Prima guerra mondiale, la guerra senza Dio degli uomini, che riemerge come da acque torbide dalle trame dei racconti attraverso personaggi impotenti, incapaci di scegliere la vita, di superare la difficoltà vissuta. Ne è un esempio, meno didascalico, l'uomo indiano che nel racconto inserito nell'edizione 1925,⁴ "Indian Camp", si uccide, incapace di sostenere il dolore del parto della moglie e l'eventualità di perdere lei e il loro bambino. Come se già in quella scena emergesse in modo radicale l'impossibilità di pensare un altrove in cui un'entità superiore sia capace di proteggere e dare fiducia dinanzi alle difficoltà, e ciò che resta è un sentimento di insensatezza che contempla la morte come via d'uscita, e non ha alcuna fede in un futuro migliore. Ciò che manca a questo tempo è insomma proprio quella "pace" che circonda come un fantasma il titolo di Hemingway, pace come riscatto o salvezza di un tempo disastroso.

Anche T.S. Eliot, alla fine di *The Waste Land*, aveva invocato la pace con il suo "Shanti Shanti Shanti"⁵ che chiudeva un poemetto che cominciava anch'esso con un riferimento al *Book of Common Prayer*, e in particolare all'ufficio della sepoltura dei morti che dava il titolo alla prima sezione, "The Burial of the Dead". In *The Waste Land* come nella citazione del *Book of Common Prayer*, la pace è una preghiera, un'invocazione, una speranza: non tanto la risoluzione o pacificazione di inquietudini spirituali, ma un appello contro i disastri e le devastazioni del tempo degli uomini, della storia.

Hemingway, come Eliot, si direbbe, sentiva che la pace, quella

3 *Book of Common Prayer*, Penguin, Harmondsworth 2012, ebook.

4 La composizione e pubblicazione di *In Our Time* hanno notoriamente una storia piuttosto travagliata: nato da un nucleo di brevi "vignette" sperimentali pubblicate da Ezra Pound in *The Little Review* nel 1923 e poi, con l'aggiunta di altre, uscite in edizione limitata (col titolo *in our time* in tutte minuscole) a Parigi, per la Three Mountains Press, nel 1924, il volume trovò la sua prima forma canonica con l'edizione americana di Boni & Liveright del 1925, basata sull'alternanza fra quattordici racconti e brevi *chapters* in corsivo; alla successiva edizione Scribner's, del 1930, sarebbe stato aggiunto il primo racconto dell'edizione oggi nota, "On the Quai at Smyrna".

5 Christopher Ricks e Jim McCue, a cura di, *The Poems of T.S. Eliot. Vol I. Collected and Uncollected Poems*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2015, p. 71. Eliot nelle sue note offre come corrispettivo per "Shanti": "The Peace which passeth understanding", che è tra l'altro il titolo di un dramma dell'americano John Reed andato in scena nel 1919. In questo caso il riferimento sembra alla Lettera ai Filippesi 4,7: "E la pace di Dio, che supera ogni intelligenza, custodirà i vostri cuori e le vostre menti in Cristo Gesù". Per una discussione del tema della pace in *The Waste Land*, mi permetto di rimandare all'edizione curata da me: T.S. Eliot, *La terra devastata*, Il Saggiatore, Milano 2021, e in particolare alle pp. 170-72.

terrena, l'unica rimasta a preservare l'integrità morale e fisica del consesso umano, era una promessa tutta da costruire, che dopo la Prima guerra mondiale e l'ascesa dei regimi totalitari era tutt'altro che scontata. Proprio la pace del Trattato firmato a Versailles nel 1919 aveva infatti destabilizzato ulteriormente l'Europa, come riconobbero economisti di spicco come Keynes,⁶ rivelando quel *cuore di tenebra* dell'avidità e della corruzione morale che Conrad aveva già raccontato, e che le pesantissime sanzioni economiche imposte alle nazioni sconfitte confermavano, riempiendo le popolazioni di una miseria e di un risentimento di cui i fascismi si sarebbero nutriti. L'orrore (nelle famose parole di Mr. Kurtz morente, inizialmente soglia di *The Waste Land*)⁷ era di nuovo alle porte dell'Europa e la violenza, che attraverso mille forme Hemingway racconta, ne era il volto comune e diffuso in una società come anestetizzata, dove ogni soggettività è ridotta ad automa o figura indistinta nelle masse manipolate dalle grandi potenze.

Come raccontare, allora, questo mondo a pezzi, evitando ogni forma di retorica o di asservimento alla logica della propaganda imperante? Hemingway sceglie la strada del montaggio, come altri modernisti, della giustapposizione, dell'opacità linguistica che mette a fuoco solo il necessario: frammenti di vite più o meno esplose, in un paesaggio di relazioni indebolite, dove grava la minaccia del vuoto e della solitudine, dell'alienazione che diventa emarginazione. E lo fa, come Eliot e come James (seppure partendo da premesse completamente diverse), con lo sguardo di un americano che ha attraversato le ferite dell'Europa e prova a costruire una trama comune di fili dispersi che trovano il proprio posto in quel 'noi' evocato dal titolo.

Spettatore privilegiato, figlio di un impero a venire che guarda al declino dell'Europa e dell'Occidente – quello avvertito da Spengler, ma anche da Valéry⁸ – sentendosi solo parzialmente coinvol-

6 In merito, si può leggere il suo *The Economic Consequences of Peace*, pubblicato nel 1919, e *Les Conséquences politiques de la paix* di Jacques Bainville, del 1920.

7 La famosa epigrafe da *Heart of Darkness* che Pound consigliò di sostituire con un autore di maggior peso: "Did he live his life again in every detail of desire, temptation, and surrender during that supreme of complete knowledge? He cried in a whisper at some image, at some vision – he cried out twice, a cry that was no more than a breath - / "The horror! the horror!"" cfr. Ricks e McCue, a cura di, *The Poems of T.S. Eliot*, cit., pp. 591-92.

8 Cfr. Oswald Spengler, *Il tramonto dell'Occidente: lineamenti di una morfologia della storia universale*, Longanesi, Milano 1978; e Paul Valéry, *La crisi del pensiero e altri saggi quasi politici*, a cura di Stefano Agosti, Il Mulino, Bologna 1994.

to, Hemingway qui costruisce immagini e scene di vita che tengono insieme la guerra nei suoi aspetti più spietati, la corrida spagnola, l'alienazione della vita di provincia americana, con accostamenti che possiamo forse provare a interrogare per ricercare o verificare i motivi che garantiscono una forma di compattezza al libro. Il più evidente è la ricorrenza del personaggio-alter ego dell'americano Nick, prima ragazzino al seguito del padre poi coinvolto in relazioni sentimentali e amichevoli che raccontano di fratture, separazioni, desideri di legami e incapacità di determinarsi, di scegliere, in un mondo che a volte sembra sovrastarlo, condannarlo all'impotenza, appunto.

Se nell'edizione 1924 ogni pezzo del puzzle del "nostro tempo" era identificato come "chapter", l'edizione 1925 sembra invece suggerire un'attenzione alla costruzione dell'oggetto-libro diversa: dopo il racconto incipitario "On the Quai at Smyrna" (aggiunto all'edizione Scribner's nel 1930), che resta in una posizione forte ma isolata, il volume si dispiega in una serie di dittici più cinematografici che pittorici: i "capitoli", brevi prose in corsivo, dal dettato estemporaneo, che ricordano gli appunti su un taccuino che fissano l'immediatezza di un episodio che si vuole trattenere nella memoria, ciascuno seguito da un pezzo più solidamente narrativo, con ambientazioni, personaggi e vicende che suggeriscono sottintesi, un prima e un dopo che circonda la loro brevità, e pure emergono dal possibile delle narrazioni per offrirci quelle che chiamerei delle epifanie dimesse (o piccole parabole, chissà), senza liricizzazioni joyciane, forse più in dialogo invece con l'icasticità della poesia primo-novecentesca (e ancora di più con una certa poesia del nostro tempo, se penso alla quasi completa indistinzione che i due generi, poesia e prosa, hanno nelle scritture contemporanee più interessanti, come Strand, Carson, Rankine).

"Everybody was drunk":⁹ comincia così la breve prosa – nel 1924 incipit della raccolta – che mi sembra descrivere bene la cappa di stordimento collettivo, di sensi offuscati e pensieri confusi che grava su tutti i personaggi di *In Our Time*. Qui però a essere ubriachi sono soldati in cammino nel buio, a cinquanta chilometri dal fronte, raccontati in poche righe da una prima persona singolare, un *kitchen corporal* che è rimproverato da un ufficiale *adjutant* preoccupato che i

9 Ernest Hemingway, *The Collected Stories*, a cura di James Fenton, Everyman's Library, London 2024, p. 39.

nemici intercettino il fuoco della sua cucina. La guerra è lontana, ma anche vicinissima se anche la piccola luce del fuoco della cucina può essere motivo di paura e causa di una morte imminente. "We were fifty kilometers from the front but the adjutant worried about the fire in my kitchen. It was funny going along that road".¹⁰

"Funny" è definito, in questa breve prosa, con coloritura sarcastica, il cammino dei soldati. E infatti tutt'altro che *funny* è anche il primo racconto che segue: "Indian Camp", già citato. Al di là del finale tragico, possiamo, forse forzando, pensare agli uomini ubriachi in guerra giustapposti alla donna operata di cesareo senza anestetico dal padre medico di Nick come l'opposizione tra lo stordimento di coloro che sanno che dovranno morire e il dolore vissuto senza sconti dalla donna che sarà invece il sacrificio necessario alla nascita di una nuova vita. Dinanzi alle domande del giovane Nick spaesato da tanta sofferenza, il padre lo istruisce sull'importanza delle grida della donna, che aiutano chi se ne occupa a capire le fasi del travaglio. Troviamo affiancate la certezza della morte insensata dei soldati (persino l'inutilità del loro sacrificio) e la scommessa di una nuova vita (e forse un riferimento al mondo femminile come naturale portatore di un senso di rinascita), ma anche, sullo sfondo, l'ambivalenza del taglio, della ferita inflitta: il taglio che salva il bambino e sua madre, e con cui si uccide il padre nella sua brandina. Nick alla fine del racconto chiede al padre se è comune che gli uomini si uccidano, e il padre risponde che non sono tanti, ma le donne sono anche di meno. E poi chiede ancora "Is dying hard?"¹¹ Il padre replica che morire è facile, ma dipende. Poi sono in barca, il sole piano si alza, Nick sfiora l'acqua, sente il tepore della mattina, e lì con suo padre si dice sicuro che non morirà mai ("In early morning on the lake sitting in the stern of the boat with his father rowing, he felt quite sure that he would never die").¹²

All'impotenza degli adulti, alla loro rassegnazione, Nick oppone l'ingenuità vitalistica della giovinezza non ancora toccata dal disincanto. La sua certezza è diametralmente opposta a quella dei soldati in cammino verso il fronte nella prosa iniziale, che moriranno, e lo sanno, fin troppo facilmente e quella dell'indiano che anticipa la ca-

10 *Ibidem.*

11 *Ivi*, p. 44.

12 *Ibidem.*

tastrofe suicidandosi, anche lui con un semplice colpo di lama. E in questo accostamento non c'è la premessa di una sconfessione delle parole di Nick (che boccata d'aria, invece), ma una dialettica tra la morte e la vita che prende così avvio per attraversare gran parte dell'opera.

Un simile rapporto di opposizioni lo ritroviamo ancora nel dittico aperto dal terzo capitolo, laddove la prosa iniziale racconta l'agguato a un soldato tedesco che si era arrampicato sul muro di un giardino, seguito poi dall'assassinio di altri tre suoi compagni. Il racconto che segue, "The end of something", ci fa incontrare ancora Nick, in barca con una donna con cui è andato a pescare nei pressi di un mulino di cui non è rimasto quasi nulla. È lui a raccontarle che qualcosa dentro di lui è cambiato, "I feel as though everything was gone to hell inside of me",¹³ e a concludere che l'amore con lei non è più divertente ("It isn't fun any more. Not any of it").¹⁴ Marjorie si allontana in barca, accettando senza scenate la fine della loro relazione, mentre l'amico Bill si avvicina a Nick, mostrandosi già informato delle sue intenzioni e approvandole. La morte dei soldati, presentata come naturale e inevitabile, è accostata qui alla fine di qualcosa che è la relazione d'amore: l'agguato è nel racconto ai danni di Marjorie, ricacciata come se fosse al di là del muro del giardino di un legame sentimentale che più avanti è sempre raccontato come una complicazione insostenibile.

Accade per esempio nel racconto più eliotiano della raccolta (a parte la parodia più manifesta di "Mr. and Mrs. Elliot"), intitolato "Soldier's Home", dove è trattato ancora più estesamente l'argomento della possibilità di una vita normale, inizialmente evitata al ritorno della guerra, anche in risposta all'isolamento del personaggio, Krebs, le cui storie di guerra nessuno vuole ascoltare: "Later he felt the need to talk about but no one wanted to hear about it. His town had heard too many atrocity stories to be thrilled by actualities".¹⁵ Krebs inizia così a leggere libri sulla guerra, e costruire una quotidianità minima intorno a piccole abitudini, più legate all'esperienza traumatica del passato che alla costruzione di un futuro socialmente rispettabile, fino a quando la madre non gli fa pressioni per trovarsi

13 Ivi, p. 56.

14 *Ibidem*.

15 Ivi, p. 87.

un lavoro e una moglie, come altri veterani in città hanno già fatto. "He had tried so to keep his life from being complicated. Still, none of it had touched him. He had felt sorry for his mother and she had made him lie".¹⁶

Come nei famosi versi eliotiani che opponevano "memoria e desiderio" (v. 3), il desiderio di una donna o per una donna è crudele quanto aprile per chi come le radici ottuse, e i soldati tornati dalle trincee di *Rat's Alley* (v. 116),¹⁷ non riesce a liberarsi dal fardello dei ricordi, del trauma che lo assilla, e preferisce come il soldato di Hemingway "una vita minima", al riparo dalle aspettative di una vita piena nel consesso sociale. La prosa che precede questo settimo racconto significativamente tratteggia la preghiera inconfessabile a Cristo di un soldato nelle trincee di Fossalta, che promette di fare qualunque cosa per aver salva la vita, e che invece, una volta scampato, dimenticherà la preghiera mentre si reca da una prostituta: il desiderio qui è presentato nella sua versione degradata e sterile, non asservita allo scopo di una famiglia o di una prole. Che si tratti della fede religiosa o delle aspettative sociali (anch'esse plasmate da istanze religiose, come ricorda la madre del racconto), entrambi i personaggi ostentano una distanza che rasenta il cinismo, l'indifferenza per ogni dimensione spirituale o verticale.

Intanto, dal capitolo IX, le prose insistono sempre più spesso su immagini di corrida, di matador e tori dalle alterne fortune, che con la loro crudezza dialogano con quelle precedenti della guerra in modo straniante, opponendo la necessità della violenza della guerra (secondo la propaganda dominante) con quella della violenza esibita come rito sociale, gioco delle parti che esorcizza l'irresistibilità dell'esercizio della sopraffazione e la fascinazione del sangue versato. Al capitolo X, una di queste prose di ambientazione spagnola, segue il racconto "Cat in the Rain", resoconto quasi tenero dell'infatuazione di una donna per un piccolo gattino sotto la pioggia, e quasi una parodia della natura umana, capace di commuoversi per le sorti di un gattino e allo stesso tempo avida di spettacoli cruenti come la corrida o più o meno indifferente alle sorti dei soldati al fronte o al ritorno. Anche al capitolo XI, breve prosa su un picador acclamato dalla folla

16 Ivi, p. 93.

17 Si veda anche Peter Chasseaud e Alan Sillitoe, *Rats Alley: Trench Names of the Western Front, 1914–1918*, The History Press, London 2017.

che riesce ad avere la meglio sul toro, e pure si dichiara non un granché come “bull fighter”,¹⁸ segue il racconto “Out of season”, dove appare l’insistente, truffaldino Peduzzi, veterano avvezzo all’alcol, che si fa pagare per una gita improvvisata, e mal attrezzata, di pesca, che infine salta per la felicità del malcapitato coinvolto in un’impresa “fuori stagione”. È più opaco qui il nesso, forse ancora antifrastico, che sarebbe forse da ricercare nell’opposizione tra il modo compasato con cui il picador è riuscito a liberarsi del toro e l’incapacità del personaggio maschile che fatica, nonostante le insistenze della moglie, a liberarsi dell’italiano che lo bracca stretto per spillargli dei soldi.

Eppure quello che più mi ha colpito, anche per la capacità di tratteggiare con poche pennellate una grande complessità di relazioni umane, è il dittico aperto dalla breve prosa del capitolo V, che racconta la fucilazione di sei ministri del governo contro il muro dell’ospedale per soffermarsi su un uomo che è troppo debole per stare in piedi al muro dell’esecuzione a causa di una febbre tifoide, e si rannicchia in una pozza d’acqua con la testa fra le ginocchia e in questa posizione viene fucilato insieme agli altri. A questa testa troppo pesante sembra fare eco il pugile pazzo ormai in pensione che incontriamo nel racconto successivo “The Battler”, di ambientazione statunitense. Nick, buttato giù da un treno merci, incontra sulla sua strada il pugile impazzito e rintontito che, accompagnato dal nero conosciuto in prigione e che ora vive con lui, gli offre da mangiare in attesa di riprendere il cammino. Ma quando Nick si rifiuta di consegnargli il suo coltello, il pugile è sul punto di aggredirlo e solo un colpo ben assestato del suo compagno impedisce il peggio: il pugile tramortito perde coscienza, permettendo così a Nick di allontanarsi, ancora inquietato dalla dinamica tra i due e dal pericolo scampato. La follia, l’alienazione, il rapporto tra bianchi e neri qui accennato, ma soprattutto il gesto di violenza controllata, teso a stordire il pugile fuori controllo, getta ombre sulla relazione tra i due, soprattutto quando si scopre che sono i soldi inviati al pugile da una ex moglie a garantire la sopravvivenza a entrambi. Quanto è legittimo il suo uso “a fin di bene” della violenza? Qual è la piccola epifania di conoscenza o consapevolezza sulle relazioni umane che Nick ne ricava?

Difficile, forse inutile cercare una risposta ed è meglio correre al

18 Hemingway, *The Collected Stories*, cit., p. 111.

finale del libro, che disattendendo la struttura a dittico fin qui attraversata (forse troppo idiosincraticamente), ci consegna un'ultima prosa breve con un titolo, non seguita da racconto, ma che idealmente si collega con il primo racconto del volume, "On the Quai at Smyrna", per ricreare un dittico che congiunge ad anello la fine con l'inizio. La prosa finale, intitolata "L'envoi", infatti torna al mondo greco e balcanico, che abbiamo già incontrato nel testo incipitario della raccolta di racconti, e fa dunque da cornice a tutto l'insieme di racconti e per un motivo che l'ultima parola del libro forse svela.

L'ambientazione di "On the Quai at Smyrna" è quella della guerra greco-turca (1919-1922), e in particolare della catastrofe del settembre 1922, quando i turchi ripresero la città di Smirne imponendo un'evacuazione di massa dei greci e degli armeni presenti, allusa anche da Eliot in *The Waste Land* al v. 209.¹⁹ In questo racconto, dopo un incipit folgorante, "The strange thing was, he said, how they screamed every night at midnight",²⁰ sono inizialmente descritte persone ammassate sul molo di notte che urlano, e gli ufficiali – probabilmente della marina inglese – che usano il faro per ripristinare ordine e silenzio. La voce narrante racconta di quando, da "senior officer" sul molo, aveva dovuto spedire in punizione sulla nave un marinaio innocuo accusato da un ufficiale turco di averlo insultato. Il narratore riprende a descrivere gli eventi cui ha assistito, presentandoli attraverso un discorso riportato (*he said*) e inizia a raccontare di ciò che era per lui "the worst":²¹ le donne con i bambini morti, o meglio le donne che si rifiutano di lasciar andare i propri figli. Poi torna a descrivere l'ammassarsi delle persone sul molo, il "quai" del titolo, e si allude alla spietatezza dei turchi, al leader turco Atatürk (*Kemal*), all'inferno creato, agli abusi di potere che impediscono di aiutare i rifugiati, e persino all'impotenza per una catastrofe che si sarebbe potuta evitare ("They would have blown us out of water but we would have blown the town simply to hell").²² Il dettato si fa a questo punto sempre più frammentato, tornano le immagini delle madri, e il tono si fa

19 Vale forse la pena sottolineare come la mappa di civiltà e territori convocata da Eliot nel suo poemetto, e già ben illustrata da Eleanor Cook nella sua analisi del poema alla luce del tema della pace, coincida quasi perfettamente con la mappa dei luoghi dei racconti di *In Our Time*: dall'Europa, passando per i Balcani, fino all'India e al continente americano. Si veda Eleanor Cook, "T.S. Eliot and the Carthaginian Peace", *ELH*, 46, 2 (1979), pp. 341-55.

20 Hemingway, *The Collected Stories*, cit., p. 37.

21 *Ibidem*.

22 Ivi, p. 38.

sempre più ironico, sarcastico, cupo. Dopo aver raccontato le atrocità dei turchi, le ultime parole sono per i greci che, nell'evacuare dalla città di Smirne, spezzavano le zampe anteriori degli animali che non potevano portare con sé e li lasciavano nell'acqua a morire. "It was all a pleasant business. My word yes a most pleasant business",²³ dice il narratore. Lungi dal presentare l'evento storico per prendere una posizione, la testimonianza dell'ufficiale inglese ci consegna un ritratto impietoso della catena di violenza e sopraffazione che lega vittime e carnefici, e l'ambigua posizione della marina inglese che assistette all'evento senza intervenire, perché interessata solo a proteggere gli interessi economici nella zona.

In "L'envoi", la breve prosa finale, il titolo rimanda all'inviato che va a incontrare il re greco nel palazzo in cui è confinato dalle forze rivoluzionarie, ma anche a una formula di congedo della tradizione letteraria (e tale appare infatti questo testo essendo l'ultimo della raccolta).²⁴ L'ambientazione sembra essere quella della rivoluzione – una delle tante che seguì la fine del primo conflitto mondiale e la caduta degli imperi – che scoppiò nel 1922 in Grecia, con a capo il colonello Plastiras, citato nel testo per giustificare le azioni violente, mentre si critica Kerensky, capo del governo provvisorio russo, per non aver usato un pugno altrettanto duro contro i bolscevichi in Russia. Rispetto al testo iniziale ambientato a Smirne, qui abbiamo una continuità con il mondo greco ma è significativa la distanza, o meglio il rilancio, che si riscontra nell'ultimissima frase: "Like all Greeks, he wanted to go to America".²⁵

È America l'ultima parola del libro – l'impero a venire, e già in ascesa, in cui la più nobile e antica civiltà europea, quella ateniese, si riversa in fuga da un'Europa distrutta, impotente, incapace di trovare la vitalità per risorgere dalle ceneri della guerra e instradata, ottusamente, verso un'altra guerra. Mentre l'ombra del nuovo impero si allunga sull'Europa, come farà sempre di più dopo il secondo conflitto mondiale, Hemingway mostra in *In Our Time* quali abissi di violenza e di abulia sono costeggiati dagli individui contemporanei, e quanto l'istinto della sopraffazione, della violenza e degli interessi economici che ha ridotto a *waste land* il vecchio continente sia forse

23 *Ibidem*.

24 Anche "Shanti Shanti Shanti" ripreso da Eliot in *The Waste Land* è una formula di congedo presa in prestito dalle Upanishad indiane.

25 Hemingway, *The Collected Stories*, cit., p. 38.

così radicato da moltiplicare ombre che si allungano e continuano ad allungarsi fino al nostro tempo disastroso, e quanto sia ancora difficile da immaginare quella “pace” che pure ci permetterebbe di riconoscerci tutti in un noi che renda ancora “nostro” questo tempo, che è anche l’unico che abbiamo.

Carmen Gallo insegna Letteratura inglese presso la Sapienza Università di Roma. È autrice del volume *L'altra natura. Eucarestia e poesia nel primo Seicento inglese* (Pacini 2018, Tempera Book Prize) e ha curato una nuova traduzione commentata di *The Waste Land* di T. S. Eliot (Il Saggiatore 2021) e di *Romeo and Juliet* di W. Shakespeare (Rizzoli 2023). Ha pubblicato tre libri di poesia (l'ultimo dei quali, *Le fuggitive*, uscito nel 2020, ha vinto il Premio Napoli 2021), ora raccolti in *Stanze per una fuga* (La Vita Felice 2025), e un volume in prosa dal titolo *Tecniche di nascondimento per adulti* (Italo Svevo 2024).

“Thinking more collectively”: *The New Negro* e l’archivio della Harlem Renaissance

Sonia Di Loreto

Se l’anno 2025 segna il centenario della pubblicazione dell’antologia curata da Alain Locke *The New Negro: An Interpretation*, considerata convenzionalmente come l’evento fondativo del movimento culturale che è stato successivamente denominato “Harlem Renaissance” o come veniva definito all’epoca “Negro Renaissance”,¹ proprio questo nostro anno 2025 marca il tentativo di riscrivere, delegittimare e demolire la costituzione di archivi e istituzioni nere. Nel secolo seguente la guerra civile, dopo la Ricostruzione e le leggi Jim Crow, tutta la comunità nera partecipò con impegno ed energia collettiva per promuovere pubblicazioni, fondare centri di studio, organizzare mostre d’arte che si incentravano sull’esperienza dei neri negli Stati Uniti, per testimoniare la vita, l’arte e la cultura afro-americana in un clima complessivo a loro ostile, e all’interno di una società ben lontana dal garantire i diritti civili. Queste iniziative culturali non furono episodi isolati, ma tutti connessi attraverso un’ampia circolazione non solo nazionale, che coinvolgeva la diaspora nera nella sua complessità.

Oggi tutto questo viene variamente preso di mira. Nel contesto e con l’appoggio di un movimento politico basato su supremazia bianca e razzismo, l’amministrazione corrente degli Stati Uniti ha deciso di tagliare i fondi a molti programmi, in quanto, si legge sul sito istituzionale, “President Trump is committed to eliminating radical gender and racial ideologies that poison the minds of Americans. The President’s FY 2026 Budget upholds the Constitution by

1 Secondo Ernest Julius Mitchell II il termine “Harlem Renaissance” si è consolidato nei decenni successivi: “Not used in print until 1940, the term did not gain popularity until the 1960s. Its allure continues unabated, but its dominance was not inevitable. The triumph of ‘Harlem Renaissance’ over the once-prevalent ‘Negro Renaissance’ was not only a shift in terminology; it also reflected a lengthy struggle over the nature of ‘black’ art and its relationship to America and the world at large”. “‘Black Renaissance’: A Brief History of the Concept”, *Amerikastudien/American Studies*, 55, 4 (2010), pp. 641-665, qui p. 641.

eliminating funding for cultural Marxism”.² In linea con questo atteggiamento politico, nel marzo 2025 il presidente ha anche emesso un ordine esecutivo dal roboante e risibile titolo *Restoring Truth and Sanity to American History*, nel quale dispone di togliere fondi a quei programmi culturali o a istituzioni come lo Smithsonian e quindi il National Museum of African American History and Culture, che hanno osato “undermine the remarkable achievements of the United States by casting its founding principles and historical milestones in a negative light. Under this historical revision, our Nation’s unparalleled legacy of advancing liberty, individual rights, and human happiness is reconstructed as inherently racist, sexist, oppressive, or otherwise irredeemably flawed”.³

Utilizzando strumentalmente dei termini chiave, facilmente riconoscibili, del già problematico e complesso linguaggio della dichiarazione d’indipendenza, notoriamente scritta e sottoscritta da vari proprietari di schiavi e intrisa di principi filosofici che giustificavano l’esistenza della schiavitù e una gerarchizzazione rigida della società, questo proclama colpisce per il suo intento intimidatorio e violentemente revisionista. Alla questione finanziaria si accompagna infatti una retorica, ormai diffusa, che vuole rendere invisibili e irrilevanti i documenti, le testimonianze e le voci di chi ha sperimentato ed espresso (e continua a farlo) un’altra “legacy of advancing liberty”.

Naturalmente il National Museum of African American History and Culture, a Washington D.C. (istituito nel 2003 e inaugurato nel 2016), presenta una diversa prospettiva epistemologica. Sul sito del museo, nella descrizione della missione culturale dell’istituzione, si dice che: “The National Museum of African American History and Culture captures and shares the *unvarnished truth* of African American history and culture. We connect *stories*, scholarship, art, and artifacts from the past and present to illuminate the contributions, struggles, and triumphs that have shaped our nation. We forge new and compelling avenues for audiences to experience the *arc of living history*”.⁴ In questo “arc of living history” c’è tutta la rappresentazione di una verità (“unvarnished truth”, dove l’aggettivo “unvarnished”

2 “Cuts to Woke Programs”, <https://www.whitehouse.gov/wp-content/uploads/2025/05/Cuts-to-Woke-Programs-Fact-Sheet.pdf>.

3 “Restoring Truth and Sanity to American History”, <https://www.whitehouse.gov/presidential-actions/2025/03/restoring-truth-and-sanity-to-american-history/>.

4 <https://nmaahc.si.edu/about/about-museum>. Corsivi miei.

qualifica e risponde all'espressione presidenziale "restoring truth") che parte da lontano e si sostanzia, oggi, in una serie di enti e istituti che, proprio grazie al lavoro di raccolta, riscoperta, archiviazione e studio, in questo preciso contesto storico, politico e culturale, hanno coordinato e allestito varie celebrazioni per ricordare il centenario della Harlem Renaissance.

Il diktat di Trump, infatti, suona vacuo a fronte dell'organizzazione di mostre e avvenimenti memorabili che vogliono chiarire il ruolo culturale giocato dai neri nei primi decenni del Novecento. Fra gli eventi organizzati in occasione del centenario vi sono *The Harlem Renaissance and Transatlantic Modernism* presso il Metropolitan Museum di New York, una mostra nella quale si è voluto indicare "the Harlem Renaissance and its radically new development of the modern Black subject as central to the development of international modern art",⁵ e la rassegna *100: A Century of Collections, Community and Creativity*,⁶ presso lo Schomburg, che ricorda come proprio nel maggio 1925 venne istituita "The Division of Negro Literature, History and Prints" presso la sede della New York Public Library sulla 135ma strada, ad Harlem, che diventerà in seguito lo Schomburg Center for Research in Black Culture, fondamentale polo di ricerca sulla cultura nera.

Nelle pagine che seguono si prenderà come punto nodale l'anno 1925, cercando di delineare come in quella data vengano create alcune delle entità fondamentali per la cultura nera, vale a dire l'antologia *The New Negro* e il centro bibliotecario denominato "The Division of Negro Literature, History and Prints" ad Harlem, e come queste abbiano lavorato, in modo diverso ma in qualche forma complementare, a un senso di collettività e comunità nera intergenerazionale, transnazionale e interclassista, che non viene sempre riconosciuto o valorizzato negli studi che invece tendono a tenere tutti questi ambiti separati.

Il 1925 vede una serie di confluenze che determinano la cruciale importanza di quell'anno per la cultura nera e per il modernismo transatlantico. Come menzionato in precedenza, la pubblicazione del volume *The New Negro: An Interpretation*, e l'inizio della specifi-

5 <https://www.metmuseum.org/it/exhibitions/the-harlem-renaissance-and-transatlantic-modernism>.

6 <https://www.nypl.org/spotlight/schomburg-centennial>.

ca attività della NYPL nella 135ma strada, sono naturalmente legati e molto interconnessi fra loro. In questi anni Harlem costituisce il centro della “rinascita” nera, proprio perché qui si concentrano tutti gli aspetti di una vita comunitaria all’interno di una delle metropoli della modernità. In quanto meta di molti giovani artisti e artiste, Harlem aggrega e catalizza una buona parte delle energie creative dei neri non solo americani.

Ma è anche importante ricordare che chi si occupa di studiare la Harlem Renaissance ha da tempo ampliato sia l’arco temporale che quello geografico del fenomeno, tenendo conto proprio di quella che era la concezione originaria di Alain Locke, uno dei protagonisti culturali dell’epoca, e nello specifico il curatore dell’antologia *The New Negro*. Benché Locke abbia dato il titolo *Harlem, Mecca of the New Negro* all’edizione da lui curata, e che è stata all’origine della raccolta antologica, vale a dire il numero di marzo 1925 della rivista *Survey Graphic*, secondo Ernest Julius Mitchell “Locke carefully noted that Harlem was only the largest of many urban areas in which blacks from the American South, the Caribbean, and Africa were forging a common racial identity, including ‘kindred centers’ in other cities of the North and Midwest”.⁷ Nella versione antologica, più ampia del numero della rivista, il nome Harlem sparisce dal titolo e rimane *The New Negro*. Nella sua “Foreword” al volume Locke dichiara che Harlem è solo l’inizio di un “racial awakening on a national and perhaps even a world scale”.⁸ Proprio questa consapevolezza delle diramazioni e interrelazioni spinge Locke a chiamare questo movimento “Negro Renaissance”.⁹

7 Mitchell II, “Black Renaissance: A Brief History of the Concept”, cit., p. 644.

8 Alain Locke, “Foreword” in Alain Locke, a cura di, *The New Negro: An Interpretation*, Albert and Charles Boni, New York 1925, p. xi.

9 Anche il termine “Negro” era oggetto di contestazione: per alcuni identificava una certa militanza anti-colonialista, mentre per altri era più in linea con la figura di sofisticato cosmopolita incarnata da Locke. Si vedano Henry Louis Gates, Jr., “The Trope of a New Negro and the Reconstruction of the Image of the Black”, *Representations*, 24 (Fall 1988), pp. 129-157; Lawrence W. Levine, “The Concept of the New Negro and the Realities of Black Culture”, in *The Unpredictable Past: Explorations in American Cultural History*, Oxford University Press, New York 1993, pp. 86-106.



FIGURA 1. "Harlem, Mecca of the New Negro", *Survey Graphic* (1925)

Alcuni studiosi contestarono immediatamente il termine "renaissance" che, secondo loro, implicava una rottura con il passato, perché ritenevano, al contrario, che ci fosse una continuità fra la produzione letteraria nera precedente e quello a cui si stava assistendo in quel momento. Questa attenzione alla continuità e alla creazione o riscoperta di genealogie fra artisti, autori, autrici di diverse epoche, al di là dei conflitti generazionali e delle affermazioni delle differenze, è il tratto prevalente della critica recente e contemporanea che riguarda la Harlem Renaissance, con alcuni studi che collocano il movimento nel più ampio panorama del modernismo e della modernità internazionale.¹⁰

A tale proposito non si può prescindere dagli studi che hanno argomentato e dimostrato i legami e le forti relazioni di molti protagonisti della Harlem Renaissance con l'internazionalismo nero. Con il

10 Si vedano, ad esempio, Robert B. Stepto, "Sterling A. Brown: Outsider in the Harlem Renaissance?" in Amritjit Singh, William S. Shiver e Stanley Brodwin, a cura di, *The Harlem Renaissance: Re-evaluations*, Garland, New York 1989, pp.73-81; George Hutchinson, *The Harlem Renaissance in Black and White*, Harvard University Press, Cambridge, MA. 1995; Brent Hayes Edward, *The Practice of Diaspora. Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism*, Harvard University Press, Cambridge, MA. 2004; Henry Louis Gates, Jr., e Gene Andrew Jarrett, a cura di, *The New Negro. Readings on Race, Representation, and African American Culture, 1892-1938*, Princeton University Press, Princeton 2007. Si veda inoltre il recente Martha H. Patterson e Henry Louis Gates Jr., a cura di, *The New Negro: A History in Documents: 1887-1937*, Princeton University Press, Princeton 2025.

suo *The Practice of Diaspora*, Brent Edwards è appunto fra coloro che hanno evidenziato continuità e diramazioni, piuttosto che ribadire un presunto eccezionalismo della Harlem Renaissance. Edwards asserisce infatti:

To note that the “New Negro” movement is at the same time a “new” black internationalism is to move against the grain of much of the scholarship on African American culture in the 1920s, which has tended to emphasize U.S.-bound themes of cultural nationalism, civil rights protest, and uplift in the literary culture of the “Harlem Renaissance”.¹¹

Edwards evidenzia le fonti, anche politiche, della cosiddetta rinascita. L’approccio critico che propone, infatti, vuole sia tracciare i contorni delle espressioni culturali nere nel periodo fra le due guerre mondiali, sia anche rendere conto dei modi in cui

that expression was molded through attempts to appropriate and transform the discourses of internationalism that seemed to center “the destinies of mankind”, as Du Bois put it in 1919—the discourse of international civil society as embodied in the League of Nations, the counter-universalism of proletarian revolution envisioned by the Communist International, and the globe-carving discourse of European colonialism.¹²

In questo contesto così complesso e multiforme emerge la figura di Alain Locke, uno dei personaggi più rilevanti dell’epoca e la mente e il motore dietro la creazione di *The New Negro*. Da intellettuale cosmopolita educato a Harvard, Oxford e Berlino, e professore di filosofia alla Howard University, uno degli storici *college* neri, Locke stabilisce una serie di relazioni importanti che lo portano in contatto, fra gli altri, con Arturo Alfonso Schomburg, il collezionista bibliofilo e attivista politico, originario di Portorico, che mise insieme la più importante e ricca collezione di testi che avevano a che fare con la cultura nera. Come ricorda Barbara Foley, la collaborazione fra Locke e Schomburg (all’interno di una fitta rete di rapporti anche con l’editoria e il mondo delle arti visive e della letteratura di quegli anni) mise in moto una serie di attività che seguirono.¹³ Grazie a questi contatti ci

11 Edwards, *The Practice of Diaspora*, cit., p. 3.

12 *Ibidem*.

13 “[Locke] established the ties with the Harlem bibliophile Arthur Schomburg that would deepen his interest in recovering African American history and promoting African American culture”. Barbara

fu un'occasione ulteriore, una cena leggendaria che agevolò le esperienze successive, come ricorda (tra gli altri) Barbara Foley:

The Locke who would be contacted by *Opportunity's* editor Charles S. Johnson to host the historic 1924 Writers Guild dinner bringing together many to-be-famous figures of the Harlem Renaissance, as well as by *Survey Graphic's* editor Paul U. Kellogg to edit the special issue in March 1925 resulting in *The New Negro* some nine months later, had synthesized an impressive body of contemporaneous thinking on race and culture.¹⁴

Quello che avvenne dopo questi eventi e grazie a questi scambi e relazioni è da un lato l'antologia *The New Negro*, dall'altro l'istituzione della sezione "The Division of Negro Literature, History and Prints" presso la sede della New York Public Library della 135ma strada. Locke concepì l'antologia come un'istantanea, curata in ogni suo dettaglio, di quello che riteneva essere il panorama culturale nero più significativo e valido di quegli anni, tenendo fuori quelli che considerava gruppi di diverse aree politiche, e che non si conformavano alla sua visione elitaria. Il volume è ricchissimo dal punto di vista testuale e da quello visivo. Questo libro, infatti, viene concettualizzato come un oggetto estetico, che possa fungere da vetrina, ma che diventi, esso stesso, un manufatto artistico, mostrando la varietà, la profondità e il valore delle produzioni culturali nere, a memoria di quel preciso momento storico: come ricorda Arnold Rampersad, Locke incluse uomini e donne (sei in totale), bianchi e neri, di diverse generazioni: "Several of the poets, including Langston Hughes, Countee Cullen, and Bruce Nugent, were under 25 years of age; men like Du Bois and Kelly Miller were close to or just past 60. Locke brought them all together".¹⁵ Il libro, una edizione deluxe, diversamente dal numero di *Survey Graphic* che costava 50 cents, aveva un costo elevato, quasi da collezionismo (5 dollari) o comunque da volume rivolto alle biblioteche, ed era il prodotto di una serie di mediazioni e conflitti fra le varie anime intellettuali e politiche dell'epoca, in quello che George Hutchinson definisce "[t]he backstage fight between the NAACP and Locke/Charles Johnson/Paul Kellogg [...]". Despite Du Bois's positive review of *The New Negro*, NAACP and

Foley, *Spectres of 1919. Class and Nation in the Making of the New Negro*, University of Illinois Press, Chicago 2003, p. 205.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Arnold Rampersad, "The Book That Launched the Harlem Renaissance", *The Journal of Blacks in Higher Education*, 38 (Winter 2002-3), pp. 87-91, qui p. 88.

Crisis officers would continue to lob projectiles in Locke's direction".¹⁶ Nell'antologia sono rappresentate tutte le arti, ci sono saggi, poesie, racconti, illustrazioni, fotografie di reperti archeologici e oggetti d'arte africani, notazioni musicali e opere teatrali. In una nota al testo, intitolata "Notes to the Illustrations", viene spiegata la funzione delle immagini e come queste siano organiche al volume, "to give a graphic interpretation of Negro life, freshly conceived after its own patterns".¹⁷ Le immagini di Winold Reiss, artista tedesco trapiantato negli Stati Uniti, che inframezzano la collezione, sono dei ritratti di personaggi come Alain Locke, Jean Toomer, Countée Cullen, W.E.B. Du Bois, e Elise Johnson McDougald (scrittrice e attivista che contribuisce con un articolo dal titolo "The Task of Negro Womanhood"), e sketch di tipologie di figure nere, come "la bibliotecaria" e "le insegnanti di scuola", oltre a immagini più astratte. Queste illustrazioni sono rappresentative delle varie figure e dei loro "talenti", ma indicano anche, soprattutto nelle parti decorative, una qualità estetica che evoca e crea un'Africa ancestrale e immaginaria, e che diventa un tratto stilistico riconoscibile dell'arte della Harlem Renaissance.

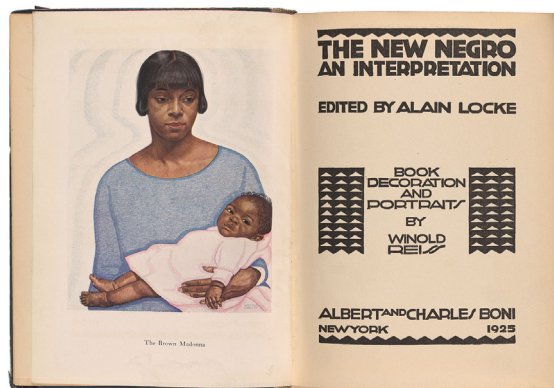


FIGURA 2. Frontespizio di *The New Negro. An Interpretation* (1925), con "The Brown Madonna" di Winold Reiss

16 George Hutchinson, *The Harlem Renaissance in Black and White*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1997, p. 395. Per le differenze fra il numero di *Survey Graphic* e le due edizioni più importanti dell'antologia, quella del 1925 e quella del 1927, si veda l'articolo di Peter Hulme, "Taking the Blues Away: The Second Edition of *The New Negro*", *Melus: Multi-Ethnic Literature of the U.S.*, 47, 2 (Summer 2022), pp. 1-32. Il numero di *Survey Graphic* è presente online presso The University of Virginia's Electronic Text Center: <https://web.archive.org/web/20080614083211/http://etext.lib.virginia.edu/harlem/index.html>

17 *The New Negro*, cit., p. 419. Va notato che dalla seconda edizione del 1927 vengono inseriti anche dei lavori di Aaron Douglas, definiti "drawings and decorative designs".

Uno dei contributi all'interno dell'opera, che spiega come "[t]he American Negro must remake his past in order to make his future",¹⁸ è "The Negro Digs up His Past" di Arturo A. Schomburg, che oltre a scrivere quest'articolo si occupa anche di compilare una parte della bibliografia finale, documentando quindi la storia della produzione culturale nera. Nel suo pezzo Schomburg sostiene l'importanza della storia non come "matter of argument", ma piuttosto come "a matter of record"¹⁹ per fondare il passato nero su testi e documenti, e sostenere le argomentazioni storiche con una serie di fatti che dimostrino, in primo luogo, "that the Negro has been throughout the centuries of controversy an active collaborator, and often a pioneer, in the struggle for his own freedom and advancement".²⁰ Con questi due interventi, articolo e bibliografia, complementari fra loro, Schomburg focalizza l'attenzione sul lavoro preciso e politico di riportare alla luce testi dimenticati o trascurati, e invita il suo pubblico a lavorare come "antiquarian": "So among the rising democratic millions we find the Negro thinking more collectively, more retrospectively than the rest, and apt out of the very pressure of the present to become the most enthusiastic antiquarian of them all".²¹ Interessante è la riproduzione, accanto alla prima pagina del saggio, del frontespizio dell'opera (una dissertazione in teologia del 1742) di Jacobus Elisa Joannes Capitein, un ex schiavo catturato nell'odierno Ghana e trasportato dalla fortezza di Elmina sulle coste africane a Middelburg, nei Paesi Bassi, dove si laureò e divenne pastore della Chiesa olandese. Questa figura, sicuramente controversa in quanto da uomo libero nero e battezzato sostenne che la schiavitù non era in contraddizione con il cristianesimo, fu anche uno dei primi neri a essersi laureato in Europa e ad aver tradotto testi cristiani in lingua fanti. Oltre al gusto antiquario di riprodurre l'immagine della sua pubblicazione, Capitein viene citato da Schomburg all'interno dell'articolo, insieme ad altri neri della diaspora dei secoli precedenti – autori come Juan Latino, Gustavus Vassa (Olaudah Equiano), Julien Raymond e Baron de Vastey, e rappresentanti della "Early Negro Americana", come Jupiter Hammon e Phillis Wheatley, fra gli altri –, a sostegno dell'idea che

18 Arturo Schomburg, "The Negro Digs up His Past" in *The New Negro*, cit., p. 231.

19 *Ibidem*.

20 *Ibidem*.

21 *Ibidem*.

radicals that Schomburg would share his collection, lending materials or welcoming readers to settle into an easy chair at his home".²⁴

Era evidente che questa ricchezza documentaria non potesse rimanere una proprietà privata, arbitrariamente organizzata e a rischio di andare dispersa. Quello a cui si assiste in quegli anni, allora, è la genesi della creazione del maggior archivio di documentazione nera. Intellettuali, archivisti, bibliotecarie lavorarono di concerto per assicurare questo patrimonio alla posterità. Quindi, se da un lato personaggi come James Weldon Johnson, che aveva curato la prima raccolta di poesia nera, *The Book of American Negro Poetry* (1922), si adoperarono per far acquisire l'archivio Schomburg alla New York Public Library, tutta una serie di figure di bibliotecarie furono strumentali e fondamentali perché oltre all'acquisizione, questo materiale trovasse un luogo adeguato dove potesse essere catalogato e diventare fruibile al pubblico. Furono proprio queste figure spesso messe in ombra, a operare in modo deciso per permettere al pubblico di avere accesso a una tale mole di opere. Il 15 ottobre 1924, infatti, Ernestine Rose, la bibliotecaria della sede della NYPL di Harlem, invitò Schomburg a un incontro "for the purpose of proceeding with forming a 'Department of Negro Literature and Art' in the Library",²⁵ rendendo possibile l'inizio delle negoziazioni per la vendita della collezione e la sua collocazione presso la biblioteca di Harlem.

Nel suo libro *Scattered and Fugitive Things: How Black Collectors Created Archives and Remade History*, Laura Helton descrive questa unione di intenti come "experimenting in Black collecting"²⁶ e documenta, in modo brillante, come una serie di figure intermedie siano proprio l'incarnazione o l'ispirazione diretta del ritratto di bibliotecaria presentato da Reiss nell'antologia *The New Negro*, ribadendo ancora una volta la cruciale funzione svolta dalle donne nere negli archivi e nelle biblioteche. Una serie di azioni negli anni precedenti l'acquisizione della collezione Schomburg segnarono "a notable convergence between traditions of Black collecting: the church-ba-

24 *Ibidem*.

25 Lettera di Ernestine Rose a Arturo Schomburg. Schomburg Center for Research in Black Culture, Manuscripts, Archives and Rare Books Division, The New York Public Library. "Rose, Ernestine" New York Public Library Digital Collections. <https://digitalcollections.nypl.org/items/d83bc300-c31f-0139-6868-0242ac110003>.

26 Laura Helton, *Scattered and Fugitive Things: How Black Collectors Created Archives and Remade History*, Columbia University Press, New York 2024, p. 52.

sed social libraries of the nineteenth century; exhortations by Black clubwomen to establish archives; and the largely masculine milieu of Black nationalist historical societies".²⁷ Da un movimento incentrato soprattutto su sforzi individuali e piccole organizzazioni, si passa a luoghi più istituzionali e visibili: "By 1921, this convergence moved uptown, where librarians Ernestine Rose, Catherine Latimer, and Regina Andrews were turning the 135th Street Branch Library into a hub for Black cultural and political life".²⁸

Grazie alle azioni di concerto fra varie entità fu quindi possibile nel 1926 finalizzare l'acquisizione dell'intera collezione privata di Arturo Schomburg, con i fondi della Carnegie Corporation. Questo fu l'inizio della trasformazione della sede della NYPL di Harlem in quello che divenne lo Schomburg Center for Research in Black Culture, dove lo stesso Schomburg lavorò come curatore dal 1932 al 1938.



FIGURA 4. Reading Room della NYPL della 135th Strada (circa 1925). New York Public Library Archives, The New York Public Library. "135th Street Branch. Interior" New York Public Library Digital Collections.

Come accennato in precedenza, la residenza privata di Schomburg a Brooklyn era meta di coloro che volevano osservare e leggere i testi che il collezionista metteva generosamente a disposizione. Fra questi visitatori, nel 1922, ci fu anche Zora Neale Hurston, che insieme a Eric Walrond si recò presso la casa di Schomburg, così come racconta

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibidem.*

James Davis nella sua biografia di Walrond: "When Walrond visited Schomburg's 'unpretentious little dusty brown house on Kosciuszko Street' in March 1922, his companion was another ambitious *Negro World* contributor, Zora Neale Hurston".²⁹ Sembra che Hurston fosse rimasta folgorata dalla collezione di proprietà di Schomburg, dichiarandola "a marvelous collection when one considers that every volume on his extensive shelves is either by a Negro or about Negroes".³⁰

In quegli anni Hurston era una studentessa presso la Howard University e stava cercando di farsi strada inviando contributi a varie pubblicazioni, come lei stessa, in modo piuttosto elusivo, racconta nella sua autobiografia, dove descrive in questo modo la sua decisione di stabilirsi a New York: "Being out of school for lack of funds, and wanting to be in New York, I decided to go there and try to get back in school in that city. So the first week of January, 1925, found me in New York with \$1.50, no job, no friends, and a lot of hope".³¹

Sebbene gli interessi personali e di ricerca, e varie vicissitudini, portassero Hurston a viaggiare altrove e perseguire i propri progetti anche in altre discipline, è molto ricca questa convergenza di motivi e sensibilità diverse in questo spazio geografico e temporale. Per un breve periodo Hurston si unisce alla comunità di giovani talenti che confluivano a New York e, vincendo il secondo premio messo in palio da *Opportunity* con il suo racconto "Spunk", vede quello stesso racconto incluso nel volume *The New Negro*.³² Il racconto occupa una delle prime sezioni di *The New Negro*, quella dedicata alla Fiction,

29 James Davis, *Eric Walrond. A Life in the Harlem Renaissance and the Transatlantic Caribbean*, Columbia University Press, New York 2015, p. 68. *Negro World*, con sede ad Harlem e una distribuzione internazionale, era il settimanale fondato da Marcus Garvey, con sezioni in francese e spagnolo per un pubblico nero anche caraibico. Iniziò le pubblicazioni nel 1919, come organo della Universal Negro Improvement Association (UNIA). Frequenti collaboratori furono John Edward Bruce, Arturo Schomburg, e anche Zora Neale Hurston, che vi pubblicò vari pezzi e poesie.

30 Davis, *Eric Walrond*, cit., p. 69.

31 Zora Neale Hurston, *Dust Tracks on a Road*, Harper Collins E-books, Chapter 9 "School Again".

32 "So I came to New York through Opportunity, and through Opportunity to Barnard. I won a prize for a short story at the first Award dinner, May 1, 1925, and Fannie Hurst offered me a job as her secretary, and Annie Nathan Meyer offered to get me a scholarship to Barnard. My record was good enough, and I entered Barnard in the fall, graduating in 1928", *Ibidem*. Cheryll A. Wall nel suo *Women of the Harlem Renaissance* sostiene la volatilità della presenza newyorkese di Hurston: "Not only was Hurston's work being published and garnering modest attention, she seemed to have found an artistic community whose members shared similar goals and sensibilities. Neither the incipient fame nor the sense of community would endure". Cheryll A. Wall, *Women of the Harlem Renaissance*, Indiana University Press, Bloomington 1995, p. 147.

nella parte “Negro Youth Speaks”, come uno dei testi rappresentativi offerti da autori e autrici neri. Non particolarmente studiato dalla critica, questo racconto, invece, ha dei tratti interessanti sui quali vale la pena soffermarsi almeno brevemente, pur nei limiti di un saggio che ha altri obiettivi specifici, a riprova della ricchezza e dell’articolazione interna dell’archivio della cultura nera che *The New Negro* collabora a costruire.

La storia viene generalmente riassunta come un triangolo amoroso: il personaggio Spunk Banks, descritto come “a giant of a brown skinned man”, viene visto dagli uomini del villaggio passeggiare orgogliosamente con Lena, “a small pretty woman”,³³ moglie di Joe Kanty, che viene caratterizzato come nervoso, e che nel suo aspetto mostra tutta la sofferenza per la situazione che vive. Quando Joe decide, incitato dal gruppo degli uomini, di affrontare Spunk, portando con sé un rasoio affilato che mostra a tutti, Spunk lo uccide con la sua pistola, dichiarando di aver agito per legittima difesa. Questa versione verrà accolta anche in tribunale, e a questo punto sembrerebbe che Spunk e Lena possano costruire una vita insieme: infatti, gli uomini del villaggio parlano di un imminente matrimonio. Spunk, però, non è tranquillo e afferma di essere seguito da una lince nera, che pensa essere Joe in cerca di vendetta. Il destino si compie quando durante il suo lavoro alla segheria, Spunk muore sotto le lame della sega circolare, e nei suoi ultimi momenti dice di essere stato spinto da Joe, che si aspetta di ritrovare all’inferno. La storia si chiude con Lena piangente e le donne che si chiedono chi sarà il suo prossimo uomo.

Come appare evidente, ci sono molti tratti e tropi in questa storia che verranno sviluppati da Hurston in altre opere, come la funzione da coro degli uomini del villaggio, che raccontano la loro versione dei fatti aiutando la voce narrante, il tema della giustizia che appare sempre al di fuori della narrazione, e la donna che vede avvicinarsi diversi uomini. Vorrei però focalizzare l’analisi sulla mescolanza di folklore, natura, violenza maschile e pericolosità del lavoro per i personaggi della storia. Spunk viene immediatamente caratterizzato come una persona fisicamente possente, incapace di provare paura, e incurante dei pericoli, siano essi la sega circolare al lavoro o il marito della sua amante: “he ain’t skeered of nothin’ on God’s green

33 Zora Neale Hurston, “Spunk”, in *The New Negro*, cit., p. 105.

footstool—nothin'! He rides that log down at saw-mill jus' like he struts 'round wid another man's wife—jus' don't give a kitty. When Tes' Miller got cut to giblets on that circle-saw, Spunk steps right up and starts ridin'. The rest of us was skeered to go near it".³⁴

Il tono di ammirazione verso una figura quasi sovrumana richiama l'attenzione verso una comunità di lavoratori neri che affrontano lavori pericolosi e che rischiano costantemente la vita. Spunk ricorda inoltre la figura mitica di John Henry, l'eroe popolare nero, protagonista di storie e canzoni folk, dalla forza straordinaria e capace di lavorare senza tregua, che, stremato, vince sulla macchina. Gli uomini nella storia di Hurston, quindi, si confrontano su due piani tipici della mascolinità, quello della forza fisica lavorativa e quello della virilità e vigore sessuale, tanto che il termine "spunk" fa riferimento a tutti questi aspetti. Ma questa energia e possanza vengono contenute all'interno di una cornice in cui domina da un lato la natura, con la presenza del minaccioso e forse leggendario "big black bobcat, black all over", che terrorizza Spunk, e dall'altro la segheria, che incombe minacciosa nei racconti degli uomini, e che è presente nelle uniche tre vignette in cui si narrano degli aneddoti, tutti aventi a che fare con il pericolo e la premonizione di eventi tragici. In tutto ciò, la protagonista femminile non proferisce parola in tutto il racconto se non per pronunciare un'unica frase assertiva, in cui chiarisce a Spunk che la casa dove abita con il marito è effettivamente di sua proprietà: "'Thass mah house,' Lena speaks up. 'Papa gimme that'".³⁵ In qualche modo quindi il personaggio femminile, che appare immobile mentre gli uomini si avvicinano, ha la stabilità di una proprietà materiale, genealogicamente attribuitale, e quindi detiene una posizione più sicura rispetto a quella incerta degli uomini.

Se la presenza di Zora Neale Hurston nell'antologia *The New Negro*, come pure presso la dimora di Schomburg, sembra quasi transitoria, di passaggio e forse non del tutto coerente con la cornice estetica proposta dalla visione di Locke, mi sembra degno di nota che in questo suo racconto, lei, come artista non convenzionale e che sfugge alle definizioni e ai raggruppamenti politici spesso proposti dagli uomini, quasi sempre suoi critici severi, faccia dire alla sua protago-

34 *Ibidem*.

35 Hurston, "Spunk", in *The New Negro*, cit., p. 107.

nista una sola frase in cui questa rivendica che la casa è la sua, con il messaggio implicito che nessuno di questi uomini potrà togliergliela: "Thass mah house".

Posizionato all'interno dell'antologia simbolo della Harlem Renaissance, e in un crocevia di istituzioni, collezioni, e documenti che hanno a che fare anche con il folklore, la lingua e l'immaginario nero, questo racconto di Hurston rappresenta il luogo ideale e stabile, la forza e la persistenza di un progetto politico di autorappresentazione a cui contribuiscono anche le donne nere, e che pur con diverse visioni politiche, ideali e principi estetici, rimane una testimonianza di un periodo di produttività ed energie straordinarie, la cui eredità, oggi come allora, non si lascia cancellare.

Sonia Di Loreto fa parte della redazione di *Ácoma*. Insegna Letteratura Americana presso l'Università di Torino, e si occupa prevalentemente della letteratura americana dell'Ottocento, della formazione di archivi, e di "blue humanities". Fra i suoi progetti correnti ci sono una monografia sulle reti transnazionali che Margaret Fuller ha creato e mantenuto in Italia e in Europa; la curatela di un volume di scritti giornalistici di Margaret Fuller (Edinburgh University Press) e un progetto editoriale sui naufragi e sulle forme di abbandono e recupero in mare nella letteratura transatlantica ottocentesca.

Il valore dell'indipendenza: *Gentlemen Prefer Blondes* di Anita Loos

Leonardo Buonomo

Premiato da un enorme successo popolare alla sua uscita – nel 1925 – e apprezzato da alcuni dei maggiori scrittori dell'epoca, il romanzo *Gentlemen Prefer Blondes* di Anita Loos ha tardato a ricevere adeguata attenzione dalla critica letteraria. Inoltre, la sua fama è stata eclissata da quella del suo adattamento cinematografico (1953), diretto da Howard Hawks e interpretato da Marilyn Monroe e Jane Russell. È quella versione, in risplendente technicolor, a essere entrata nell'immaginario, come testimoniano le numerose evocazioni di sequenze, battute, numeri musicali e costumi disseminate in diversi media nel corso degli anni (l'omaggio più noto è probabilmente il video della canzone "Material Girl" interpretata da Madonna nel 1985). Né sorprende che per molto tempo l'intera produzione letteraria di Anita Loos – che oltre a *Gentlemen*, comprende il sequel *But Gentlemen Marry Brunettes* (1928), i romanzi *A Mouse Is Born* (1951) e *No Mother to Guide Her* (1961), quattro autobiografie, quattro opere teatrali e due libretti di musical (entrambi basati su *Gentlemen*) – sia stata messa in secondo piano rispetto alla sua pionieristica e prolifica attività di sceneggiatrice (firmò più di 150 copioni, tra cui quello del film diretto da Hawks).

A cent'anni dalla sua pubblicazione, *Gentlemen Prefer Blondes* ci parla ancora, con immutata arguzia e ironia, delle dinamiche di genere nella società statunitense ed europea, con particolare attenzione al mondo della cultura (in primis, l'editoria e il cinema). Servendosi di un'eroina la cui fisicità ne fa il bersaglio dello sguardo maschile, Anita Loos svela l'intento oggettivizzante, predatorio e coercitivo che si cela dietro le maschere di pedagogo, benefattore e corteggiatore che gli uomini assumono di volta in volta nel corso del romanzo. Seguendo la protagonista nel suo tour europeo, Loos ne mette in luce il materialismo e l'ossessione per i beni di consumo, un tratto non meno prevalente nel turismo odierno, in cui ogni acquisto viene documentato nei social media. Traendo ispirazione dal proprio

lavoro nell'industria cinematografica, Loos espone l'ipocrisia che sottende alle crociate moralizzatrici di chi si fa scudo della religione per attaccare la libertà di espressione. Infine, trasformando in materia narrativa la propria esperienza di scrittrice spesso trattata con paternalistica indulgenza dall'establishment maschile, Loos crea un ritratto indimenticabile di una donna che, nel trarre ogni possibile vantaggio materiale dalle attenzioni di cui è oggetto, riesce ad affermare e difendere la propria indipendenza. Se i gioielli (in particolare, i diamanti) sono forse l'unico vero oggetto del desiderio per la protagonista di *Gentlemen Prefer Blondes*, l'indipendenza – ancora un miraggio per troppe donne – è certamente il bene più prezioso.

Il saggio che ha aperto la strada alla riscoperta di *Gentlemen Prefer Blondes* si deve a T. E. Blom e risale al 1976.¹ In seguito sono usciti altri importanti contributi, dapprima con larghi intervalli temporali tra l'uno e l'altro e poi, soprattutto dalla metà degli anni Novanta, con maggiore continuità. Questo incremento di interesse si è intensificato negli anni Duemila e non accenna ad affievolirsi. È significativo che il saggio di Blom sia uscito nel periodo in cui erano ancora molto forti gli echi della seconda ondata femminista. Gran parte della letteratura critica dedicata al romanzo e, in particolare, alla protagonista e narratrice Lorelei Lee, è infatti connotata da un approccio femminista o comunque riconducibile ai *gender studies*, anche se, come vedremo, queste letture devono fare i conti con l'immagine pubblica di Anita Loos e le sue affermazioni sulla propria identità di donna e autrice.

Di statura assai modesta, con un fisico e un volto che la facevano sembrare molto più giovane di quanto fosse, Loos spesso coglieva di sorpresa gli uomini (registi, sceneggiatori, produttori, critici, editori) che, prima di incontrarla, avevano apprezzato l'ironia non di rado tagliente della sua scrittura. Più volte, nel ripercorrere i suoi primi passi nel mondo del cinema, Loos racconta, con evidente compiacimento, di occasioni in cui una figura maschile autorevole (tra tutte, il grande regista D. W. Griffith) si era rivolta non a lei ma a sua madre, escludendo a priori che la giovane dall'aspetto pre-adolescenziale che si trovava di fronte potesse essere un'autrice. Loos avrebbe continuato a coltivare quell'immagine disarmante per molto tempo,

1 T. E. Blom, "Anita Loos and Sexual Economics: *Gentlemen Prefer Blondes*", *Canadian Review of American Studies*, VII, 1 (1976), pp. 39-47.

anche da donna matura, soprattutto negli ambienti fortemente patriarcali, come l'industria del cinema e il mondo dell'editoria, in cui si muoveva. Dietro quella maschera si celava la donna che nella sua autobiografia *A Girl Like I* (1966) si descrive con la parola francese "cérébrale".² Fatte le dovute distinzioni di contesto, l'atteggiamento di Loos ricorda quello delle scrittrici americane del primo Ottocento (come Catharine M. Sedgwick o Sarah J. Hale), che si facevano piccole, proclamando modestia e umiltà, per non alienarsi l'*establishment* letterario ed editoriale, dominato dagli uomini. Come nel caso di quelle autrici, quando si legge Loos non è sempre facile individuare la linea di demarcazione tra strategia difensiva e internalizzazione della retorica patriarcale. Secondo Faye Hammill, se, da un lato, Loos in *Gentlemen* prende di mira l'infantilizzazione delle donne attraverso il personaggio di Lorelei Lee, dall'altro "she is at times complicit with the view of herself as a child, and also with the more general infantilization of women which was prevalent in her culture".³ Significativamente, nota Hammill, Loos colloca la propria produzione nella dimensione dell'intrattenimento popolare, distinguendola dalla vera letteratura o, più in generale, dalla cultura alta, che Loos considerava terreno riservato quasi esclusivamente agli uomini.⁴

Nel saggio "The Biography of a Book" (1963), in cui racconta la genesi di *Gentlemen*, Loos attribuisce il carattere comico del romanzo alla propria "infantile cruelty"⁵ che le rendeva impossibile prendere sul serio qualsiasi argomento. Considerando che la trama comprendeva un tentato omicidio e un tentato stupro, "any real novelist such as Sherwood Anderson, Dreiser, Faulkner or Hemingway probably would have curdled his readers' blood with massive indignation".⁶ La distinzione sulla base del *genere* – femminile e maschile, ma anche commedia e dramma – non potrebbe essere più chiara.⁷ Tanto in

2 Anita Loos, *A Girl Like I*, Hamish Hamilton, London 1966, p. 61.

3 Faye Hammill, "One of the few books that doesn't stink": The Intellectuals, the Masses and *Gentlemen Prefer Blondes*", *Critical Survey*, XVII, 3 (2005), pp. 27-48, qui p. 31.

4 Ivi, p. 32.

5 Anita Loos, "The Biography of a Book", in *Gentlemen Prefer Blondes and But Gentlemen Marry Brunettes*, Penguin Books, New York 1998, p. xxxix.

6 *Ibidem*.

7 Nella frase successiva Loos menziona Fitzgerald che, come Faulkner, aveva considerato la sua esperienza di sceneggiatore a Hollywood come una forma di prostituzione. Loos, al contrario, proprio perché non si considerava un'artista, non aveva alcuna prevenzione nei confronti dell'industria cinematografica. Come scrive il suo biografo Gary Carey: "Unlike Fitzgerald and other New York and European authors who kept striving to raise the material assigned them to their own level of self-im-

"The Biography of a Book" quanto in *A Girl Like I*, Loos sminuisce le circostanze che le ispirarono il personaggio di Lorelei Lee e l'intento che si prefiggeva nel raccontarne la storia. A bordo del treno che la riportava a Los Angeles dopo una breve vacanza a New York, Loos era rimasta colpita dal modo in cui i suoi compagni di viaggio – uomini di talento tra cui il marito (il regista John Emerson) e l'attore Douglas Fairbanks Sr – si erano tutti messi al servizio di un'aspirante attrice bionda che Loos giudicava sua pari in termini estetici ma di gran lunga inferiore intellettualmente. Diventata improvvisamente invisibile agli occhi degli uomini, Loos si era chiesta se i capelli biondi fossero una sorta di equivalente femminile della chioma di Sansone. Non era la prima volta che si era trovata a riflettere su questo fenomeno. Persino il suo idolo, H. L. Mencken, direttore della rivista *The American Mercury* e tra i critici letterari più influenti della sua generazione, aveva ceduto al fascino di una donna che Loos descrive impietosamente come "the dumbest blonde of all".⁸ Tuttavia, pur denunciando il carattere superficiale e oggettificante dello sguardo maschile, Loos non rinuncia a ridimensionare il proprio impeto creativo: "I began to write down my thoughts; not bitterly, as I might have done *had I been a real novelist*, but with an amusement which was, on the whole, rather childish. I have always considered grown-ups to be figures of fun, as children generally do, and have never been deceived by their hypocrisies".⁹ Analogamente, attribuisce a Mencken il merito di avere riconosciuto le potenzialità del testo, seppure in un ambito diverso da quello della vera letteratura. Non ritenendo l'opera adatta a *The American Mercury*, Mencken le aveva consigliato di proporla alla platea più popolare e tradizionalmente femminile di *Harper's Bazaar* in cui "'it'll be lost among the ads and won't offend anybody'".¹⁰ L'implicazione è chiara: l'ambito di Loos era quello dell'intrattenimento, in cui la scrittura è un prodotto da consumare, non diversamente da quelli decantati dagli inserti pubblicitari. C'è però chi ha fornito una diversa ricostruzione degli eventi, attribuendo a George Jean Nathan, co-redattore di *The American Mercury*, la decisione di

portance, Anita didn't think screenwriting beneath her". Gary Carey, *Anita Loos: A Biography*, Alfred A. Knopf, New York 1988, p. 150.

⁸ Loos, "Biography", cit., p. xxxviii.

⁹ *Ibidem*. Corsivo mio.

¹⁰ *Ivi*, p. xli. *Gentlemen Prefer Blondes* uscì a puntate nella rivista *Harper's Bazaar*, con le illustrazioni di Ralph Barton, nel 1925. Carey, *Anita Loos*, cit., pp. 93-95.

non pubblicare *Gentlemen* in quella rivista.¹¹ Qualunque sia la verità, la versione di Loos è significativa, perché coerente con l'immagine di sé che aveva scelto di presentare al pubblico. Ironicamente, tuttavia, fu proprio il pubblico maschile, unitosi per la prima volta in numero considerevole alla platea tradizionalmente femminile di *Harper's Bazaar*, a decretare il grande successo di *Gentlemen*.¹²

Anche nel ripercorrere la pubblicazione del romanzo in volume, Loos sottolinea la propria apparente acquiescenza all'autorità maschile. Ricorda infatti di avere superato le iniziali resistenze del marito (inizialmente contrario all'uscita del romanzo), accettando la sua richiesta di farne il destinatario di una dedica grondante di gratitudine per il suo presunto ruolo di mentore.¹³ Menziona inoltre di aver acconsentito a una tiratura limitata (1200 copie) accogliendo il suggerimento di un amico che lavorava alla casa editrice Boni & Liveright: "Tom Smith [...] asked if I would like to have a few copies of my story in book form to give my friends as Christmas presents".¹⁴ Significativamente, Loos non fa invece riferimento al prestigio della casa editrice Boni & Liveright, nel cui catalogo il suo nome avrebbe affiancato quelli di Dreiser, Hemingway, Faulkner, Pound e Eliot.¹⁵ Che Loos appartenesse a pieno titolo a quel consesso fu ampiamente dimostrato dagli elogi che *Gentlemen* ricevette, seppure prevalentemente in forma privata, da alcune delle più importanti figure della letteratura in lingua inglese. Furono Edith Wharton, William Faulkner, James Joyce, Sherwood Anderson, Aldous Huxley e George Santayana, piuttosto che i critici letterari, a elevare immediatamente *Gentlemen* allo status di classico della letteratura statunitense.¹⁶

L'opinione di Edith Wharton, che si spinse a definire *Gentlemen* (forse con una punta di compiaciuta iperbole) "the great American

11 Richard J. Schrader, "'But Gentlemen Marry Brunettes': Anita Loos and H. L. Mencken", *Menckenniana*, 98 (1986), pp. 11-17, qui p. 5.

12 Daniel Tracy, "From Vernacular Humor to Middlebrow Modernism: *Gentlemen Prefer Blondes* and the Creation of Literary Value", *Arizona Quarterly*, LXVI, 1 (2010), pp. 115-143, qui p. 118; Noël Falco Dolan, "Loos Lips: How *A Girl Like I* Talks to *Gentlemen*", *Women's Studies*, XXXVII, 2 (2008), pp. 73-88, qui p. 80.

13 La dedica fu poi drasticamente ridotta a un semplice "To John Emerson" dalla casa editrice.

14 Loos, "Biography", cit., p. xli.

15 Hammill, "One of the Few Books", cit., p. 35; Regina Barreca, "Introduction", in Anita Loos, *Gentlemen Prefer Blondes*, Penguin Books, New York 1998, p. x.

16 Una delle poche voci dissonanti fu quella dello scrittore inglese Wyndham Lewis, secondo il quale Loos aveva ottenuto il successo solleticando il senso di superiorità che i suoi lettori borghesi provavano nei confronti della sua eroina. Wyndham Lewis, *Time and Western Man*, Chatto and Windus, London 1927, p. 76.

novel",¹⁷ è particolarmente degna di nota. Come più di un critico ha osservato,¹⁸ è probabile che Wharton avesse riconosciuto nelle avventure di Lorelei Lee "something of an homage to her own work".¹⁹ Il principale antecedente e modello letterario di Lorelei Lee si può infatti individuare nell'arrampicatrice sociale Undine Spragg, protagonista del romanzo di Wharton *The Custom of the Country* (1913).²⁰ Il nome stesso Lorelei echeggia quello dell'eroina di Wharton, evocando l'associazione tra femminilità e acqua – con le sue possibili insidie – nella mitologia germanica. Se Undine Spragg è la versione molto terrena della creatura sovrannaturale (uno spirito o una ninfa, a seconda delle versioni) da cui prende il nome, Lorelei Lee è una moderna sirena che invece di portare gli uomini alla morte ne sfrutta abilmente le debolezze, traendone il massimo vantaggio materiale. Accomunate dall'avvenenza e dall'uso spregiudicato che ne fanno per ottenere benefici materiali, entrambe le eroine fungono da cartina di tornasole per rivelare l'ipocrisia e la superficialità degli strati più alti della società americana e europea, nonché la propensione maschile a considerare le donne un mero trofeo.

In *Gentlemen Prefer Blondes*, Lorelei Lee racconta in prima persona, in forma di diario,²¹ le sue avventure tra gli Stati Uniti e l'Europa, nel corso delle quali, in compagnia dell'amica Dorothy Shaw,²² si destreggia abilmente tra diversi ammiratori, da cui riesce immancabilmente a ottenere molto (in termini materiali), concedendo, apparentemente, pochissimo. Questa, per lo meno, è l'impressione che Lorelei vuole trasmettere nelle pagine del suo diario, scritto in un tono simultaneamente confidenziale e sorvegliato. Se l'idea di preservare i pensieri di Lorelei in forma scritta, fino a farne un libro, è del suo principale benefattore, Mr. Eisman, è evidente da subito che Lorelei si è appropriata di questo mezzo espressivo, utilizzandolo

17 Edith Wharton, *The Letters of Edith Wharton*, a cura di R. W. B. Lewis e Nancy Lewis, Charles Scribner's Sons, New York 1988, p. 491.

18 R. W. B. Lewis, *Edith Wharton: A Biography*, Harper, New York 1975, pp. 468-69; Tracy, "Vernacular", cit., p. 141; Anne-Marie Evans, "Fashionable Females: Women, Clothes, and Culture in New York", *Comparative American Studies*, XI, 4 (2013), pp. 361-373, qui p. 368.

19 Susan Hegeman, "Taking Blondes Seriously", *American Literary History*, VII, 3 (1995), pp. 525-554, qui p. 525.

20 Edith Wharton, *The Custom of the Country*, Charles Scribner's Sons, New York 1913.

21 Intorno alla metà degli anni Venti, quindi nello stesso periodo della pubblicazione di *Gentlemen*, Anita Loos aveva iniziato a tenere un diario. Carey, *Anita Loos*, cit., p. 4.

22 Il cognome di Dorothy non compare nel romanzo, ma è menzionato nel sequel *But Gentlemen Marry Brunettes*.

con grande accortezza. Ne è prova la descrizione dell'interesse di Mr. Eisman nei suoi confronti – puramente di natura pedagogica, a detta di Lorelei – e delle sue frequenti visite a New York, presumibilmente dovute al desiderio di monitorare i progressi della sua protetta: “So of course when a gentleman is interested in educating a girl, he likes to stay and talk about the topics of the day until quite late, so I am quite fatigued the next day”.²³

La destrezza con cui Loos utilizza il registro dell'ambiguità trova conferma nella mancanza di consenso tra critici e studiosi sulla vera natura dei rapporti di Lorelei con Eisman e altri uomini. Secondo T. E. Blom, per esempio, Lorelei focalizza l'attenzione solo su uomini propensi a ridurre i rapporti con le donne a un “business deal in which sexual favors are exchanged for valuable property”,²⁴ come testimoniano i gioielli che Lorelei colleziona nel corso del romanzo. Per Rhonda Pettitt, Lorelei si serve del ricatto sessuale “to manipulate a series of men into providing her the best in jewels, travel, and champagne”.²⁵ Di segno opposto è la lettura di Susan Hegeman, secondo la quale “the book offers us nothing explicit to indicate that Lorelei offers sexual favors in return for her sponsors' generosity”.²⁶ Analogamente, Johanna Wagner nota come “Although men see Lorelei's body as having sexual potential, Lorelei places sex in the cerebral sphere outside the body, as a perpetual promise: a hoped-for desire instead of a guaranteed material event”.²⁷ Le fantasie maschili su Lorelei non prendono corpo, letteralmente, perché il suo corpo, come osserva Wagner, rimane invisibile. In un testo in cui la materialità è preminente, disseminato com'è di descrizioni di beni di consumo (abiti, accessori, gioielli, ecc.), la fisicità della protagonista può essere visualizzata solo grazie alle illustrazioni di Ralph Barton.²⁸ A questo

23 Anita Loos, *Gentlemen Prefer Blondes and But Gentlemen Marry Brunettes*, Penguin Books, New York 1998, p. 4.

24 T. E. Blom, “Anita Loos”, cit., p. 42.

25 Rhonda S. Pettitt, “Material Girls in the Jazz Age: Dorothy Parker's ‘Big Blonde’ as an Answer to Anita Loos's *Gentlemen Prefer Blondes*”, in *The Critical Waltz: Essays on the Work of Dorothy Parker*, a cura di Rhonda S. Pettitt, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, NJ 2005, p. 76.

26 Hegeman, “Taking Blondes Seriously”, cit., p. 534.

27 Johanna M. Wagner, “Repositioning Lorelei's Education: Mind, Body, and Sex(uality) in Anita Loos' *Gentlemen Prefer Blondes*”, *College Literature*, XLIV, 4 (2017), pp. 644-674, qui p. 654.

28 Secondo Anne-Marie Evans, “The fact that the text was published with illustrations is itself significant, and perhaps reflects a need to bring Lorelei more to life. It also, of course, enhances the comedy, as the illustrations of a wide-eyed Lorelei with a series of hapless suitors help to complete the joke”. Anne-Marie Evans, “Fashionable”, cit., p. 369.

proposito, Lisa Mendelman scrive che “Lorelei’s narration renders her remarkably disembodied, even as her exterior and its behavior attract tremendous attention”.²⁹ È proprio sulla capacità di Lorelei di attrarre attenzione che Loos si concentra. Invece di descrivere Lorelei, Loos mostra impietosamente come gli uomini, anche i più istruiti e autorevoli, siano resi completamente inermi dall’aspetto fisico della sua eroina e dall’ingannevole senso di superiorità che il suo modo di esprimersi e comportarsi genera in loro. Mentre le illustrazioni di Barton identificano chiaramente Lorelei come una *flapper* dalla tipica figura snella e allungata, spesso sormontata da un elegante cappellino a *cloche*, la scrittura di Loos le conferisce un’aura indefinita, quasi mitica, che evoca la sirena da cui prende il nome. È difficile immaginare che la corporalità e il sesso facciano parte del suo vissuto, perché non appare del tutto umana. Mentre gli uomini provano immancabilmente una forte attrazione fisica nei suoi confronti, Lorelei sembra del tutto indifferente al loro aspetto esteriore. Se è vero, come hanno sostenuto Regina Barreca e Johanna Wagner,³⁰ che il principale rapporto umano che Lorelei intrattiene è quello con Dorothy, non vi è nulla nel testo che suggerisca affetto, empatia, né, tanto meno, attrazione fisica. L’amicizia con Dorothy sembra fondarsi soprattutto sulla complicità. Ma quando non si avvale dell’aiuto di Dorothy per gestire i suoi corteggiatori, Lorelei assume verso l’amica un atteggiamento pedagogico. Lamentando la propensione di Dorothy per lo slang e le battute dissacranti, Lorelei dichiara più volte di volerla educare, di fatto assumendo verso l’amica lo stesso atteggiamento di superiorità che gli uomini adottano nei suoi confronti. Le uniche situazioni in cui Lorelei sembra provare un piacere quasi erotico, con connotazioni feticiste, sono quelle in cui maneggia o indossa gioielli, in particolare quelli tempestati di diamanti. È nel contatto fisico con le pietre preziose – di fatto, un surrogato del sesso – che Lorelei trova appagamento. Già nelle prime pagine, l’umore di Lorelei passa velocemente dalla delusione alla soddisfazione in base alle dimensioni dei gioielli che Eisman le regala per il compleanno: “I mean I must say I was quite disappointed when he came to the apartment with a little thing you could hardly see [...] But he came

29 Lisa Mendelman, *Modern Sentimentalism: Affect, Irony, and Female Authorship in Interwar America*, Oxford University Press, Oxford 2019, p. 79.

30 Barreca, “Introduction”, *Gentlemen*, cit., p. xvii; Wagner, “Repositioning”, cit., pp. 661, 666.

in at dinner time with really a very very beautiful bracelet of square cut diamonds so I was quite cheered up".³¹ Nulla nel romanzo infiamma il desiderio di Lorelei quanto un diadema di diamanti che una signora inglese prova a venderle a Londra. Un elemento centrale nella trama, il diadema fa risaltare l'ingegno che Lorelei mette in campo per impossessarsene,³² ma anche il carattere ossessivo della sua attrazione verso un oggetto inanimato, per quanto prezioso. Inizialmente colpita dallo splendore delle pietre e dal carattere per lei insolito dell'ornamento ("it is a place where I really never thought of wearing diamonds before"), Lorelei reputa il possesso del gioiello una missione, nonché la vera misura del suo soggiorno in Inghilterra: "But I really think if I do not get the diamond tiara my whole trip to London will be quite a failure".³³ Ottenuto il diadema, grazie alla generosa sovvenzione di un attempato ammiratore – Sir Francis Beekman – Lorelei si trasferisce a Parigi dove si trova a fronteggiare due detective (padre e figlio) ingaggiati da Lady Francis Beekman per recuperare il gioiello pagato dal marito. Un elemento determinante nell'elaborato piano grazie al quale Lorelei – dopo aver portato dalla sua parte (con l'aiuto di Dorothy) i due detective – riesce ad avere la meglio sulla sua avversaria, è una copia del diadema in strass. Inizialmente indignata dalla natura ingannevole di quel materiale – quasi si trattasse di una profanazione – Lorelei finisce per servirsene con grande sagacia, riuscendo a mantenere il possesso dell'originale e a rifilare la copia a Lady Beekman.

Sebbene a motivare Lorelei sia principalmente la venerazione dei gioielli, non si può ignorare in questo episodio, e in verità in tutte le sue interazioni con chi detiene il potere economico e sociale, un elemento di rivalsa. La consapevolezza di venire dall'America profonda – Little Rock, Arkansas – rende il trionfo di Lorelei su una esponente dell'aristocrazia inglese tanto più soddisfacente. Forse non è un caso che questa vittoria statunitense sull'ex madrepatria ruoti attorno a un diadema, tradizionalmente simbolo di regalità. È inoltre rilevante che Lorelei e Dorothy, nella messa in atto dei loro piani, si avvalgano in diverse occasioni della collaborazione di uomini (fattorini, came-

31 Loos, *Gentlemen*, cit., pp. 7-8.

32 Nella calzante definizione di Nancy Walker, Lorelei è una figura "whose very naïveté is a mask for her perceptions". Nancy A. Walker, *A Very Serious Thing: Women's Humor and American Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988, p. 93.

33 Loos, *Gentlemen*, cit., pp. 36, 38.

rieri, detective privati, ecc.) che per estrazione sociale sono molto lontani dalla classe abbiente.

Le origini di Lorelei

Scegliendo Little Rock come città natale di Lorelei, Anita Loos intendeva rendere omaggio al suo idolo – nonché principale destinatario del romanzo – H. L. Mencken. Come spiega in “The Biography of a Book”, Loos “wanted Lorelei to be a symbol of the lowest possible mentality of our nation, and Menck had written an essay on American culture in which he branded the State of Arkansas as ‘The Sahara of the Beaux Arts’”.³⁴ Sebbene le avventure di Lorelei e Dorothy abbiano come sfondo metropoli come New York, Londra e Parigi, il messaggio è chiaro: si può rimuovere la protagonista da Little Rock, ma non si può rimuovere Little Rock dalla protagonista. Menzionata sin dal primo estratto del diario, la provenienza di Lorelei è un elemento determinante della sua identità. Significativamente, la coloratura regionale della sua parlata, assente nei primi paragrafi, emerge quando Lorelei evoca le sue origini. A Little Rock, era andata in scena la sua ribellione alla disciplina necessaria per intraprendere una carriera musicale, come desiderava la sua famiglia. È a questo punto che Loos rende foneticamente la pronuncia di Lorelei – nello specifico, delle parole *temperamental* e *temperament* – che, insieme agli errori di ortografia, i malapropismi e la scarsa cultura generale, caratterizzano il suo modo di esprimersi nel resto del romanzo. Al rigore della pratica musicale, Lorelei contrappone la spontaneità della scrittura, preparando così il lettore alla qualità auditiva del testo: “So one day I got quite tempermental and threw the old mandolin clear across the room and I have really never touched it since. But writing is different because you do not have to learn or practice and it is more tempermental because practicing seems to take all the temperment out of me”.³⁵ Sebbene Loos si considerasse il polo opposto alla sua eroina, non le era certo ignota la tendenza, soprattutto da parte degli esponenti dell’élite intellettuale, a sottovalutare o persino disprezzare la facilità nella scrittura, di cui aveva dato ampia prova nella sua prolifica attività di sceneggiatrice.

34 Loos, “Biography”, cit., pp. xxxix-xl.

35 Loos, *Gentlemen*, cit., pp. 4-5.

Se, da una parte, Loos ci invita a ridere del modo di esprimersi della sua eroina, dall'altra se ne serve abilmente per smascherare la propensione al controllo e al dominio che si cela dietro le attenzioni degli uomini che le ruotano attorno. Così, ad esempio, quando Lorelei riporta le sue conversazioni con Gerry Lamson,³⁶ uno scrittore inglese intenzionato a educarla (come Eisman), si nota la ripetizione del verbo *want*: "he always *wants* me to have food which is what he calls 'nourishing' [...] [Gerry] *wants* to show me a very very beautiful cup made by an antique jeweller called Mr. Cellini [...] [Gerry] does not *want* me to go with Sam [...] [Gerry] never *wants* me to see Mr. Eisman again. And he *wants* me to give up everything and study French and he will get a divorce and we will be married".³⁷ C'è qualcosa di invasivo anche nel modo in cui Gerry sceglie i libri che Lorelei dovrebbe leggere per arricchire il suo bagaglio culturale, come quando le regala le opere complete di Joseph Conrad. Ma Lorelei difende la propria autonomia, dapprima attraverso l'espedito di delegare alla sua domestica afroamericana Lulu³⁸ la lettura dei libri selezionati da Gerry e poi, di fronte alla prospettiva del matrimonio, imbarcandosi su una nave diretta in Europa grazie alla generosità di Eisman. Come sostiene Wesley Beal, "Lorelei's defining characteristic is her refusal to be confined to private domestic roles, and her adventures in the public sphere celebrate an independence many women of the period would find simultaneously enviable and daunting".³⁹

Nel secondo flashback del romanzo è l'ausiliare *ought*, ripetuto cinque volte nello stesso paragrafo, a palesare l'atteggiamento coercitivo degli uomini, anche dietro la patina della benevolenza. A farne uso, venendo così accomunate, sono due figure autorevoli che, in modo diverso, hanno svolto un ruolo importante nella vita di Lo-

36 Come scrive Claire Barwise, "Lorelei is to Gerry what she is to all men, something to possess and control, and if she must use other men to escape those restrictions, she will do so". Claire Barwise, "A Girl Like We: Narrative Doubling and the Politics of Femininity in Anita Loos's *Gentlemen Prefer Blondes*", *MFS Modern Fiction Studies*, LXIX, 1 (2023), pp. 1-21, qui p. 14.

37 Loos, *Gentlemen*, cit., pp. 11, 12, 15. Corsivo mio.

38 Delegando a Lulu la lettura di classici come l'autobiografia di Cellini e i romanzi di Conrad, Lorelei sembra riconoscere le sue doti intellettuali. Non si può ignorare, tuttavia, che nonostante il rapporto confidenziale che la lega a Lulu, Lorelei è pur sempre la sua datrice di lavoro. Ironicamente, Lorelei trasferisce il controllo che Gerry vorrebbe esercitare su di lei, su una donna che per ruolo, ceto e razza – secondo le categorie vigenti negli Stati Uniti degli anni Venti – è in una posizione svantaggiata.

39 Wesley Beal, *Networks of Modernism: Reorganizing American Narrative*, University of Iowa Press, Iowa City 2015, p. 77.

relei: il giudice Hibbard e Mr. Eisman. Il primo può essere persino descritto come il creatore della figura pubblica di Lorelei, avendola indirizzata verso il mondo del cinema e avendole conferito il nome che porta. Di fatto, Lorelei, il cui vero nome non viene mai rivelato, nasce nell'aula di tribunale in cui era stata assolta dall'accusa di tentato omicidio del suo ex datore di lavoro, l'avvocato Jennings. A Hibbard subentra in seguito Eisman, con un'opinione opposta a quella del giudice sul cinema come opportunità di carriera per Lorelei, ma con un'analogha propensione a esercitare controllo sulle sue scelte:

I mean it was when Mr. Jennings became shot that I got the idea to go into the cinema, so Judge Hibbard got me a ticket to Hollywood. So it was Judge Hibbard who really gave me my name because he did not like the name I had because he said a girl *ought* to have a name that *ought* to express her personality. So he said my name *ought* to be Lorelei which is the name of a girl who became famous for sitting on a rock in Germany. So I was in Hollywood in the cinema when I met Mr. Eisman and he said that a girl with my brains *ought* not to be in the cinema but she *ought* to be educated, so he took me out of the cinema so he could educate me.⁴⁰

L'uso di *ought* viene attribuito anche ad altri due uomini di potere che Lorelei incontra sulla nave che la porta in Europa: il Maggiore Falcon – un ufficiale che lavora per l'intelligence britannica – e Mr. Bartlett, il procuratore distrettuale che aveva cercato di far condannare Lorelei, ora impegnato in una trattativa segreta per l'acquisto di aerei da guerra a Vienna per conto del governo degli Stati Uniti. Seppure con obiettivi diversi, Falcon e Bartlett cercano di indirizzare la condotta di Lorelei. Determinato a scoprire lo scopo della missione di Bartlett, Falcon persuade Lorelei a frequentarlo, superando il risentimento per il modo in cui Bartlett l'aveva trattata durante il processo: "So Major Falcon says he thinks a girl like I *ought* to forgive and forget what Mr. Bartlett called me [...] Major Falcon came down to see if I and Mr. Bartlett were really going to be friends because he said a girl with brains like I *ought* to have lots to talk about with a gentleman with brains like Mr. Bartlett who knows all of Uncle Sam's secrets".⁴¹ Bartlett, dal canto suo, cerca di convincere Lorelei a scrivere un dramma basato sul processo che li aveva visti avversari: "But now he

40 Loos, *Gentlemen*, cit., pp. 25-26.

41 Ivi, pp. 26-27.

thinks I *ought* to write a play about how he called me all those names in Little Rock and then, after seven years, we became friendly".⁴² In realtà, questa amicizia è di breve durata. Il ricordo bruciante del linguaggio offensivo a cui aveva fatto ricorso Bartlett nell'aula del tribunale, riaffiora in Lorelei proprio quando questi, ormai infatuato, le chiede di accompagnarlo a Vienna. Per punirlo, Lorelei non solo rifiuta la proposta, ma riferisce a Falcon i segreti che Bartlett le ha confidato. A determinare la scelta di Lorelei a favore del Maggiore e contro, non solo Bartlett, ma il suo stesso paese, è, oltre al desiderio di rivalsa, la difesa della propria autonomia. Per Lorelei la richiesta di Bartlett è molto più insidiosa di quella del Maggiore perché ha a che vedere con la sfera dell'intimità e prefigura il matrimonio come probabile esito.

Le innocenti all'estero

Il racconto del tour europeo di Lorelei e Dorothy – che tocca grandi città come Londra, Parigi, Monaco, Vienna e Budapest – colloca *Gentlemen* nella grande tradizione americana dell'irriverenza che da Joel Barlow, Mark Twain e Ring Lardner,⁴³ passando per i fratelli Marx, arriva sino ai giorni nostri con *South Park*, attraversando letteratura, teatro, radio, cinema, televisione e fumetti. In particolare, la strategia di Loos, che si serve dell'atteggiamento di Lorelei e Dorothy verso l'Europa per satireggiare simultaneamente il connubio di ignoranza e senso di superiorità di certo turismo americano, e il decadimento morale ed economico del vecchio continente, ricorda *The Innocents Abroad* (1869) di Mark Twain. E benché Henry James non venga solitamente annoverato tra gli umoristi, si potrebbe considerare Lorelei una versione aggiornata della sua eroina Daisy Miller (nel racconto omonimo del 1878) o forse una via di mezzo tra Daisy (per la noncuranza delle convenzioni europee e la propensione al consumismo) e il fratello Randolph (per la convinzione che ogni cosa negli Stati Uniti sia migliore che in Europa).

⁴² Ivi, p. 27.

⁴³ Nella sua recensione di *Gentlemen* per il *New York Times*, Herman J. Manckiewicz, oggi ricordato soprattutto come co-sceneggiatore del film *Citizen Kane* (1941), scrisse che Lorelei "belongs clearly in the select group of genuine Americans headed by Ring Lardner's Jack Keefe", il protagonista di *You Know Me Al* (1916). Herman J. Manckiewicz, "Here Are Humorists, Half a Dozen", *The New York Times*, 27 December 1925, p. 21.

Usando come metro la modernità, il lusso, e la disponibilità degli uomini a fare regali alle donne che frequentano, Lorelei giudica severamente Londra: "I mean London is really nothing at all. For istants, they make a great fuss over a tower that really is not even as tall as the Hickox building in Little Rock Arkansas and it would only make a chimney on one of our towers in New York [...] So it seems the gentlemen in London have quite a quaint custom of not giving a girl many presents".⁴⁴ La riluttanza a fare regali è sintomo di una società impoverita, ben lontana dai fasti del passato, in cui persino le esponenti dell'aristocrazia cercano di racimolare qualche soldo proponendo alle visitatrici americane l'acquisto di oggetti fatti in casa o di cimeli di famiglia: "So we went to tea to a lady's house called Lady Elmsworth and what she has to sell we Americans seems to be a picture of her father painted in oil paint who she said was a whistler. But I told her my own father was a whistler and used to whistle all the time".⁴⁵

Al contrario, Parigi è inizialmente apprezzata come luogo della modernità – non a caso, l'unico monumento che suscita l'ammirazione di Lorelei è la Torre Eiffel (pronunciata "Eyefull")⁴⁶ – e paradiso del consumo, dove il lusso è a portata di mano. Nel sistema di valori di Lorelei, i veri monumenti della capitale francese sono le insegne delle marche più esclusive:

And when a girl walks around and reads all of the signs with all of the famous historical names it really makes you hold your breath. Because when Dorothy and I went on a walk, we only walked a few blocks but in only a few blocks we read all of the famous historical names, like Coty and Cartier and I knew we were seeing something educational at last and our whole trip was not a failure.⁴⁷

Le opere d'arte e le testimonianze della storia cittadina e nazionale sono insignificanti o costituiscono un impedimento al piacere trasmesso dalle insegne e da quanto esse promettono: "So when we stood at the corner of a place called the Place Vandome, *if you*

44 Loos, *Gentlemen*, cit., p. 40.

45 Ivi, pp. 41-42. La parola che Lorelei, comicamente, recepisce come *whistler* ("fischiatore") è in realtà Whistler – cognome di James Abbott MacNeill, rinomato pittore statunitense della seconda metà dell'Ottocento, che trascorse gran parte della sua vita a Londra e Parigi.

46 Ivi, p. 54.

47 Ivi, p. 52.

*turn your back on a monument they have in the middle and look up, you can see none other than Coty's sign".*⁴⁸ Tuttavia, Parigi è anche il luogo dell'artificio e dell'inganno, simboleggiati dallo strass, il materiale utilizzato per la creazione di gioielli falsi: "So then we saw a jewelry store and we saw some jewelry in the window and it really seemed to be a very very great bargain [...] and it seems it is not diamonds but it is a thing called 'paste' which is the name of a word which means imitations".⁴⁹ Inizialmente turbata dal possibile uso improprio di quel materiale da parte degli uomini – "I mean a gentleman could deceive a girl"⁵⁰ – Lorelei, come abbiamo visto, trova il modo di trarne vantaggio per mantenere il possesso del diadema regalato da Sir Francis Beekman. Nel riproporre in chiave comica il confronto tra artificiosità europea e innocenza americana – al centro di tanti classici della letteratura statunitense – Loos fa trionfare il Nuovo Mondo, incarnato da Lorelei e Dorothy. Dal punto di vista di Lorelei, la superiorità americana risiede nel maggiore potere di acquisto dei suoi connazionali rispetto a quello degli uomini francesi. La disponibilità economica – che si traduce nella capacità di regalare pietre preziose (autentiche) – trova così espressione nelle parole che anni più tardi avrebbero ispirato il testo della canzone "Diamonds Are a Girl's Best Friend", resa famosa dall'interpretazione di Marilyn Monroe: "So I really think that American gentlemen are the best after all, because kissing your hand may make you feel very very good but a diamond and safire bracelet lasts forever".⁵¹

Ritorno al cinema

Nella carrozza ristorante del treno per Vienna, Lorelei incontra il facoltoso Henry Spoffard, l'uomo che sposerà nella parte conclusiva del romanzo. Il ritratto di Spoffard, un severo presbiteriano che si erge a moralizzatore dei costumi, fornisce a Loos l'opportunità di mettere alla berlina il retaggio puritano ancora presente in vasti settori della società americana del primo Novecento e l'ipocrisia che spesso l'accompagnava. Come Loos ben sapeva, l'industria cinematografica era uno dei principali bersagli delle organizzazioni religio-

48 *Ibidem*. Corsivo mio.

49 *Ivi*, p. 53.

50 *Ivi*, pp. 53-54.

51 *Ivi*, p. 55.

se e degli editorialisti che lamentavano il declino morale degli Stati Uniti. Sebbene la pubblicazione di *Gentlemen* preceda l'implementazione del Codice Hays (1934), adottato da Hollywood per evitare boicottaggi promossi dalle chiese cattoliche e protestanti, alcuni stati, tra cui New York, avevano già nominato commissioni di censura cinematografica.⁵² Proprio la censura è la vera passione di Spoffard, il cui ruolo di fustigatore della morale gli consente di visionare liberamente il materiale che reputa dannoso per la società: "So Mr. Spoffard spends all of his time looking at things that spoil peoples morals. So Mr. Spoffard really must have very very strong morals or else all the things that spoil other peoples morals would spoil his morals".⁵³ Come gli altri uomini che ruotano attorno a Lorelei, Spoffard cerca di assumere il controllo sulla sua vita con l'intento dichiarato di redimerla (non a caso la paragona alla figura biblica di Maria Maddalena) e quello inconfessato di avere libero accesso alla sua persona. La decisione di Lorelei di sposare Spoffard può sembrare una capitolazione, la rinuncia all'unica cosa che forse ama più dei diamanti: l'indipendenza. In realtà, il matrimonio con cui si chiude il romanzo è il frutto di elaborati sotterfugi attraverso cui Lorelei, con la collaborazione di Dorothy, si assicura l'appoggio finanziario per tornare trionfalmente nel mondo del cinema, ma questa volta vestendo contemporaneamente i panni di attrice e sceneggiatrice. Come ha osservato Laurie Cella, "her marital compromise allows her more possibility and more freedom than any other situation in the text".⁵⁴ Avendo convinto Spoffard che il suo capitale sarà utilizzato per produrre solo pellicole moralmente edificanti, Lorelei riesce infatti a entrare in un rapporto di collaborazione creativa con lo scrittore Gilbertson Montrose, autore di un copione su "a great historical subject which is founded on the sex life of Dolly Madison".⁵⁵ Nel finale la satira di Loos, anziché affievolirsi, colpisce in più direzioni. Ne sono bersaglio l'istituzione del matrimonio, le gerarchie sociali, la religione, le crociate moralizzatrici, il mondo del cinema e, soprattutto, la pretesa

52 Si veda Gregory D. Black, *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics, and the Movies*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, pp. 1-49.

53 Loos, *Gentlemen*, cit., p. 78.

54 Laurie J. C. Cella, "Narrative 'Confidence Games': Framing the Blonde Spectacle in *Gentlemen Prefer Blondes* (1925) and *Nights at the Circus*", *Frontiers: A Journal of Women Studies* XXV, 3 (2004), pp. 47-62, qui p. 52.

55 Loos, *Gentlemen*, cit., p. 114.

maschile di regolare la condotta delle donne. Dopo il matrimonio, Lorelei non solo mantiene la propria autonomia ma in qualche modo la rafforza, considerando che in precedenza aveva dovuto rinunciare al cinema cedendo alle pressioni di Eisman. Libera di dedicarsi alla stesura del copione su Dolley Madison⁵⁶ insieme a Montrose, Lorelei assume anche il ruolo di *regista* della vita di Spoffard e della sua famiglia. Dimostrando di aver compreso le vere motivazioni di Henry, lo convince ad assumere il ruolo di tutore morale e psicologico delle giovani donne ingaggiate come comparse: “So the worse they tell Henry they have been before they met him, the better he likes it”.⁵⁷ All’anziano padre di Henry, assai meno in controllo dei propri desideri del figlio, Lorelei concede libero accesso ai set cinematografici, affinché possa divertirsi senza freni per la prima volta nella vita. Incoraggiata da Lorelei, la madre di Henry si trasforma in un’attempata *flapper* e intraprende la carriera di attrice scegliendo per il suo debutto l’improbabile ruolo di Carmen. Infine alla sorella di Henry, la cui predilezione per le attività all’epoca considerate maschili sembra alludere a una possibile omosessualità, Lorelei affida la gestione dei camion e dei cavalli. A ciascuno dei componenti della famiglia Spoffard, Lorelei dona l’illusione dell’autorità, rendendoli felici ma conservando allo stesso tempo il pieno controllo delle operazioni. Mentre all’inizio di *Gentlemen* Lorelei raccontava di aver iniziato a tenere un diario perché esortata dal suo ammiratore (Eisman), alla fine è lei, in piena autonomia, a decidere di interromperne la stesura. Lorelei abbandona la scrittura (teoricamente) privata per dedicarsi alla scrittura pubblica nel suo nuovo ruolo di sceneggiatrice. E così la presunta *dumb blonde* creata da Anita Loos trova nella carriera e nell’autorialità la piena soddisfazione, anche senza l’apporto di diamanti e altri beni preziosi di cui, significativamente, non si fa alcuna menzione nelle pagine conclusive del romanzo.

Leonardo Buonomo insegna Letterature angloamericane presso l’Università di Trieste. I suoi principali campi di ricerca sono la letteratura statunitense dell’Ottocento (con particolare attenzione a Nathaniel Hawthorne e Henry James), la letteratura italoamericana e la produzione televisiva. La sua pubblicazione più recente è la monografia *Henry James Writes New York: Identity, Masculinity, Authorship* (Palgrave/Macmillan, 2024).

⁵⁶ Moglie del quarto presidente degli Stati Uniti, James Madison, Dolley Madison fu la *first lady* degli Stati Uniti dal 1809 al 1817.

⁵⁷ Loos, *Gentlemen*, cit., p. 122.

Genealogie della disperazione: falliti, velleitari e fuorilegge in *In the American Grain* di William Carlos Williams

Fiorenzo Iuliano

Nei primi giorni del secondo mandato presidenziale di Donald Trump, la Groenlandia è improvvisamente finita al centro dell'attenzione collettiva più di quanto non fosse probabilmente mai successo. Più volte Trump ha fatto riferimento alla possibilità di annettere l'isola agli Stati Uniti. Tale operazione sarebbe nelle parole del presidente di grande vantaggio per la sicurezza nazionale americana ("We need Greenland for national security and even international security") e anche per quella della Groenlandia ("We will keep you safe. We will make you rich, and, together, we will take Greenland to heights like you have never thought possible before"). Nonostante il rispetto dichiarato verso lo "incredible people of Greenland" e la sua volontà sovrana ("if you choose, we welcome you into the United States of America"), Trump ha affermato che la conquista dell'isola, una volta decisa, avverrà in ogni caso: "One way or the other, we're going to get it".¹ La volontà e le necessità della nazione americana devono quindi avere la meglio, a quanto pare, anche sulle scelte dei groenlandesi: l'espressione "one way or the other", minacciosa nella sua vaghezza, lascia intendere che indipendentemente da quanto espresso dalla Groenlandia e dalle sue istituzioni democratiche (che pochi giorni dopo, tramite il primo ministro, avrebbero opposto il diniego più assoluto a qualsiasi prospettiva di annessione), nulla può ostacolare le decisioni americane. È bastato un attimo per sgretolare le teorie sul potere biopolitico o sul soft power, che si eserciterebbero attraverso impercettibili meccanismi di controllo e di conquista graduale, anche se silenziosa, di ogni componente della società. Trump ha infatti usato le parole del vecchio, arcaico potere sovrano, che, sia pure attraverso i toni del paternalismo benevolo, parla espressamente di conquista

¹ *Congressional Record. Proceedings and Debates of the 119th Congress*. First session, vol. 171, 41 (4 marzo 2025), p. H971.

e annessione. L'eccezionalismo americano attraversa una fase nuova delle sue infinite metamorfosi, che rievoca i toni profetici e bellicosi del *manifest destiny* e auspica una medesima modalità di attuazione. Gli Stati Uniti possono rivendicare il proprio diritto a mettersi, di fatto, al di fuori della legge internazionale, tanto da dichiarare nel più ufficiale dei contesti, il Congresso a camere riunite, e attraverso la più alta carica istituzionale, il diritto di fare ciò che a qualunque altro paese al mondo sarebbe non solo proibito, ma duramente stigmatizzato e sanzionato.

Queste pagine non vogliono certo avviare una discussione sul rapporto tra trumpismo ed eccezionalismo, ma usare la versione militaristica e imperialista dell'eccezionalismo americano, evocata a chiare lettere da Trump, per provare a leggere, a un secolo di distanza, un libro sugli Stati Uniti che sceglie proprio la Groenlandia per ambientare le sue prime pagine. È il 1925 quando *In the American Grain* di William Carlos Williams vede la luce. Libro anomalo e indefinibile, ripercorre la storia americana in ventuno narrazioni biografiche che raccontano le vite di altrettante figure emblematiche del passato americano. Difficile è stabilire, nonostante i numerosi tentativi della critica, quale criterio Williams abbia adottato nella scelta dei protagonisti del volume. In esso, infatti, Eric il rosso – esule in Groenlandia, primo esploratore del continente americano – Cristoforo Colombo, Hernando De Soto, Sir Walter Raleigh compaiono insieme a Cotton Mather, George Washington o Benjamin Franklin. I toni quasi declamatori con cui le imprese di conquista vengono raccontate nella prima sezione del volume si stemperano gradualmente fino alle ultime battute, nelle quali le biografie di Edgar Allan Poe o, specialmente, quella conclusiva di Abraham Lincoln fanno uso di un linguaggio ermetico e stringato, che, mescolando biografia e narrazione romanizzata, sembra ricalcare lo stile delle *Vies imaginaires* di Marcel Schwob (1896) invece che di qualsiasi testo di carattere storico.

Le pagine che seguono vogliono rileggere *In the American Grain*, ripercorrendone brevemente la genesi, con l'obiettivo di mettere in luce il funzionamento dei tratti sopra accennati: da un lato, riflettendo sul rapporto tra il volume, la storia americana e i suoi miti; dall'altro – e in maniera più sostanziale – per leggere il testo come il tentativo di insidiare le fondamenta ideologiche e retoriche dell'eccezionalismo americano. Se qualcosa di davvero eccezionale c'è stata

nella storia degli Stati Uniti e dei suoi protagonisti, suggerisce Williams, va cercata nel carattere dolente e fallimentare dell'esperienza dei protagonisti della storia nazionale, sia che assuma i tratti della revisione polemica della tradizione, sia che questa venga raccontata con i toni oracolari o epici che caratterizzano alcune storie.

Prove di indigenismo: il rifiuto della tradizione puritana

Prima di riflettere su *In the American Grain* come tentativo di scrivere una storia dell'America e dei suoi fallimenti – o di scriverne come storia di eventi fallimentari poi consegnati alla tradizione come imprese eroiche o addirittura epiche – è importante ricordare il contesto in cui il volume vede la luce. Quello di Williams, infatti, non è l'unico né il primo testo pubblicato nei primi decenni del Novecento che cerca di recuperare la genealogia di una tradizione storica e storico-culturale degli Stati Uniti. Come ricorda Brian Bremen, infatti, “the decade between 1915 and 1925 saw an unprecedented attempt literally to ‘invent’ the American past”.² Nel 1918 su *The Dial* esce un articolo di Van Wyck Brooks, destinato a diventare celebre, dal titolo “On Creating a Usable Past”.³ Nel testo l'autore esorta gli scrittori americani a fare ciò che, di fatto, Williams avrebbe fatto qualche anno dopo. Gli autori americani, scrive Brooks, hanno il compito di costruire e strutturare un passato al quale poter attingere, ed è necessario che arrivino a produrre una tradizione viva e fertile, che possa offrire spunti originali e che non abbia niente a che vedere con il passato “morto” caro agli accademici. Questi ultimi, continua Brooks, hanno sempre guardato alla letteratura americana attraverso criteri estetici inautentici, “[i]nstead of reflecting the creative impulse in American history”.⁴ Questa tendenza ha allargato il divario generazionale tra i custodi della tradizione accademica e i poeti e gli scrittori viventi, che così sono stati privati di un passato autentico, ricco e vitale, al quale potersi ispirare e nel cui solco collocare la propria opera. Il testo di Brooks – a metà strada tra una *querelle des Anciens et des Modernes* e l'emersoniano “The American Scholar” – si

2 Brian A. Bremen, *William Carlos Williams and the Diagnostics of Culture*, Oxford University Press, New York-Oxford 1993, p. 132.

3 Van Wyck Brooks, “On Creating a Usable Past”, in Claire Sprague, a cura di, *Van Wyck Brooks: The Early Years. A Selection from His Works, 1908-1925*, Northeastern University Press, Boston 1993, pp. 219-26.

4 Ivi, p. 221.

può leggere come un appello all'audacia degli scrittori e intellettuali dell'epoca, proprio perché esorta questi ultimi a guardare al secolo precedente non tanto per scovare capolavori letterari sepolti ma per cogliere le tendenze emerse nel passato e identificare tra le opere dei loro predecessori quelle che siano ancora in grado di dire qualche cosa.⁵ La domanda che pone Brooks – “*What is important for us?*”⁶ – dovrà servire a spogliare le lettere americane di ogni sterile accademismo e convincere le nuove generazioni a immergersi in una storia poco o male esplorata da cui ricavare modelli e precedenti che non ricalchino gli standard europei.

Williams pare raccogliere la provocazione di Brooks, e, come dirò più avanti, lo farà trovando una chiave di lettura della storia americana totalmente originale non solo se raffrontata ai modelli europei, ma pure (e soprattutto) alla retorica nazionale del destino manifesto e a tutte le sue rese narrative. Non è solo Brooks, tuttavia, a sottolineare la necessità che gli Stati Uniti si dotino di un apparato simbolico e semiologico collettivo dal quale prendere ispirazione. Nel celebre *Studies in Classic American Literature* (1923), D.H. Lawrence sviluppa in maniera sistematica le osservazioni successive a un articolo da lui stesso pubblicato qualche anno prima in *The New Republic*, nel quale invitava gli americani a volgere lo sguardo all'America, “to that very America which has been rejected and almost annihilated”, per poi proseguire: “America must turn again to catch the spirit of her own dark, aboriginal continent”.⁷ Il vitalismo che Lawrence individua nella tradizione americana, la sua esuberanza e il carattere gioiosamente primitivo, avrebbero avuto un'influenza non irrilevante in tanti studi successivi, taluni non privi di semplificazioni per quanto suggestive.⁸ Insieme a quelli di Brooks e Lawrence molti altri testi, in quegli anni, insistono sulla necessità di ricostruire un passato

5 Ivi, p. 226.

6 Ivi, p. 225.

7 D.H. Lawrence, “America, Listen to Your Own”, *The New Republic*, 15 dicembre 1920, pp. 68-70, qui p. 69.

8 E anche autorevoli: la superiorità che, per esempio, Gilles Deleuze e Felix Guattari individuano nella letteratura americana, insistendo sulla natura intrinsecamente rizomatica dell'America più volte in *Millepiani* (secondo volume di *Capitalismo e schizofrenia*, 1980) si basa su quelli che, alla luce delle considerazioni più recenti, possono essere liquidati come semplici stereotipi che esaltano la natura dirompente e selvaggia degli scritti di autori americani, liberi da ogni coercizione borghese di natura territoriale (lo spazio urbano) o psicologica, tale per cui gli eroi americani, dai melvillian *Bartleby* e *Pierre* fino a Daisy Miller, sarebbero eroi di una società senza padri (Gilles Deleuze, “*Bartleby o la formula*”, in *Critica e clinica*, trad. it. di Alberto Panaro, Cortina, Milano 1996, pp. 93-118, qui p. 116).

americano che possa servire da punto di riferimento e fonte di motivazione per il presente. James E. Breslin menziona, tra le altre opere, "America's Coming of Age" di Brooks (1915), *Our America* di Waldo Frank (1919) e *The Golden Day* di Lewis Mumford (1926).⁹ Linda Welshimer Wagner anticipa questa tendenza di qualche anno, facendola iniziare nel 1908 con *The Wine of the Puritans: A Study of Present-Day America* ancora di Brooks, e ricorda pure il contributo cruciale che a partire dal 1916 avrebbe avuto la rivista *Seven Arts*.¹⁰

Al centro dei numerosi tentativi di inventare una tradizione americana che accomunano "Waldo Frank, Harold Stearns, Paul Rosenfeld, H. L. Mencken, and Lewis Mumford"¹¹ c'è un motivo ricorrente: il rigetto della matrice puritana, che per tanto tempo era stata identificata come comune denominatore dell'esperienza nazionale degli Stati Uniti. Il rifiuto del puritanesimo come unico e privilegiato incubatore della cultura e della mentalità nazionale viene sottoscritto anche dal Williams di *In the American Grain*, che rielabora la polemica antipuritana in termini quasi archetipici. Breslin legge il volume di Williams come una lotta costante e mai interrotta tra istinti di liberazione e forze repressive, incarnate nel testo rispettivamente dall'energia espressa dalle popolazioni nativo-americane e dai padri puritani e i loro eredi.¹² Qualcosa di simile è stata sostenuta più recentemente da Gary Grieve-Carlson, per il quale Williams, "in the role of Adam", vuole enfatizzare l'elemento sensuale e sensoriale a scapito di quello morale, inventando "a usable American history [...] to illustrate his thinking about the centrality of the aesthetic imagi-

9 James E. Breslin, *William Carlos Williams: An American Artist*, Oxford University Press, New York 1970, p. 88.

10 Linda Welshimer Wagner, *The Prose of William Carlos Williams*, Wesleyan University Press, Middletown (CT) 1970, pp. 65-66. Tra i testi più influenti all'interno di questa tendenza Antonia Rigaud ricorda anche il saggio "The Genteel Tradition in American Philosophy" di George Santayana del 1911, che avrebbe poi influenzato *America's Coming of Age* (1915) di Van Wyck Brooks ("A Phosphorous History: William Carlos Williams' *In the American Grain*", *European Journal of American Studies*, 11, 1 (2016), pp. 1-22, qui p. 5).

11 Bremen, *William Carlos Williams*, cit., p. 132. Nella genesi di *In the American Grain* John Slatin ha pure rintracciato una commistione con la produzione poetica di Marianne Moore, visibile sin dalla breve premessa al volume (John M. Slatin, "American Beauty: William Carlos Williams and Marianne Moore", in Dave Oliphant e Thomas Zigal, a cura di, *WCW & Others: Essays on William Carlos Williams and His Association with Ezra Pound, Hilda Doolittle, Marcel Duchamp, Marianne Moore, Emanuel Romano, Wallace Stevens, and Louis Zukofsky*, Harry Ransom Humanities Research Center, Austin 1985, pp. 49-73, qui pp. 65-66).

12 Breslin, *William Carlos Williams*, cit., p. 88.

nation in sensory contact with the surrounding world".¹³ Per questo motivo, il volume dividerebbe i suoi protagonisti in due categorie chiaramente distinte. Da un lato ci sono quelli che esprimono la forza dell'ideale astratto (quale che esso sia) sulla dimensione concreta e contingente del territorio; questa categoria include Eric il rosso, Juan Ponce de León, i padri pellegrini, Cotton Mather, Benjamin Franklin, Alexander Hamilton. Dall'altra ci sono invece quelli che esprimono e valorizzano l'urgenza del contatto *con* il concreto e il contingente: Hernando de Soto, Walter Raleigh, Samuel de Champlain, Thomas Morton, père Sebastian Rasles, Daniel Boone, Aaron Burr, Sam Houston, Edgar A. Poe.¹⁴

Questo contrasto netto, per quanto percepibile, non rende completamente giustizia al volume, che si gioca su sfumature più sottili. Tuttavia, c'è una ragione se tanti artisti e intellettuali negli Stati Uniti di inizio Novecento esprimono la necessità di liberarsi dell'ipoteca del puritanesimo come fucina unica della cultura americana e del carattere nazionale. Il ruolo predominante del puritanesimo nella storia americana era infatti accettato pressoché unanimemente da una lunga e autorevole tradizione di studi. Se Tocqueville, oltre un secolo e mezzo prima, aveva affermato che "the whole destiny of America [is] contained in the first Puritan who reached its shores",¹⁵ risalgono solo al 1912 le conferenze tenute da Bliss Perry a Berkeley, poi raccolte nel volume *The American Mind*, uscito nello stesso anno, nelle quali l'autore indica nell'etica e nell'epistemologia puritane gli elementi che avrebbero costituito il prototipo del soggetto americano in senso lato anche nei secoli a venire, venendo nel tempo assimilate da quello che lui definisce "the gospel of the frontier" e arrivando a forgiare

13 Gary Grieve-Carlson, *Poems Containing History: Twentieth-Century American Poetry's Engagement with the Past*, Lexington, Lanham (MD) 2014, p. 163.

14 Ivi, p. 164. In uno studio del 1977, anche Barbara Lanati propone una distinzione netta dei protagonisti di *In the American Grain* in due categorie: "quelli che accettano la realtà esterna e quelli che la modificano". Barbara Lanati, "In the American Grain e il collage: tra indagine storica e sperimentalismo linguistico", in *L'avanguardia americana. Tre esperimenti: Faulkner, Stein, W.C. Williams*, Einaudi, Torino 1977, pp. 119-60, qui p. 129. Sulle intenzioni profonde di *In the American Grain* va segnalata l'opinione discordante, per quanto autorevole, di Ezra Pound, che in un saggio pubblicato nel 1928 su *The Dial* attribuiva invece al volume una funzione quasi pedagogica nei confronti dei lettori europei: al centro del testo ci sarebbe una "America treated with a seriousness and by a process comprehensible to an European. [...] Williams [...] starts where an European would start if an European were about to write of America: sic: America is a subject of interest, one must inspect it, analyse it, and treat it as subject" ("Dr Williams' Position", in *Polite Essays*, Books for Libraries Press, Freeport (NY) 1937, pp. 67-81, qui p. 72).

15 Alexis de Tocqueville, *Democracy in America*, trad. inglese di James T. Schleifer, vol. 1, Liberty Fund, Indianapolis 2010, p. 455.

e modellare l'immaginario di artisti e scrittori moderni.¹⁶ L'ansia di costruire o di riportare alla luce una tradizione, così fortemente sentita dagli scrittori e dagli intellettuali modernisti, non deriva quindi dal fatto che di tradizioni non ce ne fossero, ma dalla consapevolezza che quelle che c'erano erano dominate da un paradigma ideologico unico. Racchiudere la storia, la cultura e l'immaginazione americana nel solco segnato dai puritani significava infatti ignorare tutte quelle voci che a quella tradizione non potevano essere ricondotte o assimilate, sia perché erano a essa preesistenti, sia perché le si erano opposte nel corso dei secoli. In questo senso la posizione di Williams è tanto più significativa perché rafforzata dal proprio vissuto personale: figlio di immigrati (come opportunamente sottolineava già nel 1985 Walter Sutton proprio a proposito delle motivazioni alla base della scrittura di *In the American Grain*),¹⁷ sin dalle sue prime raccolte poetiche aveva espresso con forza il proprio bisogno di respingere la tradizione americana più consolidata, di matrice, per l'appunto, anglofona e puritana.¹⁸ Per esempio, in esergo a una delle sue prime raccolte poetiche, *Al que quiere!* (1917), Williams inserisce lo stralcio di un racconto dello scrittore guatemalteco Rafael Arévalo Martínez, intitolato "El hombre que parecía un caballo" (1915), il cui senso sembra preludere a quanto avrebbe poi sviluppato appieno in *In the American Grain*:

Había sido un arbusto desmedrado que prolonga sus filamentos hasta encontrar el humus necesario en una tierra nueva. ¡Y cómo me nutría! Me nutría con la beatitud con que las hojas trémulas de clorofila se extienden al

16 Bliss Perry, *The American Mind*, Houghton Mifflin, Boston - New York 1912, pp. 80 e 107.

17 Walter Sutton, "In the American Grain as Proto-Epic", *William Carlos Williams Review*, 11, 1 (1985), pp. 1-5, qui p. 1. Anche Pound sottolineava l'importanza delle origini di Williams ai fini della creazione poetica, nonostante la sua determinazione a darsi americano: "his father was English (in fact half English, half Danish). His mother [...] was a mixture of French and Spanish; of late years [...] Dr Williams has laid claim to a somewhat remote Hebrew connexion, possibly a rabbi in Saragossa, at the time of the siege. He claims American birth, but I strongly suspect that he emerged on shipboard just off Bedloe's Island" ("Dr Williams' Position", cit., p. 69).

18 L'importanza della familiarità di Williams con la lingua spagnola è stata rimarcata da Pound ("Dr Williams' Position", cit., p. 70). Al rapporto tra Williams e la cultura ispanoamericana è dedicato un volume di Julio Marzán del 1994, che tra l'altro, a proposito di *In the American Grain*, sottolinea il ruolo cruciale che la madre di Williams, Raquel Hélène Hoheb, portoricana, ebbe nella creazione dell'opera. Marzán arriva a dire che l'associazione tra il continente americano e la dimensione del femminile (a lungo elaborata dagli studiosi) ha senso proprio perché "Elena, not abstractly 'woman,' was the model for his female soul in *In the American Grain*" (*The Spanish American Roots of William Carlos Williams*, University of Texas Press, Austin 1994, p. 196).

sol; con la beatitud con que una raíz encuentra un cadáver en descomposición; con la beatitud con que los convalecientes dan sus pasos vacilantes en las mañanas de primavera, bañadas de luz; . . .¹⁹

Tradizione sì, quindi, ma spuria, bastarda, primitiva, trasmessa attraverso l'enfasi sulla materia e sul corpo, perfino putrefatto, piuttosto che sulla trascendenza dello spirito, e recepitata per il tramite di altri segni e altre lingue invece che attraverso la monovocalità puritana che voleva esprimere sopra ogni cosa la testimonianza della coscienza dei conquistatori bianchi e cristiani – meglio se solo di quelli toccati dalla grazia divina, e rigorosamente in lingua inglese.²⁰

Se la radicale messa in discussione della tradizione puritana e della sua centralità è il primo dei grandi obiettivi di Williams e di quanti, negli stessi anni, avvertono il bisogno di disegnare una nuova genealogia dell'immaginario nazionale, tra le righe del libro di Williams si deduce che c'è anche un'altra idea di tradizione da contrastare, autorevole e prestigiosa per quanto paradossalmente anch'essa carica di spirito antipuritano. Solo tre anni prima dell'uscita del volume di Williams, infatti, T.S. Eliot pubblicava il suo celebre "Tradition and the Individual Talent", da alcuni espressamente letto come antitetico e complementare a *In the American Grain*. La differenza sostanziale tra Eliot e Williams è ben nota ed è stata fatta oggetto di numerosi studi, che spesso hanno ceduto a semplificazioni banali e non del tutto veritiere, quando non l'hanno ridotta a mero antagonismo personale.²¹ Williams, in realtà, non aveva mai negato

19 Ho preferito emendare i numerosi refusi presenti nella prima edizione del volume. Questa la versione italiana: "Era stato un arbusto rinsecchito che allungava i suoi filamenti fino a trovare l'humus necessario in una terra nuova. E come mi nutriva! Mi nutriva con la beatitudine con cui le foglie tremolanti di clorofilla si stendono al sole; con la beatitudine con cui una radice trova un cadavere in decomposizione; con la beatitudine con cui i convalescenti muovono i loro passi incerti nelle mattine di primavera, bagnate di luce..." William Carlos Williams, *Al Que Quiere! A Book of Poems*, Four Seas, Boston 1917, p. 5 (ringrazio Stefano Pau per la consulenza sullo spagnolo).

20 Scriveva già nel 1966 Denis Donoghue: "The core, the source, the root: this is the concern of *In the American Grain*, many of the Essays, of *Paterson*, and *The Great American Novel* [...]. Williams is concerned to show that there is something under the soil, roots which (understood) give new life and meaning. Hence his unacademic resuscitations of Columbus, Cortez, the founding of Quebec, the *Mayflower*, Aaron Burr; his inspired cribbing from Cotton Mather, from Franklin's *Information to those who would remove to America* [...]. But history does not explain everything; there is still, as part of the core, the irrational, the things we have to include to represent all we do not understand" ("For a Redeeming Language", in J. Hillis Miller, a cura di, *William Carlos Williams: A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs (NJ) 1966, pp. 121-31, qui p. 125).

21 Per Milton Cohen, Eliot è "Williams's *bête noir*" ("Williams and politics", in Christopher MacGowan, a cura di, *The Cambridge Companion to William Carlos Williams*, Cambridge University Press,

la sua ammirazione per Eliot. Per quanto nel prologo a *Kora in Hell* del 1920 lo avesse definito “a subtle conformist”²² e ancora nella sua autobiografia del 1948 parlasse di *The Waste Land* come di “the great catastrophe to our letters”,²³ nello stesso testo riconosceva quanto dirompente e cruciale fosse stato l’impatto del poemetto eliotiano sulla poesia dell’epoca. Esso, scrive Williams, “wiped out our world as if—an atom bomb had been dropped upon it and our brave sallies into the unknown were turned to dust”.²⁴ Williams vede in Eliot un punto di riferimento assoluto in termini di prestigio intellettuale e di perizia artistica: Eliot è “an accomplished craftsman, better skilled in some ways than I could ever hope to be”,²⁵ l’autore che avrebbe potuto divenire il maestro o perfino l’eroe dei poeti della generazione di Williams se solo non avesse deciso di voltare le spalle agli Stati Uniti e, ancora peggio, se non avesse riconsegnato la poesia nelle mani degli accademici.²⁶ Nonostante tutto, Williams ammette che nessuno dei poeti coevi sia mai riuscito a scrivere un testo che potesse rispondere e reggere il confronto con *The Waste Land*.²⁷ Per quanto riguarda il problema della tradizione, i termini del contrasto (vero o presunto) tra *In the American Grain* e “Tradition and the Individual Talent” sono stati così riassunti da Stephen Fredman:

William Carlos Williams and T.S. Eliot engage in appropriations of tradition [...]. Although Eliot’s “Tradition and the Individual Talent” is usually seen as a wholehearted return to European tradition and Williams’s *In the American Grain* is customarily taken as a celebration of “true” nativism, both of

Cambridge 2016, pp. 66-81, qui p. 67), mentre per Brian Bremen “is anathema to Williams” (*William Carlos Williams*, cit., 27). Paul Mariani arriva a definire Eliot un nemico di Williams, il quale in effetti esortava i poeti più giovani a non ispirarsi al suo anglicanesimo e alle sue idee reazionarie ma a guardare agli “American masters”, tra i quali annoverava Pound (la cui amicizia personale forse riusciva a rendere a Williams meno ostile il pensiero politico, non meno reazionario di quello di Eliot), Henry Adams, Mina Loy, Djuna Barnes, McAlmon (*William Carlos Williams*, cit., p. 290).

22 William Carlos Williams, “Prologue”, in *Kora in Hell: Improvisations*, Four Seas, Boston 1920, pp. 9-30, qui p. 26.

23 William Carlos Williams, *The Autobiography of William Carlos Williams*, Random House, New York 1948-1951, p. 146.

24 Ivi, p. 174.

25 *Ibidem*.

26 Ivi, p. 146.

27 *Ibidem*. Non sono mancati studi che hanno ipotizzato che tale tentativo sia stato compiuto proprio da Williams con *Spring and All*: mi riferisco a John Lowney, *The American Avant-Garde Tradition: William Carlos Williams, Postmodern Poetry, and the Politics of Cultural Memory*, Associated University Presses, London 1997, p. 128.

these readings disregard the crucial issue of grounding, in light of which they metamorphose into a supplementary pair.²⁸

Questa complementarità è tuttavia discutibile, esprimendo i due testi posizioni decisamente diverse sul concetto stesso di tradizione. Innanzitutto Eliot fa riferimento alla tradizione letteraria e non alla cultura nazionale o all'identità americana nel suo complesso; in secondo luogo, le motivazioni intellettuali e, per certi aspetti, perfino personali alla base dei due testi sono assai diverse, come diverse sono le ragioni delle profonde riserve che entrambi i testi coltivano nei confronti del puritanesimo delle origini e del suo ruolo nella costruzione della cultura nazionale. Eliot consacra la tradizione – al singolare – come forza che anima la creazione poetica. Il suo rifiuto del puritanesimo nasce semplicemente dalla scelta di abbracciare un'altra tradizione, non meno codificata e canonizzata di quella puritana ma probabilmente più ricca e autorevole. È con questa determinazione che, come è noto, nella premessa alla raccolta di saggi *For Lancelot Andrewes* del 1928 arriverà a definirsi "classicist in literature, royalist in politics, and anglo-catholic in religion".²⁹ L'atteggiamento di Williams è più radicale: egli nega che quella puritana sia la sola tradizione americana esistente o possibile, ipotizzando al contrario una storia frammentata, multilingue e multiculturale degli Stati Uniti, e arrivando a chiedere e a chiederci tra le righe (e talvolta anche esplicitamente) se abbiamo bisogno di custodire le tradizioni o piuttosto di infrangerle e di mettere a nudo i dispositivi retorici e ideologici che le hanno prodotte. L'esergo, prima citato, di *Al que quiere!* suggeriva la possibilità, evidentemente non priva di fascino per Williams, di mettere in discussione finanche la categoria dell'umano come motore e protagonista della storia: il brano è tratto da un racconto in cui si fa riferimento con ammirazione al poeta Señor de Aretal, che nel corso della narrazione è gradualmente assimilato a un cavallo.³⁰

28 Stephen Fredman, *The Grounding of American Poetry: Charles Olson and the Emersonian Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, p. 7.

29 T.S. Eliot, "Preface", in *For Lancelot Andrewes. Essays on Style and Order*, Faber & Gwyer, London 1928, pp. ix-x, qui p. ix.

30 Bene afferma, in questo senso, Marzán, quando scrive che "In the American Grain prefigured the radicalizing social revisionist writings of the sixties and seventies, most notably of the newly visible minority writers" (*The Spanish American Roots*, cit., p. 199): il tentativo di Williams va perfino oltre al riscatto delle culture minoritarie, e si spinge a sondare nuove e possibili epistemologie, che vedono nel non-umano un luogo possibile di indagine.

Per quanto riguarda la tradizione letteraria, la scelta di includere in *In the American Grain* soltanto uno scrittore, E.A. Poe, è emblematica. Nonostante Poe fosse “a member of Eliot’s team”³¹ e nonostante i suoi contatti con l’Europa, questa scelta infatti chiarisce il metodo adottato da Williams, opposto a quello eliotiano: non è la continuità con il passato a essere valutata (che, anzi, nel caso di Poe potrebbe essere perfino fuorviante), ma la capacità di costruire un linguaggio nuovo, in grado di attingere al proprio mondo di appartenenza e interagire con esso. Per questo motivo Poe è descritto come il più americano degli scrittori americani, pure se il meno riconosciuto come tale – d’altra parte, “Americans have never recognized themselves”.³² Che dell’opera di Poe siano state sempre e solo colte la bizzarria e la sensazionalità è frutto di una lettura superficiale del suo lavoro, sostiene Williams. Poe, al contrario, costruisce con cognizione di causa e con metodo quasi scientifico l’unica grammatica possibile per codificare l’apparato simbolico degli americani.³³ I suoi meriti, più che essere di carattere estetico, derivano dalla volontà di rivolgersi a un pubblico americano, originando così una tradizione.³⁴ A rendere Poe l’autore più autenticamente americano, a detta di Williams, è il fatto che abbia concepito l’unica arte narrativa e poetica possibile nella propria realtà, senza fare affidamento né a modelli europei come Longfellow (che “did no more and no less than to bring the tower of the Seville Cathedral to Madison Square”, 224), né alle loro pallide imitazioni come purtroppo aveva fatto perfino Hawthorne. Quest’ultimo, una sorta di Poe mancato, avrebbe potuto avere nella storia letteraria americana un ruolo ben diverso se solo si fosse sbarazzato della necessità di appartenere al provinciale mondo delle lettere del New England.³⁵ Emerge quello che, a mio avviso, è uno

31 Fredman, *The Grounding*, cit., p. 16.

32 William Carlos Williams, *In the American Grain*, New Directions, New York 1956, p. 226. I numeri di pagina delle successive citazioni dal volume saranno indicati tra parentesi.

33 Attraverso la lettura di Poe, Williams esprime anche, in sintesi, i capisaldi della propria poetica, dando voce, come afferma Ian Copestake, a quel “sense of frustration at America’s continued cultural dependence on a European past [that] was at its most acute in the 1920s”. Copestake continua: “Williams’s own sense of the need for ‘contact’ with American realities, and of the need to find adequate, modern poetic forms and styles to express them in, included his demand for poetry to reflect modern American patterns of speech” (“Williams in the American grain”, in MacGowan, *The Cambridge Companion*, cit., pp. 130-42, qui pp. 133 e 136).

34 Fredman, *The Grounding*, cit., p. 16.

35 L’indole mediocre, filisteo e conformista del ceto intellettuale americano è oggetto del più feroce disprezzo di Williams e condannata senza riserve. Pur avendo mostrato la sua ammirazione nei con-

dei temi portanti del volume: l'autenticità dell'esperienza americana deriva dagli esiti, più o meno fausti, di un rifiuto o di uno scacco subito, e dal rigetto di un sistema – sociale o simbolico – dal quale però si finisce con il dipendere in negativo. Williams cita la caustica conclusione della recensione di Poe a *Twice-Told Tales* e *Mosses from an Old Manse* apparsa nella rivista *Godey's Lady's Book* nel novembre del 1847, in cui provocatoriamente invita Hawthorne a “mend his pen, get a bottle of visible ink, come out from the Old Manse, cut Mr. Alcott, hang (if possible) the editor of ‘The Dial,’ and throw out of the window to the pigs all his odd numbers of ‘The North American Review’” (228). Per Williams, la grandezza di Poe rispetto a Hawthorne sta nella capacità del primo di odiare ciò che invece è continuamente cercato dal secondo: “what Hawthorne *loses* by his willing closeness to the life of his locality in its vague humors; his lifelike copying of the New England melancholy; his reposeful closeness to the town pump—Poe *gains* by abhorring; flying to the ends of the earth for ‘original’ material” (228).

In the American Grain, quindi, si muove con il proposito di smantellare ogni monumento nazionale, di mettere in discussione ogni ufficialità oltre che ogni eroismo, di negare recisamente che quella che noi chiamiamo tradizione sia una lunga serie di imprese grandiose compiute da grandi uomini. In questo senso, più che con “Tradition and the Individual Talent”, il volume stabilisce un dialogo fruttuoso, per quanto implicitamente polemico, con un libro che, pur non parlando di America, offre un'idea di storia del tutto diversa, che *In the American Grain* demolisce con la stessa foga con cui si oppone al monolinguismo puritano. Mi riferisco a *Representative Men* di Ralph W. Emerson (1850), testo più volte messo a confronto con il volume di Williams.³⁶ Ciò che differenzia l'idea di storia che si può dedurre da quest'ultimo rispetto a quella emersoniana è la sua caratterizzazione profondamente antidealista se non espressamente antihegeliana. Per quanto alcuni passi del testo di Emerson avrebbero potuto essere addirittura concepiti da Eliot (“Every ship that comes to America got

fronti degli intellettuali, americani e francesi, conosciuti a Parigi, quando si tratta di stabilire il proprio rapporto con i letterati locali le sue parole sono dure: “I would rather sneak off and die like a sick dog than be a well known literary person in America — and no doubt I'll do it in the end” (214).

36 Si veda Breslin, *William Carlos Williams*, cit., p. 88, e Rigaud, “A Phosphorous History”, cit., p. 13, che ricorda, tra gli antenati del volume di Williams, anche *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* di Thomas Carlyle (1841).

its chart from Columbus. Every novel is a debtor to Homer”³⁷), è più avanti che egli teorizza la storia nei termini, assai vicini all’idealismo europeo ottocentesco, che Williams avrebbe rigettato anni dopo. La storia, suggerisce Emerson, è prodotta dal carattere “rappresentativo” dei sei grandi protagonisti del volume, ciascuno chiamato a incarnare un ruolo astratto o una categoria dello spirito (il filosofo, il mistico, lo scettico, il poeta, l’eroe militare, lo scrittore): “I find him greater when he can abolish himself and all heroes, by letting in this element of reason, irrespective of persons, this subtilizer and irresistible upward force, into our thought, destroying individualism; the power so great that the potentate is nothing”.³⁸ La storia è quindi fatta dai grandi uomini, espressione di una forza superiore che essi soltanto sono in grado di cogliere e di attualizzare nella propria sfera operativa.

Al contrario, l’idea di storia che emerge dalle pagine di Williams, come suggerisce Gary Grieve-Carlson, è più vicina a quella del Nietzsche di *Sull’utilità e il danno della storia per la vita*: essa non può essere vista come un’ordinata sequenza di eventi compiuti da personaggi eroici, perché tale lettura produrrebbe un appiattimento complessivo nel quale finiscono per essere visibili solo macroscopiche analogie.³⁹ Una lettura critica della storia, al contrario, invece di celebrare acriticamente, “giudica e condanna”,⁴⁰ esattamente come avviene in *In the American Grain*, in cui assieme ai grandi eventi – non sempre positivi, per altro – e ai ritratti simpatetici di alcuni protagonisti, emergono anche e soprattutto giudizi duri e condanne severe.

37 Ralph W. Emerson, *Representative Men*, in *Essays & Lectures*, a cura di Joel Porte, The Library of America, New York 1983, p. 620.

38 Ivi, p. 625. Non è possibile non leggere nelle parole di Emerson quanto anni prima Hegel aveva scritto nelle sue *Lezioni di filosofia della storia*. Il rapporto tra i due autori non può naturalmente essere neppure accennato in queste pagine; vale solo la pena ricordare che, nella sezione introduttiva al suo monumentale lavoro, Hegel sostiene che i grandi uomini della storia, ai quali si può dare il titolo di eroi, “svolsero la professione d’incaricati d’affari dello spirito del mondo”: essi sarebbero infatti in grado di catturare lo scatto che lo spirito universale sta per compiere nel suo infinito dispiegarsi e di tradurlo in azione: “essi non hanno attinto i loro scopi e la loro vocazione semplicemente al corso pacato e ordinato delle cose, consacrato dal sistema esistente, bensì a una fonte che ha un contenuto nascosto, non ancora maturato fino ad avere esistenza presente; li hanno attinti allo spirito interno, ancora sotterraneo, il quale bussa al mondo esterno quasi fosse un guscio e lo spezza. [...] Era loro compito sapere questo principio universale, il gradino immediatamente successivo e necessario del loro mondo, così da farne il loro scopo e da riporvi la loro energia” (G.W.F. Hegel, *Lezioni di filosofia della storia*, ediz. italiana a cura di Giovanni Bonacina e Livio Sichirollo, Laterza, Roma - Bari 2003, p. 28).

39 Friedrich Nietzsche, *Sull’utilità e il danno della storia per la vita*, trad. it. di Sossio Giametta, Adelphi, Milano 1974, p. 21.

40 Ivi, p. 23.

Questa storia, così concepita e raccontata, non può e non potrà mai diventare tradizione nel senso consueto del termine, e questo indipendentemente dalla volontà dell'autore o, in senso lato, di qualsiasi storiografo: proprio perché il passato può essere colto solo attraverso le sue contraddizioni, le sue fratture, i suoi silenzi, qualsiasi tentativo di musealizzarlo in una sequenza di opere compiute da grandi eroi è destinato a essere mendace e fuorviante, e quindi del tutto fallimentare.⁴¹

Sull'utilità e il danno delle storie per la vita

Ma quali sono le contraddizioni, tanto care a Williams, alla base delle storie contenute in *In the American Grain*? Innanzitutto, come si è detto, esse riguardano il carattere polifonico e dissonante del passato americano, che non può essere ricondotto in una narrazione unica per la sua natura plurale e "pluriversale". Il passato degli Stati Uniti è fatto non solo di lingue e culture diverse, suggerisce il volume, ma pure di epistemologie diverse, di modi lontani e incompatibili di guardare il mondo, appropriarsene e rappresentarlo. In secondo luogo, le contraddizioni di cui è fatto il testo riguardano la possibilità di *fare* la storia, di raccontarla e di renderla comprensibile. *In the American Grain*, in altre parole, non è solo un mosaico complesso e articolato del passato americano, ma pure una riflessione, indiretta o a volte esplicita, sulla storiografia. È Williams stesso, in apertura del volume, a esporre il metodo adottato nella sua scrittura:

[...] In letters, in journals, reports of happenings I have recognized new contours suggested by old words so that new names were constituted. Thus, where I have found noteworthy stuff, bits of writing have been copied into the book for the taste of it. Everywhere I have tried to separate out from the original records some flavor of an actual peculiarity the character denoting shape which the unique force has given. (s.p.)

41 Una concezione quasi nietzschiana di storia come ritorno e ciclicità accomunerebbe, secondo Breslin, Williams ai grandi autori modernisti, "more learned and conservative", quali Joyce, Eliot e Pound: la storia non sarebbe "a linear progression of events but [...] a pattern of eternal recurrence." Il successivo dubbio di Breslin – "How can the man who asserted that 'Nothing is good save the new' [...] think of history as the endless repetition of archetypal patterns?" (*William Carlos Williams*, cit., p. 89) – può essere sciolto proprio perché, in realtà, non è agli archetipi che Williams pensa quando costruisce la sua carrellata di anteroi, ma all'opposto, a casi individuali che, alla fine, sfuggono a qualunque categoria che possa includerli per celebrarli o per condannarli.

Sarà anche vero, come sostiene ancora Grieve-Carlson, che all'inizio del Novecento "one way for poets to demonstrate high seriousness was to take history as their subject".⁴² Tuttavia, è tutto da dimostrare che *In the American Grain* sia un testo di storia, a meno di ipotizzare che esso intenda un modo nuovo e inedito di concepire e scrivere la storia, che solo molti anni dopo, con la svolta postmoderna e con il lavoro di studiosi come Hayden White, sarebbe stato accolto o discusso all'interno delle discipline storiche.⁴³

Buona parte degli studi sul testo di Williams si è soffermata proprio sul modo in cui il volume ricostruisce il passato americano, chiedendosi quale sia l'idea di storia e di storiografia che da esso si può ricavare. Esiste un confine netto tra storia e narrazione o, come in tanti hanno ipotizzato, la storia finisce con l'essere essa stessa narrazione, così che *In the American Grain* dimostrerebbe l'impossibilità di qualsiasi resoconto fedele del passato? La risposta arriva da Williams nel modo, al tempo stesso, più chiaro ma meno immediato di tutti: attraverso una scelta delle fonti e degli stili che, a priori, sconfiggono ogni tentativo di offrire una ricostruzione lineare del passato, *perfino* in chiave narrativa. *In the American Grain*, intendo, non nega la storia come dato oggettivo attraverso la sua trasformazione in narrazione – in una finzione basata, in ogni caso, su documenti autorevoli e riconosciuti. Questa stessa narrazione diventa problematica perché anch'essa volutamente privata di qualsiasi coerenza interna, sia sul piano stilistico sia per il modo in cui usa le fonti: trascritte, assemblate, parafrasate o stravolte, la loro autorità è costantemente inficiata dall'uso e dall'abuso che Williams ne fa e dal modo in cui esse dialogano fra loro o con altri testi a cui si può pensare

42 Grieve-Carlson, *Poems Containing History*, cit., p. 161.

43 Questo accostamento è stato teorizzato da Bryce Conrad, che si è ripetutamente soffermato sulla necessità di leggere *In the American Grain* non solo e non tanto in chiave poetica, ma come un nuovo possibile modo di fare e concepire la storia: "Williams's attempt to base a knowledge of history not on words that have been written about the past, but on language written in the past is prescient of recent developments in historiographic theory. Work by Arthur Danto, Louis Mink, and Hayden White has shown how ordinary modes of history-writing invent stories about the past according to narrative conventions rather than historic-scientific laws. [...] There are no 'authentic' histories, White suggests, but only texts that try to 'authenticate' themselves as the true story of the past ("The Deceptive Ground of History: The Sources of William Carlos Williams's *In the American Grain*", *William Carlos Williams Review*, 35, 1 (2018), pp. 40-62, qui pp. 42-43). Il nome di White è ricordato anche da Antonia Rigaud, che sottolinea l'affinità tra la sua idea di storia e il metodo adottato da Williams: "to borrow the categories defined by Hayden White in *Metahistory* (11-13), Williams' historical ambition was to 'chronicle' American history rather than focus on 'story.' The historical text as chronicle allows Williams to look at recurring trends in the ethos of the American" ("A Phosphorous History", cit., p. 4).

facciano riferimento o alludano. Williams non riscrive infatti la storia americana in forma romanzata, al confine tra realtà e finzione. Al contrario, egli affianca ricostruzioni di eventi storici a rievocazioni del proprio vissuto, citazioni di interi brani tratti da opere scritte dai protagonisti del volume, talvolta chiosate da Williams stesso, a interpolazioni testuali nascoste che sono sfuggite perfino ai suoi studiosi più accreditati. Anche quando trascritti integralmente, i testi inclusi nel volume diventano tessere di un mosaico, privi di valore documentario autonomo e parte di una riflessione e di una narrazione storica retrospettivamente costruita dall'autore. Per Stephen Fredman questa scelta formale esprime proprio la necessità di fare i conti con la tradizione, di riappropriarsene ed eventualmente di rifiutarla. In questo modo *In the American Grain*, "an exploratory tradition of heroic revisionism",⁴⁴ riesce a fare piazza pulita di ogni vecchiume ideologico e a suggerire un'appropriazione individuale del passato: "each of us must do the primary work of rewriting history".⁴⁵ In realtà Williams aveva affermato che il volume si sarebbe limitato a raccogliere i testi originali dei protagonisti ("I wanted nothing to get between me and what they themselves had recorded"), e tuttavia si capisce da subito che il suo obiettivo sia più complesso e ambizioso.⁴⁶ *In the American Grain* è infatti, nelle parole dell'autore, "a study to try to find out for myself what the land of my more or less accidental birth might signify. [...] to try to get inside the heads of some of the American founders".⁴⁷ Anche l'assoluta oggettività delle fonti, laddove presente, è al servizio di un progetto ermeneutico più che genericamente storiografico.

Questa scelta ha sollecitato nel tempo una lettura del testo in termini quasi postmoderni: Williams non intenderebbe ricostruire la storia nazionale semplicemente perché, a conti fatti, non esiste una storia da raccontare che non si presenti già da sé in quanto narrazione. *In the American Grain*, quindi, sarebbe un tentativo di mettere in discussione qualsiasi pretesa di oggettività biografica e storiografica attraverso la resa finzionale delle vite di celebri protagonisti del passato – quasi a suggerire che non c'è vita narrata che non sia, prima di ogni altra cosa, vita romanzata. Per Paul Mariani quella di Williams

44 Fredman, *The Grounding*, cit., p. 18.

45 Ivi, p. 17.

46 Williams, *The Autobiography*, cit., p. 178.

47 *Ibidem*.

è una “impressionistic history of America”,⁴⁸ non priva di contaminazioni autobiografiche. Dopotutto per l'autore, ostetrico e pediatra, Cristoforo Colombo stesso non è che una sorta di neonato che viene fuori dal grembo materno per confrontarsi con il mondo. Ne consegue che il testo nella sua interezza esplora “the way in which human consciousness came in contact with its world”.⁴⁹ Gary Grieve-Carlson definisce *In the American Grain* una serie di “psychological biographies” che, più che della storia americana, si occupano di “aesthetic imagination and the ethical implication of living in contact with one's own senses”,⁵⁰ mentre Anna Aublet ne parla come del tentativo di creare una storia mitologica dell'America, che nessuna biblioteca potrà racchiudere e che non è concepibile se non come storia di una pluralità di Americhe.⁵¹ John Lowney mette cautamente in guardia rispetto a qualsiasi lettura del volume in chiave puramente mitico-simbolica.⁵² *In the American Grain*, sostiene, fonde mito e storia esplorando le tensioni tra i due poli e rifiutando l'idea che l'unica storia possibile degli Stati Uniti debba immediatamente assumere le connotazioni del mito. Il lavoro di Williams è pertanto vicino a quello dello psicanalista, che traduce in narrazioni “the discourse of the unconscious”,⁵³ tanto più che, in una fase storica come quella in cui il volume vede la luce, sempre più complessa e controversa per gli Stati Uniti sia in ambito domestico che internazionale, una resa mitica del passato nazionale poteva funzionare come compensazione quasi catartica rispetto a un presente problematico.⁵⁴ Il motivo della tensione e della contaminazione tra realtà e finzione è senz'altro più convincente rispetto alla neutralizzazione dell'idea stessa di storia e della sua mimetizzazione all'interno della macchina narrativa.

La messa in discussione di ogni pretesa storiografica di condensare il passato in un'unica linea retta avviene attraverso la deflagrazione della voce autoriale nel testo.⁵⁵ Bryce Conrad, per questo motivo, ar-

48 Paul Mariani, *William Carlos Williams: A New World Naked*, Mc Graw-Hill, New York 1981, p. 207.

49 Ivi, p. 283.

50 Grieve-Carlson, *Poems Containing History*, cit., p. 165-66.

51 Anna Aublet, “Bill & Carlos : les Amériques de William Carlos Williams”, *IdeAs*, 11 (2018), p. 29.

52 Lowney, *The American Avant-Garde Tradition*, cit., p. 47.

53 *Ibidem*.

54 D'altra parte Williams stesso afferma che il meccanismo della compensazione è tornato utile in determinati momenti della tradizione americana: gli Stati Uniti vengono infatti liquidati come “a land aesthetically satisfied by temporary fillgaps” (213).

55 Antonia Rigaud, “A Phosphorous History”, cit., p. 2. Williams, secondo Rigaud, è interprete della storia più che mero collezionista di fonti ed episodi. Per dirla con una lettura del libro del 1926, il metodo

riva a definire il volume una “history of language in America” e un esempio di “verbal archaeology”,⁵⁶ mettendo in luce la natura polimorfa e stratificata del libro. Interi capitoli non sono opera di Williams ma riproducono integralmente i testi dei suoi protagonisti, come nel caso di Cotton Mather, Benjamin Franklin e John Paul Jones. Questa scelta non implica, tuttavia, la scomparsa dell’autore, che pure quando abiura il suo ruolo di narratore resta l’architetto invisibile dell’intera opera. La scelta dei brani in questione, infatti, è significativa, così come è significativo il modo in cui, pur riproducendo testi di altri autori, Williams li abbia intrecciati nella struttura del testo.⁵⁷ Il capitolo su Mather, che riproduce i resoconti dei processi alle streghe di Salem del 1692, si conclude con un riferimento alle tradizioni dei nativi dell’America centrale, in un eloquente richiamo a quel desiderio di trarre “from every source one thing, the strange phosphorus of the life, nameless under an old misappellation” (premessa a *In the American Grain*, s.p., corsivo mio) che caratterizza l’intero volume:

the Indians which came from far to settle about *Mexico*, were in their Progress to that Settlement, under a Conduct of the *Devil*, very strangely Emulating what the Blessed God gave to Israel in the Wilderness.

Acosta, is our Author for it, that the Devil in their Idol ‘*Vitzlipultzli*, governed that mighty Nation. He commanded them to leave their Country, promising to make them *Lords* over all the Provinces possessed by *Six* other Nations of Indians, and give them a Land abounding with all precious things. (101)

La volontà di creare un *pastiche* con lo scopo, da un lato, di inficiare l’autorevolezza dei personaggi menzionati, e dall’altro di creare una rete di possibili raccordi intertestuali, è visibile nei capitoli dedicati a Benjamin Franklin e John Paul Jones. Il capitolo su Franklin riproduce il libello “Information to Those Who Would Remove to America”, che l’autore aveva scritto nel 1784 durante la sua permanenza a Parigi come ambasciatore dei neonati Stati Uniti d’America. Seguono alcune dense pagine di commento di Williams. Il titolo del capitolo è “Poor Richard”, pseudonimo che Franklin aveva usato per firmare

di Williams “tends toward a maximum of ‘interpretation’ and a minimum of research” (Kenneth Burke, “Subjective History”, *New York Herald Tribune Books*, 14 marzo 1926, ora in Charles Doyle, a cura di, *William Carlos Williams: The Critical Heritage*, Routledge, London - New York 1980, pp. 86-88, qui p. 87).

56 Conrad, “The Deceptive Ground”, cit., pp. 40-41.

57 Ivi, p. 47.

le numerose annate del *Poor Richard's Almanac* fino al 1758, quindi molti anni prima che scrivesse il testo in questione. Nel commento di Williams al testo, Franklin è liquidato in modo sprezzante come paladino di una morale piccolo-borghese, assai lontana dalla grande tradizione della borghesia europea e basata su “a kind of pride in possession” (154). La fatua arroganza di Franklin – fautore, di fatto, di una aristocrazia “on a lower level” (154) che contraddice apertamente il messaggio egualitario e democratico delle colonie e degli Stati Uniti postrivoluzionari – diventa cieca grettezza e incapacità di cogliere la bellezza del nuovo mondo, obiettivo, quest’ultimo, totalmente obliato dalla necessità di creare un’élite locale della quale egli potesse essere il più illustre e compiaciuto rappresentante. La scelta del titolo del capitolo, palesemente anacronistica rispetto al testo in esso riportato, è chiarita sia dall’importanza che, nella chiosa alle parole di Franklin, Williams attribuisce al *Poor Richard's Almanac*, testo cruciale almeno quanto *Age of Reason* di Thomas Paine nella strutturazione della nascente borghesia americana (154), sia dal capitolo che segue, dedicato a John Paul Jones, ammiraglio della marina statunitense. Questo capitolo riproduce a sua volta una lettera inviata proprio a Franklin “about the absurdly disastrous events which beset his naval operations off the English coast during the Revolutionary War”:⁵⁸ si tratta del lungo resoconto della battaglia di Flamborough Head, combattuta nel 1779 tra una squadra di navi franco-americane e la marina inglese. Pur concludendosi con la vittoria degli americani, la battaglia costò perdite ingenti e la distruzione della *Poor Richard*, la nave americana così chiamata in onore di Franklin. Nonostante l’esito positivo del conflitto, il tono di Jones è dolente e rammaricato. Egli ammette la propria incapacità di farsi ascoltare dai comandanti delle altre navi e, alla fine del resoconto, dichiara la sua scelta risoluta di rinunciare alla guida di qualsiasi spedizione analoga in futuro.

Se si tiene conto dell’economia compositiva del volume, mi pare degna di riflessione l’ipotesi che, alla base della scelta di Williams di giustapporre i capitoli su Franklin e su Jones, possa esserci la volontà di citare indirettamente un altro testo che può essere letto come una contro-storia degli Stati Uniti, che più che celebrare la nazione e la sua tradizione eroica (e, in questo caso, guerriera) intende mettere in luce

58 Ivi, p. 46.

gli arbitri, le forzature ideologiche e le architetture retoriche su cui essa si fonda. Mi riferisco a *Israel Potter* di Herman Melville, pubblicato settant'anni prima di *In the American Grain*, e al quale Williams sembra abbia attinto tanto nella strutturazione del testo (la sequenza dei capitoli su Franklin e su Jones è presente anche nel romanzo melvilliano), quanto nella descrizione sarcastica del "venerable Doctor Franklin", presentato da Melville, a dispetto del suo ruolo di padre dell'America rivoluzionaria, come "the man of gravity", una specie di aristocratico tronfio e sprezzante, "[w]rapped in a rich dressing gown—a fanciful present from an admiring Marchesa".⁵⁹ Non solo: il tono cupo con cui *Israel Potter* commenta la battaglia di Flamborough Head si dilata fino a diventare un'elegia del mondo occidentale, che da sempre ha spacciato per progresso lo scontro tra civiltà e (presunta) barbarie, motivo, quest'ultimo, ricorrente in molte delle storie presenti in *In the American Grain*: "In view of this battle one may well ask – What separates the enlightened man from the savage? Is civilization a thing distinct or is it an advanced stage of barbarism?"⁶⁰ Non ci sono riferimenti a *Israel Potter* nei testi autobiografici di Williams né, per quanto ne sia a conoscenza, nella sua corrispondenza,⁶¹ eppure è difficile immaginare che il volume di Williams, nel suo tentativo di smantellare la mitografia eccezionalista della storia americana, non si sia confrontato con un romanzo pubblicato qualche decennio prima e impegnato in un'operazione analoga e analogamente spietata e corrosiva. Per quanto, quindi, Williams si limiti a riportare integralmente le parole di Jones, le scelte testuali e strutturali dell'opera mettono in crisi qualsiasi neutralità e autonomia delle fonti. Questa rete intertestuale, infatti, continua a interrogare la storia americana inserendosi in una lunga tradizione di critica della retorica nazionale e rivestendo di disperazione anche gli episodi in cui l'esito degli eventi era stato fortunato per gli Stati Uniti.

Qualcosa di ancora più complesso e sottile succede nel secondo

59 Herman Melville, *Israel Potter. His Fifty Years of Exile*, Penguin, New York 2008, p. 42. D'altra parte, che l'ottuso pragmatismo di Franklin comportasse la sua incapacità di comprendere la potenza grezza dell'America era stato già polemicamente adombrato nel romanzo da Melville: "Jack of all trades, master of each and mastered by none—the type and genius of his land. Franklin was everything but a poet" (53).

60 Ivi, p. 148.

61 Williams parla di Melville anni dopo in riferimento a *Pierre*, romanzo che legge solo nel dicembre del 1943 e che, come scrive in una lettera a Robert McAlmon, aveva portato alla luce "all the horrible failings of my own beginning period". Tuttavia Williams non apprezza il modo in cui il romanzo è scritto, anche se ne riconosce "a unique seriousness [...] unique for American literature" (Mariani, *William Carlos Williams*, cit., p. 821 nota 73).

capitolo del volume, dedicato a Cristoforo Colombo. Perfino l'unica monografia esistente su *In the American Grain*, pubblicata nel 1990 da Bryce Conrad, non nota che nel dialogo tra Colombo e Pedro Gutiérrez Williams inserisce un brano della traduzione inglese di una delle *Operette morali* di Giacomo Leopardi, il "Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez", in quello che è uno dei passi più suggestivi e importanti dell'intero volume.⁶²

If at present you and I, and all our companions, were not in this vessel, in the midst of this sea, in this unknown solitude, in a state as uncertain and perilous as you please; in what other condition of life should we pass these days? Perhaps more cheerfully? or should we not rather be in some greater trouble or solicitude, or else full of tedium? I care not to mention the glory and utility we shall carry back, if the enterprise succeeds according to our hope. Should no other fruit come from this navigation, to me it appears most profitable inasmuch as for a time it preserves us free from tedium, makes life dear to us, makes valuable to us many things that otherwise we should not have in consideration. (22)

La scelta della citazione è notevole per almeno due motivi: innanzitutto perché contribuisce a rendere, come dicevo prima, il testo stratificato e polifonico finanche nei passi apparentemente più lineari e di immediata comprensione. Questo implica che la scrittura della storia che Williams ha in mente è *volutamente* inattendibile e quindi non caratterizzata da alcuna pretesa di rigore storiografico, neppure quando fa un uso accorto e diligente delle fonti. In secondo luogo, perché rivela, come i capitoli su Franklin/Jones prima citati e, in generale, buona parte del volume, che l'intento di Williams era sì quello di unirsi a quanti, in quegli anni, stavano riflettendo sulla necessità di costruire una nuova tradizione americana, ma con un obiettivo diverso. Non è tanto la ricerca di un passato utilizzabile

62 Conrad infatti scrive: "Indeed, just at the moment when the crew seems on the verge of mutiny, Williams inserts into the text his own conjectured dialogue between Pedro Gutierrez and Columbus concerning the uncertainty of the voyage" (Bryce Conrad, *Refiguring America: A Study of William Carlos Williams' In the American Grain*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 1990, pp. 79-80). Tutt'altro che un "conjectured dialogue", quella di Williams è la scelta deliberata di inserire una riflessione sull'inerzia dell'azione umana nel cosmo proprio alle origini della storia americana, quasi a inficiare il senso epico dell'intera impresa. Maria Anita Stefanelli ha ricostruito l'uso della fonte leopardiana di Williams, che doveva aver letto la traduzione inglese delle *Operette morali* di James Thompson nel 1922 (*Navigare la letteratura: Colombo e Caboto nel linguaggio di W.C. Williams e E.J. Pratt*, Edizioni associate, Roma 1995, p. 50).

per costruire l'immaginazione del presente che anima le pagine di *In the American Grain*, quanto la consapevolezza che non c'è passato che possa davvero e fino in fondo motivare e rendere significativo il presente, proprio perché al centro delle grandi imprese raccolte nel volume c'è la consapevolezza profonda dell'inanità e dell'intima vacuità di qualsiasi gesto, anche del più grande ed eroico.

È, a conti fatti, l'idea stessa di storia, del suo valore e del suo senso – etico e perfino pedagogico – a essere fatta oggetto di riflessione in *In the American Grain*, in chiave antideterministica e antipositivistica. Il capitolo dedicato ad Aaron Burr (non a caso intitolato "The Virtue of History") non si limita a ricostruire l'esperienza del protagonista, eroe della guerra di indipendenza, idealista libertario amato "[b]y all that is divine on earth, by children, women, soldiers" (192), arso da "springtime of the soul" (196) perché si ostinava a vedere gli Stati Uniti come una "promise of delight" che gradualmente scompariva nel quotidiano esercizio del potere operato dai cupi Washington e Hamilton (197). Williams si spinge oltre, fino a criticare la concezione di storia come sequenza ordinata e meccanica di gesta grandiose compiute da figure eroiche, e proponendo invece una storia aperta ed eternamente incompiuta:

But history follows governments and never men. It portrays us in generic patterns, like effigies or the carvings on sarcophagi, which say nothing save, of such and such a man, that he is dead. That's history. It is concerned only with the one thing: to say everything is dead. Then it fixes up the effigy: there that's finished. Not at all. History must stay open, it is all humanity. Are lives to be twisted forcibly about events, the mere accidents of geography and climate?

It is an obscenity which few escape – save at the hands of the stylist, literature, in which alone humanity is protected against tyrannous designs. (188-89)

Più che gli storici postmoderni, le parole di Williams sembrano preludere a quelle che, nel 1940, Walter Benjamin avrebbe scritto nelle sue "Tesi di filosofia della storia". Proprio come l'angelo della storia di Benjamin, infatti, la narrazione di Williams non può né vuole arrestare il progresso degli eventi verso il presente, né però riesce a distogliere lo sguardo dal passato. Le due prospettive devono necessariamente e dolorosamente coesistere. Anche Williams prende le distanze dallo storicismo e dal suo interesse per la storia universale,

impegnata a raccogliere “una massa di fatti per riempire il tempo omogeneo e vuoto”⁶³ e a celebrare la rotondità e la coerenza del divenire storico, laddove invece ci sono solo frammenti e macerie. Anche a Williams interessa piuttosto il movimento della storia, fatto di progressioni ma anche di arresti e di pause di meditazione e di dubbi. La storia diventa quindi anche (e faticosamente) storia delle *sue stesse* interpretazioni. L’assemblaggio eterogeneo di testi, fonti e riflessioni contenuti in *In the American Grain* suggerisce una lettura parziale e caduca dei fatti, perfino se e quando ogni singolo episodio narrato ha le sembianze di un evento compiuto e significativo, realizzazione di una sorta di attesa messianica. Al contrario, Williams dubita che ci sia la pur remota possibilità di rintracciare qualche verità nella ricostruzione della storia:

What can we do? Facts remain but what is the truth? We can begin by saying: No opinion can be trusted; even the facts may be nothing but a printer’s error; but if a verdict be unanimous, it is sure to be a wrong one, a crude rush of the herd which has carried its object before it like a helpless condoning image. (189-90)

La frammentarietà o il carattere antiscientifico del metodo di Williams non sono semplici, per quanto sorprendenti, anticipazioni delle teorie postmoderne sulla storia come affabulazione, ma il rifiuto dell’idea di storia come una sequenza di eventi innestati su un tempo vuoto e destinati a culminare nella validazione di un principio astratto, come per esempio quello della nazione e della sua teleologia. A questa visione ottimistica e vitalistica della storia americana, Williams oppone una serie di interrogativi che ogni capitolo rivolge ai fatti narrati e a chi li legge. Pur collocandosi nella scia di quanti intendevano riscrivere la storia americana, Williams demolisce il senso della domanda che Van Wyck Brooks suggeriva come stimolo per delineare una nuova tradizione. Non si tratta più di chiedersi “what is important for us?”, quanto piuttosto “is it *really* important for us?” – e la risposta è, prevedibilmente, negativa.

63 Walter Benjamin, “Tesi di filosofia della storia”, in *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Einaudi, Torino 1995, pp. 75-86, qui p. 85.

Epistemologia del negativo

Una lettura di *In the American Grain* come testo già intrinsecamente destrutturato e decostruito, volutamente privo di rigore e di attendibilità storiografici, può quindi suggerire uno dei possibili obiettivi dell'esperimento di riscrittura della storia americana di Williams. Possiamo escludere che egli volesse semplicemente rappresentare un'America selvaggia e incontaminata, e che avesse volto le spalle alla tradizione puritana per abbracciare quella nativista e vitalista esaltata qualche anno prima da Lawrence. Secondo quest'ultimo, gli Stati Uniti avevano la fortuna di non dovere cercare, a differenza dei paesi europei, l'elemento primitivo nel Medioevo, potendolo invece ritrovare in tempi più recenti se non addirittura nel presente.⁶⁴ Mi pare tuttavia che, più che attraverso la lente romantico-rousseauiana⁶⁵ (e poi lawrenciana) del primitivismo selvaggio e carico di fascino, Williams filtri il passato attraverso il disincanto modernista, che si chiede continuamente a chi o a cosa giovino gli sforzi e le imprese umane, senza trovare risposte. Già nel 1967 Alan Holder affermava che il volume rivelasse "a strain in our history that might be called the American failure story",⁶⁶ messo in luce grazie a una forte enfasi sull'elemento tragico solitamente espunto e negato dalla cultura e dalla mentalità nazionali. Per questo motivo, *In the American Grain* è molto più vicino a *The Waste Land* di quanto sia stato comunemente sostenuto, e sicuramente la sua genesi e le sue intenzioni profonde vanno cercate nel confronto diretto di Williams con le scelte artistiche e intellettuali del modernismo, non solo americano, più che nel suo desiderio di creare una carrellata di "buoni selvaggi" da contrapporre all'eredità europea nel nuovo continente, capitalizzata dal puritanesimo.

Il capitolo dedicato a padre Sebastial Rasles, uno dei più citati e commentati del volume, prima di ricostruire una vicenda di epoca coloniale che vedeva contrapposti i puritani ai gesuiti (di lingua e

64 Lawrence, "America, Listen", cit., p. 70.

65 Una delle primissime recensioni a *In the American Grain*, pubblicata nel 1925, definiva Williams "another, if a less original, Rousseau" (Henry Seidel Canby, "Back to the Indian", *Saturday Review of Literature*, II, 21 (19 dicembre 1925), ora in Doyle, *William Carlos Williams*, cit., pp. 84-86, qui p. 85).

66 Alan Holder, "In the American Grain: William Carlos Williams on the American Past", *American Quarterly*, 19, 3 (1967), pp. 499-515, qui p. 501.

cultura francese) sul territorio americano, racconta la vicenda personale dell'autore. Sappiamo da Williams stesso che l'intenzione di scrivere un libro come *In the American Grain* risale al 1921 e che il volume comincia a prendere forma un anno dopo. Nel gennaio 1924, al momento della partenza per Parigi, Williams porta con sé, tra gli altri manoscritti da completare, i primi capitoli del libro.⁶⁷ La sua idea, come emerge da una conversazione con Charles Boni da lui stesso riportata, è

to give the impression, an inclusive definition, of what these men of whom I am writing have come to be for us. That they have made themselves part of us and that that is what we are. I want to make it clear that they are us, the American make-up, that we are what they have made us by their deeds and so remain in the American.⁶⁸

È una traccia che nulla ha a che vedere, oltre che con la tradizione cara a Eliot, con una concezione della storia emersonianamente e hegelianamente intesa come incarnazione dello spirito nei grandi uomini del passato. Allo stesso modo, però, anche il concetto utilitarista di "usable past", così come lo intendevano Brooks o Lawrence, c'entra poco o nulla con quanto intende fare Williams, che non vuole idealizzare un passato aborigeno (e mitico) dell'America da contrapporre a quello ufficiale e accademico, nutrito di puritanesimo e in ultima analisi debitore alla tradizione europea. Al contrario, le sue parole esprimono il bisogno di comprendere in che modo i protagonisti del passato americano siano diventati parte del presente collettivo della nazione, voci che risuonano ancora oggi, sia pure contraddittoriamente, nell'inconscio di qualsiasi cittadino americano. Una chiara consapevolezza di che cosa davvero sia *In the American Grain* arriva a Williams durante una conversazione con Valéry Larbaud che, come ricorda in una lettera a Marianne Moore (datata 21 febbraio 1924), è successiva ad altri incontri con personalità influenti del modernismo europeo quali Joyce o Ford nell'attesa di incontrare l'amico Ezra Pound, al momento in Italia.⁶⁹ Questa conversazione è riportata

67 Williams, *The Autobiography*, cit., pp. 178-87. Williams era stato sollecitato a trascorrere un "anno sabbatico" in Europa proprio da Pound, convinto che Williams temesse che l'Europa avrebbe spazzato via le sue illusioni (Rigaud, "A Phosphorous History", cit., p. 7).

68 Williams, *The Autobiography*, cit., p. 236.

69 John C. Thirlwall, a cura di, *The Selected Letters of William Carlos Williams*, Mcdowell, Obolensky - New York 1957, p. 60.

proprio nel capitolo “Père Sebastian Rasles”, in un lungo preambolo che precede la narrazione dell’episodio vero e proprio, nel quale Williams non solo dà conto del senso di ciò che sta scrivendo, ma, in un certo senso, si guarda allo specchio: cittadino americano in esilio (temporaneo, a differenza di altri scrittori dell’epoca) nella città più culturalmente vivace e attiva d’Europa, la sua identità è restituita dallo sguardo di un altro, l’intellettuale e romanziere francese con il quale conversa, tra le altre cose, di Cotton Mather. “Who is this man Larbaud who has so little pride that he wishes to talk with me?”, si chiede Williams. E ancora: “he knows far more of what is written of my world than I. But he is a student while I am—the brutal thing itself” (107). Non è solo l’identità di Williams – americano della provincia, legato alla dimensione di un’America che non vuole guardare all’Europa come punto di riferimento artistico e intellettuale – a essere messa a nudo e diventare oggetto dello sguardo di uno scrittore e intellettuale francese, cosmopolita e poliglotta (sua la prima versione francese di *Ulysses*), collaboratore di riviste prestigiose e insignito nel 1911 del premio Goncourt. In questa conversazione, Williams cerca di definire il ruolo degli Stati Uniti all’interno del complesso e spesso fuorviante sistema di categorie che vengono usate per ricostruire identità individuali e collettive. Dialogando con Larbaud, arriva a formulare un’idea di eccezionalismo americano rovesciato: una visione che mette in discussione il mito puritano delle origini evidenziandone la vulnerabilità e la vocazione intrinsecamente fallimentare. Per Williams, il puritanesimo, insieme ad altri miti fondanti della storia americana, rappresenta il lato negativo, oscuro e fragile, della memoria storica degli Stati Uniti. Questa rilettura “negativa” vede nel puritanesimo una fase ben determinata del processo di acquisizione o di esplorazione dell’identità americana. Essa, però, non deve essere intesa in senso dialettico, come momento di provvisorio estraneamento dall’identità originaria destinato a essere superato e poi incorporato nella sintesi finale, di ritorno pieno alla natura aborigena, sanguigna e viscerale, dell’America. Piuttosto, è una negatività simile a quella dei negativi fotografici: l’immagine fedele della realtà americana nel corso dei secoli, ma ribaltata nei colori, nella luminosità e nei contrasti. Williams era notoriamente appassionato di arti visive e fotografia, come più volte ricordato.⁷⁰ Leggere *In the Ameri-*

70 Si veda al riguardo *The Revolution in the Visual Arts and the Poetry of William Carlos Williams* di

can Grain come l'album dei negativi fotografici del passato americano può far emergere una narrazione complementare e straniante rispetto alla versione ufficiale della storia. Questa prospettiva integra l'esperienza puritana nel passato americano piuttosto che rifiutarla in blocco. Il puritanesimo non è più un'eredità culturale ingombrante, ma il punto di origine di una tensione profonda che attraversa l'intera storia americana, che si pone in un rapporto di continua e irrisolta conflittualità con le altre tradizioni presenti sul territorio. L'ermeneutica del sé puritana e il suo complesso e duraturo lascito – ravvisabile nei *self made men* settecenteschi fino agli eroi di frontiera, e così via – si trasformano nel nucleo generativo di un senso di colpa e di insoddisfazione che segna le vicende di molti dei personaggi del libro, persino nei momenti in cui ottengono riconoscimenti o successi pubblici. Non solo: il puritanesimo rappresenta anche la fase storica in cui prende forma l'idea, poi costantemente riaffermata, che per costruire un'identità collettiva sia necessario individuare un nemico interno. È attorno alla figura del nemico che si consolida una narrazione nazionale, nella quale la definizione di sé passa sempre attraverso l'esclusione o la condanna dell'altro.

Williams si sofferma innanzitutto sul carattere primordiale dell'esperienza americana, quella che nel 1955 sarà consacrata da R.W.B. Lewis come l'esperienza di "the American Adam" del volume omonimo. In questo caso però l'innocenza presunta dei primi conquistatori equivale all'inibizione e alla repressione causate dall'essere esposti alle forze più oscure del proprio inconscio – il negativo del coraggio intemerato e sostenuto dalla fede religiosa dei primi puritani: "we have no defense [...] save brute isolation, prohibitions, walls, ships, fortresses – and all the asininities of ignorant fear that forbids us to protect a doubtful freedom by employing it" (109). La paura diventa la cifra essenziale dell'esperienza puritana e della tra-

Peter Halter (Cambridge University Press, Cambridge 1994). Un affascinante accostamento tra *In the American Grain* e le avanguardie pittoriche dei primi decenni del Novecento è proposto da Barbara Lanati ("In the American Grain e il collage", cit., pp. 121-23). L'importanza della fotografia, invece, è sottolineata da Cristina Giorcelli: la fotografia era infatti "molto praticata, per esempio, anche dagli amici/pittori Demuth e Sheeler, il quale ultimo, proprio in quanto fotografo, fu lodato da Williams". La crescente importanza della fotografia nella cultura americana di primo Novecento non era sfuggita a Williams, il quale, continua Giorcelli, "sempre attento a tutto ciò che il suo paese riusciva a creare, può aver visto nell'ottava arte, così rigogliosa e originale in quegli anni [...] una di quelle che l'avrebbero emancipato dalla influenza europea" ("Lo sguardo fotografico di William Carlos Williams: 'Between Walls'", in Paola Loreto, a cura di, *Il valore della letteratura. Scritture in onore di Luigi Sampietro*, Mimesis, Milano - Udine 2015, pp. 15-26, qui 17-18).

dizione che, più o meno forzatamente, da essa si è fatta derivare. È una paura che rendeva gli individui ciechi rispetto al mondo ("The Puritan [...] was precluded from SEEING the Indian", 113) e incapaci di coglierne il carattere multiforme ed esuberante, è quel "curious blend of learning and intolerance" (114) che caratterizza, per esempio, la figura di Cotton Mather e che si snoda fino al Novecento come "an atrocious thing, a kind of mermaid with a corpse for tail" (115). Questa paura ha paradossalmente trasformato i capostipiti della nazione in individui profondamente antiamericani, continua Williams: "Our resistance to the wilderness has been too strong. It has turned us anti-American, anti-literature" (116-17), alieni alla complessità del nuovo mondo e intenzionati solo a imbrigliarlo e convogliarlo in un'unica direzione.

L'identità puritana, nella lettura di Williams, viene assorbita all'interno della più ampia narrazione delle conquiste del continente americano, attraverso una serie di operazioni tassonomiche che possono apparire, a tratti, semplificate o persino forzate, ma che sono funzionali al disegno più ampio di una contro-storiografia degli Stati Uniti. Williams propone infatti una storia alternativa, che non si fonda sul progresso, sull'eroismo o sull'eccezionalismo, bensì su una genealogia della paura. Al cuore della civiltà americana, secondo questa prospettiva, si trova un rimosso originario: la figura di un nemico, esterno o interno, da cui difendersi, da cui fuggire, ma al tempo stesso necessario per definire sé stessi. È proprio questa presenza inquietante e ineliminabile a costituire il fondamento paradossale dell'identità nazionale: un'identificazione in negativo, che si struttura non tanto a partire da ciò che si è, quanto da ciò che si rigetta o si teme. Stephen Tapscott, tracciando un percorso che lega Williams a Walt Whitman, afferma che ogni tentativo di fare i conti con la propria identità collettiva, negli Stati Uniti, non può che passare attraverso un gesto di distruzione, di ribellione e fuga da qualcuno o da qualcosa ("turning-inward or -inland is a turning-from"⁷¹). Lo stesso Lawrence nel 1923 aveva scritto: "They came largely to get away—that most simple of motives. To get away. Away from what? In the long run, away from themselves. Away from everything".⁷² Per trovare sé stessi gli americani hanno in-

71 Stephen Tapscott, *American Beauty: William Carlos Williams and the Modernist Whitman*, Columbia University Press, New York 1984, p. 63.

72 D.H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature*, Viking, New York 1923, p. 3.

nanzitutto dovuto capire da cosa erano scappati o stavano scappando. Proprio per questo, pare suggerisca Williams, l'unica storia americana possibile è una storia dei colpi subiti prima ancora che di quelli inferti, una storia di paure e di presa di distanza dal nemico da cui si rischia di essere fagocitati o annientati. La storia americana, da percorso trionfale che culmina con l'affermazione della potenza degli Stati Uniti sul mondo, diventa quindi una storia di violenze e di continui incontri, commistioni o scontri tra conquistatori e conquistati, ciascuna raccontata attraverso riferimenti alle origini dei protagonisti e al loro carattere e attraverso un'analisi della reazione all'incontro con i popoli nativi. Si va dalla violenza e dalla crudeltà vichinga di Eric il rosso, che, in apertura del volume, dichiara la propria natura malvagia (1), al tentativo infruttuoso di incorporazione, da parte dei francesi, dei territori e dei popoli conquistati (74), alla riconosciuta superiorità degli indigeni sui conquistatori spagnoli guidati da Juan Ponce de León (40), fino alla necessità imposta a Hernando de Soto, durante la conquista della Florida, di mimetizzarsi con i nativi, al punto di diventare uno di loro (50).

Ciò che affiora da questi episodi non è tanto una distinzione netta tra vincitori e vinti, né la necessità di schierarsi o condannare gli uni o gli altri. La conflittualità e la tensione tra scontro e assimilazione, presente in tutti i momenti di incontro degli americani con i loro conquistatori, getta le basi per ripensare la tradizione americana come una storia di "dannati della propria terra", figure segnate più dall'esclusione, dal senso di colpa e dalla disillusione che da trionfi o ideali eroici. Il rapporto con il territorio riflette questa tensione. La *wilderness* e coloro che in origine la popolavano, inizialmente soggiogati, ritornano ciclicamente come forze ineludibili con cui fare i conti ogni volta. I conquistatori devono accettare di lasciarsi sommergere dalla terra e di confrontarsi perennemente con il paesaggio primordiale e ostile, come se solo attraverso questa immersione continua potessero rinegoziare il proprio posto nella storia. È questo il tratto che emerge, per esempio, in una delle ultime storie del volume, dedicata a Samuel Houston, governatore del Texas che decide di vivere con i nativi e di essere assimilato da loro, consapevole del fatto che, per riuscire a preservare un rapporto costante con il territorio e con i popoli che lo abitano, "[i]t is imperative that we sink" (214). Come sostiene Bryce Conrad, quindi, *In the American Grain* è anche la storia

delle forme di resistenza e di opposizione alle conquiste, che ridisegna la storia nazionale ricostruendo le reazioni violente dei popoli nativi che talvolta riescono ad avere la meglio e costringere gli occupanti a piegarsi alla loro forza e alla forza delle loro culture. La terra resiste e alla fine conquista i conquistatori, costringendoli a una sorta di sottomissione che può prendere i tratti di una ierogamia, unione finale tra conquistatori e conquistati.⁷³

La necessità (o semplicemente mancanza di alternative) di identificarsi per negazione rispetto a un nemico mette a nudo la retorica dell'individualismo eroico nella costruzione del soggetto, con il suo duraturo lascito. Questa narrazione ideologica ha finito per sussumere la storia americana, dispiegata attraverso le sue cicliche incarnazioni: dai padri pellegrini all'individualismo illuminista di Franklin (o, potenzialmente, di altre figure emblematiche anche se non menzionate da Williams, quali per esempio Crèvecoeur), fino all'eroe di frontiera, tutti hanno rivendicato con orgoglio l'idea di aver dovuto uccidere un padre per affermare sé stessi. Ma è proprio questa narrazione, apparentemente emancipatoria, a rivelarsi, nella lettura di Williams, come la radice di una ferita e di una paura più profonde, che accompagnano ogni tentativo di definizione identitaria fondata sulla separazione, sul conflitto e sulla solitudine. È questo l'interrogativo silenzioso che attraversa ogni singola pagina di *In the American Grain*: perché abbiamo storicamente avuto bisogno di affrancarci da qualcuno per diventare qualcuno? Perché abbiamo avuto bisogno di "mostrificare" l'altro per definire noi stessi?

La dipendenza dal negativo appartiene anche a quei protagonisti del volume che si liberano della logica del conquistatore/conquistato o che comunque si spogliano dell'aggressività e della volontà di impadronirsi del sostrato nativo del territorio americano. Daniel Boone, per esempio, è ritratto come perpetuamente in fuga dalla civiltà e impegnato in un tentativo continuo e frustrante di decifrazione delle terre dell'attuale Kentucky, allora sconosciute. Il suo sforzo, tuttavia, non risponde a un desiderio di appropriazione violenta, ma al bisogno di lasciarsi alle spalle un mondo a cui sente di non appartenere, così da diventare l'ermeneuta della nuova terra, più che il suo occupante: "Sensing a limitless fortune which daring could

73 Bryce Conrad, "Engendering History: The Sexual Structure of William Carlos Williams' *In the American Grain*", *Twentieth Century Literature*, 35, 3 (1989), pp. 254-78, qui p. 256.

make his own, he sought only with primal lust to grow close to it, to understand it and to be part of its mysterious movements — like an Indian” (136). Boone rappresenta, letteralmente, il negativo degli indiani e viceversa. Entrambi sono ritratti all’interno di una relazione biunivoca che non si basa su forme di antagonismo violento (“To Boone the Indian was his greatest master. Not for himself surely to be an Indian [...] but the reverse: to be himself in a new world, Indian-like”, 137) e che tuttavia non si scioglie con la semplice affermazione di una parte sull’altra, ma perpetua una tensione: magari positiva e fruttuosa, ma destinata a restare irrisolta.

Ai margini dei margini: fuori dall’America e fuori dalla legge

Dicevo in apertura che la contro-storia che Williams costruisce prova a dare spazio a quelle voci che la storiografia ufficiale degli Stati Uniti, o almeno quella che si era innestata nella tradizione che guardava al puritanesimo come propria matrice, aveva nel corso dei secoli messo a tacere. Questo tentativo, tuttavia, non sempre riesce: le voci delle donne, dei nativi americani, dei neri sono assenti in *In the American Grain*, che finisce per fare della storia americana, come sottolineava Lawrence, “a sensuous record of the Americanization of the white men in America” – non un demerito, ai suoi occhi, perché si trattava pur sempre di una storia che si contrapponeva alla “ordinary history, which is a complacent record of the civilization and Europizing [...] of the American continent”.⁷⁴ Per quanto si sforzi, quindi, di recuperare l’essenza primordiale dell’America, Williams finisce per sottolineare il primato dell’uomo bianco nella sua storia. Due sole sono le protagoniste femminili dell’intero volume (Freydis, la figlia di Eric il rosso, figura fiera e spietata di “nordic Clytemnestra”⁷⁵ menzionata nel primo capitolo, e Jacataqua, protagonista del capitolo omonimo, giovanissima capo-tribù nativa di sangue misto che si innamora di Aaron Burr). Williams addirittura sostiene che il

74 D. H. Lawrence, “American Heroes”, *Nation*, 14 aprile 1926, ora in Doyle, *William Carlos Williams*, cit., pp. 89-92, qui p. 90.

75 Holder, “*In the American Grain*”, cit., p. 514. Clitennestra, nella mitologia e poi nella tragedia greca, uccide il marito Agamennone, re di Micene, per vendicare il (mancato) sacrificio della figlia Ifigenia e prendere il potere insieme all’amante Egisto; Freydis, nella storia narrata nella *Grænlandinga saga*, ordina il massacro di altri colonizzatori vichinghi e uccide donne disarmate per rafforzare la propria posizione nel gruppo.

ruolo delle donne nella storia americana sia stato tenuto forzatamente ai margini:

there never have been women, save pioneer Katies; not one in flower save some moonflower Poe may have seen, or an unripe child. Poets? Where? They are the test. But a true woman in flower, never. Emily Dickinson, starving of passion in her father's garden, is the very nearest we have ever been—starving. Never a woman: never a poet. That's an axiom. Never a poet saw sun here. (178-79)

Non un cenno a Anne Hutchinson, Mary Rowlandson o Hannah Duston, che perfino nell'immaginario puritano avevano acquisito un ruolo eroico e quasi iconico.⁷⁶

Non diversamente dalle donne, anche agli afroamericani viene dedicato uno spazio piuttosto ridotto. Confinati nel breve capitolo "Advent of the slaves", non hanno voce né un ruolo determinato ma sono anzi rappresentati secondo orrendi stereotipi (la loro conversione al cristianesimo, per esempio, deriverebbe dalla necessità di trovare "a thing to replace their own elephant-, snake- and gorilla-filled jungles", 208). Infine, i nativi americani di qualsiasi area del continente sono relegati sullo sfondo dal quale riescono a emergere raramente, come, nel capitolo dedicato a Hernán Cortés, Montezuma e di suo nipote Guatemotzin, nel quale sembra affiorare l'immagine dello Uncas cooperiano, erede senza eredi di una gloriosa popolazione nativa. Entrambi erano già stati evocati nel prologo a *Kora in Hell* come espressione o sineddoche del nuovo mondo, in aperta opposizione a chi invece identificava il Prufrock di Eliot, "the nibbler at sophistication", come "'the soul of that modern land,' the United States!"⁷⁷ In *In the American Grain* a Montezuma, ucciso dal suo stesso popolo, è assegnato il ruolo del re tragicamente sconfitto, e tuttavia

76 Al contrario, però, il volume sottintende una sorta di femminilizzazione dell'intero continente americano, terra vergine e incontaminata destinata a essere conquistata e talvolta devastata dagli eroi maschi, assertivi e violenti che di volta in volta se ne appropriano. Questo tema – così riassunto da Bryce Conrad: "There is essentially only one woman in the book: the landscape itself, She, the female essence of the New World" ("Engendering History", cit., p. 254) – è oggetto di un'analisi dettagliata nel volume di Linda Kinnahan *Poetics of the Feminine: Authority and Literary Tradition in William Carlos Williams, Mina Loy, Denise Levertov, and Kathleen Fraser* (Cambridge University Press, Cambridge 1994) e nel citato studio di Barbara Lanati, che individua soprattutto nel capitolo dedicato a de Soto il processo di alterizzazione al femminile dell'America ("In the American Grain e il collage", cit., pp. 139-43).

77 Williams, "Prologue", cit., p. 26. "The Love Song of J. Alfred Prufrock" (1915), ricorda Mariani, aveva turbato Williams ben più di *The Waste Land* (William Carlos Williams, cit., p. 191).

la sua figura è messa in ombra da Cortés, il conquistatore rassegnato suo malgrado a distruggere la meravigliosa città di Tenochtitlan perché non c'erano alternative. Aveva forse ragione il solito Lawrence a sostenere che "the only hundred per cent American is the Red Indian, and he can only be canonized when he is finally dead";⁷⁸ mi pare tuttavia che questa scelta metta in discussione, come dicevo prima, il presunto primitivismo di Williams, che è al contrario più interessato a far emergere dalla storia americana la presenza controversa e violenta dello scontro e della commistione tra civiltà e culture che a esaltare acriticamente la controparte "aborigena" dei conquistatori.

Se le voci provenienti dai margini non hanno di sicuro un ruolo preponderante in *In the American Grain*, non si può dire lo stesso per i margini geografici della storia americana. Le priorità di Williams sembrano a tratti più cartografiche che etnografiche: egli non è tanto interessato a dare voce a chi non ne ha mai avuta, quanto a spostare il baricentro della mappatura storica del continente nordamericano, rendendo gli Stati Uniti periferici rispetto a tutto ciò che si muoveva attorno a essi. Non sorprende, quindi, che l'intero volume cominci in Groenlandia, da cui anche queste pagine sono partite. Proprio le origini groenlandesi (e, per estensione, vichinghe) degli Stati Uniti rendono *In the American Grain* un testo che parla al nostro presente, perché attraverso la storia di Eric il rosso Williams nega una delle componenti più importanti dell'eccezionalismo: la democrazia come valore intrinsecamente, quasi ontologicamente, americano. Il capitolo su Eric prende le mosse da un'altra tradizione, meno nota e celebrata di quella puritana, ma presente negli Stati Uniti con una certa forza persuasiva. Tra fine Ottocento e primi del Novecento si afferma infatti una ricca pubblicistica che esalta, nella narrazione delle esplorazioni dei popoli del nord Europa delle coste del nord America, le origini scandinave degli americani. I vichinghi, navigatori indomiti ed eroici guerrieri, avrebbero forgiato il carattere dell'America prima ancora, e forse perfino più efficacemente, di quanto avrebbero fatto poi i puritani.⁷⁹

⁷⁸ Lawrence, "American Heroes", cit., p. 90.

⁷⁹ Nella ricca produzione di saghe nella letteratura norrena, due in particolare riguardano l'esplorazione delle coste del continente americano, la *Grœnlendinga saga* (Saga dei groenlandesi) e la *Eiríks saga rauða* (Saga di Eric il rosso). Entrambe le saghe risalgono al XIII secolo, anche se alcuni studi spostano in avanti (inizi del XIV) la composizione della *Grœnlendinga saga*. Conservate in manoscritti più tardi, entrambe narrano fatti accaduti intorno all'anno 1000. Naturalmente non è possibile riassumere

Nel 1874 il volume *America not Discovered by Columbus* di Rasmus Anderson, professore di lingue scandinave presso l'università del Wisconsin, dava spazio alle esplorazioni europee dell'America prima di Colombo per neutralizzare l'immagine iconica di quest'ultimo nella storia occidentale, enfatizzando al contrario il ruolo dei popoli nordici.⁸⁰ Nel 1893, in occasione della World Columbian Exposition che si era tenuta a Chicago, era stata messa in luce la continuità tra i popoli scandinavi e gli Stati Uniti. In quella occasione era stata realizzata una nuova nave vichinga guidata da Magnus Andersen, ex marinaio norvegese trapiantato a New York che, in un discorso conclusivo rivolto ai partecipanti, puntualizzò: "It was the Viking blood in the old Anglo-Saxon race that has made this country [America] what it is".⁸¹ Tra il 1890 e il 1930 diverse città americane videro la realizzazione di monumenti dedicati a Leif Erikson, il figlio di Eric il rosso, e a Thorfinn Karlsefni, esploratore islandese che guidò una missione a cui prese parte anche Freydís (la figlia di Eric), e che nel nuovo continente ebbe un figlio da sua moglie Guðríðr.⁸² Nel 1942, lo scandinavista Einar Haugen avrebbe infine esplicitato l'ipoteca ideologica che gravava su questa ricostruzione storica, che spesso si fondava su fonti dubbie o assenti, tracciando un parallelo tra le popolazioni vichinghe e il mito ottocentesco della frontiera e sostenendo che l'identità americana fosse debitrice alle culture scandinave antiche non meno che ad altre tradizioni: "The Norse vikings were the first American pioneers, and as such they deserve an honorable place in the pageant of American history".⁸³

Williams recupera la storia delle spedizioni dei popoli scandinavi nel continente americano e ne mette in discussione la dimensione eroica, mettendo inoltre a nudo l'impostura ideologica nascosta an-

la storia di queste opere né il loro contenuto; per un inquadramento storico si veda Gísli Sigurðsson, "Orality and Literacy in the Sagas of Icelanders", in Rory McTurk, a cura di, *A Companion to Old Norse-Icelandic Literature and Culture*, Blackwell, Malden 2005, pp. 285-301, in particolare la parte conclusiva, pp. 295-300; per una presentazione generale di entrambe le opere, invece, si veda Magnus Magnusson e Hermann Pálsson, "Introduction", in *The Vinland Sagas: The Norse Discovery of America*. Grænlandinga Saga and Eirík's Saga, New York University Press, New York 1966, pp. 7-46.

80 Rasmus B. Anderson, *America not Discovered by Columbus. An Historical Sketch of the Discovery of America by the Norseman in the Tenth Century*, Griggs, Chicago 1891. Quella che ho consultato è la quarta edizione (ampliata) del volume, che dovette quindi presumibilmente incontrare un buon riscontro.

81 Daron W. Olson, *Vikings across the Atlantic: Emigration and the Building of a Greater Norway, 1860-1945*, University of Minnesota Press, Minneapolis - London 2013, p. 70.

82 Einar Haugen, *Voyages to Vinland. The First American Saga*, Knopf, New York 1942, p. 167-68.

83 Ivi, p. 166.

che da questa retorica e presentando sin alle prime battute Eric come un esule dannato, più che come un eroe combattente. Saranno anche stati i vichinghi i primi europei a mettere piede in America – e quindi il merito di avere mosso i primi passi nel nuovo mondo andrebbe a una popolazione germanica, fiera e bellicosa, invece che ai popoli latini corrotti dal cattolicesimo – ma i vichinghi di cui parla Williams sono diversi dagli eroi guerrieri rappresentati dalla tradizione. Sin dalla prima pagina, Eric anticipa il tema centrale del volume: la sua condizione di eroe non deriva da virtù innate e meno che mai da una volontà sovraumana, ma è l'esito di un bando, della sua esclusione dalla civiltà democratica. Anche Eric definisce la sua natura eroica attraverso la dipendenza da un "altro", nemico e mostruoso, che, pur dovendo essere sconfitto, è ciò che gli conferisce una forma, per quanto abbozzata e primitiva, di individualità. Questo nemico, però, è incredibilmente la democrazia. Proprio per questo *In the American Grain* identifica come primo mito di fondazione americano non la ribellione a un tiranno o a un'oligarchia, ma la condanna e la messa al bando da parte di una assemblea democratica.

"Rather the ice than their way": sono queste le prime parole di Eric, che poi continua: "But they have marked me—even to myself. Because I am not like them, I am evil" (1). Ma chi sono questi *they*? È un azzardo leggere nell'insistente ripetizione di un pronome senza referenti (*their, they, them*) l'anticipazione ribaltata – di nuovo, l'immagine in negativo – di quel "*we the people*" che tanta parte avrebbe avuto nella retorica nazionale dei secoli a venire? In senso letterale, *they* si riferisce al popolo islandese da cui Eric è espulso, dopo una lite per il possesso di schiavi: "Rather say I killed two men instead of the one. They tried me among themselves and drove me out once more. To the north, then. Iceland wilderness" (2). Quest'ultimo passo è significativo, non solo per il riferimento alla *wilderness*, altro termine destinato ad avere una lunga storia nella mitografia americana dai puritani in poi, ma per il riferimento al processo. L'espulsione dall'Islanda avviene infatti dopo che Eric è stato condannato da una corte, e non in seguito al bando comminato arbitrariamente da un qualsivoglia sovrano. L'ira di Eric è diretta innanzitutto alla comunità umana che lo ha (reso un) bandito, e solo in un secondo momento all'autorità divina, che egli si ostina a disconoscere: "Who was this Christ, that he should come to bother

me in my own country? His bishops that lie and falsify the records, make me out to be what I am not — for their own ends — because we killed a man” (1). Più volte Eric sottolinea la sua condizione di esiliato a causa di una sentenza che lo ha trasformato di fatto in uno *skóggangr*, come veniva definito nel diritto norreno chi era soggetto a bando. Sua è la condizione dell’uomo della foresta,⁸⁴ allontanato dalla comunità dei cittadini liberi, escluso dal consorzio umano, privato di ogni proprietà e perfino dell’assistenza o dell’aiuto di chiunque, ridotto a una vera e propria morte civile tanto da potere essere ucciso impunemente da chiunque.⁸⁵ La scelta di Williams di iniziare da Eric duplica l’elemento di eccezionalità che, in un modo o nell’altro, caratterizza tutte le altre storie del volume, e allo stesso tempo introduce un ribaltamento paradossale del senso delle narrazioni successive. Eric è un bandito in fuga, costretto all’esilio su una terra sconosciuta e impervia, la Groenlandia, da cui poi, insieme ai figli, andrà via per esplorare la Vinlandia (cioè l’America). Ad averlo esiliato è lo *Alþing*, l’assemblea popolare islandese, il più antico parlamento del mondo. Se la storia degli Stati Uniti parte da un gesto di ribellione che si traduce, nei fatti, in una sorta di eccezione fondante (il rifiuto dell’autorità come base dell’autorità di un nuovo stato), la ribellione originaria non è più quella dei puritani nei confronti degli apparati repressivi della corona inglese e della chiesa anglicana, ma quella di Eric nei confronti delle regole stabilite, rese esecutive e fatte rispettare da un consesso democratico.

Alle origini della civiltà americana, quindi, nella dimensione più

84 In antico islandese *skógr* significa proprio foresta, mentre in *gangr* è ravvisabile la radice *ganga*, “andare”, che darà come esito in inglese moderno *to go* e che si riferisce al movimento di allontanamento proprio dell’esilio. Si veda l’edizione in rete del *Cleasby & Vigfusson Old Norse Dictionary* e Jeffrey Love, Inger Larsson, Ulrika Djärv, Christine Peel, ed Erik Simensen, a cura di, *A Lexicon of Medieval Nordic Law*, Open Book, Cambridge (UK) 2020, p. 306.

85 Jesse L. Byock, *Viking Age Iceland*, Penguin, London 2001, pp. 231-32. Che Eric potesse essere considerato, in termini tecnici, un *skóggangr* sarebbe oggetto di una disamina che non sono in grado di fare e che soprattutto non è possibile svolgere in questo contesto; è fuori di dubbio, tuttavia, che le narrazioni della sua biografia contenute in due saghe norrene lo rendono se non altro assai vicino alla figura giuridica in questione. L’esclusione dalla società doveva essere vissuta come la più grande delle condanne nel mondo germanico antico. Come nota Ludovica Koch a proposito di *Beowulf*, l’epopea antico inglese di ambientazione scandinava, all’origine della natura malvagia di Grendel, il mostro ucciso dall’eroe protagonista del poema, c’è proprio l’essere stato estromesso dal *drēam*, il consorzio umano, la “parte più importante dell’esperienza, l’unica che renda la vita degna di essere vissuta [...] un complesso concetto di *civitas* festante”. Per questo, si chiede Koch, “Come meravigliarsi dell’aggressività e del rancore di questo «Vagabondo solitario» (*angenga*)?” (“Introduzione”, in *Beowulf*, a cura di Ludovica Koch, Einaudi, Torino 1987, pp. VII-XXXIX, qui p. XIX).

profonda di quell'*American grain* che Williams cerca di sviscerare, i puritani, esuli per loro scelta, animati dal puro fervore religioso e disposti a qualsiasi rischio pur di vedere garantita la libertà della propria professione di fede, sono sostituiti da un bandito, un individuo collocato fuori dalla legge, tanto che la sua vita non ha alcun valore agli occhi della comunità di cui fa (o faceva) parte. Questo individuo ha subito l'estromissione dal consorzio umano perché ha violato il patto che vincola i suoi componenti, e per questo motivo paga le conseguenze gravose e umilianti del suo gesto. L'eccezione incarnata da Eric – e l'eccezione fondante della nazione americana – non deriva da un desiderio o da una rivendicazione di democrazia, che avrebbero portato i puritani a rifiutare qualsiasi altra autorità statale (quella inglese, innanzitutto, e poi perfino la più tollerante olandese), ma dall'insofferenza per le regole della democrazia e dal loro rigetto integrale. È una forma di libertarismo estremo che vede nell'individuo, sciolto da qualsiasi legame non solo con la comunità, ma perfino con la legge, il motore e l'orizzonte ultimo della sua azione, e l'iniziatore di una nuova comunità. L'esplorazione del nuovo mondo non nasce sotto il segno di una predestinazione divina, ma è il semplice riscatto umano rispetto a una condizione di estromissione dalla legge e dalla società.

È da un paradosso, in fondo, che il volume di Williams prende l'avvio. La prima tappa della sua storia degli Stati Uniti, infatti, si colloca al di fuori degli attuali confini della nazione e, soprattutto, al di fuori di quella che sarebbe stata contrabbandata nel corso dei secoli come il suo prodotto più prestigioso ed esclusivo, meritevole di essere esportato perfino a costi altissimi: la democrazia e la sovranità popolare. La riappropriazione della Groenlandia di cui di recente si è parlato (con esiti che ancora non conosciamo) sembra un vero e proprio ritorno alle origini, il richiamo a un mito di fondazione relativamente poco noto, e rappresenta la chiusura simbolica di un cerchio che smaschera l'impostura degli Stati Uniti come culla di tutte le democrazie moderne. L'unica storia da rivendicare, infatti, comincia al di fuori della legge e rivendica con orgoglio la condizione del bandito come essenziale all'instaurazione di un nuovo potere sovrano.

Fiorenzo Iuliano insegna Letteratura angloamericana all'Università di Cagliari. Si è occupato di letteratura e cultura americana contemporanea, letteratura del Pacific Northwest, letteratura ebraico-americana, letteratura modernista e dei rapporti tra filosofia e letteratura. È condirettore di *Ácoma*.

Al di là della Valle delle ceneri¹

Harry Stecopoulos

Non ti dispiace la tua casa in affitto a Great Neck. Fronteggiata da spessi prati e siepi ben curate, la casa ha ampio spazio per la piccola Scottie e la sua balia. A Zelda piace il patio sul retro. L'incontenibile Ring vive a poche case di distanza, sempre pronto per un drink. Meglio di tutto, staccato dalla casa c'è uno studio sopra il garage, dove lavori a un nuovo romanzo.

Sì, è caro. La casa costa 300 dollari al mese; il personale altrettanto. Perché il personale? Zelda non fa i lavori di casa. Ascolta dischi di jazz e legge le tue pagine. Scrive il suo diario; qualche volta fa una corsa ai negozi. È difficile risparmiare, per quanti racconti tu venda. Ma vivere a Great Neck ha i suoi vantaggi. È facile prendere il treno per Manhattan: in soli trenta minuti sei proiettato dal verde suburbio alla metropoli frenetica. Pennsylvania Station è un territorio ben noto. Qualche volta usi la macchina al posto del treno, prendendo il Northern Boulevard, di solito libero dal traffico, fino a Long Island City, e facendoti strada sotto la sopraelevata prima di attraversare il Queensboro Bridge, con la città distesa davanti a te.

Non c'è molto da vedere in questi brevi tragitti, che siano in auto o in treno. I campi e le fattorie col loro lento sparire ti annoiano, e così lo spuntare dei suburbi, con il loro proliferare di abitazioni fatte con lo stampino e il brulicare di macellai, alimentari e pescherie troppo care. Le stazioni di servizio, ancora insolite, offrono un diversivo migliore. Come resistere al luccichio brillante delle rosse pompe di benzina alla luce di un garage? Ma quello che attira di più il tuo sguardo è la gente insolita nelle altre auto o sul treno: ebrei, greci, neri, italiani, con "gli occhi tragici e i corti labbri superiori dell'Europa sudorientale". Al diavolo Ellis Island: per fare una vera esperienza esotica, basta andare in macchina da Great Neck all'upper East Side. Quel tratto di diciassette miglia potrebbe pure trovarsi sulla luna.

¹ Questo racconto è uscito, con il titolo "Beyond the Valley of Ashes", sulla *Michigan Quarterly Review*, 64, 3 (Summer 2025), pp. 490-96. Ringraziamo la rivista per il permesso di ripubblicarlo in traduzione. La traduzione è di Donatella Izzo.

La strana scena ti attrae e ti turba. Uno che è nato a St. Paul come fa a capire quest'umanità variegata? Non vuoi insistere, come Lothrop Stoddard, sull'"ondata montante del colore". Non sei uno del Ku Klux Klan. Senti il Beale Street Blues. Ti piace la Fletcher Henderson Orchestra. Alcuni dei migranti e immigranti sono cattolici come te; altri hanno la pelle chiara. Ma non vengono dal Minnesota, e meno ancora da Princeton. Poveri e ancora alieni, la gran parte di questi individui non parlano una forma d'inglese riconoscibile. Probabilmente perfino gli irlandesi delle baracche li deriderebbero.

Mediti sul problema dello straniero quando il tuo viaggio rallenta a passo d'uomo e poi si ferma, di solito a Corona, nel Queens, in un luogo segnato da una grande distesa di rifiuti, acri e acri di detriti. Dominata da cenere di carbone, in parte ancora fumante, altri pezzetti dispersi nel vento, la discarica contiene rifiuti domestici e cavalli morti, macchine rotte e carrozzine, mucchi di letame, perfino un cadavere ogni tanto. È difficile non pensare agli stranieri e agli alieni nel guardare quest'orrore. L'immondizia si estende in senso orizzontale, una pianura irregolare che si sbriciola sotto il sole. Altrove i rifiuti si affermano non in larghezza ma in altezza, accumulandosi in un'altitudine di trenta metri che torreggia sopra i binari e la strada. Il Monte Corona, come lo chiamano scherzosamente, è un cumulo ribollente più che una vetta riconoscibile, una pila mostruosa che manifesta un tremendo carisma. Le curve oceaniche abbagliano: nuvole di polvere vorticano e si innalzano. Di notte, la compagnia brucia i rifiuti, e il fuoco saetta sopra le alture. Spengler la potrebbe citare come un esempio di declino dell'Occidente. Eliot la chiamerebbe una terra desolata. Tu la chiami la Valle delle Ceneri.

Il luogo che tanto ti affascina e ripugna ha una storia breve e corrotta. Nel 1909, John "Fishhooks" McCarthy della Brooklyn Ash Removal Company constatò che la discarica di Barren Island aveva raggiunto il massimo della capacità. Ansioso di conservare la sua redditizia attività, McCarthy usò le sue conoscenze a Tammany Hall per creare una nuova discarica sulle terre paludose dove il Flushing River sfocia nella baia. Nei ventiquattro anni successivi, la compagnia avrebbe scaricato nel sito cinquanta milioni di metri cubi di detriti. I bianchi più ricchi che possiedono case nell'area sono troppo lontani dai cumuli di cenere per risentirsene, ma gli italiani e i neri patiscono orrori quotidiani. Hai appena letto l'articolo del *New York*

Times che parla della “spessa nuvola di fumo maleodorante” emanata “dalla combustione dei rifiuti a Flushing Meadows”, e comprendi fin troppo bene perché gli abitanti di Flushing protestino. Alcune delle comunità locali hanno fatto causa alla Brooklyn Ash, sostenendo che l'immondizia li sta facendo ammalare. Un focolaio di polio nel 1916 dette credibilità alle loro rimostranze, ma Fishhooks e i suoi tirapiedi riuscirono a sfuggire alla legge. La leggenda che gira su di lui è che se ne sta comodamente adagiato in una sdraio alla discarica di Corona, a contare i camion e i carri merci che scaricano i rifiuti, calcolando la sua quota del bottino.

Quasi tutti imparano a trattenere il fiato quando passano vicino ai cumuli di cenere. Tu di solito ti chiudi anche il naso con le dita. Conosci le storie. All'incirca 500 famiglie, povere e isolate, sopravvivono in questa terra di nessuno vicino a Flushing Bay. La maggior parte hanno un po' di bestiame, polli e capre, che usano gli acri di immondizia come una specie di pascolo da incubo. Rovistatori intraprendenti cercano oggetti di valore in mezzo ai rifiuti, gioielli perduti, un portafoglio smarrito, un cimelio di famiglia. Ma a chi è forte di stomaco la discarica offre anche ricompense meno prevedibili. I ratti raggiungono grandi dimensioni in questa terra di cenere, alcuni somigliano a piccoli cani, e benché le autorità sanitarie della città cerchino di eliminare i roditori, gli abitanti dell'area considerano queste creature una risorsa preziosa. Gli sparano o li mettono in trappola, scuoiavano i giganteschi parassiti e vendono le pelli a pellicciai di Brooklyn e Manhattan. Ti immagini le risate, risate con l'accento, sghignazzi stranieri, quando questi cacciatori da discarica si prendono gioco delle newyorchesi che si tengono calde con pellicce di Corona.

Hai sentito dire che c'è anche un'altra storia. Da quello che dicono i vecchi, la terra che porta il fardello di questi rifiuti maleodoranti era un tempo una parte pittoresca di Long Island, un'area paludosa creata dalle maree di acqua salata, una zona di mezzo dove il fiume si incontrava con l'oceano, ricca di erba delle praterie, gramigna salmastra, verga d'oro marittima. Non un giardino incontaminato, l'umanità vi aveva già lasciato il segno, ma comunque una ricca palude di pesci e uccelli, amata dai diportisti, dai pescatori, dai nuotatori. All'inizio dell'Ottocento, quell'area attirava abitanti ricchi di Manhattan desiderosi di un rifugio in campagna. La terra arata cedette alle costruzioni, e sorsero le tenute, che disturbarono la vita agricola senza

però eliminarla del tutto. Qualcuna di queste grandiose strutture si può ammirare ancora oggi. Poi arrivò la Ferrovia di Long Island, a connettere e collegare. Le distanze si accorciarono, il tempo fu compresso. I costruttori mostrarono i muscoli, e le strade si riempirono di nuove case. Alla fine del secolo, l'espansione del sistema di trasporti aveva portato più gente, questa gente inquietante che incontri oggi, e la breve distanza fra la tua casa di Great Neck e l'ufficio del tuo editore si era trasformata in una sfida sconcertante.

All'inizio gli immigrati non c'erano. No, furono i matinecock e poi i coloni insediati, olandesi e inglesi, a dissodare il terreno, coltivare i raccolti. Non molto dopo vennero gli irlandesi, arrivati prima della Guerra civile e che poi arrivarono ancora, e ancora – una storia infinita. Riconosci la forza del popolo da cui vengono i tuoi genitori anche se tendi a tenerlo a distanza. Intorno al 1880 presero ad arrivare altri immigrati, soprattutto tedeschi e svedesi, con qualche ebreo e pochi neri, che fuggivano via dalle strade affollate della città verso la frontiera del Queens rurale. Poi dopo il 1890 si impennò l'ondata degli italiani, che costruirono chiese cattoliche, crearono orti, addestrarono piccioni (una consuetudine per la quale vengono ancora multati regolarmente), rivendicando a sé quella zona. Gli americani li trovavano – li trovano ancora – sgradevoli, inclini a costumi inquietanti e comportamenti criminali. Registri questo pericolo nel tuo nuovo romanzo includendovi un "ragazzino italiano grigio e mingherlino" che "allineava petardi lungo i binari". La tua empatia verso il bambino malaticcio è compensata dalla consapevolezza del pericolo incendiario che rappresenta per la civiltà americana. Ma il crescente potere degli italiani è innegabile. Proprio l'altro giorno, un controllore sul treno ti ha detto che quella parte del vecchio villaggio di Newton è stata ribattezzata Corona perché è così che gli italiani chiamavano la Crown Building Company, origine di molte case della zona.

Non ti piacciono gli italiani – soprattutto i grigi italiani della discarica – ma con gli afroamericani hai un problema particolare. Ci fu quella volta, dopo la guerra, che tu e Zelda viaggiavate in macchina verso sud e stavate attraversando la Virginia, e col serbatoio quasi vuoto, vi ritrovaste in un piccolo borgo di neri, stanchi e confusi, neanche un bianco del Minnesota in vista: niente benzina, niente vie di fuga, solo una sensazione di "perturbante vuoto". Alla fine riusciste a trovare della benzina. Ma l'esperienza resta.

Adesso, mentre guidi a Long Island, ti perdi e ti ritrovi per caso a North Corona, non lontano dal posto dei rifiuti. Vedi famiglie nere che camminano per strada. Il finestrino è abbassato, e senti accenti delle Indie occidentali e poi quelle che sembrano voci italiane. Ci sono due uomini neri che vanno verso un'auto. La creazione dello scalo ferroviario di Sunnyside prima della guerra ha portato gente nuova nell'area. Il tuo amico Max Gerlach, che sta dall'altro lato di Flushing, il lato rispettabile e meno odoroso, scherza sempre sulla convenzione ferroviaria di Corona. I fumi del treno si mescolano con la cenere nel cielo, e, di nuovo, ti copri naso e bocca.

Il ricordo del viaggio in Virginia ritorna di colpo, e tu ti prepari, ma poi ti rendi conto che questa parte del quartiere sembra ordinata, nonostante l'ineludibile puzza di immondizia. Più avanti c'è una chiesa, e noti la specificità del nome, un nome ricco di aggettivi: la chiesa africana metodista episcopale di San Marco. I parrocchiani che escono dalla funzione non somigliano granché alla gente che incontrasti nel tuo sconsiderato viaggio in macchina. Sono vestiti con cura, ordinati.

Quando condividi le tue osservazioni con Max, sempre ben informato, lui ride e ti dice che, sì, vent'anni fa, tutti i residenti neri della zona erano domestici, manovali, o venditori di ostriche – in una parola, lavoratori manuali – ma negli ultimi tempi, sono arrivati da Manhattan un certo numero di impiegati, insegnanti e piccoli imprenditori neri, in cerca di verde e di aria buona. Ridacchia di nuovo, facendo segno in direzione della discarica: "Scommetto che non si aspettavano di ritrovarsi davanti il Monte Corona! Ma chi se lo aspettava?" Max ridacchia un altro po' e fa una lunga sorsata dalla sua fiaschetta.

Lo capisci, quest'impulso di lasciare la città e trovare un rifugio, un fortino. Dopo tutto, è quello che hai cercato andando a vivere a Great Neck con tua moglie e tua figlia. Per un attimo ti immagini l'orrore di spendere tutto quel denaro solo per poi ritrovarsi intrappolati in una landa di devastazione e degrado. Il sobborgo che si rivela una fogna! Sentendoti magnanimo, decidi di aggiungere la figura del nero "ben vestito dalla pelle chiara" alla tua descrizione della valle delle ceneri, dandogli il ruolo di testimone nell'omicidio stradale che prefigura l'olocausto conclusivo del romanzo. Presentabile e forbito nel parlare, l'uomo riceve un minimo di rispetto dal

poliziotto sulla scena dell'incidente. Ma rimane anche anonimo. Il poliziotto gli chiede come si chiama ma non ne riceve il nome. È un personaggio minore, uno che è lì per contribuire a una svolta nella trama, far procedere la narrazione, niente di più. Come tutti gli altri intrappolati a Corona, non può sfuggire alla macchia di questa zona deplorabile.

Rileggendo il manoscritto prima di inviarlo a Perkins, non ti rendi conto che la pelle chiara di questo personaggio minore esprime la gamma di colori limitata della tua mente, il tuo orrore paralizzante nei confronti della mostruosa discarica. Per te, il posto dell'immondizia richiede una tavolozza opaca e ristretta: il bambino italiano grigio, il testimone nero dalla pelle chiara, gli uomini cinerei. Questi personaggi di Corona esistono su uno spettro attenuato senza spazio e senza possibilità. Perfino i Wilson, presumibilmente bianchi, sono ingrigiti dalla discarica. George, il cornuto sposato, non riesce mai a lavarsi via quella sottile patina di rifiuti; sua moglie Myrtle ha una breve scintilla, una vitalità che arde sotto la brace dentro di lei, ma anche quella è soffocata dalla violenza endemica alla zona.

Corona non è un crogiolo che trasforma gli stranieri in americani; è un cumulo di rifiuti che rende scorie i suoi abitanti. Vivere in prossimità di questa discarica piena di miasmi potrebbe trasformare in immondizia chiunque. Ti angoscia questo posto, e al tempo stesso gli vai incontro, perché anche tu temi di dissolverti nell'insignificanza, in tutto ciò che non ha grandezza – di diventare niente più di una particella di grigio che fluttua verso l'acqua. Bloccato nella valle di cenere, non riesci a non immaginarti spettrale, sparito.

Coda

Nel 1940 muori, a pezzi e solo. Tre anni dopo, Louis Armstrong va a vivere sulla 107ma strada a Corona, a circa un miglio dai verdi prati che hanno sostituito la discarica ormai chiusa. La montagna non c'è più; l'odore è svanito. Gli italiani ci sono ancora, ma l'area adesso ha una comunità nera più ampia, ansiosa di godere di quella che il musicista chiama "la buona vecchia vita di campagna". Qualche volta Armstrong si sposta dalla sua casa di mattoni per fare uno spettacolo alla Savoy Ballroom di Harlem o al Café Rouge a Midtown. I suoi fans reclamano la sua presenza. Questo non è un viaggio da pendolare:

a strutturare il percorso di Armstrong non c'è un punto di partenza suburbano e una destinazione nell'upper East Side. In mezzo non c'è una sfida. A differenza di te, Armstrong non attraversa uno spazio alieno e terrificante per entrare a Manhattan. Il suo percorso non comprende una paurosa Valle delle Ceneri. Il movimento può essere costretto, ma è anche pieno d'improvvisazione, creativo. Come il fiato del suonatore di tromba – quell'aria mobile, scolpita – il mezzo di trasporto conduce a un nuovo suono, all'impatto sonoro della città.

Suona il clacson, attraversa il fiume, crea un mondo. È sempre la geografia a decidere la musica. Radicato nella Corona nera, Armstrong fluisce dentro e fuori da New York, in modo rumoroso, incessante – auto che sfrecciano, metropolitana che sferraglia, jazz a ogni angolo.

Manhattan Transfer: Modernist Aesthetics and Social Critique*Elena Lamberti*

Manhattan Transfer, John Dos Passos's third novel, goes beyond the reinterpretation of the quintessentially American myth of the self-made man and depicts the newly forming American mass society. The writer outlines a world in which individuals are losing their humanity to become passive servants of an economic and social system that, muddling free will, is turning them from citizens to consumers. This essay shows how Dos Passos, while consolidating his peculiar Modernist poetics, explores the evolution of a society that is transforming all relationships between people and systems of production. Blurring ethics and aesthetics, *Manhattan Transfer* renders the American urban context of the time through an innovative fragmented form that Dos Passos employs to make his reader see, hear and feel the ongoing change in its making; by so doing, he anticipates the uncanny consequences that still inhabit the new millennium.

A Knitting Machine for the New World: An American Tragedy, by Theodore Dreiser. Act 1 and Act 2*Carlo Pagetti*

This essay examines Theodore Dreiser's *An American Tragedy* through the lens of the naturalist tradition and its evolution in the early twentieth century. Drawing from Conrad's mechanistic metaphor of the universe as a "knitting Machine," the author situates Dreiser within a lineage of writers who portray human beings as shaped by impersonal social and economic forces. The essay traces Dreiser's influences—from Balzac and Zola to Spencer and Darwin—and highlights the stylistic ambivalence critics perceived in his work. Focusing on the first two acts of *An American Tragedy*, it explores Dreiser's epic depiction of American life, where desire, class mobility, and industrial capitalism intersect. The narrative's dense realism, cinematic techniques, and symbolic use of landscape reveal a world governed by chance and structural determinism. Clyde Griffiths emerges as an Everyman trapped in a vast socio-economic machine, embodying the limits of naturalist knowledge and the novel's tragic vision.

Oil Men and Ash Heaps: *The Great Gatsby* and the Energy Economy
Harry Stecopoulos

This article argues that *The Great Gatsby* is a novel deeply concerned with the temptations and dangers of fossil fuel culture. After providing an overview of the contemporaneous Teapot Dome Scandal, Stecopoulos examines Fitzgerald's subtle linkage of the novel's more precarious characters with petro-modernity. By analyzing figural accounts of Gatsby as oil detector, Myrtle Wilson as gusher, and George Wilson as depleted energy field, the essay offers an ecologically oriented account of a classic American novel.

In the Time We Have. On *In Our Time*, by Ernest Hemingway
Carmen Gallo

This article offers an overview of Ernest Hemingway's collection of short stories *In Our Time* (1925), drawing on a series of suggestions surrounding the title within the historical context of the post-World War I moment, as well as in light of a dialogue with T.S. Eliot's poem *The Waste Land* and its reflection on peace in the contemporary world. It then focuses on the diptych structure of the work (a short prose followed by a story) and on its modernist strategy of montage and juxtaposition, which illuminates certain dynamics of re-emergence and reinforcement of a web of themes and questions, particularly those related to violence, impotence, historical disillusionment, and the weakening of social and human relationships, which prove still relevant to our own time.

"Thinking more collectively": *The New Negro* and the Harlem Renaissance Archives
Sonia Di Loreto

This article's focal point is the year 1925 as a fundamental date for the creation and institutionalization of Black culture, within the period known as the "Harlem Renaissance." Two fundamental and interconnected entities were created in 1925: the anthology *The New Negro*, edited by Alain Locke, and the library center called

“The Division of Negro Literature, History and Prints” at the 135th St. branch of the New York Public Library in Harlem, based on the collection owned by Arturo Alfonso Schomburg. It also explores how these institutions, in different but somewhat complementary ways, worked to foster a sense of intergenerational, transnational, and interclass Black collectivity and community, a sense that is not always recognized or valued in studies that tend to keep these fields separate. The last section of the article takes into consideration Zora Neale Hurston’s short story titled “Spunk,” published in *The New Negro*, as a crossroad of Black language, imaginary and self-representation of Black lives, representative of the experiment that the anthology carried out.

The Value of Independence: *Gentlemen Prefer Blondes*, by Anita Loos

Leonardo Buonomo

This article examines Anita Loos’s 1925 novel *Gentlemen Prefer Blondes* which, although originally rewarded with great popular success and admired by such canonical authors as Edith Wharton, William Faulkner, Sherwood Anderson and James Joyce, only began to attract critical attention after the mid-1970s. Narrated in the form of a diary, the novel follows the adventures of Lorelei Lee in the United States and Europe as she juggles several suitors who try to claim possession of her person under the guise of “improving” her mind, or in exchange for satisfying her seemingly compulsive desire for jewels and other valuable commodities. The analysis highlights Loos’s masterful deployment of ambiguity in her treatment of Lorelei’s relationship with men, as evidenced by the lack of consensus among critics and scholars, as to what (if anything) Lorelei gives her suitors in exchange for their patronage. By contrast, what is very much on display in the language and actions that Lorelei’s admirers deploy in the novel, is the possessive, coercive nature of their attitude towards women. In the best tradition of American irreverence, Loos makes use of her heroine’s European tour to satirize simultaneously American materialism and European pretentiousness and decadence. In the final part of the novel, Loos

draws from her own Hollywood experience, to expose the hypocrisy of self-proclaimed moral crusaders through her devastating portrayal of Henry Spoffard. Even though *Gentlemen Prefer Blondes* ends with Lorelei's marriage to Spoffard, Loos emphasizes her commitment to her new career and the ability with which she asserts control not only over her husband, but his entire immediate family. As the novel draws to a close, it becomes overwhelmingly clear that for Lorelei, independence and agency are far more precious than all the jewels she had previously collected.

Genealogies of Despair: Losers, Wannabes, and Outlaws in William Carlos Williams's *In The American Grain*

Fiorenzo Iuliano

This essay focuses on William Carlos Williams's *In the American Grain*, a fascinating book that presents the history of the United States as a succession of failures, illusions, and misguided aspirations. Written during a decade when many American writers and intellectuals were preoccupied with the search for a "usable past," usually grounded in a rejection of the Puritan legacy in American culture, Williams's text offers a radical alternative. He proposes a multilingual and multicultural genealogy of the United States, in which the travelers, explorers, statesmen, and artists who shaped the nation are reimagined not as heroic founders, but as fragile, tormented figures. These individuals are portrayed as struggling less against the physical hardships of the New World than against their own anxieties, their inner demons and psychological torments. The last part of the essay, in particular, focuses on the figure of Red Eric, through whom Williams suggests an unconventional form of American exceptionalism, rooted not in the embrace of democracy but in its rejection.