

F. SCOTT-FITZGERALD

Dell'opera di F. Scott-Fitzgerald cominceremo col notare il carattere di innovazione, di proposta originale nel campo della narrativa, e insieme di adesione veramente profonda alla sua tradizione. Nato nel 1896, Fitzgerald coglieva un successo rumoroso nel 1920 con un «romanzo», *This Side of Paradise*, che ora è facile giudicare una miscellanea immatura, piena di elementi letterari e di esibizionismi da studentello, ma che pure fremeva di un'energia fresca, rozza e tutta confusa, che riusciva a tenere assieme gli innumerevoli frammenti, quasi che in quel lavoro di un giovane provinciale fossero confluite davvero «tutte le vibrazioni nervose immagazzinate e non consumate nella guerra». Sotto la forzata contraffazione la voce del poeta era genuina, e rivelava un mondo giovane e urgente, e conteneva una forte istanza di rottura, tanto che la Gertrude Stein poté dire che quel libro aveva creato l'età del jazz e il suo linguaggio. Eppure non c'è dubbio che il romanzo, e l'altro più significativo che lo seguì, *The Beautiful and Damned* del 1922, e i racconti più o meno improvvisati e venali che l'autore andava scrivendo in quegli anni, erano lavori di prova, brancolanti nella concezione e nel linguaggio, esteticamente falliti, e che la prima opera compiuta del Fitzgerald è *The Great Gatsby* apparso nel 1925, insieme alle prose hemingwayane di *In Our Time*. Ma in *The Beautiful and Damned*, e prima ancora in un racconto come «May Day» del 1920, nasceva il linguaggio di una nuova generazione: in certi squarci di dialogo e nel montaggio nervoso di «May Day», e in certe notazioni di squallore, di violenza e di disinganno nella seconda parte del romanzo. Erano proposte di assoluta novità, ma Fitzgerald non era Hemingway e la sua ricerca continuò finché il suo linguaggio non riuscì ad accendere quella realtà grigia e disperata di una vampa di febbre romantica. Ricordiamo la sorpresa di Dos Passos, quando paragonò l'urto innovativo del linguaggio di *The Great Gatsby* a quello del verso tutto aria e fuoco di Marlowe, o quella di Eliot che giudicava l'opera il primo passo in avanti fat-

to dal romanzo americano dopo Henry James, o la più tarda convinzione di John Peal Bishop:

And there was none when you were young, not one
So prompt in the reflecting shield to trace
The glittering aspects of a Gorgon age.

Giudizi di artisti, tanto più probanti nel documentare la novità di quell'innesto nel tessuto vivo della narrativa. Più difficile risultato, ai critici di allora, vedere l'originalità di quelle altre opere del Fitzgerald che erano nate sotto il segno della poesia: la vena autunnale di *Tender is the Night*, opera così diversa, nella sua più ampia e matura coscienza della condizione umana, dall'improvvisa accensione del *Great Gatsby*, la scarna e febbrile drammaticità degli ultimi racconti, o il nuovo linguaggio, come arso da un fuoco interno, che s'annuncia nel frammento del *Last Tycoon*. Ché in quanto al discernere il vivo dal non vivo Fitzgerald non presenta serie difficoltà critiche, tanto è lo scarto di livello tra le opere qui sopra nominate e la massa poeticamente non realizzata dei racconti e degli articoli che egli componeva dichiaratamente col minimo d'impegno, per fare fronte alle esigenze della sua vita squilibrata.

Eppure, per un altro verso, l'opera del Fitzgerald ci si prospetta come una costante ricerca che, dall'estrema periferia, è diretta verso il centro della tradizione americana. Un confluire eccitato di imitazioni, di echeggiamenti e di prestiti aveva dato luogo a *This Side of Paradise* e in parte a *The Beautiful and Damned*: il romanzo *Sinister Street* dell'inglese Mackenzie, Oscar Wilde, Shaw, Wells, Swinburne, Rupert Brooke, la scuola celtica e quella georgiana, tutto l'armamentario decadentistico dello studente « highbrow » del periodo, e quello che forse era stato il maggiore stimolo creativo, il *Portrait of an Artist* del quasi-compatriota Joyce, pubblicato a New York nel 1916. Il primo romanzo era il frutto di un'indigestione di cultura europea, di un tentativo avventato di fare a meno della propria tradizione, invece che guadagnarcela e arricchirla dall'interno. Ma sotto la lustra dell'ironia sofisticata e l'apparecchio spericolato della struttura si profilavano, in *This Side of Paradise*,

dei motivi che il giovane non aveva certo trovato nella disincantata rinuncia al paradiso di Rupert Brooke (una cui poesia, «Tiare Tahiti» del 1914, gli aveva offerto il titolo e diciamo la tesi del libro), come non li aveva trovati nel Joyce e in nessun clima europeo: motivi, temi della coscienza americana, più profondi della sua vaga eredità cattolica, ed erano il tema della purezza e della corruzione, del peccato e del rimorso, della violenza e della solitudine, della paurosa scoperta della coscienza, e della «guerra dei sessi», del fascino maligno della femmina. Ancora, nel contrasto fra l'individualista Amory Blaine e il socialista Burne, Fitzgerald ritrovava un tipico tema occidentale, che era americano oltre che europeo, il tema della malattia romantica e della sanità classica, del quale dovremo seguire gli sviluppi nella sua opera. Intanto, dopo il primo successo, questo inconscio richiamo della tradizione si precisava nella sua forma inevitabile di ricerca di un linguaggio più personale e «americano» di quanto non fosse il linguaggio artificiale del primo romanzo, tutto sforzo di ironica arguzia «all'europea», tentativo di rivaleggiare con la vena epigrammatica di Wilde e aforistica di Butler. In questo senso i racconti, anche se poco significativi da un punto di vista estetico, acquistano importanza per il critico perché furono il campo del tirocinio stilistico di Fitzgerald, delle sue prove di «vitalità», dei suoi esperimenti con una tecnica isintiva, dei suoi esercizi di comunicazione con un pubblico più vasto. Nei racconti, come nel secondo romanzo, Fitzgerald andava riaccostandosi a quella grande tradizione americana del narrare schietto e realistico, alla quale Hemingway sarebbe arrivato quasi di colpo, bruciando le proprie scorie culturalistiche con una giovanile e rabbiosa foga antiletteraria, con una volontà amara di disingannarsi e registrare con coraggio la nuda verità. Per questo Fitzgerald, tanto sensibile ai valori etici dello scrivere, sentirà sempre di fronte all'amico un senso inquieto di inferiorità.

In effetti i racconti del volume *Flappers and Philosophers* del 1921, «Bernice Bobs Her Hair» o «The Off-Shore Pirate», «The Ice-Palace» o «The Cut-Glass Bowl» nei quali l'autore andava saggiando in chiave di divulgazione le varie potenzialità della propria fantasia, segnavano lo sciogliersi del suo linguaggio dall'ag-

gramatura letteraria dei primi romanzi in uno stile più fluido e immediato, più *comunitario* se pure ancora convenzionale e approssimativo. Erano racconti di getto, pieni di quelle ridondanze e ornature che Fitzgerald eviterà rigorosamente quando acquisterà la coscienza di essere, secondo la scherzosa definizione del Wolfe, un « leaver-outer » e non un « putter-inner ». Eppure Fitzgerald vi imparava la lezione dell'*understatement* che ripeterà più tardi in una lettera alla figlia: « Reporting the extreme things as if they were the average things will start you on the art of fiction ». In seguito egli prenderà l'abitudine di servirsi dei propri racconti come di canovacci da « smantellare »: gli spunti, le idee, le immagini e le soluzioni formali più soddisfacenti passavano nei suoi ordinati *Notebooks*, pronti per venire immessi nei romanzi. In quella raccolta e nell'altra del 1922, *Tales of the Jazz Age*, Fitzgerald tenta ripetutamente e in varie chiavi il tema che si realizzerà in pieno nel *Great Gatsby*; ma quando arriviamo a questo, il salto che s'è verificato nello stile è sbalorditivo. Non più quella ricercatezza, quella « meretriciousness » sempre un po' convenzionale e trita dei racconti (anche di quelli posteriori, almeno fino al 1931), ma un linguaggio in cui talento individuale e tradizione sono tutt'uno, e che della tradizione ha la modestia e la venustà. I precedenti letterari di questo nuovo stile fitzgeraldiano, in cui il mondo sentimentale dell'autore attinge per la prima volta forma oggettiva e imitabile, e quasi impersonale, sono ormai tutti nel filone maggiore della tradizione americana. Questa conquista della tradizione, il senso di avere compiuta la propria ricerca, è ciò che il poeta, come scriveva alla figlia, aveva trovato nel *Great Gatsby*, qualcosa senza di cui egli sentiva di essere nulla, e la cui continuazione sentiva come il suo dovere più profondo e la sua unica salvezza come artista.

Il « senso saggio e tragico della vita », l'intensificazione del linguaggio che riesce ora a tenere nello stesso momento incisività realistica e connotazione simbolica, e quella capacità complessa e ambigua di espressione che lo scrittore definì nel *Crack-Up* come « la capacità della mente di tenere nello stesso momento due idee opposte », sono questi alcuni dei caratteri della grande tradizione

espressiva americana ritrovata nel *Great Gatsby*. Per questo il *Great Gatsby* resterà come il punto fermo a cui si ricolleggerà il poeta per ognuno dei due successivi romanzi, e quasi con ansia e disperazione, come se nell'infuriare della vita pratica che turbava e interrompeva la sua creazione poetica, quel romanzo stesse a rappresentare la serenità e la giustezza artistica, la stella polare della poesia.

In realtà è quanto mai evidente, in tutta l'opera del Fitzgerald, una legatura e una trama tematica che è un elemento assai importante della sua personalità poetica. Il suo primo tema appare in *This Side of Paradise* ed è quello della ricerca di sé, il tema romantico dell'autocoscienza che resterà per lui fondamentale. Il romanzo, che voleva essere il suo *Bildungsroman* e la sua confessione di un figlio del secolo, nasceva come l'opera prima di Hemingway da una tipica e decisiva esperienza personale. Come Hemingway, il giovane Fitzgerald veniva fuori nel « gran mondo » dalla sua provincia con un bagaglio di ideali ottocenteschi, e ne scopriva tragicamente l'inefficacia. Il gesto successivo di Hemingway sarebbe stato quello di rifiutare nettamente i valori etici ed estetici della società del suo tempo. L'esperienza di Fitzgerald (quale si rifletterà nell'aperto autobiografismo dei due primi romanzi, e nei racconti e negli scritti giornalistici fino agli articoli fondamentali raccolti dal Wilson nel *Crack-Up*), sarà diversa. Egli arriva nella città magica e iridescente, piena ai suoi occhi di « tutto lo stupore delle origini del mondo », e il vuoto che si crea nella sua coscienza in seguito alla crisi dei suoi ideali si colma di quel fascino, si sazia di sogni di successo, di impalpabili illusioni. Il giovane che abbandona l'odioso impiego a New York e si ritira a scrivere il suo romanzo in provincia, tutto dominato dall'ansia di afferrare il successo, e di fare tanto denaro da convincere al matrimonio la ragazza di cui s'è innamorato, ha accettato i valori etici della società del boom, e si dedica inconsciamente a sublimarli. Della vita dei ricchi egli sentirà sempre così profondamente il fascino, le possibilità di potenza e di libertà, di gioia e di raffinamento, da farsi in un certo senso il loro poeta, il poeta di quella possibilità inebriante di affermazione, di realizzazione di sé. E tuttavia fin da principio egli non riesce a spegnere in sé l'istanza morale che di quella vita vede il

lato corrotto e negativo, sicché il suo atteggiamento sarà insieme di amore e astio, di attrazione e di ripugnanza. Certo fino al *Great Gatsby* il suo atteggiamento di fronte alla realtà dei ricchi sarà ingenuo e romantico: ora quella realtà gli apparirà sotto vaghi colori leggendari, tutta piena di suggestioni estetiche, ora la vedrà come corruzione che gli ispira imprecise inquietudini, eccitanti rimorsi e nausea moralistiche. Solo nel *Great Gatsby* tale complesso di sentimenti raggiungerà maturità e si realizzerà in quel rasserenamento poetico che è anche maturazione morale.

Intanto quell'affascinato e dubbioso atteggiamento si riflette nella figura incerta di Amory Blaine, disceso dal mondo ovattato e favoloso della madre ricchissima nella sola realtà americana che il giovane Fitzgerald conoscesse, il *campus* universitario, la New York dei *clubs* studenteschi e delle case dei ricchi, e un Sud letterario, di gusto decadente e sentimentale. La guerra non è ancora che un lontano trambusto, che infastidisce appena quel chiuso mondo di egoismo in fermento. La « formazione » di Amory si compie nel microcosmo banale delle « flappers » e dei « philosophers », dove l'idealismo del giovane si consuma in gesti sterili di rivolta, in nausea e rimorsi imprecisi. Amory passa per una serie di disfatte del suo liberalismo fino a prendere coscienza della propria « qualità fondamentale » di egoista. La sua accettazione finale della inevitabilità della lotta in seno a una realtà dura ma non disperata, è incerta e poco convincente: è un po' l'accettazione fitzgeraldiana dell'*ethos* borghese del successo, un po' l'assunzione joyciana del proprio compito creativo, « to help in building up the living consciousness of the race ». Nel proprio protagonista Fitzgerald a tratti si immedesima con passione, a tratti tenta di costruire una figura ironicamente distaccata e « criticata »; ma questa « critica », questa ironia rimane cosa voluta e lituizia. Attraverso gli sforzi di oggettivazione drammatica, la mascheratura di esperienza e di cinismo, di sofisticazione e di ironia traspare la giovanile innocenza dell'autore, il suo ingenuo sentimentalismo, e anche la sua sciocchezza matricolare, il suo turbato moralismo, la sua violentata immaturità. E l'incapacità di controllare e organizzare in unità poetica il tumulto delle sensazioni di quella « vita immensa e complessa », di quel mondo

«splendido e triste» si manifesta nello spezzettamento caleidoscopico della struttura e dello stile. L'autore si è illuso di poter ricreare la varietà e la complessità dell'esperienza con mezzi esteriori, accumulando insieme narrativa in terza persona e interventi personali, stile naturalistico e simbolismo, *stream of consciousness* e *petit poème en prose*, frammenti impressionistici e brani in versi, tecnica epistolare e dialogo brillante sulla falsariga di Wilde e di Shaw. Se il libro aveva una sua vitalità ed esercitò una sua funzione importante di rottura, certo ora la sua validità poetica si riduce alle saltuarie espressioni del turbarsi di un'anima virginea al contatto di un mondo istrionico e artefatto, dove il rapporto sociale e anche sentimentale è una forma di recitazione e l'adolescenza uno scontro di egoismi feroci; e del progressivo degenerare e sfiorire di quella virginità in un estetistico compiacimento della propria ipotetica corruzione. Dolorosi e commoventi sono i punti in cui il poeta sente con terrore il proprio vuoto interno, e la crudeltà della realtà che lo preme. Una paura della realtà ancora tutta fisica, che si manifesta come paura del fallimento, terrore della povertà. Una sola frase, a p. 245, sembra sintetizzare questo stato di coscienza incerto e contrastante: «È essenzialmente più pulito essere ricchi e corrotti, che innocenti e poveri». Da un lato il moralista associa istintivamente, in una distinzione quasi manichea, ricchezza con corruzione e innocenza con povertà, dall'altro l'esteta-egoista è portato ad affermare un suo concetto aristocratico, menckeniiano di auto-realizzazione e di bellezza.

L'ideologia del Fitzgerald resterà, sino alla fine, di colorito aristocratico e pessimistico: dei grandi urti sociali nel mondo egli ebbe sempre una viva e inquieta coscienza, e l'estendersi del movimento proletario lo considerò con pauroso rispetto. Ma è chiaro che le sue preferenze andavano a quel «vecchio ordine», a quell'ordine jeffersoniano dell'aristocrazia naturale, con cui egli si sentiva impegnato e compromesso. In questo sentimento del vecchio ordine, esaltato contro la ricchezza esteriore e artificiale della borghesia, contro «il codardo figlio del mercante», si eticizza e si umanizza la sua «leggenda del ricco»: d'ora in poi le sue storie saranno sempre più parabole dell'urto fra aristocrazia naturale e nuova Ame-

rica. E ogni volta l'eroe, portatore del vecchio ordine, sarà inevitabilmente contaminato dal contatto con la nuova realtà. A cominciare da Gatsby l'eroe fitzgeraldiano porterà in sé un valore etico inattuabile sul piano pratico, un puro sogno romantico; ogni sforzo di attuarsi praticamente sarà un corrompersi, una disfatta; e l'autorealizzarsi può avvenire solo sul piano dell'illusione. Il senso del *Great Gatsby*, come l'autore scrisse a Ludlow Fowler (agosto 1924), era « la perdita di quelle illusioni che danno tale colore al mondo, che noi non ci curiamo più se le cose sono vere o false, fintanto che esse partecipano della magica gloria ». È il nucleo del romanzo era il sentimento lirico del momento bello, « the moment of beauty », l'istante di illuminazione di cui non importa se le cause siano maligne e triviali, le conseguenze tragiche e sordide. Tali momenti segnano l'attuarsi del sogno interiore incorruttibile, del puro fiore azzurro dei romantici, cioè il pieno realizzarsi di Gatsby fra un passato di corruzione e un futuro di disfatta e di morte. Tale attuazione del sogno viene sempre più ad accomunarsi, nell'opera di Fitzgerald, con la rinuncia alla vita, quasi col desiderio di morte, e in questo senso c'è una drammatica progressione da Gatsby a Dick Diver a Monroe Stahr.

Sembrerebbe così che tutta la maturazione del Fitzgerald s'includa nell'arco che va dalla poesia candida e struggente dell'adolescenza, dalle nostalgie della città magica e del primo amore

(There was an orchestra: Bingo Bango
 playing for us to dance the tango,
 and the audience all clapped as we arose
 for her sweet face and my new clothes...)

alla sublimazione lirica del desiderio di morte di quei versi del Keats da cui egli prese il titolo definitivo del suo terzo romanzo:

Already with thee! tender is the night
 And haply the Queen Moon is on her throne,
 Cluster'd around by all her starry fays;

 Now more than ever seems it rich to die...

« Tutte le mie storie, dirà in uno dei suoi scritti più tardi, « Early Success », hanno avuto in sé « a touch of disaster ». Certo è legittimo trovare un limite alla sua personalità poetica nel suo « romanticismo », al suo mondo fantastico nella sua natura giovanile, in una sua qualità di dolore precoce. I suoi personaggi sono ogni volta lui stesso, e portano chiuso in sé un sogno puro e irrealizzabile in una sempre maggiore coscienza di solitudine, di peccato e di fallimento (paura della coscienza, solitudine, fallimento): sono, diciamo, temi fondamentali della ricerca americana della *condition humaine*). La dedizione all'arte, la coscienza della purezza poetica, s'unisce nel Fitzgerald, che sapeva pure di essere scrittore venale e corrotto, a una malinconia profonda, a un senso della bellezza come aliena e avversa alla vita: la vita diventa il prezzo del « moment of beauty » e della poesia. Vedremo dunque la sua opera come squisitamente soggettiva, fondamentalmente « ironica » e statica, tutto un canto dell'illusione e della delusione. Ma non faremo l'errore di servirci di questa definizione di « romanticismo » e di « essenza giovanile » come di un'accusa per negare la sua poesia, la sua peculiare maturazione sentimentale, per bollare insomma il Fitzgerald come un esteta, un « irresponsabile », un « registratore dell'età del jazz » la cui opera sia priva di durabili valori etici e umani. Ché nel Fitzgerald non viene a mancare, anzitutto, la coscienza che la fuga dalla realtà è il sentiero della distruzione, né mai egli arrivò, come pure fece il Menckin suo amico e in certo senso maestro di vita, a negare tutto tranne l'egoismo. Più che nello Hemingway, anzi, si sente nel Fitzgerald lo sforzo di frenare il proprio impulso autobiografico, di uscire da sé e instaurare una rappresentazione oggettiva della vita.

C'è un tema nell'opera del Fitzgerald che fa più che mai evidente quella persistenza, accanto al lirico, del moralista, dello « storico della società del suo tempo ». In *This Side of Paradise* viene contrapposto all'anemico individualista Amory Blaine il sano socialista Burne, la cui consistenza morale, la cui certezza nei principî che lo ispirano, la cui classica sanità ispirano ad Amory una sterile e affascinata ammirazione. Questo tema etico-politico riappare nel racconto « May Day », in cui il mondo studentesco del primo ro-

manzo si allarga in un tentativo realistico di panorama sociale: dalla disfatta morale, che nel racconto coinvolge gaudenti e reduci, fortunati e falliti, si salva solo una coppia di figure contrastanti: la delicata Edith, che personifica il fascino del mondo egoista e romantico, e il fratello Henry dalla natura sana e bonaria, che nel socialismo ha trovato il suo ideale ascetico. Questo che è un contrasto fra ordine passato e futuro balena anche in *The Beautiful and Damned* (p. 283), e riappare, dopo che nel *Great Gatsby* abbiamo assistito a un tragico sorgere e crollare dell'eroe romantico, in *Tender is the Night*: qui al protagonista Dick Diver che va autorealizzandosi nella malattia si contrappone una figura massiccia e primitiva, sana e antiromantica, quel Tommy Barban che riceverà dalle mani di Dick la risanata, sensuale ed egoista Nicole. Sappiamo anche che l'autore aveva pensato di fare del suo eroe un idealista sconfitto dalla forza delle circostanze e corrotto dai suoi legami con l'alta borghesia, il quale, presa infine coscienza di essere «only a shell to which nothing matters but survival as long as possible with the old order», decide di mandare il figlio «nella Russia sovietica per educarlo», e di cedere la donna che ama a un uomo più forte e sano, a un rivoluzionario che rassomiglia, dice una nota, «to that dark communist at the meeting». Ma è significativo che nella stesura definitiva l'implicazione politica si cancelli, e resti la figura sana e antiromantica del «Barbaro» di sangue mediterraneo. Così anche nel frammento del *Last Tycoon* il tema fa un'ultima e imponente apparizione (alla figura del malato Stahr si contrappone nelle ultime scene la personalità massiccia, sana e fascinosa del comunista Brimmer) ma ancora una volta resta eluso, non riceve concretamente poetico. Il talento del poeta sente questo motivo politico-sociale, di cui egli coglie tutta l'importanza e anche il fascino strenuo e attivo, come qualcosa di estraneo. Alla rappresentazione del conflitto sociale in modo diretto egli preferirà una più indiretta e sottile rappresentazione: nella mirabile scena del «party» di Mrs. Wilson in *The Great Gatsby*, in cui s'esprime tutta la sua nausea per la mediocrità borghese, o all'inizio del capitolo IV nel-

l'epica rassegna dei parassiti di Gatsby¹, o in quella scena di *Tender is the Night* (Libro V, cap. 5) in cui la cuoca francese e Dick Diver si affrontano nel cortile della villa in Costa Azzurra, mentre la moglie Nicole sta a guardare dalla finestra².

In *The Beautiful and Damned* del 1922 i temi sono quelli di *This Side of Paradise*, identico è l'acceso impulso autobiografico, identica la confusa adesione ai valori nominali della classe dominante, identica l'incapacità di riflettere la complessità dell'esperienza nell'interno dello stile, e quindi il ricorso a un mosaico di tecniche stilistiche di derivazione letteraria (Joyce ecc., e nella seconda parte Dreiser), identico infine il continuo sforzo di arguzia, il preziosismo e la ridondanza del linguaggio. Nel libro, naturalmente,

¹ In questa rassegna parodistica di *nouveaux riches* il disprezzo e la nausea si esprimono nelle immagini affioranti nei cognomi degli ospiti, immagini animalesche (sanguisughe, zibetti, furetti, turi, gatti), immagini vegetali o di oggetti meccanici, o con implicazioni triviali e nauseanti (*Scully, Belcher, Smirkes, Haag, Hip, Swett*).

² In questa scena la cuoca Augustine inveisce in un linguaggio scurrile, che esprime disprezzo e odio, invidia e servilismo, armata di un coltello e di un'ascia, e tuttavia il tono comico della sua presentazione riflette l'ostilità e il distacco dell'autore, che palesemente la considera come persona inferiore, e tratta lei e il suo mondo esclusivamente sul piano del tragicomico e del ridicolo. Tutta la scena è vista dalla finestra, e da questo punto di osservazione di Nicole (il capitolo comincia appunto con le parole: « Nicole went to the window and bent over the sill to take a look at the rising altercation... ») anche Dick è coinvolto nel ridicolo: egli tiene a bada la cuoca col bastone, incassa senza reagire l'accusa ben fondata di essere un ubriaccone, e infine è costretto a battere in ritirata. La sua presentazione è dunque assai più complessa: pur essendo egli coinvolto nella situazione ridicola, il fatto viene ad essere per lui un'esperienza ben seria, perché ferisce in pieno la sua coscienza di deterioramento, e lo umilia e si riallaccia in tono minore alla sua drammatica serie di disfatte morali. Dall'alto del suo osservatorio Nicole ha coscienza di tutto questo, e difatti alla scena successiva ella, per la prima volta, affronta apertamente il marito: « We can't go on like this... I've ruined you ». Dick è effettivamente rappresentato nel corso della scena come un inferiore, un uomo tristemente spregevole, un borghese fallito: la sua presentazione si svolge attraverso una serie di immagini triviali di sconfitta e di rinuncia, su un piano di stile quotidiano e serio. La posizione elevata di Nicole, infine, estrinseca la sua natura aristocratica, le sue battute brevi e distratte la sua situazione nuova di indipendenza e superiorità. Almeno in questa scena, ella non può venire giudicata da nessuno, è l'unico personaggio che ha dignità, quella dignità e quel fascino aristocratico che non ha mai perduto, e che è dovuto insieme alla sua ricchezza di vecchia data, alla sua misteriosa malattia, alla sua fredda bellezza, al suo egoismo. In questa scena il sordo contrasto fra le classi è rappresentato perfettamente dalle variazioni del livello stilistico. Ma quello stile esprime anche, nella sua oggettività di registrazione, la fondamentale solitudine e alienazione del poeta, rispetto agli uomini, alle cose e alle tradizioni collettive (cfr. le osservazioni di Leo Spitzer alla fine del suo articolo « L'originalità della narrazione nei Malavoglia » in *Beljagor*, XI, 1, gennaio 1956).

c'è una maggiore carica di esperienza, in quanto l'autoritratto non è più quello di un giovane ingenuo alla scoperta del proprio egoismo e alle prime schermaglie con la realtà, ma quello dell'uomo disilluso e come paralizzato dall'autocoscienza, che già può vedersi affondare pesantemente nella solitudine, nella disfatta e nella disperazione. E quindi una maggiore profondità di caratterizzazione, nel protagonista Anthony che si compiace a contemplare il proprio vuoto interiore e a vivere per procura in quanti lo circondano, o nella protagonista Gloria, affascinante e banale, abulica eppure dotata di ferrea volontà egoistica, nel proprio egoismo tutta chiusa eppure capace di viscerale e folle commozione umana, incapace di cedere qualcosa di sé e tuttavia dedita a quell'uomo debole che sente come cosa sua, come oggetto proprio o amuleto. E similmente sono più sofferte ed espresse le disfatte nella lotta con la realtà, le emozioni dolenti di solitudine e di rimorso, la coscienza rodente dell'isolamento, dell'abulia e dell'irresponsabilità, ed è più interiorizzato l'ambiente che vibra a tratti di sinistro simbolismo (un clima squallido di albergo, quella casa grigia nella campagna dove i due imparano a derestarsi, una risata sinistra udita da Anthony nella notte...). D'altro canto, l'affiorare stesso di una tonalità dreiseriana nella seconda parte del romanzo mi sembra un fatto importante, anche se tale tonalità non riesce a fondersi col giovanile tono composito della prima parte. Dei due toni, quello che più resiste e convince è senza dubbio il nuovo tono nudo e squallido, appunto perché l'imitazione del Dreiser era, come elemento poetico, più sana di quella composita-europea, capace di dare o agevolare un ritmo, uno slancio narrativo più genuino. E d'altra parte è evidente come Fitzgerald abbia scoperto l'addentellato storico dei suoi temi, finora tutti impulsivi (l'anelito al successo, il terrore del fallimento e della miseria), che ora rivelano una loro radice nella realtà dell'epoca, e insieme si colorano di sentimento puritano. Un altro indice della progressiva maturazione dell'autore è lo sparire del fastidioso idoleggiamento dell'artista. Fitzgerald diventa coscienza della crisi dello scrittore come guida spirituale, come figura dinamica e personalità ideale della propria società. E difatti d'ora in poi, quando introdurrà lo scrittore come personaggio, lo farà con

realistica modestia e con ironia, come una figura problematica e antierica, esaurata e quasi superflua, incapace di azione e di coerenza morale: da Richard Caramel di *The Beautiful and Damned* a McKisco di *Tender is the Night* e a Wylie di *The Last Tycoon* la figura dello scrittore va anzi perdendo non solo la sua capacità creativa e quella funzione centrale che altre volte poteva avere nella società, ma perfino la sua dignità e onestà, fino a scantonare nel livello comico e ad assumere infine un ruolo di *villain*. È questo disinganno, questa rinuncia alla autoillusione, indica nel Fitzgerald un concetto della propria funzione di artista e della propria dedizione all'arte più interiore e profondo, più concreto e sciolto da elementi irrazionali. Il misticismo, penserà Dick in una scena del terzo romanzo, dinanzi a un letto di dolore in cui pare manifestarsi tutta l'insensatezza della vita, è buono per i deboli. È compito dell'artista approfondire con coraggio il senso della realtà: l'artista è colui che esplora le frontiere della coscienza, e che per tale audacia deve essere forte, e preparato a ricevere la punizione su ogni pollice della propria carne e della propria coscienza.

In un altro senso, infine, può dirsi che *The Beautiful and Damned* segni il culmine del tirocinio di Fitzgerald. Abbiamo detto che nell'interno del romanzo avviene un trapasso da un tono all'altro, che spezza l'unità dell'opera e segna una crisi della concezione stessa: nati come «eroi» romantici, belli e superiori, superbi e affascinanti, di un intenzionale dramma di dannazione, Anthony e Gloria finiscono col realizzarsi come stanchi narcisi, come figure patetiche e angosciate, piene di meschineria e di *self-pity*, di un limbo senza dignità tragica, come figure insomma del realismo dreiseriano. Era una strada chiusa per Fitzgerald, ora lo vediamo chiaramente: egli non era Dreiser e non era Hemingway, non gli riusciva di non credere a nulla, di abolire dalla realtà l'illusione, di ridurre la vita a un codice di comportamento. In *The Beautiful and Damned* la speranza è più sordida della disperazione: «Tutto ciò che desideriamo, dice Anthony (p. 339), diventa polvere nelle nostre mani». Ciò che darà trasfigurazione poetica a Jay Gatsby sarà esattamente, qualunque cosa poi avvenga nella realtà, una certezza contraria, un'eroica volontà di illudersi. Che la sua natura poeti-

ca si orientasse, dopo quel bagno nel grigiore di un'esistenza nichilistica, verso la riscoperta di un lirismo magico del quotidiano appariva evidente dai « sondaggi » dei racconti di *Tales of the Jazz Age* del 1922 e dei successivi scritti anteriori al 1925. Il racconto « *The Diamond as Big as the Ritz* », per esempio, tenta in chiave fiabesca quello che è il motivo elementare del *Great Gatsby*: e si spiega, dopo ciò che siamo venuti dicendo, perché Fitzgerald si muova artificialmente nel mondo della favola, creando poco più che un gioco elegante di marionette. L'avventura di Dexter Green, il protagonista di « *Winter Dreams* » del 1922, è per conferma dello stesso autore la prima versione della storia di *Gatsby*, svolta ancora su un tono veristico e sentimentale che non riesce a trasfigurarsi liricamente; e concepito come « prologo » al *Great Gatsby* era il racconto « *Absolution* », di tono apertamente joyciano, il quale tuttavia par fissare il momento iniziale della vicenda tipica degli eroi di Fitzgerald, che in qualche momento di un'adolescenza assetata e inquieta hanno gridato il « non serviam », hanno rinunciato all'ordine religioso certo in modo più netto e definitivo di quello joyciano, e all'ordine della società borghese, rifacendosi tutti da sé in obbedienza a un « sogno » pieno di ataviche risonanze.

In *The Great Gatsby* del 1925 la maturazione è compiuta su ogni piano. L'affermazione del Fitzgerald, di essersi finalmente « trovato » in questa sua opera, ha un senso letterale e anzi più profondo di quanto l'autore stesso non avvertisse coscientemente, perché nel romanzo i suoi temi più originali si riscoprono nella coscienza profonda della stirpe. Il primo passo del poeta è stato quello di abbandonare ogni velleità internazionalistica e ritrovare, come punto di partenza della sua storia, il colore locale della propria coscienza, l'umiltà e la profondità della propria origine regionale. La storia di questo romanzo, che il Mizener ha chiamato bellamente « una pastorale tragica », è la storia di un gruppo di provinciali dell'Ovest nel clima cittadino dell'Est, è cioè l'avventura della coscienza del Middle West, paese delle memorie d'infanzia e della semplicità patriarcale, paese delle immagini del dolce passato e degli ideali, nell'inferno della città enorme e della ricchezza, paese del presente, della corruzione e della

delusione. Nel mondo fitzgeraldiano si delinea, come in quello del James, un conflitto fra due culture: se il West è il paese semplice e innocente della mediocrità provinciale, conservatore dei valori più puri della tradizione americana ma in una condizione di inerzia e di inefficacia, l'Est è una scena notturna di El Greco, il cui fascino si rivela come corruzione e disfatta, l'Est è la New York dei ricchi e la sua appendice europea (Parigi e la Costa Azzurra dove Fitzgerald trascorrerà «seven years of waste and tragedy»), l'insieme fascinoso e maligno di condizioni, il clima infernale che corromperà Gatsby e Daisy, Tommy e Jordan. Alla fine solo Nick Carraway si salverà, come l'Ishmael di Melville, per raccontare fedelmente il dramma, e quel tanto di luce che vi ha trovato.

Nick è dunque il narratore, il testimone fedele, umile e onesto («I am one of the few honest people that I have ever known»), e insieme colui che, attraverso l'esperienza che è l'oggetto del romanzo, si educa e si matura: già idealista e ingenuo esploratore di anime, alla fine lo salverà dalla disfatta morale solo il ripiegare nel paese elegiaco dell'infanzia, portando con sé il ricordo della ambigua grandezza di Gatsby e il senso del suo sogno, com'egli l'ha sentito nell'ultima sua visita notturna alla spiaggia di West Egg: il sogno di tutti coloro che sperano fermamente, contro ogni probabilità e aspettativa, il sogno già una volta poté essere creativo, il «sogno americano» ormai impotente e anacronistico. Alla fine Nick non ha più tolleranza ma disgusto per quel mondo che ha ucciso Gatsby, che non tollera illusioni o poesia. Egli sa infine che solo uccidendo in sé il mondo si può creare poesia³.

Gatsby, il tragico pastorello sorto dall'Ovest, è il portatore del concetto jeffersoniano di un'aristocrazia naturale (dei sentimenti), di contro all'aristocrazia artificiale del capitalismo dell'Est; è anche il portatore della leggenda franckliniana, qui tragicamente ironizzata, del povero monello che trova successo perché è intelligente e buono, del *self-made man* dell'età eroica dell'America, in cui si

³ Qui la tecnica jamesiana del *point of view* si fa pieno veicolo di uno sviluppo drammatico, come già era occorso, appunto, nel capolavoro del Melville.

fondevano fiducia illuministica e concetto puritano del successo come conferma della Grazia⁴. Ma tali valori sono ormai perfettamente sterilizzati e illusori. Gatsby li porta in sé, diciamo, come il fiore azzurro dei romantici, come sogno purissimo e incorruttibile, ma insieme profondamente irrealizzabile: il suo apparente realizzarsi, il successo del povero *parvenu* di cui Nick è testimone nella prima parte del suo tirocinio, non sarà in realtà che un'ironica mascheratura, una cosa impastata fin dall'inizio di volgarità e corruzione, e alla quale seguiranno la disfatta e la morte. Gatsby stesso non è vittima della propria illusione: perfettamente solidale del suo sogno responsabile, egli sa che dietro alle sue spalle crollano tutti i ponti con la realtà: non per nulla è lui stesso a darci le definizioni più coraggiose e realistiche del nuovo eterno femminino, da quando ha sentito Daisy « safe and proud above the hot struggles of the poor » a quando precisa la magia della sua voce: « her voice is full of money ». Ecco che il « romanticismo » di Fitzgerald acquista intima verosimiglianza e ragione di vita nel nostro tempo, come nel suo eroe ribelle e solitario si scopre la coscienza amara della negatività del proprio distacco, il desiderio di mutarsi, l'antieroisimo, l'umiltà e la debolezza creaturale. Gatsby è « grande » perché così semplice di cuore, « pronto » alla speranza, assorbito nel suo destino come gli eroi antichi di cui rinnova il tracollo alto e fulmineo, ed è insieme « grande » alla maniera di Trimalchione e di Barnum per la teatralità volgare e quasi comica della sua imitazione dei ricchi, per il suo sentimentalismo, per il suo concetto antiquato e snobistico di dignità, perché gli manca irrimediabilmente il *charm* raffinato e ambiguo del mondo dei ricchi. Finalmente Fitzgerald è riuscito a creare un personaggio complesso, casto e impuro, austero e volgare, un personaggio ai cui sentimenti egli partecipa in pieno e che tuttavia egli riesce a staccare da sé con tanta crudele oggettività, passando su di esso un giudizio che è un'importante intuizione storica, e segna

⁴ Questo concetto, che infonde il « mito » del successo in *Tender is the Night* e nel *Last Tycoon*, può servire al biografo per spiegare il dramma personale di Fitzgerald. Ancora nel 1933 egli scriveva alla figlia: « All I believe in life is rewards for virtue (according to your talents) and the punishment for not fulfilling your duties » (v. le lettere pubbl. dal Wilson nel *Crack Up*, New Directions, 1945).

un superamento di quel romanticismo ingenuo di cui il poeta è stato varie volte accusato. In *Gatsby* si uniscono ciò che era creativo nel passato e che è sterile e distruttivo nel presente, *Gatsby* è insieme l'apoteosi di *Huckleberry Finn*, il portatore del puro «*American Dream*», e il *gangster* il cui mistero è solo delitto, e che è l'estrema volgarizzazione e degenerazione dell'eroe byroniano.

A una tale complessità di significato corrisponde, come nelle opere di più alta poesia, un'intensa semplicità di forma, una linearità di vicenda che è veramente leggendaria: «*The two basic stories of all times — scriverà Fitzgerald nei Notebooks — are Cinderella and Jack the Giant Killer, the charm of women and the courage of men. The nineteenth Century glorified the merchant's cowardly son. Now a reaction*». La nuova leggenda antinaturalistica e aristocratica si svolge con la rapidità quasi innaturale della primavera dell'Est. Nella memoria del «prete fallito» Nick Carraway la vicenda si interiorizza, si manifesta nei suoi momenti essenziali, si colora di una luminosità febbrile. Il narratore accentua nella sua registrazione diretta il suo distacco da quel mondo oscuro, la sua solitudine esistenziale, l'impenetrabilità di quei personaggi multivalenti, dalla psiche stratificata, di cui, parlando, esprimono volta a volta i vari livelli; ma egli è solidale dell'illusione di *Gatsby* e la sua visione tende a filtrarsi attraverso di essa, fino a diventare, a tratti, discorso vissuto, linguaggio «gatsbiano», visione magica e corale. Così quando *Gatsby* ritrova Daisy nel suo palazzo colossale, la natura stessa tumultua e fremde:

«*Outside the wind was loud and there was a faint flow of thunder along the Sound. All the lights were going on in West Egg now; the electric trains, men-carrying, were plunging home through the rain from New York. It was the hour of a profound human change...*».

E così nell'ultima notte di *Gatsby*, la torrida estate trapassa in un autunno disfatto. Al di fuori di questa mediazione febbrile il linguaggio intenso e scarno di Nick pare registrare, sotto i netti contorni delle apparenze, le vibrazioni di infinite ambiguità morali. La realtà di questa commedia umana di Nick è, come una scena

infernale, tutta penetrata da corrispondenze e richiami simbolici maligni.

La produzione di Fitzgerald tra *The Great Gatsby* del 1925 e *Tender is the Night* del 1934 attesta il diramarsi in varie direzioni del suo processo creativo in questi anni disturbati e amari della sua vita⁵. *All the Sad Young Men* del 1926 conteneva racconti precedenti a *Gatsby* e solo un nuovo pezzo, «The Rich Boy», un altro tentativo di sondare l'animo del ricco e cogliere ciò che «lo fa diverso da voi e da me»: ed è la delineazione di un tipo verosimile e umano (nell'inflessibile volontà di conservarsi tutto intero, di non cedere nulla di sé all'amore come alla solitudine, allo scacco e al rimorso) ma in definitiva astratto, «ideale», chic, venendo dopo *The Great Gatsby*, non può situarsi che in un filone involutivo della produzione fitzgeraldiana, insieme con le ingenue, informi e superficiali storie di Basil e di Josephine. Un altro gruppo di racconti («The Last of the Belles», «The Bridal Party», «Rough Crossing», «Two Wrongs» ecc.) è importante soprattutto per il sondaggio, su un piano stilistico approssimativo e sperimentale, di temi in fondo autobiografici che ritroveremo, poeticamente oggettivati, nel nuovo romanzo. Infine, un importante ciclo narrativo si inaugura nel 1931 con «Babylon Revisited», al culmine della crisi personale del poeta, e comprende quelli che sono senza dubbio i migliori racconti dell'americano: ciclo di realismo scarno e intenso, senza quell'ambigua vibrazione luminosa che segna, nei romanzi, l'affiorare della più alta sintesi poetica di realtà e illusione, e che quindi costituisce quasi una minore maturità del poeta. In questi racconti l'esistenza è sentita come inganno e inevitabile disfatta, senza luce di speranza, ma con una nuova coscienza della necessità e dignità della lotta umana. Il grido desolato della nostalgia del tempo trascorso, dell'illusione svanita con la gioventù, si associa in queste nuove storie di creature sole e malate, quasi redente dal dolore («Babylon Revisited», «Crazy Sun-

⁵ Sono gli anni della parentesi europea (1924-31) culminanti nel crollo della vita familiare e interiore: nel 1931 la moglie Zelda è entrata in una clinica per malattie mentali, e lo scrittore è già un alcoolizzato, combattuto tra oscuri impulsi di violenza e di autodistruzione e senso di responsabilità, fra la coscienza della disfatta e l'ansia non spenta di riscattarsi come artista e come uomo.

day», «Family in the Wind», «An Alcoholic Case») ad una accettazione assorta e disillusa della tragicità del presente. È un mondo di volti scarniti, distorti nella smorfia del destino, «the kind of face that needs half a dozen drinks really to open the eyes and stiffen the mouth up to normal» («One Trip Abroad»). E il linguaggio non cerca più incanti e lustre, ma quasi trapassa dall'arte alla registrazione clinica, come, diversamente, in certo Hemingway, non fosse che qui la realtà straziata pare fissarsi a tratti in allucinate figurazioni espressionistiche⁶. La distanza fra l'antico sentimentalismo e questo nuovo realismo può misurarsi nel modo in cui Tommy Barban darà conto, in *Tender is the Night*, di ciò che Amory Blaine sentiva come amore casto e inebriante:

When I was in America, these were girls who would tear you apart with their lips, tear themselves too, until their faces were scarlet with the blood around the lips all brought out in patch — but nothing farther».

Dove questa crudele esistenza, tutta riassunta in un simbolo di follia, si accenderà di un bagliore di illusione decisamente irrazionale e improbabile, questa minore maturità del Fitzgerald raggiungerà il suo apice lirico: nel casto e bellissimo racconto «The Long Way Out», il ricorso all'illusione diventa atto di pietà umana, di compartecipazione e di sacro rispetto dinanzi al mistero del dolore. Ed è significativo che questo preteso esteta e romantico irresponsabile abbia raggiunto uno dei suoi momenti più poetici nell'espressione del sentimento del creaturale.

L'elaborazione di *Tender is the Night* è, com'è noto, lunga e faticosa. All'origine c'è un racconto, ambientato in Europa (quella che il Cowley chiama la «Melarky Version», del 1925)⁷, in cui la vicenda del personaggio debole e avido di vita (un nuovo e più realistico Anthony Patch) che subisce un processo di deteriorazione è fat-

⁶ Una vena di espressionismo, che a volte autorizza dei richiami al Brecht, è evidente anche in certe ballate fitzgeraldiane ripubblicate dal Wilson e dal Mizener. Né mancano tonalità espressionistiche in tutta la narrativa del Fitzgerald.

⁷ Il Cowley, nell'ediz. del 1948, ne riporta in appendice un brano («Wanda Breasted») che per drammatica intensità e maturità di stile va accostato ai racconti posteriori al 1931.

ta culminare in un scatenarsi di violenza e di distruzione. Ancora una volta, e non sarà l'ultima, il tema del delitto è tentato e scartato come tema centrale. Nella seconda versione (la « Rosemary Version » connessa ai racconti del 1929-30) il tema del delitto scompare, e la narrativa tende a incentrarsi sull'ambigua condizione di « esilio » dei ricchi americani nel « paradiso europeo ». Se l'eroe di Hemingway va in Europa in cerca di avventura e di rischio, gli americani di Fitzgerald cercano soltanto di divertirsi con meno spesa, di farvi con più facilità la vita dei ricchi. Fitzgerald riesce a capire l'Europa ancora meno di Hemingway, l'Europa resta per lui una terra esotica, assolutamente estranea, le cui tradizioni di cultura e di genio gli ispirano soggezione e astio, la cui condizione presente è una condizione caotica e spregevole di decadenza. Non vi è comunque alcun serio rapporto fra i suoi esuli erranti e i « locali », siano essi gli spregevoli italiani o gli antipatici inglesi, i francesi o i tedeschi. Nella terza versione del romanzo, la « Dick Diver Version » del 1932, la vicenda definitiva si precisa, ed è secondo l'autore la storia di un giovane idealista corrotto dalla sua ascesa fra i ricchi. Attraverso altre fasi arriviamo così al testo della prima edizione del 1934, ma l'elaborazione dell'opera non si ferma: sappiamo che l'autore aveva cominciato a correggere minutamente il testo, che intendeva sopprimere passi non essenziali e lunghi episodi (quello di Abe North a Parigi, e la visita dei Diver ai Minghetti) e modificarne infine decisamente lo schema temporale della vicenda, l'ordine dei libri e dei capitoli. Sicché l'edizione curata dal Cowley nel 1948 sugli appunti fitzgeraldiani del 1938 non ci presenta l'opera compiuta secondo le intenzioni dell'autore. Non si può non pensare che certi scompensi fra materiale vecchio e nuovo, dovuti all'elaborazione novennale, sarebbero stati risolti, evitati alcuni cedimenti e sbavature nella lunga e nervosa struttura dell'opera, attenuati certi trapassi di tecnica e mutamenti troppo voluti del « punto di vista ». Delle due versioni che ora possediamo, quella del 1934 in cui la vicenda è colta *in medias res* dal punto di vista di Rosemary (ed è un inizio mirabile), e l'altra postuma del 1948 che rinuncia all'effetto iniziale e si distende in ordine cronologico, a mio avviso è la seconda che risulta più compiuta e poetica. Vi si rinuncia infatti a un ottimo effetto di sorpresa e so-

sensione, ma vi si esprime più pienamente, nella struttura compatta e organica che il libro viene ad acquistare, l'unità del nuovo sentimento del poeta che non è più sentimento lirico del « momento bello » di Gatsby, del balenare meteorico dell'illusione seguita fulmineamente dal crollo in un tempo infranto, di una realtà infine filtrata nella memoria di un testimone ed evocata agli apici della psiche, ma il sentimento più maturo di una realtà oggettiva complessa e « lunga », di un destino che germina dalle radici storiche dell'epoca, si nutre delle circostanze determinanti, s'intreccia e si lega con altri destini, si matura e s'inaridisce. Se nel *Great Gatsby* la realtà era vista al filtro di una coscienza solidale dell'illusione dell'« eroe », qui l'alternarsi dei vari « punti di vista » (di Dick, di Rosemary, di Nicole) viene ad essere come il fatuo riflesso delle varie isolate illusioni su una realtà severa e tragica che l'illusione più non sopporta.

Il senso dello sfondo sociale, la dimensione storica rende più complessa e scultorea la figura individuale dei personaggi: Dick, Nicole, Rosemary sono personalità più profonde di Gatsby, in quanto sono viste germinare da un passato più preciso, sono campate su uno sfondo storico-sociale complesso⁸. Questa coscienza panoramica più vasta dell'epoca costituisce come lo sfondo sinfonico che inquadra e armonizza gli sviluppi dei vari temi, che ora appaiono sempre più compenetrati dell'antica coscienza puritana. Questo romanzo ha un altro carattere assai tipico: l'elemento romantico, escluso dalla realtà normale e razionale, sembra manifestarsi come aspetto irrazionale della vita: in quelle scene dei primi incontri d'amore fra Dick e Nicole, scene intrise di tanta pietà e dolcezza, tragicità e senso del creaturale, che sono certo fra i punti più alti della poesia del Fitzgerald, si afferma il tema della malattia come manifestazione dell'irrazionale, come realizzazione misteriosa e completa della personalità, apice magico della vita. Nel suo periodo iniziale, Dick è co-

⁸ Il dramma di Dick, ad esempio, è indissolubile dall'epoca scardinata in cui vive, il suo mondo è « the broken universe of the war's ending ». Il legame fra Dick e la guerra è spesso puntualizzato nel libro (v. pp. 152, 199, 203, 220 ecc.) che in effetti Dick è di quella guerra, come capisce bene il suo amico Franz, uno dei più gravi feriti. Si ricordi il commento che Dick, al centro della vicenda, fa sui resti del carneajo: « All my beautiful lovely safe world blew itself up here with a great gust of high explosive love... ». Anche in lui quella vampata ha distrutto le « illusions of a Nation ».

sciente che « the price for his intactness was incompleteness », e che il meglio che gli si possa augurare è « un po' di sfortuna ». Questa ansia di vita che è insieme ansia di sofferenza lo spinge verso la giovane paziente del sanatorio che della malattia sembra incarnare tutto il mistero e il fascino. Il resto della vicenda è, su uno dei suoi piani di significato, il trasferirsi della malattia da Nicole al marito. Il dottore guarisce il paziente cedendogli la propria salute e assumendone il male. Mentre Nicole, tuttavia, perde nell'acquistare di salute il suo fascino e la sua dignità, e si realizza come animale egoista e « barbaro », individualità sfrenata, senza scrupoli e quasi triviale, uccello di lungo volo con le ali fatte di danaro, il processo di « spossamento » in Dick segna un interiore raffinamento, una serie di maturazioni morali attraverso le disfatte, quasi un realizzarsi, nella conclusiva rinuncia al mondo, del suo primo sogno o ideale di essere buono, cortese, coraggioso e saggio. Non vi può essere dubbio sull'esistenza di questo controtema al tema dell'idealista che si deteriora al contatto con la ricchezza. Per quanto l'autore abbia sempre considerato il libro come « a story of deterioration », quel controtema si impone con particolare vitalità poetica: così l'apparizione della sana e volitiva Rosemary nelle scene solari e sonnolente sulla Costa Azzurra, e l'insuccesso della sua avventura col protagonista, introducono una corrente di immagini di salute egoistica, di fisicità, che sottolineano e accelerano la rinuncia di Dick, la sua ascetica maturazione. Nicole stessa viene ad essere sempre più sentita col sentimento puritano della malignità della femmina. In ultimo, mentre ella s'allontana col suo barbaro amante nella terra più folle che mai del carnevale dei ricchi (e l'epoca è, significativamente, quella successiva al crollo del 1929, che vide l'ultimo e più esasperato impazzire degli esuli nel « paradiso europeo »), Dick compie il tuffo nell'oscurità che lo salva dalla « fiera del mondo », in una sorta di purgazione attraverso il disastro e la rinuncia⁹.

⁹ « I am trying to save myself », è la sua dichiarazione alla moglie in uno degli ultimi scontri. « The World's Fair » era il titolo che F. s'era proposto in un primo momento per il romanzo. Si noti che in ultimo Dick e Nicole sono contrapposti come personaggio morale e personaggio immorale: « her unscrupulousness against his moralities », che ricorda il modo con cui Tom, nel *Great Gatsby*, si libera per

Che il dramma interiore di Dick sia psicologicamente immotivato e poeticamente inespresso, come qualche critico ha sostenuto, mi sembra giudizio decisamente miope e sbagliato. Nel mondo compiuto di *Tender is the Night*, pervaso da una struggente coscienza di esilio, da una vibrazione di sofferenza e interna lacerazione che è pure una forma matura di consapevolezza storica, infine da una lunare aspirazione a dissolversi nella pace, quello che abbiamo chiamato l'autorealizzarsi di Dick Diver è poeticamente, e terribilmente, vero. Che Dick Diver non raggiunga la statura di eroe tragico, questo è anche vero se s'intende la tragedia nel senso «classico», come genere dell'eroico. Ma non vedo come tale giudizio possa infirmare la validità poetica del romanzo. Nel Fitzgerald la possibilità dell'eroico è fondamentalmente negata: «Show me a hero and I will write you a tragedy», scriverà il poeta nei suoi *Notebooks*.

I tre articoli del 1936 pubblicati da Edmund Wilson nel *Crack-Up* vengono a porsi nella storia poetica del Fitzgerald come drammatica testimonianza dell'elemento pratico che intorbida e sconvolge la maturità artistica del Fitzgerald. In «Echoes of the Jazz Age» il senso terribilmente negativo del presente («all is lost save memory») spinge lo scrittore a un desolato lamento nostalgico per quel passato che tuttavia la sua coscienza morale condanna: e lo scritto è insieme una denuncia e un'esaltazione di quell'età «di eccessi e di miracoli», che egli sentirà di avere registrato da un punto di vista «essentially marxian», eppure con profonda e responsabile partecipazione: «I felt — therefore I was». Dalla sua estrema prostrazione nell'«orrore e spreco» lo scrittore si esalta e si condanna in-

sempre dalla «squeamishness» di Nick Carraway. Si notino anche le immagini di quiete e serena vita quotidiana che accompagnano le ultime scene della rinuncia di Dick, dopo che egli ha superato le tentazioni violente dell'egoismo e dell'orgoglio: la scena dal barbiere, il passaggio del «Tour de France», l'affetto per i bambini, il «riso interiore» con cui egli spezza il flirt dell'amica Mary, la benedizione papale alla spiaggia. Certo la imperfetta fusione e armonizzazione tra tema negativo e controtema positivo è un difetto, ed in parte giustifica il severo giudizio del Geismar (in *The Last of the Provincials*, 1943) che reputa la conclusione del romanzo «confusa e frammentaria». Per noi tuttavia tale difetto, e altri che abbiamo accennato, non arrivano a intaccare in modo decisivo la consistenza e la validità poetica dell'opera.

sieme al passato, in un parossismo di morbosa *self-consciousness*, di autoanalisi, autoaccusa e autolesionismo. E la sua « oscura notte dell'anima », particolarmente misera e disperata, è il punto in cui egli più rischia di accettare l'evasione e l'irresponsabilità, il rifiuto dell'umano. Ma in fin dei conti il contrasto fra l'elemento morale e l'immorale, fra l'umano e l'inumano, è superato nel *Crack-Up* nella coscienza del senso tragico della vita:

« ... that life is essentially a cheat and its conditions are those of defeat, and that the redeeming things are not happiness and pleasure but the deeper satisfactions that come out of the struggle ».

Per l'artista, dunque, la perseveranza nell'approfondire e dare forma sempre più compiuta alla propria visione, mirando a quello stato perfetto in cui ogni elemento è sussunto ai fini della poesia. Per l'uomo il raggiungere, al di là della lotta, la coscienza serena di aver tentato di redimersi, di farsi buono, come i personaggi « falliti » ma positivi e ricreati dal dolore degli ultimi racconti.

Fino a che punto questa nuova sintesi di coscienza, questa quasi-religiosità si sarebbe poeticamente concretata, in che modo si sarebbe fusa col suo amaro pessimismo in una nuova vasta opera non siamo in grado di dirlo, tanto incompiuto e provvisorio è quello che è rimasto dell'ultimo progettato romanzo, *The Last Tycoon*. Dalle prove, dagli appunti, dal frammento che ci resta possiamo tentare di ricostruire la concezione dell'opera, ma si ha l'impressione che anche questa fosse ancora, alla morte dell'autore, in uno stato di gestazione confuso e contraddittorio: certo Fitzgerald parlava dal paradiso artificiale di Hollywood come da un girone infernale, popolato di figure di dannati. Se l'ultimo abbozzo dell'opera rivelato dal Wilson fosse stato portato a compimento, la storia dell'ultimo principe individualista dell'industria si sarebbe conclusa in un'orgia di malattia, di violenza e di corruzione: ogni incanto d'amore si sarebbe dissolto, l'industriale Brady sarebbe stato assassinato dai sicari dell'eroe Stahr, e Stahr, sfuggito egli stesso alla « anonima omicidi » pagata da Brady, sarebbe morto nella caduta di un aereo, ripetendo prima della fine dei pensieri tolti dal *Crack-Up*; la narratrice Cecilia avrebbe chiuso i suoi giorni in un sanatorio, e infine

il funerale di Stahr a Hollywood sarebbe stato « un carnevale di servilismo e di ipocrisia ».

Impossibile dire che senso avrebbe avuto nel romanzo la mediazione della « testimone » Cecilia Brady; impossibile capire la stessa dimensione « eroica » di Monroe Stahr, presentato all'inizio del libro in modo confuso e sentimentale: fin da principio egli è un uomo condannato alla morte e avido di morte, e questa sua natura non si lega col suo aspetto attivo e strenuo di *boss* paternalista, di sobrio e puro despota fattosi tutto da sé, di creatore e difensore di un'industria. Isolato e chiuso in sé, egli appare come Gatsby il portatore di un sogno puro; ma è un sogno creativo, il suo, o un sogno d'amore irrealizzabile? Ci sfugge poi del tutto la sua dimensione morale: sarà Stahr un « Cristo » da cima a fondo, o un altro idealista corrotto dalle circostanze? Sembrerebbe che la positività, il messaggio di speranza che Fitzgerald intendeva affidare all'opera, quando dichiarava che, « unlike *Tender*, it is not a story of deterioration... it is more like the *Great Gatsby* » si sarebbe concretata al di là della morte di Stahr, nell'effetto morale che le sue carte private, la sua eredità spirituale avrebbe avuto su un adolescente. Ma qui ci muoviamo del tutto nel campo delle ipotesi.

Ciò che ci è rimasto dell'opera è un frammento provvisorio in sei capitoli, che non coprono metà della vicenda progettata negli appunti, e che probabilmente l'autore avrebbe modificato in modo radicale, come aveva fatto con le prime versioni di *Tender is the Night*. I sei capitoli non sono certo né un'opera compiuta né una opera impeccabile: al ritmo narrativo costante e inteso dei primi due capitoli (dove tuttavia la tecnica del « punto di vista » risulta a tratti artificiosa, specie dove si narrano episodi ai quali la narratrice non ha potuto essere presente) segue nel terzo e nel quarto capitolo, che narrano una giornata di Monroe Stahr, un deciso sparpolarsi del ritmo narrativo. La serie di episodi illustrativi, esplicativi, che vorrebbero creare uno sfondo realistico all'eroe ed evocare in pochi tratti il complesso mondo del cinema, in realtà non riesce a trovare alcuna vera funzione nell'intreccio. Ne interrompe bensì decisamente lo svolgersi, e d'altra parte non presenta alcuna particolare validità poetica. Al capitolo quinto comincia quella vicenda

d'amore fra Stahr e Kate che doveva essere, come dichiarò una volta l'autore ma senza che se ne vedano esattamente le ragioni, « the meat of the book », e in quel capitolo effettivamente la narrativa si riscatta. Ma alla fine del capitolo lo strano episodio d'amore è chiuso, e il sesto capitolo, in cui si narra dell'incontro fra Stahr e l'organizzatore comunista Brimmer, resta un frammento isolato di cui non si coglie la funzione nell'organismo del romanzo.

In realtà, se pure il frammento del *Last Tycoon* è come un fiorilegio dello stile più maturo e prestigioso di Fitzgerald, ciò che in esso vi è di poeticamente compiuto e unitario è l'episodio d'amore fra Stahr e Kate. Non c'è più nulla di romantico in questa storia d'amore effimera e struggente, raccontata con clinico realismo, eppure lo stile quieto, scarno, lucido è come arso da un fuoco interno, e ogni comune oggetto, ogni gesto o parola si rivelano pregni di risonanze e di mistero. I due amanti non hanno nulla di eroico e di eccezionale, sono un uomo affaticato, solitario e malato e una borghese sperduta e profondamente normale nella sua alienazione, una donna modesta e mediocre, « alert and calm », che il passato amaro ha dotata di prudenza e di buonsenso, una donna piena di sana sensualità e di concretezza. Eppure a questa vicenda quotidiana che si riassume in pochi incontri il poeta è riuscito a dare l'universalità, il senso di infinito della poesia: poesia dell'umanità sempre più inquieta, pietosa e umile, solitaria e sofferente. Anche qui, la maggiore maturità del Fitzgerald coincide con il riaccostamento alla drammaticità umile e segreta del quotidiano, a quel profondo sentimento umano che in verità infonde tutto il frammento del *Last Tycoon*, che è uno dei poli maggiori della poesia di Scott-Fitzgerald, e in cui si redime e risolve il suo inveterato e tetto estetismo. Quel sentimento del creaturale che l'ospite sconosciuto aveva espresso nella sua concisa orazione funebre sul corpo di Gatsby: « The poor son of a bitch », e che Dorothy Parker ripeterà sul corpo di Fitzgerald a Hollywood, quasi a volere affermare lo identificarsi, ormai, dell'artista con la sua opera.

NEMI D'AGOSTINO