

IL DIAMANTE GRANDE COME L'AMERICA

La chiave del racconto è nell'atteggiarsi ironico, dissacrante di Fitzgerald nei confronti di ciò che narra. « A diamond as big as the hotel Ritz » è già un titolo inquietante: crea subito nel lettore il disagio del dubbio, lo costringe alla fatica di interpretare la gravida ambiguità del paragone. Esiste davvero un diamante così grande? Dice sul serio o no questo Fitzgerald? Grande proprio come l'hotel Ritz! E perché proprio l'hotel Ritz? Poteva paragonarlo ad una montagna, a una casa, invece l'ha avvicinato a questo edificio così tipicamente americano, così ricco, così mondano! Già di per sé l'hotel Ritz è la ricchezza attuale dell'America, l'espressione fastosa della sua ricca borghesia, eppure di fronte alle ricchezze che promette il diamante, diventa ben poca cosa. Nel titolo è insomma condensato l'andamento del racconto, l'incertezza tra realtà e fiaba, tra il realismo della psicologia e l'irrealtà degli eventi. Sappiamo che diamanti così grossi non ne esistono, eppure non si può rifiutare credito alla visione del giovane John T. Unger. Anche perché questo è un ragazzo con la testa sulle spalle, positivo e integrato: niente affatto un visionario insomma. Anzi, al contrario del giovane tipico che impersona nella letteratura americana una serie di valori contrapposti a quelli del mondo adulto (lo Ike di Faulkner, il Nick di Hemingway, l'Holden di Salinger), John T. Unger è assolutamente omologo all'ideologia degli adulti, devoto ai loro valori, l'americano medio già persino nel nome. La sua carica vitale di illusioni si indirizza non alla difesa dell'innocenza e della purezza e della non compromissione, ma alla ricchezza. La sua capacità di stupirsi di fronte alle parole e ai fatti dei grandi non deriva come in Holden, in Ike o in Nick dal possesso di un patri-

monio di valori-illusioni resistente al mondo dei grandi, ma solo dalla sua difettosa conoscenza di quel mondo cui si integrerà senza fatica.

John vive ad Hades, già qui ritorna un disagio ma l'equivoco è presto chiarito. Hades non è l'Adè, semmai una versione infinitamente prosaica e meschina dell'oltretomba pagano: « a small town on the Mississippi River ».

Da Hades John deve partire: come per tutti i figli è giunta anche per lui l'età di abbandonare il tranquillo grembo familiare e di inoltrarsi solo nella foresta, che nel suo caso, data la condizione sociale e il secolo in cui vive, è meno pericolosamente « St. Midas's school near Boston ».

Inizia così la peregrinazione iniziatica di John T. Unger (perché il racconto è, io credo, una storia di iniziazione, formulata secondo le strutture classiche di questo tipo di racconto). Alla vigilia della partenza egli riceve i doni magici che, sempre per via del fatto che egli non è che un piccolo borghese pretenzioso, sono solo « trunks full of suits and electric fans » e « an asbestos pocket-book stuffed with money ».

Poi con portamento aitante, sorriso fiducioso e fare da pioniere parte; « his face resolutely towards his destination » che è appunto « St. Midas's school, the most expensive and the most exclusive boy's preparatory school in the world ». E che il collegio sia intitolato a Mida non sorprenda. Mida era colui che rendeva oro tutto ciò che toccava e il collegio quindi è caricato di una sottile ironia applicata alla pretesa dei genitori che l'educazione trasformi in oro ciò che oro non è; che il collegio funzioni proprio come Mida, che accresca il valore della merce toccata. Nella fatua, banale, presuntuosa cittadina di Hades la gente considera con rispetto l'educazione del New England, la ritiene il massimo di raffinatezza e sofisticheria. Investe quindi i propri figli in questa impresa tracciandone come profitto rispettabilità e privilegio.

John, sempre da bravo figliolo crede in tutto quello che i suoi genitori gli hanno insegnato e va a St. Midas. Passa lì

due anni piacevolmente, invitato com'è dai figli dei più ricchi uomini del mondo. Per la verità, non pare poi divertirsi molto se « in his boyish way he often wondered at their exceeding sameness. When he told them where his home was they would ask jovially, 'Pretty hot down there?' and John would muster a faint smile and answer, 'It certainly is' ». Questi money-Kings sono insomma monotoni, squallidi nella loro inarticolata demente stereotipa gioviale domanda « Pretty hot down there? »: la borghesia corrispondente al St. Midas's è noiosa e opaca.

In questo college John consuma il primo gradino della sua iniziatazione; attraverso questo disincanto, sconta la quota di bovarismo propria dei suoi genitori e si pone a un livello di aspettativa più alto rispetto al loro: chiede cioè che il mondo gli offra qualcosa di più, qualcosa che davvero stupisca e affascini. Avendo conquistato una posizione di privilegio sulla piccola borghesia provinciale, ora dall'interno di questa posizione anche John esprime la *sua* quota di bovarismo; a questo serve il suo incontro con Percy Washington. Il nome di questo « quiet handsome boy » è molto bello, unendo come fa i tratti dell'eroe medievale, cioè della favola, a quelli dell'uomo americano, anzi del primo grande uomo americano. Percy potrebbe essere un principe orientale o un angelo: è comunque la favola. Perché i veri ricchi sono favolosamente ricchi: creature di sogno, romantiche ed evanescenti, la loro ricchezza è incommensurabile e incredibile come è incredibile la loro esistenza.

L'elemento della favola è fondamentale al racconto. I ricchi sono la favola: « when we pick up a book about the rich, some instinct prepares us for unreality. Even the intelligent and impassioned reporters of life have made the country of the rich as unreal as fairy-land ».

A sottolineare questo dato favolistico ci sono una serie di richiami al mondo pagano e mitico. Perché proprio il mondo pagano? E perché questa associazione tra favola e mondo pagano? Perché il mondo pagano è una favola vissuta, storicamente esistita. È la favola a cui si è prestato carattere di realtà.

Difatti Fitzgerald del mondo pagano utilizza solo certe cose e precisamente quelle mitiche (Creso, Mida, Hades, le ninfe...) e cioè delle presenze favolose a cui però si è dato peso e significato di realtà. Il mondo pagano è sentito inoltre, proprio per questa sua credenza in fatti favolosi, come un mondo dove prevaleva l'irrazionale e il magico. La similarità è evidente se si pensa che il castello è magico, può esistere solo se per un momento ci abbandoniamo e crediamo che la favola esista. L'impero di diamante è *vero* come era vero il regno di Creso. Così Percy è *vero* se poteva essere vero il principe azzurro.

Che Percy esista è quasi dubbio all'inizio: il mistero che lo circonda essendo tale da renderlo immateriale. Ma questo mistero appunto fa parte della favola che Fitzgerald sta raccontando con molta ironia e molta amarezza.

Di dove venga e chi sia questo Percy quindi non si sa: come non si sa mai da dove vengano i personaggi della favola, non essendo importante ai fini della loro esistenza una carta d'identità, che invece di John T. Unger ci viene data, essendo lui un personaggio realistico, simile a noi, anche se a noi inferiore. (John difatti non è il solo 'punto di vista'; c'è quello del narratore smaliziato e ironico che permette al lettore di volta in volta di acquistare distacco rispetto al personaggio agente e di sentirsi in grado — meglio di lui — di giudicare tutta la storia. A far questo è fondamentale proprio l'ironia, di cui parlavamo prima).

Si sa che è ricco (questo si vede) e John, così ossequiente di fronte alla ricchezza, ne è affascinato tanto da seguirlo nel generico invito a passare con lui le vacanze « at his home in the west ».

Sul treno il mistero su Percy pare sciogliersi per lasciare posto alle dichiarazioni incredibili, degne del miglior Pinocchio:

« my father » he said, « is by far the richest man in the world » « Oh », « said John, politely... » « By far the richest », repeated Percy. « I was reading in the World Almanack », began John, « that there was one man in America with an income of over five

million a year and four men with incomes of over three million a year, and —» « Oh, they're nothing », Percy's mouth was a half-moon of scorn. « Catch-penny capitalists, financial small-fry, petty merchants, and money-lenders. My father could buy them out and not know he'd done it »... « He must be very rich », said John simply. « I am glad. I like very rich people ».

Ma da questa affermazione non è esente un sottile sospetto: « ...was on the point of saying 'Really?' but refrained since it would seem to question Percy's statement ». La sorpresa e il dubbio di John sono importanti: servono a scaricare la sorpresa del lettore stesso che viene portato pian piano ad accettare la dimensione sempre più irrealistica e misteriosa del viaggio verso il diamante. Sì che, quando John dirà « ...I want to apologize ». « For what? » « For doubting you when you said you had a diamond as big as the Ritz Carlton Hotel! », anche il lettore chiederà scusa.

I due giovani vanno verso una dimensione incognita e irrealistica, prefigurazione della quale è il villaggio di Fish. Tra il villaggio e il castello sul diamante Fitzgerald tesse una trama di fitti e inequivocabili echi: « Fish crouched under the sky »: è cioè nascosto ma in modo naturale laddove il castello è nascosto in maniera innaturale; è « forgotten » mentre il castello non è mai esistito al mondo; è su nuda roccia mentre il castello è su diamante, « one diamond one cubic mile without a flaw »; gli abitanti di Fish sono una razza a parte ma ancora di più lo sono gli abitanti del castello.

Gli elementi di favola crescono in questo tramonto sul Montana in un cielo avvelenato. « ...and the twelve men of Fish gathered like ghosts at the shanty depot to watch the passing of the seven o'clock train, the Transcontinental Express from Chicago ». Il treno si ferma solo rare volte all'anno « through some inconceivable jurisdiction ». Da esso scendono ora i due giovani: « Percy Washington and John T. Unger disembarked, hurried past the spellbound », e si dirigono verso

un carrozino naturalmente apparso from nowhere; poi scompaiono anche loro.

Tutto supera nelle dimensioni e nella magnificenza la naturale aspettativa tanto da stupire continuamente John T. Unger. Aggettivi ricorrenti sono: « inexplicable, mysterious, inconceivable, unfathomable, fearsome » ad esaltare, insieme con frasi come: « a race apart, preposterous phenomenon, hurried past the spellbound, malignant eye », il mistero.

Il mistero e la favola si accavallano, entrambi descritti secondo la tecnica dell'ineffabile. Gli oggetti che appaiono, tutto ciò che succede non è descritto per fini realistici, ma proprio per sottolinearne la qualità straordinaria. Lo straordinario, ciò che supera perfino i limiti della nostra immaginazione, può essere detto, (come del resto anche Dante faceva) attraverso la tecnica dell'abbaglio e l'immagine della luce. Se nella realtà conosciamo attraverso il tatto, il fiuto, l'udito, la vista, il gusto, qui conosciamo solo attraverso la vista. E la vista è ricostruita nel linguaggio attraverso una descrizione realistica: a dare il senso dello straordinario Fitzgerald perciò insiste sull'abbaglio, cioè su una realtà la cui dimensione è talmente fuori del naturale che la nostra vista è confusa, è abbagliata, è insomma insufficiente. Gli aggettivi che ricorrono a proposito della descrizione sono: « gleaming, lighter, iridescent, glittering, translucent, golden light » e le frasi « he had never seen, pictures of royal procession, you never saw before ». Tutto quello che vede « he could not understand ». Il senso del meraviglioso è dato inoltre dall'insistenza sulle cose *rare* (la più rara di tutte essendo proprio la scommessa centrale: che esista un diamante grosso come l'hotel Ritz): « ebony roof... silk, woven with jewels and embroideries... cloth of gold... shreds and tatters of chinchilla... Honeyed luxury... mass of diamonds... sapphires... ».

Questo e altro ancora è il tessuto prezioso di cui è fatta questa realtà e che dà a questa realtà una qualità incredibile, da favola.

Tutto questo mondo è in qualche modo incomprensibile;

è incognito in senso fisico perché geograficamente inesistente; la sua esistenza infatti è garantita dalla corruzione di interi dipartimenti di stato e di strumenti scientifici i più aggiornati.

Che il povero eroe, il giovane John T. Unger from Hades svenga non meravigli. Il passaggio dall'Ade al Paradiso non è cosa da poco!

E poi l'abbandono delle facoltà razionali (laddove la ragione non basta più a spiegare), il sonno (un momentaneo sottrarsi alle fatiche della veglia cosciente), sono schema fisso del rituale morte-rinascita che anche il nostro eroe percorre nell'addentrarsi in questa realtà assolutamente inedita.

Uno stupore immenso lo prende e lo stordisce nei sensi; lo stordimento è dei colori, delle luci, della musica, degli odori. Le facoltà naturali, proprio perché naturali non reggono all'impatto col soprannaturale. Perché questa realtà non è solo indicibile (anche se detta e descritta) ma insostenibile come per Dante le visioni celestiali del Paradiso.

« ...then without movement without resistance, he seemed to float off and away, leaving an iced dessert that was pink as a dream... He fell asleep » (qui lascia il dessert che è pink as a dream, più tardi lascerà anche il dream). Al Sonno segue il Risveglio poi il Bagno che non è solo purificazione (il lavacro dell'eroe è ancora parte del rituale) ma anche allude alla situazione di assoluta passività da parte del soggetto, al suo abdicare in modo totale a questo mondo incantato.

Nella stanza l'agire è eliminato, è eliminato il movimento: altri toccano il suo corpo, lo ungono e lo profumano come fosse un oggetto.

Tutte le sequenze: l'aspersione e il profumo, il vestimento, la barba e i capelli avvengono ad un ritmo che si fa lento e pieno di pause, a suggerire un tempo dilatato, una quiete composta e misurata, un tono di mitica classicità.

È solo dopo che l'eroe è stato ormai purificato — e non solo dalle incrostazioni fisiche, ma anche dalle resistenze della mente (il dubbio: « ...I want to apologize... For doubting

you... ») — che è pronto ad *accettare* la storia della famiglia Washington. Ed è una storia affascinante, non c'è che dire, la storia di un uomo che si costruisce l'impero dell'oro (o del diamante)!

Ed è anche il più esasperato tentativo di dare vita all'American dream. Alla base di questo impero c'è la scoperta del diamante (e l'America non fu all'inizio la terra dei cercatori d'oro? ma il diamante irradia altre risonanze: il diamante è puro, è trasparente, è abbagliante. L'America non doveva essere la terra della purezza, dell'innocenza?) e insieme la volontà di costruire un mondo « all green — no fairway — no hazards ». Doveva essere questo un mondo nuovo — remoto — perfetto: la puntuale parabola dell'American dream. Ma questo Eden è carico di rischi e terrori: il suo essere del tutto svincolato dall'altro mondo, quello vero da cui proviene John T. Unger, è pagato con la crudeltà e l'assassinio. In una specie di infernale cavità giacciono i prigionieri, coloro che devono essere sacrificati al sogno di diamante. Sono marinai che hanno, per loro sfortuna, scoperto la segreta esistenza del castello; su di loro si attua l'oppressione, secondo la più parca legge di necessità. Perché la crudeltà è una legge della ricchezza non la cattiveria di un uomo.

Anzi, Braddock Washington è un ricco illuminato e tollerante: se può evita di uccidere e cerca, con infaticabile zelo, di salvare la vita di questi prigionieri sempre però pensando, è naturale, alla propria salvezza: « Cruelty doesn't exist where self-preservation is involved ». Magari ci fosse la possibilità di un'operazione di amnesia! È anche disposto a portare lì le famiglie dei prigionieri e incarcerarli con loro! In effetti il suo colonialismo d'avanguardia flessibile e funzionale, teso ad evitare le morti inutili, è un esempio da considerare per i moderni dittatori.

Ma accanto a queste spiacevoli rivelazioni — che bisogna dire non sconvolgono molto il giovane John, esercitato a un sacrosanto rispetto per i ricchi e per la proprietà privata, « the simple piety prevalent in Hades » (vedremo che ben altra sarà

la sua reazione quando scoprirà che il suo destino non è poi così radioso come glielo sta preparando il ricco signore) — ci sono per John romantici incontri nei giardini del castello.

La vegetazione, è vero, apparenta il giardino non all'Eden ma a qualcosa di più funerario (olmi e cipressi hanno un che di lugubre) ma basta a riscattare questo lieve suggerimento funesto la presenza di Kismine, la bella giovane dea. John è stupito dalla sua bellezza, benché sia stato sempre critico verso le donne al punto di mostrare indifferenza verso quelle dotate di un minimo difetto — « a thick ankle, a hoarse voice, a glass eye ». E inoltre è finalmente la prima che non gli rivolge la solita meccanica domanda su Hades.

Bisogna ricordare che anche Mr. Braddock Washington non era sfuggito al banale stereotipo ritornello « Pretty hot down there? »: è importante perché in questo modo il re favoloso del castello viene squallidamente apparentato agli altri terreni money-kings.

È qui che si consuma infatti il secondo livello di illusione secondo una progressione di incanti e disincanti che è la struttura interna del racconto. È una delusione, questa, più dolorosa e complicata e perciò più difficilmente afferrabile, nascosta com'è nelle pieghe segrete della trama, nel profumo pesante dei giardini, nei risvolti crudeli della bella fiaba.

Perché è questa la vera esperienza iniziatica di John T. Ungcr, la roccia solo apparentemente scintillante contro la quale è destinato a naufragare il suo personale e fervido day-dreaming.

Il fatto è che dallo splendore, dai profumi soavi, dalle deliziose passeggiate esala una nota stridula e falsa che offende il « sensibile » orecchio di John. È la domanda di Braddock Washington, la sua faccia vacua, il suo puzzar di cavalli (anche se si tratta dei cavalli più costosi — « he smelt of horses, the best horses »), la sua demoniaca crudeltà. È anche l'idillio, del più squallido manierato sentimentalismo, con Kismine, la giovane ricca patetica e umanitaria che nella sua verginale idiozia vagheggia la povertà come nei libri: « We'll be poor, won't we? Like people in books! What fun! ».

Del resto, che il castello e tutto il contorno sia stato progettato non da un architetto né da un poeta decadente francese ma da « a moving-picture fella » è assai deludente. Già, perché solo lui, il cafone (« he did tuck his napkin in his collar and couldn't read or write »), non indietreggia di fronte alla massa agghiacciante di denaro, e solo lui in effetti poteva costruire questo paesaggio che è appunto roba da scenografia hollywoodiana.

Un paesaggio che comunque piace a John, che è e rimane un cittadino di Hades, diviso tra animalesco stupore e animalesco istinto di conservazione. Proprio flirtando con Kismine tra baci e romantici presagi di vita futura (quante mai cameriere abbisognano per vivere), John scopre il suo tutt'altro che roseo destino: tutti gli ospiti vengono gentilmente uccisi alla fine del soggiorno. E sempre per la salvezza del Castello. A questo punto però il legame di affascinata solidarietà tra John e il castello si spezza: la sua vitalità piccolo-borghese se ne infischia di splendori: preferisce insomma la lavanderia ad Hades piuttosto che la morte nel paradiso.

Una volta che John ha deciso di sopravvivere, sottraendosi alla malia, il castello non ha più ragione, strutturalmente parlando, di esistere: si rompe in mille pezzi come un bicchiere di cristallo, scomparendo dalla faccia della terra e con sé porta via il suo signore. È questo un altro momento che conferma quel tessuto di riferimenti pagani e mitici di cui parlavamo prima come tessuto formale e tematico insieme. Braddock Washington diventa Prometheus, Emperor of Diamonds and priest of the age of gold: è una scena tragico-grottesca, quella che lo vede contrattare con Dio sul piano della più banale compravendita. Ma Dio non ci sta e il castello esplosce.

Si salvano con John le due sorelle Kismine e Jasmine: finalmente potranno realizzare il loro romantico sogno di povertà! Anche per loro si prepara l'iniziazione che segue un cammino inverso a quello di John. John è partito da Hades pieno dell'illusione della ricchezza e giunge al castello di diamante; Kismine parte dal castello piena dell'illusione della po-

vertà (« her favourite books had to do with poor girls who kept house for widowed fathers... ») e giunge ad Hades. Sono due percorsi da illusione a disincanto, perfettamente simmetrici — dal banale al favoloso, dal favoloso al banale — che approdano comunque allo stesso comune destino. In ambedue i casi inoltre l'innocenza messa a repentaglio è davvero poca cosa. Di John e della sua sconcertante mediocrità di aspirazioni abbiamo detto; di Kismine e della sua idea dell'innocenza parla lei stessa. « I'm very innocent and girlish. I never smoke, or drink, or read anything except poetry. I know scarcely any mathematics or chemistry. I dress very simply in fact, I scarcely dress at all... I am absolutely fresh ground... ». È una innocenza, la sua, protestata in modo isterico e poco convincente; terribilmente artefatta e voluta, inquinata com'è dall'artificio e dalla menzogna in cui vive.

Kismine e Jasmine « enter the middle class » con entusiasmo e abbastanza ottusità per poterci vivere. Evidentemente non amavano tanto il castello se con tanta indifferenza lo vedono scoppiare, solo melanconicamente commentando: « There go fifty thousand dollars' worth of slaves at pre-war prices. So few Americans have any respect for property ».

Ogni loro legame col diamante infine si spezza quando anche i gioielli, materiali sopravvivenze e legittimi eredi del castello, si rivelano « rhinestones », cioè oggetti più pertinenti al tenore sociale di Hades.

Ora apriranno una lavanderia. « 'I love washing', said she quietly. 'I have always washed my own handkerchiefs. I will take in laundry and support you both' ».

E qui si scioglie il « Pretty hot down there » nel vivace scambio di battute tra John e Kismine: « 'do they have wash-women in Hades?' asked Kismine innocently. 'Of course', answered John. 'It's just like anywhere else'. 'I thought — perhaps it was too hot to wear any clothes' ».

La frase stereotipa ed insignificante a quei livelli di ricchezza (sia a scuola sia nel castello) qui riacquista le sue con-

notazioni pratiche. È al pratico, al comune, al quotidiano che si va approdando dopo la consumazione della fiaba.

Così anche Hades, che era rimasto un segno iperdeterminato ora viene costretto ad un significato solo, topografico e banale: « 'Will father be there?' she asked... 'our father is dead', he replied sombrely. 'Why should he go to Hades? You have confused it with another place that was abolished long ago' ».

A quel limbo di quotidiana piatta dannazione John torna riconoscendolo come l'unica realtà che resiste — identica sostanza che infetta del suo squallore tutta l'America malgrado ogni possibile travestimento, da St. Midas al castello di diamante.

John ha conosciuto il castello, luogo in cui si è svolta l'avventura che ha segnato la sua vita: si prepara a dimenticarlo, allontanandolo tra i sogni, relegandolo ad un'età dell'uomo: la giovinezza. « 'It was a dream', said John quietly. 'Everybody's youth is a dream, a form of chemical madness' ». La sua peripezia è stata solo « a form of divine drunkenness » attraverso cui ha imparato che « there are only diamonds in the whole world and perhaps the shabby gift of disillusion ». Ma che farsene di quest'insegnamento? « I will make the usual nothing of it ». Tanto a vivere serve solo il conformismo. « His was a great sin who first invented consciousness. Let us lose it for a few hours ». Poi cade giù nel sonno, pronto a « rinascere » sotto altre stelle.

I genitori lo avevano mandato ad iniziarsi e John è tornato: l'avventura termina dov'era cominciata, da Hades ad Hades, chiudendo la figura di un cerchio; ma del cerchio non ha l'omogeneo spessore, né l'identica qualità in ogni punto.

Sulla circonferenza si leggono due rigonfiamenti corrispondenti alle due esperienze conoscitive che segnano l'itinerario iniziatico di John. E se vogliamo scoprire la geometria del racconto dobbiamo prima di tutto cogliere la qualità specifica di queste esperienze, per poi rapportarle al tema dell'iniziazione. Perché laddove l'iniziazione « istituzionale » si realizza attraverso un confronto cruento e traumatico della coscienza

vergine ed inesperta con un mondo sempre tortuoso ed ostile, qui accade qualcosa di diverso, legato alla spietata penetrazione che del problema ha Fitzgerald. Fitzgerald capovolge i termini tradizionali del discorso che da anni in America più che altrove si fa sul drammatico rapporto giovane-adulto, innocenza-esperienza, e ci dice, con apparente frivolezza, che l'iniziazione non è altro che disincanto, che consumazione del sogno. Di più: ci dice che il sogno è di una qualità estremamente banale, fino alla volgarità. John T. Unger (quanto diverso da Ike e Nick e Holden!) sogna nient'altro che la ricchezza e la sogna in dimensioni enormi, mostruose, grottesche; Jasmine e Kismine sognano la povertà come un lusso, un sospiro di gente ricca per le cose cosiddette semplici. Tutti e due vengono puniti: John dalla scoperta che la ricchezza è precaria e crudele. Kismine dalla scoperta che la povertà è permanentemente squallida.

Non c'è una realtà a cui valga la pena iniziarsi. Non c'è una procedura perigliosa e cruenta, non guerre né corride né cacce da attraversare per « adeguarsi » all'unica realtà esistente che è la volgarità banale, in questo caso di Hades.

Quindi, l'uomo è adulto quando smette di sognare o perlomeno chiama i sogni pazzia. Ma qui si realizza l'altra variazione sul tema da parte di Fitzgerald, che è un ulteriore drammatico approfondimento: non c'è nessuna differenza tra giovani e adulti. Altri scrittori diranno l'irriducibile distanza del giovane, depositario dell'innocenza e antagonista naturale del mondo adulto, Fitzgerald dice che John T. Unger non è un eroe, ma un passivo incapace piccolo-borghese, assolutamente della stessa lega dei suoi genitori.

Non esistono eroi innocenti e puri dai quali ci si possa aspettare il riscatto dalla ininterrotta opaca medietà; c'è John, brutto e dannato, c'è la luccicante volgarità dell'Hotel Ritz, non la trasparente purezza del diamante: contro la patinatura dorata del castello costantemente stride l'ironia amara e corrosiva che conosce la precarietà e la superficialità di quell'equivoco storico che fu l'American Dream, il più ambizioso e contraddittorio progetto dell'homo americanus.

Pareva di leggere una favola, e abbiamo scoperto una dura parabola kafkiana: favole al confronto — e il confronto misura la spietata durezza del discorso fitzgeraldiano — sono le fantasie eroico-erotiche di Hemingway, le sublimi liriche tensioni di Faulkner, le banali vicissitudini di Crane... Basta quindi non lasciarsi ingannare dal morbido involucro fiabesco e cogliendo nell'ironia che lo percorre il tono vero del racconto, il lettore scopre un Fitzgerald estremamente moderno, il meno datato.

Fitzgerald non era uno scrittore impegnato né si preoccupava di recitarne la parte: raccontava favole per vivere. E insieme riusciva a dire tutta la disperazione di un'epoca e a presentire lo sboccio di una sensibilità diversa, l'angoscia del tempo, la divorante frenesia accumulativa di una civiltà che è sempre di più movimento convulso, bruciante inutile tensione.

Senza alibi, senza consolazioni, senza fantasie eroiche, Fitzgerald indovinava e drammatizzava le linee di tendenza irreversibili su cui si avviava la società americana: scopriva la prevaricazione egemonica del denaro, la sua dannata prepotenza nel definire il mondo, dividendolo tra chi ha e chi non ha. E tutto questo lo diceva nell'unica maniera letteraria che resti — in favole o divagazioni sentimentali — parlando d'altro.

In quegli anni Hemingway combatteva in Spagna, e parlava di Jordan andato ad accender micce nell'Estremadura (Fitzgerald lavorava ad Hollywood, vendeva il suo talento in films commerciali, sperperava vita e danaro): in quella retorica esplicita, in quel realismo carico di buone intenzioni democratiche, Hemingway credeva di esprimere per intero il conflitto storico, e invece lo deformava diluendolo in forme sentimentali.

Fitzgerald era il più duro dei due; paradossalmente il più realistico anche se personalmente più prigioniero dell'idolo di cui pure conosceva la sostanziale irrealtà e crudeltà. Ammaliato dal castello fino alla fine, lo faceva esplodere e ancora lo adorava. Avvertiva (e ce ne fa ancora avvertire) insieme la menzogna e il fascino di questa « vast, perverse and meretricious beauty ». Sentiva (e ci fa ancora sentire) la drammaticità

schizofrenica dell'esperienza americana che altri scrittori ci negano, perché la appiattiscono con il loro moralismo giudicante.

Sapeva meglio degli altri quello che accadeva all'America, un paese che viveva un alibi colossale, grande come l'Hotel Ritz, per coprire il vanificarsi di ogni alternativa esistenziale; che era capace in realtà soltanto di produrre una piccola borghesia dotata di piccoli pensieri attaccata a piccole cose.

Per un fenomeno di condensazione, ci accade oggi di visualizzare l'esplosione del diamante attraverso l'immagine finale del *Blow up* di Antonioni e mentre i frammenti schizzano rabbiosi in aria, ci viene rivelato spietatamente il contenuto delle viscere del castello: non schegge iridescenti ma beni di consumo, ma derrate alimentari, ma ingombri da frigorifero costipato. Questa è l'America.

NADIA FUSINI