

UN ESTETA AL FRONTE:
JOHN DOS PASSOS E LA PRIMA GUERRA MONDIALE

The trouble is that writers are too literary — too damned literary. There has grown up — Swinburne I think an apostle of it — the doctrine (you have heard of it? it is dinned everywhere) art for art's sake: think of it — art for art's sake. Let a man really accept that — let that really be his ruling — and he is lost... Instead of regarding literature as only a weapon, an instrument, in the service of something larger than itself, it looks upon itself as an end — as a fact to be finally worshipped, adored. To me that's all a horrible blasphemy — a bad smelling apostasy.

WALT WHITMAN al discepolo Horace Traubel¹

Un'analisi puntuale dei primi due romanzi di Dos Passos (*One Man's Initiation*, 1920; *Three Soldiers*, 1921) ci consente innanzitutto di riesaminare, da un'angolatura specifica, alcuni problemi legati all'impatto provocato dalla Prima Guerra Mondiale sulla nuova generazione di scrittori americani; e inoltre, per quanto riguarda Dos Passos in particolare, ci rivela quanto profonde fossero in lui le radici decadentistiche, che lo accomunano, in modo a prima vista inatteso, all'esordiente Fitzgerald di *This Side of Paradise* (1920) e, più alla lontana, all'Hemingway di *In Our Time* (1925). Tali legami vengono temporaneamente messi in ombra dalla fioritura « radicale » del periodo che va da *Manhattan Transfer* (1926) a *U.S.A.* (1937), ma continuano ad ancorare saldamente lo scrittore a quel terreno originario, sicché solo

1. Riportato dal Traubel in *Seven Arts*, II, settembre 1917; citato in DANIEL AARON, *Writers on the Left* (1961), Avon Books, New York, 1969, p. 25.

tenendo conto della tenace persistenza di questo primo atteggiamento individualistico-decadente possiamo seguirne senza stupore la successiva svolta a destra, che conduce l'ultimo Dos Passos all'approdo reazionario a tutti noto (appoggio alla candidatura di Barry Goldwater nella campagna presidenziale del 1964 vinta da Johnson). Semmai, dati i punti di partenza e di arrivo, potrebbe stupire, nella parabola dello scrittore, giusto l'impennata « radicale », e quindi, proprio sulle sue caratteristiche ci soffermeremo, premettendo però fin d'ora, sulla scorta del fondamentale studio di Walter Rideout², che Dos Passos non è mai stato tanto radicale quanto se lo sono figurato soprattutto i critici americani militanti nella sinistra rivoluzionaria degli Anni Trenta, Granville Hicks in testa, che in lui vedeva il culmine dell'arte narrativa statunitense ormai conquistata alla rivoluzione proletaria³. Una volta tanto, l'autore aveva un concetto di sé più preciso che non i suoi critici e sostenitori, se nel 1930 definiva la propria posizione come quella di un « middle-class liberal », sulla linea dell'utopia democratica whitmaniana⁴; posizione questa che ci risulta invece perfettamente com-

2. WALTER RIDEOUT, *The Radical Novel in the United States 1900-1954*, Some inter-relations of literature and society, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1956. Al confronto, l'opera dell'Aaron sopra citata riesce meno persuasiva, anche se documentatissima: un po' gattula nel tono, più affastellata che approfondita, sembra dominata da un'inconfessata preoccupazione di prendere le distanze dalla materia trattata, quasi che l'autore temesse di scottarsi le dita. Anche il saggio di SERGIO PEROSA *L'idillio interrotto: Marx ed il romanzo americano fra le due guerre*, *Il Mulino*, n. 91, agosto 1959, ora, parzialmente modificato, in *Le vie della narrativa americana*, Mursia, Milano, 1965, pur giovandosi delle informazioni fornite dal Rideout, se ne discosta nel taglio, e perviene a conclusioni che ci trovano dissenzienti (« La vita dell'arte sa trarre anche dalle infatuazioni momentanee e dalle *liaisons dangereuses* il suo sostentamento [...] e riesce a trionfarne [...] », p. 230). Nell'ambito delle trattazioni generali sono da ricordare almeno: HENRY F. MAY, *The End of American Innocence* (1959), J. Cape, Londra, 1960; JAMES B. GILBERT, *Writers and Partisans*, Wiley, New York, 1968; e CHRISTOPHER LASCH, *The Agony of the American Left*, Deutsch, Londra, 1970.

3. GRANVILLE HICKS, *The Great Tradition* (1933; riveduta 1935), Biblio and Tannen, New York, 1967.

4. RIDEOUT, *op cit.*, p. 160.

prensibile alla luce dell'estrazione sociale dello scrittore, dell'educazione universitaria ricevuta, della vita da lui condotta fino alla metà degli Anni Venti; e che d'altronde ben si intona, come è già stato spesso notato, con l'atmosfera culturale dominante nel periodo.

La prima della lunghissima serie di opere di Dos Passos è un romanzo breve pubblicato — tipicamente — in Europa nel 1920: *One Man's Initiation - 1917* (Allen and Unwin, Londra). Sebbene sia stato ristampato in patria nel 1945 col titolo di *First Encounter* (Philosophical Library, New York), il romanzo è oggi pressoché uscito di circolazione, attratto nell'ombra di un'eclisse piuttosto vasta che lambisce sia nell'area anglosassone sia, e ancor più, in Italia, anche le opere maggiori del nostro autore⁵.

One Man's Initiation è la registrazione più immediata dell'esperienza bellica europea di Dos Passos, simile per molti versi a quella dell'intera « generazione perduta », di quella leva di intellettuali che, per ragioni varie, vollero partecipare in prima persona alla Guerra Mondiale. La loro storia è stata narrata da Malcolm Cowley, con grande onestà, garbo e finissima auto-ironia (oltre che con sempre vigile consapevolezza del ruolo sociale esercitato dalla classe media intellettuale alla quale lui e gli altri appartenevano) nell'ormai classico *Exile's Return*⁶, mentre molti suoi amici o coetanei diventati poi famosi hanno oggettivato il proprio frammento

5. Per un'ampia bibliografia ragionata si veda il volumetto di BIANCAMARIA TEDESCHINI LALLI, *Dos Passos*, Il Castoro n. 21, La Nuova Italia, Firenze, settembre 1968. — La ristampa da cui sono tratte le citazioni di *One Man's Initiation* è quella dei Cornell Paperbacks, Cornell University Press, Ithaca, N. Y., 1970, che contiene la prefazione 1945 dell'autore e una nuova introduzione del 1968. La traduzione italiana è di Giorgio Monicelli (*Iniziazione*, Federico Elmo editore, Milano, senza data; risale al 1949, come risulta dal *Repertorio Bibliografico della Letteratura Americana in Italia*, a cura del Centro Studi Americani, sotto la direzione di Biancamaria Tedeschini Lalli, vol. I-II, 1945-1954, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1966).

6. MALCOLM COWLEY, *Exile's Return*, A literary odyssey of the 1920, Norton, New York, 1934; edizione riveduta Viking Press, New York, 1951; in italiano *Il ritorno degli esuli*, traduz. di Bruno Oddera, Rizzoli, Milano, 1963.

di esperienza in forma di romanzo: da E.E. Cummings (*The Enormous Room*, 1922) a Faulkner (*Soldier's Pay*, 1930) a Hemingway (*A Farewell to Arms*, 1929; i racconti che hanno protagonista Nick Adams⁷). Nel Dos Passos di questo periodo notiamo in particolare la stessa incosciente baldanza giovanile di un Hemingway, che, su una cartolina spedita agli amici da una zona totalmente devastata dell'Alta Italia, scriveva: « Having a wonderful time!!! »⁸. E' altresì viva in lui la vaga, irrequieta impazienza (peraltro frustrata) di un Fitzgerald, il desiderio di « partecipare », di essere comunque al centro dell'azione; desiderio motivato da ragioni che non gli erano per nulla chiare. Osserva Fernanda Pivano, riprendendo le parole di Monsignor Darcy in *This Side of Paradise*: « Quando [Fitzgerald] partì per il campo d'addestramento lo fece perché quello era il suo dovere di gentiluomo. Un gentiluomo deve andare alla guerra come deve andare a scuola e all'università. [...] Che cosa lo attirasse in questa guerra non si capisce bene. Non il problema sociale: [...] l'avventura... come per Rupert Brooke che Scott conosceva bene e ammirava da almeno un paio d'anni. [...] o forse fu l'Europa ad attirarlo »⁹.

Quanto dice di sé Dos Passos nell'*Introduction*, 1968 a *One Man's Initiation* compendia perfettamente, come si vede dal confronto con le posizioni di Heminèway e Fitzgerald, uno stato d'animo generazionale oltre che personale:

We had spent our boyhood in the afterglow of the peaceful nineteenth century. There was a war on. What was war like? We wanted to see with our own eyes. We flocked into the volunteer services. I respected the conscientious objectors, and

7. Anche questa serie di racconti si configura come un *Bildungsroman*; rimando al mio studio « Considerazioni sull'ordine di successione dei racconti di Hemingway », in *Studi Americani*, n. 13, 1967.

8. In CHARLES A. FENTON, *The Apprenticeship of Ernest Hemingway*, Farrar, Straus & Cudahy, New York, 1954, cap. III.

9. FERNANDA PIVANO, « Lettera d'amore a Fitzgerald », in *La balena bianca e altri miti*, Mondadori, Milano, 1961.

occasionally felt I should take that course myself, but hell, I wanted to see the show¹⁰.

Lo « spettacolo » è raccontato nel romanzo attraverso una serie di rapide annotazioni di tipo impressionistico, riconducibili all'esempio offerto da Stephen Crane in *The Red Badge of Courage* (1895)¹¹. La qualità immediata e frammentistica dell'opera è testimoniata dalle parole stesse dell'autore, che così ne descrive l'occasione e il metodo compositivo: « Most of *One Man's Initiation* was scribbled down on the old French line steamer *Espagne* on the way back from Bordeaux to New York almost exactly fifty years ago »¹². Ulteriore conferma viene, come vedremo, dal confronto con l'opera successiva, *Three Soldiers*, che è una rielaborazione più articolata e matura del medesimo tema. In *Initiation* sono appena abbozzati i momenti iniziali dell'avventura europea dei volontari americani, cioè il trasferimento dal molo d'imbarco alla Francia. La narrazione, in terza persona, si incentra su un solo personaggio principale, Martin Howe, una figura di intellettuale in cui Dos Passos proietta se stesso; Martin s'imbarca, come gli altri, con un senso di esultanza:

Martin is stretched on the deck in the bow of the boat with an unopened book beside him. He has never been so happy in his life (p. 45).

Le elucubrazioni di un giovanotto smunto sui nuovi tipi di gas usati in guerra non guastano l'allegria generale, anche se gettano una prima ombra sul destino di quei giovani. In

10. *Op. cit.*, pp. 4-5.

11. Per un'analisi dell'intera opera di Dos Passos si vedano, oltre alla citata Tedeschini Lalli, GEORGE-ALBERT ASTRE, *Thèmes et structures dans l'oeuvre de John Dos Passos*, 2 voll., Lettres Modernes, Parigi, 1956; JOHN WRENN, *John Dos Passos*, Twayne, New York, 1961; e soprattutto ROBERT GORHAM DAVIS, *John Dos Passos*, University of Minnesota Pamphlets, Minneapolis, 1962. Dei primi due romanzi di Dos Passos offre una lettura molto persuasiva JOHN W. ALDRIDGE nel 5° cap. di *After the Lost Generation* (1951), The Noonday Press, New York, 1958.

12. *Introduction*, 1968, *cit.*, p. 1.

ogni caso, i tedeschi sono barbari, « Unni », e come tali vanno doverosamente combattuti. I presagi si ripresentano poi a Parigi, dove Martin, seduto a un caffè, scorge un soldato dal volto sfigurato:

A face that still had some of the chubbiness of boyhood. Between the pale-brown frightened eyes, where the nose should have been, was a triangular black patch that ended in some mechanical contrivance with shiny little black metal rods that took the place of the jaw (p. 54).

Le tappe dello snervante viaggio di trasferimento verso il fronte rappresentano la prima frizione con una realtà sgradevole, già corrotta: « Through the fresh scent of rain-beaten leaves came a greasy smell of soup ». (p. 59) attraverso la frequente percezione di odori fastidiosi o repellenti¹³. Incomincia a farsi strada, in Martin e nei suoi compagni, un senso di delusione per la banalità delle lunghe giornate così poco eroiche, anzi sprecate, e con esso l'idea che la guerra sia un raggio in cui sono coinvolti stampa e pulpito, una gigantesca frode architettata da agenti non ben specificati ai danni della « gente onesta, buona, generosa » (p. 28).

In questo passo riscontriamo una tipica carenza ideologica del nostro scrittore, ossia una genericità di analisi storico-politica che persiste anche nella trilogia *U.S.A.*, l'opera che corona il periodo dell'impegno politico di Dos Passos. Tale periodo si può far iniziare con la partecipazione dello scrittore alla campagna in favore degli anarchici italiani Sacco e Vanzetti (1926-27), anche se altri (Daniel Aaron, p. 358) estendendo eccessivamente l'uso del termine « radical », anticipa la « ribellione » di Dos Passos addirittura al 1914 o almeno al 1916, cioè al periodo delle recensioni, scritte per lo *Harvard Monthly*, di due libri di John Reed (*Insurgent*

13. Norman Mailer in *The Naked and the Dead* (1948) riprenderà questo procedimento, sviluppandolo poi fino ad estremi barocchi in *An American Dream* (1965). Rimando al mio saggio « Norman Mailer », in *Studi Americani*, n. 11, 1965.

Mexico e War in Western Europe). Il Rideout (p. 159) fa opportunamente notare che la linea dell'intervento di Dos Passos nel caso Sacco e Vanzetti, pur così appassionato e generoso, non è per nulla rivoluzionaria ma « illuminata »: gli anarchici debbono cioè ottenere giustizia affinché si possa continuare a credere nelle istituzioni americane, che da questa vicenda rischiano di uscire malconce. In secondo luogo, la ragione profonda per cui Dos Passos si appassiona a questo « caso » è che in esso egli vede di nuovo esemplarmente incarnato quel contrasto tra *individuo* e *società* su cui s'incentravano appunto i primi romanzi. La vittoria dell'ordine costituito lo spingerà più a sinistra, ma emotivamente, non intellettualmente. Infatti, quando in *The Big Money*, ultimo volume della trilogia (1936), egli rievoca le figure di Sacco e Vanzetti nel celebre episodio loro dedicato, l'analisi politica non compie alcun passo avanti rispetto a *One Man's Initiation*. Ancora una volta, Dos Passos si limita a denunciare il fatto che l'America, la vecchia, sana America di un tempo, sia caduta in mano a un gruppo non meglio identificato di « stranieri » (nel senso di estranei alla genuina tradizione democratica americana) i quali esercitano il potere con violenza gangsteristica. L'obiezione di Robert Gorham Davis, nello studio citato (pp. 29-30), è impeccabile:

Questa non è una rappresentazione molto precisa dei fatti. Il rettore di Harvard, A. Lawrence Lowell, una delle personalità più censurate dagli intellettuali per la parte avuta nel caso Sacco-Vanzetti, veniva da un'antica e raffinata famiglia americana, come pure il giudice della Corte Suprema Oliver Wendell Holmes, il cui rifiuto di sospendere l'esecuzione è annunciato in uno dei *Newsreels*. Il patrimonio familiare del rettore Lowell, e di sua sorella Amy [la poetessa imagista], derivava dallo sfruttamento dei lavoratori tessili di Lawrence e di Lowell che durava da prima della Guerra Civile. La grande potenza della casa dei Morgan, alla quale nel 1919 si addossa la colpa per il modo in cui l'America entrò in guerra e per il modo in cui fece la pace, nasceva dalle speculazioni di famiglia intraprese a Hartford, nel Connecticut, fin dal 1830. E' difficile dire che cosa intenda Dos Passos col termine « strangers ». La maggioranza dei capi-

talisti e dei potenti, sia nella realtà sia nel romanzo, hanno uno sfondo familiare strettamente americano. Sono stati creati dall'America e dalla concezione americana del successo, come lo stesso U.S.A. mostra abbondantemente. La trilogia non fornisce alcuna spiegazione adeguata della degenerazione intervenuta e dei modi per correggerla, e non dice quali elementi discordanti della tradizione americana siano responsabili dei buoni « noi » e dei cattivi « loro ». Le cose vanno male nel paese perché i « loro » sbagliati hanno preso il sopravvento, e solo alcuni individui coraggiosi cercano di far qualcosa. Ecco perché i romanzi successivi potranno continuare ad avere il medesimo tono accusatorio, sia che i felloni siano i capitalisti, i comunisti, i sindacalisti o i riformisti del New Deal. Dos Passos scrive romanzi sociali senza sociologia, senza istituzioni sociali.

Così in *One Man's Initiation* la tragedia dei soldati non è tanto *sociale* quanto *personale*, poiché essa consiste essenzialmente nella perdita della loro individualità. Dos Passos ce li rappresenta ormai organizzati, inquadrati, annientati, in un brano che è l'esatto corrispettivo dello *sketch* hemingwayano *Minarets stuck up in the rain*¹⁴:

14. *In our time*, Three Mountains Press, Parigi, 1924; ora in *The First Forty-Nine Stories*: « Minarets stuck up in the rain out of Adrianople across the mud flats. The carts were jammed for thirty miles along the Karagatch road. Water buffalo and cattle were hauling carts through the mud. No end and no beginning. Just carts loaded with everything they owned. The old men and women, soaked through, walked along keeping the cattle moving. The Maritza was running yellow almost pu to the bridge. Carts were jammed solid on the bridge with camels bobbing along through them. Greek cavalry herded along the procession. Women and kids were in the carts couched with mattresses, mirrors, sewing machines, bundles. There was a woman having a kid with a young girl holding a blanket over her and crying. Scared sick looking at it. It rained all through the evacuation ». Non ci interessa qui fare dell'analisi stilistica, ma è facile notare, sia pur di sfuggita, quanto più risolta appaia, sul piano artistico, la descrizione hemingwayana: compatta, apparentemente impassibile (Flaubert), coerente in ogni suo particolare, incalzante, essenziale (si basa su *réportages* giornalistici anteriori, effettuati per telegrafo), centrata con straordinaria e consapevole sagacia sull'uso del gerundio (modo per eccellenza indefinito, di movimento continuo) e sulla sapiente manipolazione delle cadenze musicali steiniane. Per contro, il quadro tentato da Dos Passos risulta sfocato, privo di una tonalità unitaria pur affannosamente ricercata (contrast *cold/warm; rosy/mud-coloured*;

Martin slammed down the hood of the car and stood upright. A cold stream of rain ran down the sleeves of his slicker and dripped from his greasy hands.

Infantry tramped by, the rain spattering with a cold glitter on grey helmets, on gun-barrels, on the straps of equipment. Red sweating faces, drooping under the hard rims of helmets, turned to the ground with the struggle with the weight of equipment; rows and patches of faces were the only warmth in the desolation of putty-coloured mud and bowed mud-coloured bodies and dripping mud-coloured sky. In the cold colourlessness they were delicate and feeble as the faces of children, rosy and soft under the splattering of mud and the shagginess of unshaven beards.

Martin rubbed the back of his hand against his face. His skin was like that, too, soft as the petals of flowers, soft and warm amid all this dead mud, amid all this hard mud-covered steel.

He leant against the side of the car, his ears full of the heavy shuffle, of the jingle of equipment, of the splashing in puddles of water-soaked boots, and watched the endlessly rosy patches of faces moving by, the faces that drooped towards the dripping boots that rose and fell, churning into froth the soupy, putty-coloured mud of the road (pp. 61-62).

Una delle intuizioni centrali del libro è qui espressa di getto, ancora al di qua — certo — della più consapevole rielaborazione di *Three Soldiers*, eppure con immediata ef-

soft/hard/heavy; ma la tessitura della frase è a volte faticosa: «turned to the ground *with* the struggle *with* the weight of equipment»); soprattutto fallito è il tentativo di dare il senso, il colore della scena attraverso un commento *diretto*, sentimentale, dell'autore, laddove Hemingway, evidenziando con tecnica naturalistica i dettagli prescelti, infonde loro per questa via il colore stesso della realtà. Si confrontino con i risultati hemingwayani le poetiche di un Flaubert, di un Zola (*Le roman expérimental*, 1880) e soprattutto di un Maupassant (prefazione a *Pierre et Jean*, 1887: «La vie... lasse tout au même plan, précipite les faits ou les traînes indéfiniment. L'art, au contraire, consiste à user de précautions et des préparations, à ménager des transitions savantes et dissimulées, à mettre en pleine lumière, par la seule adresse de la composition, les événements essentiels et à donner à tous les autres le degré de relief qui leur convient, suivant leur importance, pour produire la sensation profonde de la vérité spéciale qu'on veut montrer»).

ficacia: la guerra avvilisce gli uomini riducendoli a *cose* infangate, indistinguibili dalle altre *cose* circostanti. Si salvano solo i volti, di un'innocenza puerile, che per Dos Passos è la tenerezza stessa della vita. La contrapposizione fra l'organizzazione bellica, considerata come un'astratta e insensata potenza, e la massa degli uomini ad essa sottoposti, resi uguali dal fango e dalla fatica, è la premessa necessaria alle considerazioni sviluppate poco dopo da un medico e dallo stesso Martin; in esse si coglie un ulteriore elemento di identità che accomuna i combattenti di una parte e quelli dell'altra, al di là delle trincee:

« It is funny », said the little doctor suddenly, « to think how much nearer we are, in state of mind, in everything, to the Germans than to anyone else ».

« You mean that the soldiers in the trenches are all further from the people at home than from each other, no matter what side they are on ».

The little doctor nodded.

« God, it's so stupid! Why can't we go over and talk to them? Nobody's fighting about anything... God, it's so hideously stupid! » cried Martin, suddenly carried away, helpless in the flood of his passionate revolt.

« Life is stupid », said the little doctor sententiously (p. 71).

Si noti come questa affinità tra soldati nemici sia presentata da Dos Passos non secondo chiare linee di classe (considerando cioè la truppa come carne da macello al servizio di una classe dominante che si serve della guerra per raggiungere suoi precisi fini), ma piuttosto in termini sentimentali, esistenziali, che portano inevitabilmente ad una conclusione astorica, generalizzante, e comunque evasiva: « E' la vita che è idiota »¹⁵. Proprio perché la Vita è, ai suoi occhi, così insensata, Martin, che è solo la trasparente contro-

15. Questo esito è sottolineato anche da MAXWELL GEISMAR in *Writers in Crisis: The American Novel 1925-1940*, Houghton Mifflin, Boston, 1942; ristampa 1960 con nuova prefazione.

figura dell'autore¹⁶, viene afferrato dal desiderio di evaderne e di essere assunto in un eden contemplativo:

Might not it really be, he kept asking himself, that the sky was a beneficent goddess who would stoop gently out of the infinite spaces and lift him to her breast, where he could lie amid the amber-fringed ruffles of cloud and look curiously down at the spinning ball of the earth? It might have beauty if he were far enough away to clear his nostrils of the stench of pain (pp. 70-71).

Anche l'amico di Martin, Tom Randolph, esprime più oltre un analogo desiderio di evasione. E' una sera bellissima. Su un sottofondo di cannonate Martin sta cercando di ricordare dei versi di Shelley. Tom osserva la luna circondata dalle nuvole, simili a un veliero, e sbotta:

« Wouldn't it be great to go to sea? » said Randolph, looking straight into the moon, « an' get out of this slaughter-house. It's nice to see the war, but I have no intention of taking up butchery as a profession... There is too much else to do in the world » (p. 154).

Sarà l'arte, tipicamente, ad offrirsi al giovane Martin-Dos Passos come l'incarnazione compiuta, perfetta, di questo sogno di evasione. Ecco infatti stagliarsi, proprio al centro del romanzo, e nel pieno della guerra, l'immagine tutta decadentistica dell'Abbazia, *turris eburnea* isolata dal basso mondo di allora e di oggi, emergente « in spettrale perfezione » da un lago di nebbia, simbolo di una vita *autre*, della vita appunto dell'arte, in cui « la spietata sofferenza della vita veniva veduta attraverso un'aurorale nebbia di de-

16. In una lettera del luglio 1918 Dos Passos scriveva: « I want to retire to a valley among high mountains. — Shelley's Caucasus will do — and there live among paintpots and white paper and work in a vineyard for a farthing a day. Je suis desenchanté. If monasteries were the thing nowadays I should have been in one long ago. Let's found (*sic*) one at the end of Finisterre ». Riportata in *Introduction*, 1968, *cit.*

licata bellezza»¹⁷. E' un'arte concepita come il contrario della vita: pura laddove la vita è fetida; fuori del tempo, immutabile, incorruttibile:

Except for the dirty smell of huddled soldiers that came now and then in drifts along with the cool woodscent, there might have been no war at all. In the soft moonlight the great traceried windows and the buttresses and the high-pitched roof seemed as gorgeously untroubled by decay as if the carvings on the cusps and arches had just come from under the careful chisels of the Gothic workmen (p. 79).

Martin trascorre molti pomeriggi a fantasticare sulla vita serena dei monaci di allora, rimpiange di non essere stato uno di loro, di non avere oggi « un posto dove ci si potesse rifugiare da tutta questa perfidia, questa ipocrisia, questa atroce insistenza di odio, di quest'odio che ci soffoca »¹⁸; e qui Dos Passos accenna a un sotto-tema del romanzo che è quello della superiorità della civiltà d'altri tempi rispetto alla nostra. Non sarà necessario dilungarci a mostrare quanto arbitraria sia questa contrapposizione, quanto estetistica, dal momento che il passato è visto in chiave d'arte, di cultura, di sereno *otium* (i monaci che ricopiano i codici...) e non di guerra e di analoghe catastrofi sociali che pure esistevano anche allora.

Il tema maggiore è comunque quello del contrasto fra vita e arte, contrasto dal quale l'arte esce sconfitta. L'abbazia è infatti distrutta a cannonate, così come i fogli della sinfonia di Andrews, alla conclusione di *Three Soldiers*, vengono dispersi dal vento. A questo tema s'intreccia l'altro, cui si è già accennato, del contrasto fra guerra e natura, fra distruzione provocata dagli uomini e bellezza naturale; esso com-

17. Traduz. Monicelli. « The crude agony of life was seen through a dawn-like mist of gentle beauty », p. 81.

18. Traduz. Monicelli. « Somewhere nowadays where you could flee from all this stupidity, from all this cant of governments, and this hideous reiteration of hatred, this strangling hatred », p. 81.

pare solo sporadicamente in *Initiation*, più di frequente e con maggiore incisività in *Three Soldiers*:

Martin Howe and Tom Randolph would spend there [nel giardino di una villa distrutta] the quiet afternoons when they were off duty, sleeping in the languid sunlight, or chatting lazily, pointing out to each other tiny things, the pattern of snail-shells, the glitter of insects' wings, colours, fragrances that made vivid for them suddenly beauty and life, all that the shells that shrieked overhead, to explode on the road behind them, threatened to wipe out (p. 142).

Lo stesso tema, appena variato, si ritrova in un passo verso la fine del romanzo, insieme a quello, già preso in esame, dell'affinità dei combattenti coinvolti in un conflitto che li oppone artificiosamente. Qui la natura è rappresentata dai corpi umani, che esprimono l'individualità, la libertà, la profonda autenticità della persona, valori tutti che si vorrebbero far scomparire sotto le divise infangate, di qualunque colore siano. Si tratta del passo in cui Martin si imbatte in un soldato tedesco gravemente ferito e lo soccorre; intorno a loro i boschi ridotti a cumuli di immondizie e di rovine, gli alberi schiantati, l'odore della morte. L'autore non sa trattenere un moto di rabbia:

And this was what all the centuries of civilisation had struggled for. For this had generations worn away their lives in mines and factories and forges, in fields and work-shops, toiling, screwing higher and higher the tension of their minds and muscles, polishing brighter and brighter the mirror of their intelligence. For this! (pp. 146-147).

In quel paesaggio di morte e di distruzione provocate da una volontà dissennata, a Dos Passos pare che solo i corpi degli uomini rappresentino tutto ciò che rimane di autentico e di naturale:

Martin kneeled beside him and tried to lift him, clasping him round the chest under the arms. He was very hard to lift, for his legs dragged limply in their soaked trousers, where the

blood was beginning to saturate the muddy cloth, stickily. Sweat dripped from Martin's face, on the man's face, and he felt the arm-muscles and the ribs pressed against his body as he clutched the wounded man tightly to him in the effort of carrying him towards the dugout. The effort gave Martin a strange contentment. It was as if his body were taking part in the agony of this man's body. At last they were washed out, all the hatreds, all the lies, in blood and sweat. Nothing was left but the quiet friendliness of beings alike in every part, eternally alike (pp. 147-148).

Dos Passos postula dunque una assoluta quanto astratta dicotomia pace/guerra secondo la quale la pace sarebbe il momento della civiltà, della laboriosa costruzione del bene, e la guerra il suo opposto, il momento della distruzione insensata. Gli sfugge il rapporto dialettico che, in una società capitalistica come gli Stati Uniti in quello stadio di sviluppo, lega i due momenti in un nodo organico, necessario. La fratellanza universale degli uomini semplici e onesti al di là di ogni frontiera e divisione è un annoso mito che Dos Passos accoglie pienamente, acriticamente, senza avvedersi della sua portata mistificatrice e senza considerare, invece, che nella realtà dei fatti l'intervento americano nella guerra europea, lungamente meditato e dibattuto, non fu un gesto di follia ma il risultato di una necessità economica, storica, insita nel meccanismo di sviluppo della società americana che, esaurita la frontiera interna, imponeva ora la ricerca di uno « spazio vitale » commerciale anche in direzione dell'Europa come già del Messico, di Portorico, delle Hawaii, di Cuba, delle Filippine, della Cina, del Giappone. Una politica di vera neutralità (per non parlare di pacifismo) avrebbe comportato la sospensione delle forniture belliche agli Alleati con conseguenze economiche negative che « l'amministrazione Wilson non sarebbe stata in grado di affrontare [...] L'economia americana dipendeva in misura sempre maggiore dal commercio di materiale bellico »¹⁹. Quindi, se il pacifismo invocato da Dos

19. FOSTER RHEA DULLES, *Gli Stati Uniti*, secondo volume, Feltrinelli, Milano, 1963, p. 302.

Passos fosse stato, per ipotesi, adottato come politica della nazione, le ripercussioni economiche negative si sarebbero fatte sentire da tempo in tutto il paese, e tanto più fortemente sugli alti strati sociali, che godevano proporzionalmente più degli altri del beneficio economico derivante da una continua espansione produttiva. Non a caso il padre di Dos Passos, un avvocato ricchissimo, introdotto nel mondo degli affari e dell'alta finanza, consulente di grosse *corporations*, amico di vari presidenti degli Stati Uniti e in particolare di McKinley, non manifestava alcuna propensione per il neutralismo, anzi, aveva scritto un libro, significativamente intitolato *The Anglo-Saxon Century*, in cui profetizzava il destino mondiale e l'ascesa degli Stati Uniti al rango di potenza egemone²⁰. Paradossalmente, è proprio la politica espansionistica del governo americano a garantire il tenore di vita del giovane Dos Passos esteta e pacifista, a permettergli i lunghi viaggi in Europa con la madre, l'educazione molto per bene ricevuta prima a Choate, poi a Harvard, da cui esce ventenne nel 1916 *cum laude*, e il soggiorno di un anno in Spagna, a spese del padre, per studiare architettura. Lo scotto da pagare per l'appartenenza a una simile classe sociale e per la frequentazione dei suoi luoghi deputati poteva essere d'altra parte, l'assorbimento di certe sovrastrutture ideologico-culturali, elaborate da quella stessa classe, che separano l'artista, a mo' di cortina fumogena, dalla realtà più viva della propria società, isolandolo nella classica torre d'avorio.

Che di questo tipo fossero i « valori » culturali assorbiti da Dos Passos a Harvard lo testimonia Malcolm Cowley, suo compagno d'università:

Essenzialmente il guaio era che il mondo presentatoci per il nostro bene dai professori era il mondo speciale della dottrina — senza tempo, senza luogo, elaborato, incompleto e in rapporto solo molto vago con quell'altro mondo in cui si accumulavano i patrimoni, si finanziavano le università e i cialtroni governavano le città. [...] Quelle esposizioni e quelle sale-prova di

20. DAVIS, *op. cit.*, p. 6.

cultura dove noi passavamo quattro anni non erano negozi al pian terreno, aperti alla vita della strada. Esistevano, per così dire, in cima ad edifici altissimi, e si affacciavano su un remoto panorama di viali e di case georgiane e di templi greci adibiti a banche — le persone fuori avevano la dimensione di moscerini — e, vaghi nella distanza, i campi, le miniere, le fabbriche che, discretamente, faticavano per mantenerci. Non li degnavamo mai di uno sguardo²¹.

Nemmeno la lettura prima di Veblen poi di Marx, nemmeno la partecipazione diretta ad alcune cruciali vicende politiche dell'epoca, sarebbero riuscite a corrodere il nocciolo profondamente decadente (fatto proprio dalla *middle class* del tempo) dell'originaria ideologia dospassosiana. Giustamente Maxwell Geismar, nel già citato *Writers in Crisis*, vede nella letteratura americana degli Anni Venti, e segnatamente nel primo Dos Passos, « lo stadio finale di quella separazione dell'artista americano dalla propria società che era cominciata con il dominio industriale sulla Repubblica Americana nel 1860, e che ha il suo culmine negli Anni Venti americani » (p. 100).

Il fenomeno, naturalmente, non è solo americano, né presenta solo aspetti negativi. Lo troviamo diffuso, intorno alla metà dell'Ottocento, in tutto l'Occidente economicamente avanzato. La frattura tra l'artista e la società borghese che lo ha, nella maggioranza dei casi, generata dal proprio seno, si verifica in coincidenza con la fine del ruolo progressista esercitato dalle varie borghesie nazionali e col contemporaneo diffondersi delle teorie socialiste. Il disegno della frattura, che è doppia, risulta particolarmente nitido in Francia, dove si possono discernere con chiarezza le linee di divaricazione. La ribellione anti-borghese dell'artista può infatti manifestarsi come ribellione di costume (la *bohème*) ed essere perciò antifilistea alla maniera di Gautier, di Flaubert, di Baudelaire (1857: processi a *Madame Bovary* e a *Les Fleurs du Mal*, ritenute opere scandalose), e così criticare, in nome della

21. MALCOLM COWLEY, *Exile's Return*, cit., pp. 30 e 33.

libertà *individuale* — che diventa da ultimo arbitrio asociale col decadentismo — la *mentalità* conformista, gretta, bigotta, ottusa, della borghesia quattrinaia; oppure può svilupparsi come critica dell'assetto sociale e politico vigente, come avviene da Victor Hugo a Zola, fino all'intervento diretto dell'artista nella polemica politica (Zola: *J'accuse*, 1898) che rompe così il cerchio dell'isolamento.

In America le due correnti si ritrovano fuse nel Greenwich Village newyorchese negli anni precedenti la Guerra Mondiale: « I *bohèmiens* leggevano Marx e tutti i radicali avevano un tocco di *bohème*: sembrava che entrambi i tipi combattessero per la stessa causa. [...] Durante i tumulti per il pane del 1915 i Wobblies [sindacalisti rivoluzionari] stabilirono il loro quartier generale nello studio di Mary Vorse sulla Decima Strada; e gli abitanti del Village erano capaci di farsi spaccare la testa dalla polizia nella Union Square prima di comparire al Liberal Club a recitare Swinburne avvolti in bende insanguinate »²². Fu la guerra a dividere le due correnti, e l'unica cui il potere concesse di sopravvivere fu quella dell'innocua « scapigliatura ». Dos Passos, proprio perché inizialmente legato all'esperienza decadente (Walter Pater, per fare un nome che vale anche per Fitzgerald), si riconosce nei ribelli anti-filistei, con i limiti e le remore che ne conseguono. D'altra parte ha ragione ancora il Cowley di ricordare che non si può lottare a fondo contro un sistema ritenuto inattaccabile: « Non c'è alcuna vergogna reale nel ritrarsi da una situazione impossibile o nel fuggire un nemico che sembra troppo potente per poterlo attaccare. Molti scrittori degli Anni Venti consideravano la nostra società commerciale un nemico di quella specie e ritenevano che la loro unica speranza stesse nel trovarvi scampo » (p. 236).

Del resto il distacco fra artista e società non presenta solo aspetti negativi. Dos Passos infatti, da quella cultura raffinatissima che nel chiuso della sua serra maturava sottili ricerche formali (gli Imagisti, il primo Joyce), trae elementi

22. MALCOLM COWLEY, *Exile's Return*, cit., p. 66.

stilistici di cui saprà far buon uso quando, insieme ai temi più propriamente decadenti derivati da quella medesima cultura, se ne lascerà alle spalle i cascami formali più vistosamente estetizzanti. Grazie alla remota formazione culturale borghese che gli ha dato, fra l'altro, anche quella certa familiarità con i classici che è mancata — e si vede — al meno diligente Fitzgerald, Dos Passos, pur rimanendo sempre al di sotto del livello stilistico di un Hemingway (che si è scelto fin dall'inizio una « scuola » formalmente più rigorosa — Maupassant, Turgeniev, Flaubert, Gertrude Stein — e un campo d'azione ben delimitato, che non lo espone a rischi) sarà in grado di evitare le sciatterie dei naturalisti alla Theodore Dreiser e di raggiungere un notevole risultato tecnico con *Manhattan Transfer* e *U.S.A.*²³.

Torniamo, per le ultime osservazioni, a *One Man's Initiation*. Il romanzo, ideologicamente impostato nel modo che s'è visto, si conclude necessariamente nella frustrazione e nello sconforto. Martin e Tom incontrano un gruppo di giovani francesi con cui intrecciano una discussione « filosofica », un dibattito che rappresenta la prova generale di quello che ritroveremo, sviluppato con maggior perizia, in *Three Soldiers*. L'incontro, per la sua vivacità e per la manifesta buona fede di chi vi partecipa, genera nei due americani un senso di eccitazione, di speranza; gli interlocutori sono ragazzi che « ti danno l'idea che qualcosa stia realmente accadendo nel mondo ». Poco dopo, saranno tutti morti. Prima ancora però che intervenga la morte a bruciare quell'esile filo di speranza, un senso di impotenza si diffonde fra quei soldati. Essi sono concordemente ostili alla guerra, ma, per il resto, esprimono divergenti visioni del mondo.

Tom Randolph assume un atteggiamento tipicamente isolazionista, che, a livello personale, scivola nel qualunquismo: secondo lui l'America, per tener fede alla propria immagine di nazione « pura », non avrebbe dovuto intervenire nella guerra che l'ha trascinata nel pantano europeo ponendola sullo

23. Davis, *op. cit.*, pp. 7-8.

stesso piano delle nazioni-pirata come Francia, Inghilterra e Germania. Dato però che la guerra è in corso, è inutile farsi cattivo sangue: « Laugh and be individually as decent as you can, and dont' worry your head about the rest of the world » (p. 160).

Martin è su posizioni analoghe, con una sfumatura più moralistica. Egli credeva nella libertà, e ha invece dovuto assistere, impotente, da un lato alla crescente aggressività della campagna di stampa interventista, e dall'altro all'accettazione passiva della guerra da parte della gente comune. Il concetto di libertà postulato da Martin è apparentemente assoluto, ma a ben guardare, l'unica libertà cui egli aspira è quella individuale nel senso più ristretto, che nel caso suo appare sublimata come libertà d'artista. E' significativo che, mentre i suoi compagni si affannano nella discussione, Martin insegue ancora una volta nella memoria i versi dell'*Hellas* di Shelley (« The world is weary of its past... »). Ora però, di fronte appunto alla capitolazione della maggioranza della gente comune, la sua fede in questa « libertà » vacilla: « All my life I've struggled for my own liberty in my small way. Now I hardly know if the thing exists » (p. 158)²⁴.

Al problema della guerra i francesi rispondono con soluzioni varie: il Normanno trova la salvezza nella Chiesa, Lully nell'anarchia; Dubois crede nella rivoluzione a breve scadenza, Mercier in un « socialismo delle masse » che elimini i ricchi e le guerre che essi provocano. Tutte queste posizioni rimangono però prive di mediazioni e di sintesi. Sono discorsi vani — sembra insinuare l'autore — vacillanti e grotteschi al pari delle ombre che la candela proietta deformate sulle pareti. Può ben darsi, come dice il Rideout, che nella conclusione nichilistica del romanzo pesi la lezione assimilata da Gibbon, che negli anni di Harvard Dos Passos

24. Nel generico pacifismo — quietismo, al limite — di Tom e di Martin riconosciamo un elemento della biografia di Dos Passos, cioè lo stadio intermedio attraversato dall'autore prima di giungere a posizioni più radicali. Lo testimonia il RIDEOUT (p. 156): « Dos Passos has [...] stated that the war drove him toward radicalism by way of pacifism ».

lesse e ammirò grandemente. Solo in seguito, nei tardi anni Venti, cominciò a farsi sentire l'opposta influenza di Marx. Nella *Preface*, 1945 Dos Passos ammette infatti che la sua generazione, cresciuta « during the quiet afterglow of the nineteenth century », era totalmente sprovvista di orientamenti politici che la aiutassero ad interpretare correttamente la società americana e i meccanismi della guerra. Ecco perché egli poté essere tanto singolarmente colpito da una semplice conversazione con un gruppo di francesi che esponevano « so elegantly » varie concezioni del mondo; era appunto la conversazione che sarebbe stata mimata nel romanzo:

Reading it over I find the chapter scrappy and unsatisfactory, but I am letting it stand because it still expresses, in the language of the time, some of the enthusiasms and some of the hopes of young men already marked for slaughter in that year of enthusiasms and hopes beyond other years, the year of the October Revolution (p. 38).

Gli argomenti esposti nel dibattito di *Initiation* suonano certo poco persuasivi, e il modo gonfio e sproporzionato con cui vengono espressi lo conferma; l'autore non crede ai discorsi « positivi », ed è più vicino a Tom e a Martin proprio perché costoro esprimono, nel loro scetticismo disilluso, quello scacco che è suo e della generazione che è andata in Europa « per assicurare al mondo la democrazia », secondo la celebre espressione propagandistica del presidente Wilson, ed ha confusamente avvertito che non di democrazia si trattava, ma di altre cose molto meno nobili e tuttavia non bene individuate. Il romanzo si arresta perciò necessariamente alle soglie di un'analisi storico-politica approfondita; il che non toglie che esprima un profondo, autentico, seppure inarticolato, senso di frustrazione e di disinganno.

Three Soldiers, come si è anticipato, è la bella copia riveduta, ampliata e corretta, di *One Man's Initiation*. Nasce nel periodo successivo al congedo di Dos Passos dal servizio militare (1919-20), durante il soggiorno in Portogallo e in Spagna; viene infatti completato a Madrid, e pubblicato a

New York da Doran nel 1921²⁵. Nel nuovo romanzo, l'intelaiatura è più ampia che nel precedente. I protagonisti sono tre, anche se, per dirla col Kazin, « l'eroe è uno solo », John Andrews, uno « Harvard man », un artista²⁶. I due co-protagonisti permettono tuttavia all'autore di raffigurare una pluralità di reazioni, anche dialettiche, di fronte alla comune esperienza della guerra; anche il quadro umano che sta attorno ai tre soldati, pur nei limiti che si vedranno, acquista maggior rilievo e complessità. Naturalmente è facile additare il limite dell'impianto polifonico dospassosiano nel rischio del bozzettismo e della tipizzazione convenzionale, ostacoli su cui sono caduti, seguendo l'esempio del maestro, sia Mailer in *The Naked and the Dead* sia James Jones in *From Here to Eternity* (1951). D'altro canto la scelta di una struttura più composita, non imperniata su un unico protagonista assoluto, è il tratto che segna una effettiva maturazione di Dos Passos nella direzione delle opere maggiori, e che avvia il parziale distacco dalla prima matrice romantico-decadente-individualistica che egli condivideva con Fitzgerald e Hemingway.

Three Soldiers è diviso in sei parti, ciascuna delle quali porta un titolo specifico ed emblematico²⁷. La prima parte, *Making the Mould*, è quella che, rispetto a *One Man's Initiation*, assume uno sviluppo e un rilievo del tutto nuovi. In essa si assiste appunto alla formazione, al vero e proprio « modellamento » del materiale umano da lanciare in guerra accanto a quello propriamente bellico. Alla fine l'uno e l'altro si dovranno equivalere, per essere ingranaggi perfetti, nella loro uguale passività, del grande macchinario della guerra. L'autore insiste in tutto il libro e soprattutto nei titoli asse-

25. L'edizione cui ci riferiamo è quella della Modern Library, Random House, New York, 1932. In italiano *I tre soldati*, traduz. di Luigi Ballerini, Casini, Roma, 2 voll., 1967.

26. ALFRED KAZIN, *On Native Grounds*, An interpretation of modern American prose literature, Harcourt, Brace & Co., New York, 1942; Anchor Books, New York, 1956, p. 271. Traduzione italiana: *Storia della letteratura americana*, Longanesi, Milano, 1956.

27. Anche questo procedimento sarà ripreso da Norman Mailer in *The Naked and the Dead*.

gnati alle sei parti, sulla qualità *meccanica* dell'apparato bellico, il cui scopo precipuo è annullare la personalità dell'individuo, e rendere gli uomini tutti uguali e intercambiabili, come stampi metallici. Mentre però in *One Man's Initiation* Dos Passos si limitava ad enunciare questo dato, in *Three Soldiers* egli compie un tentativo di maggior approfondimento, cercando di mostrare più dettagliatamente in che modo tale processo di appiattimento si compia, e chi ne profitti: ecco perciò la proiezione di film propagandistici anti-tedeschi, che servano a suscitare nei soldati sdegno, odio e combattività; il programmatico squallore della vita militare, fatto apposta per avvilitare e rendere docili; l'arroganza e i privilegi degli alti gradi gerarchici. Particolarmente incisivo, a questo proposito, il ritrattino dei caporali d'ispezione:

Three officers stalked by, their firm important tread a little disturbed by the rolling. Their heads were stuck forward and they peered from side to side among the bunks with the cruel, searching glance of hens looking for worms (p. 45).

Se questi sono gli elementi fondamentali della struttura militare, non tutti coloro che vi sono sottoposti reagiscono allo stesso modo. Uno dei protagonisti della vicenda, Fuselli, figlio di un povero immigrato italiano, si avvede per esempio della sfacciata differenza fra il trattamento riservato alla truppa e quello riservato agli ufficiali, ma ciò non gli provoca risentimento. Sogna anzi di poter diventare anche lui ufficiale un giorno, secondo i canoni del mito americano del successo. Quindi nessun senso di giustizia ferito, nessuna coscienza di classe, ma anzi lo scatto di un ossessivo meccanismo di imitazione e di servilismo finalizzato ad un'ascesa sociale che si rivelerà poi illusoria.

Nel personaggio del *Midwesterner* Chrisfield è delineato invece il tipo dell'uomo istintivo, rozzo e violento, che ha un senso fortissimo, quasi fisico, della propria indipendenza. Egli reagirà perciò sul piano della violenza personale, senza porsi ulteriori problemi. « La mente » — con una sfumatura di perversità luciferina — è rappresentata nell'ebreo

Eisenstein, che assumerà un ruolo importante nella seconda parte del libro. Ma la vera « coscienza » del romanzo s'incarna in John Andrews, il musicista, un Martin Howe più maturo e complesso, l'unico personaggio che, proprio nella sua qualità di intellettuale, rifletta — in qualche modo — su quanto gli sta accadendo e sul mondo che lo circonda. In lui prendono forma più chiara alcune istanze che in Martin Howe rimanevano larvali, sicché la sua crisi, pur sfociando in un analogo fallimento, è vissuta a un più alto grado di consapevolezza. Andrews si rende conto che il primo effetto esercitato sulla sua personalità dalla vita militare è di ottundimento intellettuale: « He kept remarking to himself how strange it was that he was not thinking of anything. In the last few days his mind seemed to have become a hard meaningless core » (p. 16).

Essendo un artista, egli è però in grado di tradurre questo dato negativo dell'esperienza in una metafora musicale, una « silly phrase » modulata sul ritmo del lavoro che sta compiendo (il lavaggio delle finestre dei dormitori), e che riassume in sé tutta la monotona *routine* dei suoi compagni inconsapevoli. Questo primo tema musicale, che egli battezza « Arbeit und Rhythmus », subirà significative trasformazioni nell'arco del romanzo, piegandosi man mano ad esprimere i diversi momenti dell'evoluzione di Andrews; dapprima appunto « tema tedesco » legato alla guerra, poi sinfonia d'evasione esotico-decadente (« la regina di Saba » ispirata dalla *Tentation de Saint Antoine* di Flaubert), infine canto di ribellione (« John Brown »). In una certa misura, tuttavia, e non senza amarezza, Andrews si fa carico dell'esperienza altrui e la vorrebbe esprimere, assolvendo così alla funzione dell'intellettuale e del poeta secondo la linea romantica rappresentata in America da Emerson e soprattutto da Whitman, cui Dos Passos si era accostato ancora ragazzo:

If he could only express these thwarted lives, the miserable dullness of industrialized slaughter, it might have been almost worth while — for him; for the others, it would never be worth while (p. 290).

Ciò non toglie che l'artista, sempre secondo un canone prettamente ottocentesco, si senta profondamente diverso dagli altri, *individuo* eccezionale in mezzo ad una *massa* omogenea; è una massa in cui egli vorrebbe a volte confondersi per sfuggire al tormento della propria individualità (ed è per questo in fondo che Andrews si è arruolato), ma alla quale si sente in ultima analisi irriducibile, proprio perché insopprimibilmente *individuo*. La novità, rispetto a Martin Howe, sta nello scoprire che, in ogni caso, questa « massa » esiste, e anzi costituisce « la parte inferiore della piramide », il basamento su cui si fonda la civiltà e dunque l'arte. Questa riflessione prende corpo, tipicamente, di notte, mentre « gli altri » dormono, e lui, la « coscienza », veglia (si confronti il racconto *Now I Lay Me* di Hemingway):

John Andrews lay on his back on his cot while everyone about him slept and snored in the dark barracks. A certain terror held him. In a week the great structure of his romantic world, so full of many colors and harmonies, that had survived school and college and the buffeting of making a living in New York, had fallen in dust about him. He was utterly in the void. « How silly », he thought; « this is the world as it has appeared to the majority of men, this is just the lower half of the pyramid ».

He thought of his friends, of Fuselli and Chrisfield and that funny little man Eisenstein. They seemed at home in this army life. They did not seem appalled by the loss of their liberty. But they had never lived in the glittering other world. Yet he could not feel the scorn of them he wanted to feel (p. 29).

E' qui delineato il tema del difficile rapporto tra artista e masse, uno dei motivi su cui più spesso insiste la letteratura di questi anni e che, sostanzialmente eluso in Hemingway, trova una sua ancor acerba espressione nel Fitzgerald di *This Side of Paradise*. Dos Passos risolve il dilemma schierandosi, ovviamente, dalla parte dell'artista, e mostrando come la massa, resa omogenea dagli strumenti propagandistici e dalla violenza sottile e livellatrice esercitata dall'istituzione militare, si trasformi facilmente, fatalmente, in una sorta di

bestia comandabile a bacchetta, priva di reazioni autonome. Andrews-Dos Passos fa propria, in un certo senso, l'analisi di Eisenstein, spogliandola però della sua connotazione più specificamente politica. Eisenstein infatti osservava che anche il puzzo delle stive in cui erano alloggiati i soldati in viaggio per l'Europa « is part of the system. You've got to turn men into beasts before ye can get 'em to act that way » (p. 44). Per Eisenstein la funzione dell'intellettuale politicizzato è quella di svelare i meccanismi su cui si regge il sistema e preparare così la rivoluzione; per Andrews, al contrario, il compito dell'individuo-artista sarà quello di tentare un disperato salto mortale per sottrarsi al condizionamento sociale, alla dialettica servo/padrone, anche se il prezzo da pagare non può essere che la sconfitta.

Nella seconda parte (*The Metal Cools*), Andrews esce temporaneamente di scena, mentre l'attenzione si concentra sugli opposti destini di Fuselli e di Eisenstein. Il primo sale i gradini iniziali della scala gerarchica militare, il secondo viene mandato di fronte alla corte marziale. Con notevole abilità, Dos Passos pone le due figure in rapporto dialettico nel capitolo della discussione politica (una ripresa di quella, più schematica e povera, già tentata in *Initiation*). Fuselli e Eisenstein si fronteggiano in presenza di un francese che ha solo funzione di « spalla »; quest'ultimo chiede loro che cosa farebbero gli americani se in Francia scoppiasse una rivoluzione:

« We'd do what we were ordered to », said Eisenstein bitterly. « We're a bunch of slaves ». Fuselli noticed that Eisenstein's puffy sallow face was flushed and that there was a flash in his eyes he had never seen before.

« How do you mean, revolution? » asked Fuselli in a puzzled voice. The French turned black eyes searchingly upon him.

« I mean, stop the butchery, — overthrow the capitalist government. — The social revolution ».

« You talk like a socialist », said Fuselli. « They tell me they shoot guys in America for talkin' like that ». [...] In his mind he was saying: « A kike and a frog, that's a good combination » (pp. 94-95).

Mentre in *Initiation* la tesi più « a sinistra » era quella esposta da Mercier, un francese senza caratteristiche particolari che predicava un socialismo che qualcuno oggi definirebbe « dal volto umano », in *Three Soldiers* la tesi di Eisenstein suona più radicale, più motivata, ed è assai più significativo che sia proprio un ebreo ad esprimerla — come membro di una minoranza etnica tradizionalmente « intellettuale » e tendenzialmente protestataria — di fronte al rappresentante di un'altra minoranza, culturalmente e materialmente più povera, che, abbagliata dal mito americano del successo tende ad assumere un ruolo da « maggioranza silenziosa », potenzialmente reazionaria. Attraverso le parole di Fuselli viene così a galla, incidentalmente, un aspetto importante della vita americana, cioè la reale tensione sociale esistente tra i gruppi etnici minoritari che lottano gomito a gomito per emergere, tensione che si esprime, a livello di ideologia mistificata, in termini di razzismo (« kike »). Le accuse di alto tradimento elevate contro Eisenstein, che lo fanno deferire alla corte marziale, sono altresì indicative di quell'isterismo « anti-sovversivo » dilagato in America dopo il successo della rivoluzione sovietica e testimoniato con sorprendente lucidità nello splendido racconto di Fitzgerald *May Day* (1920). *Three Soldiers* acquista così una certa dimensione di analisi sociale che mancava totalmente nel primo romanzo e che fa intravedere il Dos Passos di *Manhattan Transfer* e di *U.S.A.*

La terza parte (*Machines*) vede i soldati, ridotti appunto a « macchine », arrivare finalmente alla linea del fuoco, quasi desiderosi di gettarvicisi per sfogare la lunga tensione dei preparativi, delle logoranti esercitazioni, dei trasferimenti, della *routine*. Torna ancora, simbolica di una condizione degradata, la descrizione di una marcia che Dos Passos aveva già « provato » in *One Man's Initiation*:

As far ahead of him as Chrisfield could see were packs and heads with caps at a variety of angles, all bobbing up and down with the swing of the brisk marching time. A fine warm rain was falling, mingling with the sweat that ran down his face.

The column had been marching a long time along a straight road that was worn and scarred with heavy traffic. Fields and hedges where clusters of yellow flowers were in bloom had given place to an avenue of poplars. The light wet trunks and the stiff branches hazy with green filed by, interminable, as interminable as the confused tramp of feet and jingle of equipment that sounded in his ears (pp. 140-41)²⁸.

In opposizione alla « macchina » bellica, Dos Passos ripropone, in due episodi, l'alternativa della « natura », qui rappresentata dalla libera autenticità dei corpi spogliati dalle divise. Il primo episodio (di sapore lawrenciano) è quello in cui Andrews, Chrisfield ed altri commilitoni si bagnano nelle acque di uno stagno. Andrews non vorrebbe mai rivestirsi, perché l'esporsi all'aria e al sole gli dà appunto un senso di primigenia libertà, di elementare benessere:

They lay on their backs for some time before they started taking their clothes off, looking up at the sky, that seemed vast and free, like an ocean, vaster and freer than the ocean. [...]

Andrews pulled his clothes off slowly.

« It's great to feel the sun and the wind on your body, isn't it, Chris? »

Andrews walked towards the pond and lay flat on his belly on the fine soft grass near the edge.

« It's great to have your body there, isn't it? » he said in a dreamy voice. « Your skin's so soft and supple, and nothing in the world has the feel a muscle has... Gee, I don't know what I'd do without my body ».

« Look how ma ole ankle's raised... Found any cooties yet? » he said.

« I'll try and drown 'em », said Andrews. « Chris, come away from those stinking uniforms and you'll feel like a human being with the sun on your flesh instead of like a lousy soldier ». [...]

28. Dal punto di vista stilistico, rispetto alla prima versione si possono forse notare una maggiore precisione di linguaggio, una superiore unità di tono, un uso più avvertito del ritmo, che serve appunto a mimare la infinita e monotona marcia di uomini ridotti a zaini e a berretti ballonzolanti, senza neppure più quei « visi infantili » che là denotavano una presenza ancora umana.

When [Chrisfield] came out [of the water], he found Andrews sitting cross-legged near his clothes. He reached for his shirt and drew it on him.

« God, I can't make up my mind to put the damn thing on again », said Andrews in a low voice, almost as if he were talking to himself; « I feel so clean and free. It's like voluntarily taking up filth and slavery again... I think I'll just walk off naked across the fields » (pp. 163-65).

Il secondo episodio si trova nella quinta parte (*The World Outside*) ma è opportuno anticiparne l'analisi, dato che si ricollega tematicamente a quello appena considerato. La guerra è finita, Andrews è tornato a Parigi e ai piaceri della civiltà: il buon cibo, la musica, l'arte, le donne. Il contatto fisico con Jeanne provoca in Andrews riflessioni fin troppo scoperte:

« You're the first woman who's been up here in my time, Jeanne... Oh, but this uniform is frightful ».

Andrews thought suddenly of all the tingling bodies constrained into the rigid attitudes of automatons in uniforms like this one; of all the hideous farce of making men into machines. Oh, if some gesture of his could only free them all for life and freedom and joy. The thought drowned everything else for the moment (p. 360).

Sono considerazioni analoghe a quelle espresse nella quarta parte (*Rust*), dove vediamo i soldati ridotti dalle ferite di guerra a « broken toys » (come in *In Another Country* di Hemingway). Lo stato d'animo prevalente fra i commilitoni è di delusione per essere stati coinvolti in un imbroglio, e di frustrazione per non aver potuto continuare a godere di una vita normale, tranquilla, da « civili ». In confronto a loro, Andrews ha la consolazione di non esser caduto nell'inganno propagandistico in virtù di una maggiore lucidità intellettuale; al tempo stesso egli avverte un senso di irritazione:

Men were more humane when they were killing each other than when they were talking about it. So was civilization nothing but a vast edifice of sham, and the war, instead of its crumbling, was its fullest and most ultimate expression. Oh, but there

must be something more in the world than greed and hatred and cruelty. Were they all shams, too, these gigantic phrases that floated like gaudy kites high above mankind? Kites, that was it, contraptions of tissue paper held at the end of a string, ornaments not to be taken seriously. He thought of all the long procession of men who had been touched by the unutterable futility of the lives of men, who had tried by phrases to make things otherwise, who had taught unwordliness.

Dim enigmatic figures they were — Democritus, Socrates, Epicurus, Christ; so many of them, and so vague in the silvery mist of history that he hardly knew that they were not his own imagining; Lucretius, St. Francis, Voltaire, Rousseau, and how many others, known and unknown, through the tragic centuries; they had wept, some of them, and some of them had laughed, and their phrases had risen glittering, soap bubbles to dazzle men for a moment, and had shattered. And he felt a crazy desire to join the forlorn ones, to throw himself into inevitable defeat, to live his life as he saw it in spite of everything, to proclaim once more the falseness of the gospels under the cover of which greed and fear filled with more and yet more pain the already unbearable agony of human life (p. 225).

E' a questo punto che matura in Andrews la decisione di non tornare più, a nessun costo, a indossare un'uniforme. La guerra è finita, il peggio è ormai passato; non costerebbe molto ad Andrews completare in divisa il periodo di leva. Scoppia invece in lui una revulsione repentina e totale, che lo porta a quel vero e proprio salto mortale cui accennavo prima: dopo aver cercato di convivere col « sistema », di difendersene, persino di sfruttarlo a proprio vantaggio (il permesso di studio a Parigi), Andrews diserta, fugge, si nasconde, finché viene inevitabilmente catturato. La cattura è subita a testa alta, consapevolmente, e quasi con un senso di sollievo. Con un atto in fondo « gratuito », l'artista intenderebbe trasformare una disfatta in una donchisciottesca vittoria, affermare con essa la propria illimitata libertà di individuo, anche a costo della propria rovina. Ma, osservava Malcolm Cowley, l'epoca dell'individualismo era finita: « Non c'era scampo. Qualunque strada [gli artisti] seguissero e qualun-

que fosse il principio-guida che si erano posti — bevessero cocktails al gin a Manhattan, o si ritirassero in campagna nel Connecticut per essere vicini alla terra, o vagassero da un'isola del Pacifico all'altra, o tentassero di infischinarsene dell'ambiente circostante e di vivere solo nell'aria pungente dei capolavori — non faceva differenza; i fuggiaschi dell'arte finirono col raggiungere una medesima mèta: finirono in un clima di isterismo e di sconcerto non dissimile dal clima della società borghese da cui tentavano di evadere. [...] Anche sotto le presidenze di Harding e di Coolidge la dottrina dell'individualismo si era già sconfitta [...] stava per essere costretta a riconoscere il proprio fallimento »²⁹.

Anche in *Three Soldiers* il « sistema » schiaccia l'artista, e il vento disperde i fogli della sinfonia di Andrews, di quell'opera d'arte che avrebbe dovuto dar senso alla vita del suo autore e riscattare dal silenzio le anonime vite dei più. In realtà non c'è più spazio per *quel* tipo di artista in *quella* società; a Andrews, ultimo esteta alle prese con un'America estranea, in rapidissima trasformazione, non resta, per coerenza, che chiudere la propria vicenda con un supremo gesto di estetica rivolta, di auto-annientamento.

Solo dopo l'inopinato crollo economico del 1929, che scompagnerà una società al culmine del proprio sviluppo e apparentemente monolitica, gli intellettuali potranno riprendere fiato e ri-impostare il discorso sul proprio ruolo, facendo cuneo nelle crepe e nelle brecce aperte dalla crisi e reinserendosi a forza nel contesto sociale. Ma questa è un'altra, lunga storia.

MARIO CORONA

29. *Exile's Return*, pp. 243-244.