

DUE STRATEGIE NARRATIVE A CONFRONTO IN AN AMERICAN TRAGEDY

Secondo l'interpretazione critica tradizionale, esemplificata da un testo come *American Literary Naturalism. A Divided Stream* di Charles C. Walcutt, *An American Tragedy* si colloca nella terza fase dello sviluppo del naturalismo dreiseriano in direzione di una più esplicita intenzione polemica¹. Un simile approccio pone l'accento sul presunto significato «ideologico» dell'opera, trascurando, come è spesso accaduto, la struttura formale, a sua volta aspramente criticata perchè non conforme agli indirizzi narrativi del periodo². Già in passato, per la verità, era stata messa in rilievo

1. C. C. WALCUTT, *American Literary Naturalism. A Divided Stream*, Minneapolis, 1936, p. 206. Cfr. le pertinenti osservazioni sulla «visione del tutto astratta dei processi culturali in atto» di Walcutt in VITO AMOROSO, *Letteratura e Società in America 1890-1900*, Bari, 1976.

2. La tendenza critica predominante, fin dalla pubblicazione del romanzo, si può riassumere nel giudizio di Stuart Sherman: «*An American Tragedy* is the worst written great novel in the world. There are few forms of bad writing which it does not copiously illustrate», «Mr. Dreiser in Tragic Realism», *New York Herald Tribune Books* (Jan. 3, 1926) in JACK SALZMANN ed., *Theodore Dreiser: The Critical Reception*, New York, 1972. L'immagine dello scrittore poco colto che scrive «ad orecchio», al quale si devono perciò perdonare varie imperfezioni stilistiche e grammaticali ha ispirato anche critici recenti come JOHN T. FLANAGAN, «Dreiser's style in *An American Tragedy*», *Texas Studies in Literature and Language*, VII (Autumn 1965), pp. 285-294, il quale fa un elenco dei «faults» nel romanzo. Questo tipo di analisi limitativa del linguaggio dreiseriano è stato in discussione, con la sola eccezione del *Theodore Dreiser* di F. O. MATTHESSON, New York, 1951, a partire dagli anni '60. Si vedano: AGOSTINO LOMBARDO, «Lettere di Dicitest», *La Ricerca del Vero*, Roma, 1961, pp. 309-313; ROBERT P. WAKREN, «*An American Tragedy*», *Yale Review*, LII (Autumn 1962), pp. 1-15; RICHARD LITHAN, «Dreiser's *An American Tragedy*: A Critical Study», *College English*, XXV (DEC. 1963), pp. 187-193; WILLIAM L. PHILLIPS, «The Imagery of Dreiser's novels», *PMLA*, LXXVIII (Dec. 1963), pp. 572-585; PETER MOERS, «The Finesse of Dreiser's», *American Scholar*, XXXIII (Winter 1963) pp. 109-114; LAURIA LANE JR., «The Double in *An American Tragedy*», *Modern Fiction Studies*, XII (Summer 1966), 213-220; CHARLES L. CAMPBELL, «*An American Tragedy*, or Death in the woods», *Modern Fiction Studies*, XV (Summer 1969), pp. 251-259; e più recentemente: WILLIAM VANCEL, «Dreiserian Tragedy», *Studies in the Novel*, IV, 1972; THOMAS P. RIGBY, «American Gothic: Poe and *An American Tragedy*», *American Literature*, IL (Jan. 1978), pp. 515-532.

l'attenta strutturazione del tessuto simbolico del romanzo e l'uso di esperimenti formali come il linguaggio infantile di Clyde, che non muta mai, così come il personaggio non giunge mai a una maturazione psicologica³. Ma solo recentemente *An American Tragedy* è stata vista come opera narrativa che valica i confini angusti di un naturalismo di maniera per giungere alla definizione di una complessa dimensione narrativa⁴.

All'interno di un testo semantico estremamente ricco, l'elemento che si vuole qui isolare per una breve analisi riguarda la doppia vicenda parallela Clyde-Roberta (*plot* della parte centrale di *An American Tragedy*) e Clyde-Sondra (*sub-plot*) che permette a Dreiser

3. Non bisogna dimenticare che la rappresentazione di una realtà «totale» è anche, dreiserianamente, la ricerca di diversi linguaggi caratterizzanti e per questo *An American Tragedy* è stata accostata, ad esempio, da Ellen Moers, *Op.Cit.*, all'*Ulysses* di Joyce — pur con una sostanziale differenza. Attraverso la tecnica del narratore onnisciente Dreiser sovrappone ai diversi linguaggi — amalgamandoli — il suo linguaggio unificante e totalizzante, mentre Joyce lascia via libera all'invenzione linguistica, compiendo un'opera d'analisi dei diversi registri linguistici al di là e al di fuori della finzione di un ambiente e di un personaggio: il significante determina il significato, e non viceversa.

W. H. PHILLIPS, *op. cit.*, fa una analisi sistematica dei simboli e delle immagini nelle opere dreiseriane. Cfr. anche F. O. MATTHIESSEN, *op. cit.*, B. H. GELFAND, *The American City Novel*, Norman, 1954, R. LEHMAN, *Theodore Dreiser: His World and his Novels*, Carbondale, 1969, L. MOERS, *Two Dreisers*, New York, 1969, R. P. WARREN, *Homage to Theodore Dreiser*, New York, 1971, DONALD PIZER, *The Novels of Theodore Dreiser*, Minneapolis, 1976. Per l'uso del linguaggio infantile di Clyde si veda: E. MOERS, *op. cit.*

4. Tra i contributi più recenti si rimanda al numero speciale di *Modern Fiction Studies* (Autunno 1977) dedicato a Dreiser e, soprattutto, PALL A. ORLOV, «The Subversion of the Self: Anti-Naturalistic Crux in *An American Tragedy*», pp. 457-472. In Italia Dreiser (principalmente *An American Tragedy*) è stato ampiamente citato nel V° Convegno A.I.S.N.A.: «Società e pratiche linguistiche nell'avanguardia americana nel primo '900: 1900-1930» (Venezia, 1-3 Ott. 1975), in particolare nell'intervento introduttivo di Malcolm Bradbury che ha messo in rilievo il contributo dato anche da Dreiser al superamento della tradizione ottocentesca. Inoltre si veda: CARLO PAGETTI, *Dreiser*, Firenze, 1978, che puntualmente tratta il problema del rapporto Dreiser — naturalismo in *An American Tragedy*: «La presenza dell'implacabile fatalità riapre le porte ai congegni narrativi del romanzo, confermando l'intuizione di Agostino Lombardo che il grande romanzo americano nasce dalla fusione tra realismo e simbolismo. La stessa poderosa scansione delle strutture sintattiche dreiseriane, basate sull'uso ossessivo di coordinate che fanno procedere l'azione con estrema lentezza, nello stesso tempo ottenendo un effetto di concatenazione tra eventi diversi o lontani, contribuisce a creare il clima di sogno e di allucinazione con cui il protagonista «interpreta» la sua tragica scalata al mondo di splendore e successo che il sogno americano gli promette. Fin dalla prima scena di *An American Tragedy* la terra promessa, sia essa di origine divina o laica, è un miraggio, oggetto di sogni e di desideri repressi», (p. 98).

ser di mettere a confronto l'universo formale del *novel* realistico e quello del *romance*. Il rapporto Clyde-Roberta, con tutte le sue implicazioni sociali e sessuali, diviene sempre più l'enunciato di un racconto naturalistico «esemplare», in opposizione al rapporto Clyde-Sondra, con la sua artificiosità verbale, il suo tono di *romance* che diviene parodia e paranoia, fuga dal reale nel mondo fittizio di una condizione «sognata»: quella dell'alter-ego del cugino Gilbert Griffiths⁵. L'esplicarsi dei due rapporti conduce alla formazione di due moduli narrativi paralleli; rispettivamente: la vita di Roberta = gli eventi, gli aspetti più brutali, tuttavia concreti, della realtà, e quella di Sondra = il fantastico, il sogno americano del successo. Clyde, situato al centro ideale di questa struttura, ruota continuamente, con ritmo variabile, da una realtà all'altra.

Dreiser fabbrica due macchine romanzesche contemporaneamente, due modelli d'indagine formale, e ne fa portatore Clyde, il protagonista, nel suo doppio rapporto con Sondra. Al di là del semplice procedimento per contrasto, e delle implicazioni sociologiche derivanti dal ceto sociale d'appartenenza delle due ragazze, l'opposizione è innanzitutto di carattere narrativo⁶. È l'organizzazione degli avvenimenti ottenuta attraverso la manipolazione del linguaggio a determinare la spaccatura tra il mondo di Sondra e quello di Roberta, il mondo del *romance* e quello naturalistico, con il trionfo di quest'ultimo di fronte alla progressiva disintegrazione del mondo del *romance*. Mettendo a confronto questi due *plots*, Dreiser conduce una critica al *romance* come strumento narrativo; infatti, il rapporto Clyde-Sondra vuole mostrare l'*irrealtà* non solo del rapporto stesso, ma di una visione/rappresentazione *romantica* della realtà. Il *romance* scompare nel momento in cui scompare il personaggio di Sondra, e con essa si dilegua il sogno romantico di Clyde che si è rivelato narrativamente impossibile, assurdo, ina-

5. Cf. LAURIAT LANE JR., *op. cit.*, pp. 216-217 e P. ORLOV, *op. cit.*

6. Per un approccio sociologico al romanzo e in generale alle opere dreiseriane si vedano: M. GETSMAR, «T. Dreiser: The Double Soul», *Rebels and Ancestors: The American Novel, 1880-1915*, Boston, 1953, pp. 287-379; CHARLES K. SHAPIRO, *T. Dreiser: Our Bitter Patriot*, Carbondale, 1962; PHILIP L. GERBER, *T. Dreiser*, New York, 1964; JOHN J. McALEER, *T. Dreiser. An Introduction and Interpretation*, New York, 1968.

deguato. Nell'ultima parte del romanzo, il «trionfo» di Roberta nel processo, dove ella è presente anche attraverso il linguaggio più volte brutalmente evocato delle lettere, ribadisce la superiorità della concezione narrativa naturalistica come metodo d'indagine del reale, mentre il mondo del *romance* si dissolve e volatilizza fino alle ultime parole senza identità—non firmate—di Sondra.

Il punto di partenza per una analisi dell'organizzazione delle due strategie narrative parte dall'osservazione delle modalità del primo incontro di Clyde con le due ragazze. In tutti e due i casi assistiamo a un lento movimento di «avvicinamento» sentimentale, filtrato però, fin dall'inizio, attraverso moduli espressivi profondamente diversi. Clyde conosce innanzitutto Sondra, precisamente dallo zio Samuel Griffiths. L'atmosfera della casa è, agli occhi di Clyde, l'intensificazione di quella da mille e una notte del Green-Davidson Hotel. La fata turchina che Clyde considera «so different to any he had ever known and so superior»⁷ viene, però, ridimensionata, dall'insistenza di Dreiser sulla parola «leather», utilizzata sia nella descrizione del modo di vestire della ragazza: «a small dark leather hat», «a leather belt», sia a proposito del suo cane, la cui «leather leash» getta una luce ironica sul dettaglio, tanto più che le prime parole di Sondra nel romanzo sono rivolte al suo «French bull» e che in seguito proprio a quella di un cane sarà paragonata la fedeltà di Clyde: «his manner the epitome almost of a self-ingratiating and somewhat affectionate and wistful dog of high breeding and fine temperament». (AT p. 305) Gli aspetti romantici del mondo da favola che accompagneranno il rapporto Clyde-Sondra, vengono anticipati dall'occasione stessa del loro secondo incontro, una «annual intercity floral parade and contest» in cui Clyde fa da semplice spettatore, affascinato da «her dark hair filleted Indian fashion with a yellow feather and browneyed susans». (AT p. 236)

L'incontro con Roberta ha caratteristiche completamente opposte: ella è presentata subito dopo una descrizione naturalistica dell'ambiente di lavoro, e per ben dieci capitoli (dal 13 al 22) vie-

7. THEODORE DREISER, *An American Tragedy*, New York, 1964, p. 219, citato come AT; ogni riferimento al testo è a questa edizione.

ne sviluppato il suo rapporto con Clyde. Roberta è introdotta come una ragazza in cerca di lavoro, come una «factory girl» assunta nel periodo in cui vi è «a rush of orders»; ella è più precisamente a «try-out girls» disposta a lavorare «at the current piece work rate». (AT p. 239) Il primo contatto con Clyde si svolge quindi all'interno di una fabbrica dove l'assunzione di Roberta viene giudicata positivamente perché possiede i requisiti richiesti: «She looked practical and serious and yet so bright and clean and willing and possessed of so much hope and vigor». (AT p. 241) Clyde, da parte sua, «by her gestures...guessed that she would prove both speedy and accurate». (AT p. 242) ⁸

Il cambio della scena — dalla fabbrica a Crum Lake, dal rapporto di lavoro a quello sentimentale — avviene dopo un accumulo di informazioni sulla vita di Roberta prima del suo arrivo a Lycurgus, con precisi riferimenti alle sue disastrose condizioni economiche e familiari (Cap. 13) e alle sue ambizioni sociali (Cap. 14). Dreiser traccia positivisticamente le coordinate sia economiche che sociali essenziali per la collocazione di Roberta nella realtà della fabbrica e per la comprensione della natura del suo rapporto con Clyde. Il breve incontro con Sondra viene così sommerso quasi completamente dalle lunghe e dettagliate descrizioni della storia d'amore tra Clyde e Roberta; infatti, tranne in un paio di accenni al mondo dei ricchi e quindi a Sondra, l'azione, dal cap. 13 al cap. 22, è incentrata sulle vicende amorose dei due giovani «poveri»: dal loro primo incontro alla nascita della loro segreta relazione amorosa fino al raggiungimento dell'intimità sessuale. Quindi, già dall'inizio, la storia naturalistica, collegata all'esemplare background socio-economico che Dreiser costruisce intorno alla coppia Clyde-Roberta, prende il sopravvento, mentre l'atmosfera idilliaca che circonda le apparizioni di Sondra, sottolineata dalle espressioni adulatorie di Clyde, perde consistenza narrativa di fronte alle descrizioni realistiche del *plot* principale che tende a porsi come sequen-

8. Va notato che Roberta Alden appare all'interno d'un discorso con forti connotati sociologici sulla prassi per l'assunzione del personale precario e che il colloquio con Clyde ripercorre, in modo più ampio, le stesse modalità delle interviste con le altre «try-out girls». (AT pp. 240-241)

za fotografica in grado di fissare nei minimi dettagli lo sviluppo della seduzione, in base ai canoni naturalistici tradizionali. Basti pensare all'intervista iniziale che Clyde fa a Roberta, o all'ubicazione della nuova camera della ragazza che «permitted ingress and egress without contact with any other portion of the house» (AT p. 285) o addirittura all'elaborato rituale verbale delle reticenze di Roberta nel «sacrificarsi» a Clyde.

Il «cedimento» di Roberta, nella struttura del romanzo, date le conseguenze che ne deriveranno, viene descritto attraverso una gigantesca lente convergente che indirizza le numerosissime reazioni psicologiche della ragazza verso la compilazione di un «pleading note», che per struttura e linguaggio, anticipa le lettere citate nel processo:

«Please, Clyde, don't be mad at me, will you? Please don't. Please look at me and speak to me, won't you? I'm so sorry about last night, really I am-terribly. And I must see you to-night at the end of Elm Street at 8:30 if you can, will you? I have something to tell you. Please do come. And please do look at me and tell me you will, even though you are angry. You won't be sorry. I love you so. You know I do.

(Il corsivo è mio)

«Your sorrowful»
«Roberta» (AT p. 298)

Il «cedimento» di Roberta è sottolineato da frasi concise, incisive, con preferenza per l'uso dell'imperativo, con un'alternarsi di *I/you*, in uno schema formato da negazioni *-don't-*, domande retoriche *-will you—?* e forme enfatiche *-do come, do look at me-*, in cui l'estremo tono supplicatorio (*please* è ripetuto ben cinque volte e il biglietto è firmato *Your sorrowful*) vuole essere una precisa dichiarazione da parte di Roberta che è ora «willing to sacrifice herself for him». (AT p. 300)⁹ Questa missiva va anche analizzata alla luce dell'indecisione della ragazza nell'accettare il rapporto sessuale, con una titubanza ribadita da Dreiser, ancora una volta, attraverso l'accumulo di dettagli realistici come, ad esempio, nella

9. Cfr. l'attenta analisi della *Moxers* («The Finesse of Dreiser», *op. cit.*) sulla seduzione di Carrie.

descrizione della stanza di Roberta, dove oggetti e movimenti assumono una rilevanza notevole:

She crossed to an old, faded and somewhat decrepit overstuffed chair which stood in the center of the room beside a small table whereon lay some nondescript books and magazines — the *Saturday Evening Post*, *Munsey's*, the *Popular Science Monthly*, *Bebe's Garden Seeds*, and to escape most distracting and searing thoughts, sat down, her chin in her hands, her elbows planted on her knees. But the painful thoughts continuing and a sense of chill overtaking her, she took a confterer off the bed and folded it about her, then opened the seed catalogue—only to throw it down. (AT p. 294)

Al rapporto sessuale Clyde-Roberta corrisponde il rapporto asessuato Clyde-Sondra. Molto ironicamente, Clyde ha un rapporto sessuale con Roberta ma non intende sposarla e desidera sposare Sondra con la quale non ha un rapporto sessuale.¹⁰ Nella storia con Sondra è una dimensione fisica concreta, manca un linguaggio sessuale del tipo «she was now his and his only, as much as any wife is ever to a husband, to do with as he wished» (AT p. 300) della storia parallela. La condizione fantastica, «irreale» del rapporto asessuato Clyde-Sondra è confermata durante l'interrogatorio di Clyde da parte dell'avvocato difensore Belknap:

«...I asked him about his relations with her — and in spite of the fact that he's accused of seducing and killing this other girl, he looked at me as though I had said something I shouldn't have—insulted him or her». (AT p. 600)

D'altra parte l'interrelazione tra i due intrecci costituisce il principale tema narrativo attorno a cui ruota tutta la parte centrale del romanzo. Il ritorno, dopo la lunga presentazione della realtà di Roberta e Clyde, al mondo del *romance*, porta ad una divaricazione delle strutture narrative, staccando nettamente il *plot* fantastico da quello naturalistico. Questo alternarsi dei due intrecci — un breve capitolo in cui viene introdotta schematicamente Son-

10. Cfr. D. PIZZER, *op. cit.*, pp. 252-254.

dra (Cap. 10), una lunga descrizione del rapporto Clyde-Roberta (Cap. 13-22) per tornare di nuovo al primo intreccio (Cap. 23-27) — delinea le tensioni e le reazioni tra i due spaccati: se il *plot* naturalistico smaschera l'irrealtà di quello fantastico, a sua volta il *romance* rinforza, per contrasto, la concretezza del *plot* naturalistico. Dunque, il *romance*, per continuare ad esistere, deve conquistare il centro della scena, rafforzando le qualità fantastiche della finzione narrativa. Infatti, dal capitolo 23° al 27°, il procedimento si inverte: Sondra è protagonista dell'azione, mentre troviamo soltanto qualche breve riferimento a Roberta.

L'incontro Clyde-Sondra nel capitolo 23° assume tutte le caratteristiche di una favola, infatti i due si parlano per un fortuito scambio d'identità. L'atmosfera romantica è creata dall'uso continuo di frasi adulatorie da parte di Clyde, contrapposte al linguaggio piuttosto autoritario, deciso, di Sondra. Si susseguono immagini mistiche o favolose in cui Sondra è innalzata su un piedistallo per essere doverosamente adorata dal giovane: «I certainly thought you looked beautiful, like an angel almost» (AT p. 307). Clyde perde l'appetito e lascia perfino la lettera di Sondra (AT p. 315). Ad un semplice invito da parte della ragazza di cavalcare insieme, «Clyde's hair-roots tingled anticipatorily». (AT p. 325) Gli sguardi furtivi di Sondra sottolineano l'atmosfera da favola: «how graceful and romantic and poetic was her attitude toward all things — a flower of life she really was». (AT p. 325), che raggiunge l'acme quando i due giovani ballano insieme:

When the music started again with the sonorous melancholy of a single saxophone interjected at times, Sondra came over to him and placed her right hand in his left and allowed him to put his arm about her waist, an easy, genial and unembarrassed approach which, in the midst of Clyde's dream of her was thrilling.

And then in her coquettish and artful way she smiled up in his eyes, a bland, deceptive and yet seemingly promising smile, which caused his heart to beat faster and his throat to tighten. Some delicate perfume that she was using thrilled in his nostrils as might have the fragrance of spring. (AT p. 326)

Questa scena idillica si conclude con una nota che sancisce, definitivamente, la natura da *romance* del loro rapporto:

The orchestra struck up a lively tune and they glided off together once more, dipping and swaying here and there—harmoniously abandoning themselves to the rhythm of the music—like two small chips being tossed about on a rough but friendly sea. (AT p. 328)

Va notato il ruolo magico e incantatorio della musica secondo un cliché decadente, che Dreiser sembra utilizzare in modo ironico.

Nella profusione delle lodi riservate a Sondra, il linguaggio di Clyde si articola in vari modi: in brevi frasi esclamative — «How marvelous», «That wonderful girl», «That beauty» —, nell'abbondanza di vocaboli esprimenti stupore, meraviglia, fremito («Quite amazed and thrilled, Clyde stood and stared») oppure ancora in periodi più complessi, che suggeriscono addirittura un'esperienza mistica:

And Sondra, now that she had thus suddenly burst upon him again in this way was the same as fever to his fancy. *This goddess in her shrine of gilt and tinsel* so utterly enticing to him, had deigned to remember him in this open and direct way and to suggest that he be invited. And no doubt she, herself, was going to be there, a thought which thrilled him beyond measure. (AT p.314) (Il corsivo è mio)

Sondra appare quindi come una divinità fredda e calcolatrice che «just for fun», decide di dedicarsi a Clyde. Il suo progetto di introdurlo nell'alta società viene sottolineato da una frase quasi rituale: «And in accordance with this plan, so it was done». (AT p. 312) L'arrivo di Sondra ad una festa è come una visione: «But just then Sondra herself entered» e ancora «And lastly, there was Sondra herself appearing on the scene at about midnight». (AT p. 331) Dopo tutto viene confermato che è «a seeking Aphrodite, eager to prove to any who was sufficiently attractive the destroying power of her charm». (AT p. 320) Il solo contatto del suo braccio conduce Clyde in paradiso: «She slipped a white arm under Clyde's and he felt as though he were slowly but surely being transported to paradise». (AT p. 323), mentre «The pleasures of this left-handed honeymoon were at full-tide» (AT p. 301) nel rapporto Clyde-Roberta.

Dopo la presentazione delle due realtà narrative che, come abbiamo visto, sono ben delimitate all'interno di un certo numero di capitoli, come su due rette parallele, procedendo nel romanzo i due *plots* si alternano con ritmo più veloce in modo da accelerare il passaggio da una storia all'altra. All'incessante rallentamento nel tempo e alla conseguente dilatazione dell'azione corrisponde un'intensificazione della frequenza dei passaggi di Clyde da una realtà narrativa all'altra che mostra l'incapacità del protagonista di assumere un'unica identità sociale/affettiva. Dopo una prima messa a fuoco, lo scrittore sposta continuamente l'obiettivo e inquadra le due realtà in modo da rendere ancor più netto il loro crescente contrasto:

...at the first hint of reciprocal love on the part of Sondra, would he not be anxious and determined to desert Roberta if he could? And why not? As contrasted with one of Sondra's position and beauty what had Roberta really to offer him? (AT p. 336)

Clyde è catturato in questo meccanismo: se finora ha cercato di interpretare la funzione di narratore onnisciente che controlla e manipola gli eventi (l'uomo con una doppia vita — e una doppia amante), ora, man mano che comincia a fingere sempre più, perde il controllo della situazione, pur illudendosi ancora di poter manovrare la realtà. La doppia realtà in cui vive Clyde viene invalidata attraverso l'espedito narrativo del commento di un articolo di giornale che vari personaggi compiono da diversi punti di vista. Il lettore, già a conoscenza dei particolari inerenti una festa dagli Steele, ripercorre lo stesso evento attraverso i giudizi di Fred Gabel e Roberta (a casa della ragazza), dei ricchi Griffiths e subito dopo di Roberta e Clyde insieme. La perdita di controllo della doppia realtà (amore romantico/soddisfacimento sessuale = *romance/novel* naturalistico) da parte di Clyde, fa entrare in crisi il linguaggio attraverso cui il personaggio si esprime. Alla spontaneità inarticolata di Roberta (cfr. il suo lamentoso pianto: «Oh, oh, oh, oh, oh!») corrisponde la ripetizione ossessiva delle parole «dearest, honey, hurt, honest»:

«Oh, Roberta, darling...You mustn't cry like that, *dearest*. You mustn't. I didn't mean to *hurt* you, *honest* I didn't. Truly, I didn't dear.

I know you've had a hard time, *honey*. I know how you feel, and how you've been against things in one way and another. Sure I do, Bert, and you mustn't cry, *dearest*. I love you just the same. Truly I do, and I always will. I'm sorry if I've *hurt* you, *honest* I am. I couldn't help it to-night if I didn't come, *honest*, or last Friday either. Why it just wasn't possible. But I won't be so mean like that any more, if I can help it. *Honest* I won't. You're the sweetest, *dearest* girl. And you've got such lovely hair and eyes, and such a pretty little figure. *Honest* you have, Bert... And you look just as nice, *honest* you do, dear. Won't you stop now, *honey*? Please do. I'm so sorry, *honey*, if I've *hurt* you in any way». (AT pp. 360-361) (Il corsivo è mio)

Il discorso infantilmente spezzettato e semplificato di Clyde mostra un personaggio non solo *senza qualità*, ma anche *senza linguaggio*, in bilico tra i codici romantici riservati a Sondra e quelli realistico-sessuali applicati a Roberta, in questo momento inservibili.

Lo sviluppo successivo del rapporto Clyde-Sondra, con l'inserimento del giovane nel mondo del *romance*, si può riassumere nella progressiva trasformazione di Sondra in un idolo da adorare, in una madonna:

And at the sight of her now in her white satin and crystal evening gown, her slippered feet swinging so intimately near, a faint perfume radiating to his nostrils, he was stirred. (AT p. 364)

Dopo aver «dreamed into her eyes as might a devotee into those of a saint» (AT p. 366), Clyde bacia il suo idolo, anche se, come viene precisato, «the thought was without lust, just the desire to constrain and fondle a perfect object». (AT p. 365)

Tuttavia questa scena romantica viene subito controbilanciata e annullata dalla notizia della gravidanza di Roberta: man mano che sembrano aumentare le speranze di Clyde di entrare a far parte della realtà di Sondra, il mondo di Roberta diventa, per contrasto, più «realistico»:

«Oh, I know, Clyde, but you yourself said just now that you were stumped, didn't you? And every day that goes by just makes it so much the worse for me, if you're not going to be able to get a doctor... I just must do one of two things right away, Clyde — get married or get out

of this and you don't seem to be able to get me out of it, do you?» (AT p. 414)

Per ben cinque capitoli (dal 34 al 38) vengono presentati, nei minimi dettagli, gli ingenui tentativi di Clyde di liberarsi del nascituro indesiderato. La ricerca angosciata di un mezzo o di una persona che possano portare all'aborto consente a Dreiser, nell'affrontare un tema scabroso fino ai limiti della «moralità» convenzionale, di utilizzare alcune delle tecniche più collaudate della tradizione naturalistica. Da notare che, proprio in questi capitoli, Sondra scompare quasi del tutto: la rigorosa tecnica naturalistica non lascia spazio al mondo del *romance*. Inoltre, ironicamente, la «quest» di Clyde — la realizzazione del sogno americano del successo — passa prima attraverso la ricerca di un espediente per eliminare il figlio non ancora nato, e, in seguito, attraverso l'elaborazione di un piano complicatissimo per sopprimere sia il bambino che la madre. Nel figlio Clyde vuole uccidere se stesso — la sua origine e il suo condizionamento sociale.

Nello stesso tempo l'accavallarsi delle sue vicende si riflette nella struttura sintattica del discorso dreiseriano, che si allarga ad abbracciare, in una stessa frase — quasi ad indicare una sintesi formale ormai impossibile — moduli e situazioni dell'uno e dell'altro intreccio, con una implacabile scansione dei ritmi cronologici:

But at the same time, early in May, when Roberta, because of various gestative signs and ailments, was beginning to explain, as well as insist, to Clyde that by no stretch of the imagination or courage could she be expected to retain her position at the factory or work later than June first, because by then the likelihood of the girls there beginning to notice something, would be too great for her to endure, Sondra was beginning to explain that not so much later than the fourth or fifth of July she and her mother and Stuart, together with some servants, would be going to their new lodge at Twelfth Lake in order to supervise certain installations then being made before the regular season should begin. (AT p. 423)

Anche le descrizioni di scene naturali rispecchiano le opposizioni tra procedimento realistico e *romance*. Indicativa è l'apparizione della neve nelle due realtà, «a world that was covered thick

with soft, cottony, silent snow» (AT p. 328) nel rapporto Clyde-Sondra, che diventa «old and dry-patched snow» (AT p. 359) quando Clyde e Roberta si recano dal dottor Glenn, oppure riflette la tristezza di Roberta: «She gazed out of the window at the bare snow-powdered branches of the trees outside and sighed». (AT p. 341)

Il passaggio frenetico di Clyde da una realtà all'altra crea le condizioni per il fallimento del *romance* come ipotesi narrativa, ma anche come dimensione ideologica (il sogno americano del successo). A Clyde non resta che rifugiarsi disperatamente nel suo «sogno» privato, illudendosi così di poter sfuggire o perfino annullare la realtà di Roberta:

Summer days perhaps, and that soon, in which he and she would be in a canoe at Twelfth Lake, the long shadows of the trees on the bank lengthening over the silvery water, the wind rippling the surface while he paddled and she idled and tortured him with hints of the future; a certain forest path, grass-sodden and sun-mottled to the south and west of the Cranston and Phant estates, near theirs, through which they might canter in June and July to a wonderful view known as Inspiration Point some seven miles west; the country fair at Sharon, at which, in a gypsy costume, *the essence of romance itself*, she would superintend a booth, or, in her smartest riding habit, give an exhibition of her horsemanship — teas, dances in the afternoon and in the moonlight at which, languishing in his arms, their eyes would speak.

None of the compulsions of the practical. None of the inhibitions which the dominance and possible future opposition of her parents might imply. Just love and summer, and idyllic and happy progress toward an eventual secure and unopposed union which should give him to her forever. (AT p. 421) (Il corsivo è mio)

Questa lunga descrizione romantica su un ipotetico futuro tra Clyde e Sondra (che Dreiser precisa come «nebulous and yet strengthening fantasies») si rivela falsa nel contesto degli ultimi sviluppi del *plot* Clyde-Roberta. Sondra è «the essence of romance» in una scena da favola in cui Clyde cerca asilo per sfuggire alla realtà di Roberta. Da notare l'uso di immagini quali «languishing in his arms» oppure «their eyes would speak» che nulla hanno in comune con la ripetizione ossessiva del verbo «to marry» delle pa-

gine precedenti. Clyde vive il suo sogno fino in fondo: la sua «overheated imagination» lo porta a fantasticare sulle conseguenze del matrimonio con Sondra. Le immagini appartengono ancora una volta al mondo da favola, «with Sondra as the central or crowning jewel to so much sudden and such Aladdinlike splendor». (AT p. 425) Il personaggio di Sondra perde definitivamente ogni componente realistica, è una creatura priva di sembianze fisiche, è l'incarnazione stessa del *romance*¹¹. Questo tipo di descrizione della ragazza anticipa e conferma l'irrealizzabilità del sogno di Clyde, l'impossibilità del mondo del *romance* d'incidere sulla realtà. Sia gli interventi del narratore onnisciente (Cfr. ad esempio p. 423) che il raffronto tra le ingenuità bugie di Clyde (fa credere sia a Sondra che agli amici di lei che il padre gestisca un albergo a Denver, e a Roberta che i suoi genitori non stiano poi così male (AT pp. 323, 415) e le condizioni essenziali per realizzare il sogno, rafforzano l'irrealità del progetto di Clyde di sposare Sondra.

L'illusorietà del rapporto Clyde-Sondra viene ribadita, inoltre, con maggior enfasi, dalla dimensione infantile del linguaggio di Sondra che Dreiser introduce solo dopo che Roberta ha scoperto di essere incinta, e sono falliti i tentativi di Clyde di trovare una soluzione pratica al suo dilemma; quindi alla concretezza e ad una maggiore presa di coscienza da parte di Roberta dei problemi inerenti alla sua gravidanza corrisponde l'uso del linguaggio infantile di Sondra. Ancora, ironicamente, Sondra si esprime con il suo «baby-talk» per la prima volta subito dopo una minuziosa descrizione realistica della «extremely dilapidated old farm-house» dei genitori di Roberta.

Il linguaggio di Sondra sviluppa via via diversi moduli espressivi: all'inizio, nel suo primo incontro casuale con Clyde abbiamo già osservato un linguaggio autoritario che denota il distacco tra le loro classi sociali. Quando invece i due cominciano a frequentarsi, si passa gradualmente al sentimentalismo formale del «baby-talk», utilizzato, però, solo nei momenti di intimità: «Sondra so

11. Un'altra incarnazione «romantica» contemporanea ad *An American Tragedy* è, sotto un'altra veste, la Daisy di *The Great Gatsby*. Anche Fitzgerald, tra l'altro, si serve dell'opposizione tra la (finta) donna-angelo (Daisy) e la donna come oggetto sessuale (l'amante di Tom).

glad Clyde here. Misses him so much»...«Does he love Sondra so much? Oh, sweetie boy! Sondra loves him, too». (AT pp. 446-447) Infatti Sondra sa come riprendere il controllo della situazione e di un linguaggio adulto: «But must go now, right away. No, not another kiss now. No, no, Sondra says no, now. They'll be missing us». (AT p. 447) In questa scena, come in numerose altre nel romanzo, il ricorso di Sondra al «baby-talk» è in diretto rapporto all'intensità dell'atmosfera da favola in cui si svolge l'incontro tra i due giovani: «(They) embrace under the moon»: in modo che «the glow of the moon above (made) small white electric sparks in his eyes». (AT p. 446)

Se la presenza ossessionante delle condizioni brutali in cui vive Roberta ha il sopravvento, essa, a sua volta, accentua l'*artificiosità* del linguaggio di Sondra. Indicativo è l'inizio del Capitolo 42° in cui vengono opposte le lettere di Sondra e Roberta, ricevute entrambe da Clyde lo stesso giorno, ma da luoghi diversi: Pinpoint Landing e Biltz, quasi il paradiso e l'inferno dei sentimenti e dei loro linguaggi:

See all 'ose dots? Kisses. Big and little ones. All for baddie boy.
And write Sondra every day and she'll write 'oo.
More kisses (AT p. 433)

And won't you please write me just a few words to cheer me up
while I'm waiting, whether you mean it or not. I need it so. And you
will come, of course. I'll be so happy and grateful and try not to bother
you too much in any way. Your lonely Bert (AT p. 436).

Dunque il rapporto Clyde-Sondra viene progressivamente annullato e svanisce definitivamente di fronte alla progettazione dell'assassinio di Roberta. La restante parte del Secondo Libro si può riassumere, per quanto concerne le sue strutture analizzate, in un'ultima vana invocazione mistica a Sondra:

Oh, Sondra, Sondra, if but now from your high estate, you might
vend down and aid me. No more lies! No more suffering! No more suf-
fering! No more misery of any kind! (AT p. 480)

che segna la fine del sogno di fronte alla dimensione concreta della «unending mental crucifixion» del rapporto Clyde-Roberta.

Il Terzo Libro segna il definitivo trionfo della tecnica naturalistica e anche un suo approfondimento. Il *plot* Clyde-Roberta viene ripercorso ed arricchito, mentre il mondo di Sondra, il *romance*, è svanito completamente. Roberta è sempre presente durante il processo attraverso i suoi effetti personali, le sue lettere, perfino i suoi parenti e genitori, laddove Sondra diventa «Miss X», creatura misteriosa che tutti sono d'accordo nell'escludere dalla realtà (del romanzo). Un raffronto tra le quattro lettere di Roberta citate nel Secondo Libro e quelle lette dall'avvocato Mason, dimostra la volontà dello scrittore di voler ampliare la visione della realtà narrativa già così scrupolosamente indagata tramite la citazione diretta nel testo (espediente tecnico che rientra nel canone naturalistico). Inoltre, dato che viene precisato che Mason le legge tutte (sono ben 17), Dreiser ne dà una sorta di selezione completa nel capitolo 22° (del Terzo Libro). Va notato che i brani scelti cominciano quasi tutti con l'invocazione «Clyde», «Oh, Clyde», «Oh, Clyde, Clyde».

Dreiser aggiunge altri particolari alla vicenda già nota, ne ripercorre gli eventi e sviluppi fino alla morte della ragazza, dal punto di vista di altri personaggi, gli avvocati, i giornalisti, la folla, la stessa madre di Clyde e così via, in modo da abbracciare la realtà in tutta la sua complessità e totalità, accentuandone, nello stesso tempo, proprio la componente naturalistica. Ad esempio l'avvocato Mason, nella sua ricostruzione dei fatti, cita un elenco di avvenimenti (Cfr. pp. 616-617) in gran parte già a conoscenza del lettore, ma introducendo nuovi dettagli. Nell'ottica di personaggi meno coinvolti di Clyde, molti episodi, inseriti in contesti diversi, vengono ridimensionati. Viene ricapitolato ad esempio l'incontro di Clyde con il commesso Short e la visita di Roberta dal dottor Glenn. Sarà l'avvocato difensore, a sua volta, a precisare la natura del rapporto Clyde-Sondra:

«A case of the Arabian Nights... a case of being betwitched... by beauty, love, wealth, by things that we sometimes think we want very very much, and cannot ever have. (AT p. 681)

cioè a ribadire l'illusorietà del mondo del *romance*, riconoscendo «Miss X» (e non Sondra esplicitamente) come «the brightest star in the brightest constellation of all dreams». (AT p. 670)

Nell'ultima parte del romanzo la macchina narrativa del *romance* è spogliata, frantumata attraverso la mancata partecipazione di Sondra, personaggio *artificiale* che si è fatto portatore del *romance*. Ella stessa, prima di scomparire dalla scena, conferma quasi il trionfo della concezione naturalistica della vita sul *romance* quando dà la notizia dell'annegamento di due persone, precisando, tra l'altro, che «they've found the body of the girl but not the man yet». (AT p. 539) L'ultima lettera di Sondra, «typewritten with no date nor place on the envelope... no signature» (AT p. 789), ribadisce l'inadeguatezza del *romance* come concezione della vita e come formula narrativa. Il fatto stesso di inserire il biglietto di Sondra direttamente nel testo narrativo vuole indicare, in contrasto con le lunghe e dettagliate lettere di Roberta, la fine del *romance* come ipotesi narrativa. La scomparsa del sogno è connotata anche da una immagine di morte, di esaurimento della vita «at the close of a late fall day — after a long and dreary summer had passed» (AT p. 789) Con la lettera di Sondra,

His last hope — the last trace of his dream vanished. Forever! It was at that moment, as when night at last falls upon the faintest remaining gleam of dusk in the west. A dim, weakening tinge of pink — and then the dark. (AT p. 789)

Proprio perchè il rapporto Clyde-Sondra è irrealistico, implausibile, la storia «romantica» ha una dimensione ironica, ma l'uso dell'ironia diventa anche auto-ironia se si pensa al rapporto tra Dreiser e alcune delle sue donne, come Thelma Cudlipp¹². Lo scrittore sta riproponendo la sua esperienza, vede il romanzo anche come modello di comportamento di vita e, come aveva già fatto in *The «Genius»* trasforma le proprie esperienze in materia narrativa. Nello stesso tempo egli si ripropone come interprete più ricco e completo del «credo» naturalista riprendendo e inglobando nel

12. Cf. THEODORE DREISER, *Letters*, ed. by RONNIE H. FITAS, Philadelphia, 1959, Vol. 1, p. 105, 5 October, 1910: «Are you getting well strong and are you just as sweet as ever? What! Do ju lub me? Had you sweet doe eys?» (ecc.)

romanzo stesso le vecchie polemiche della «scuola naturalista» contro le «falsificazioni» del *romance*¹³, e ribadendo il trionfo della strategia naturalistica, come forma suprema di rappresentazione del reale.

ORIANA PALUSCI

13. Cfr. CARLO PAGETTI, *La Nuova Battaglia dei Libri*, Bari, 1977 e soprattutto il capitolo «La Voce dell'America».