

precedente è l'«idiota» lo spirito che la pronunzia « simile a un abisso bianco », « dal suo cuore puro di segreti ».

Quindi il saggio su Ortega si completa in dittico con quello su *La religione poetica di Unamuno*. Qui soprattutto si rivelano le capacità speculative e critiche di María Zambrano: è un aderentissimo e ardentissimo scandaglio per analisi e sintesi reciproche delle verità cardinali dell'eterno amore unamuniano, dell'oscura acqua generatrice. È fantasia filosofico-poetica che s'accende al limite tra senso e idea (le poesie di neve di don Miguel: Dulcinea e la Morte...) fino a certo metaforismo, diremmo, lorchiano di religione solare convertita nel platonismo cristiano di elezione: il Cristo unamuniano Luna di Dio nella notte umana, come l'uomo che può esistere è luna di quella Luna: il Cristo che guarda dentro di sé, nel Sole, alba eterna delle anime vive. Parimenti l'«idiota» che grida o tace alla fine dello studio citato: « Sole, Sole, Sole ».

Il Novantotto, Unamuno, Ortega purificati,

resi trasparenti, nella Parola caritatevole di Verità dell'uomo comune chisciottesco, smarrito nella Castiglia eterna, e di San Giovanni della Croce, confitto nella sua notte oscura: questa l'essenza della filosofia della Zambrano, pura da ogni facile poeticismo o dogmatismo.

Due volte esule (dalla Spagna per la Guerra Civile e da Cuba per la rivoluzione castrista), dimora a Roma da qualche anno; povertà e dolore confortati dalla *pietas* amicale di Elena e Alda Croce: questi i dati mortali di un personale sacrificio, di un'anima virginea che è vivente testimone della Spagna autentica e sperata. L'ultima impressione si fonde con la prima: è quella del suo «idiota», nel suo Chisciotte cristiano e castigliano:

« E un giorno non dirà più nulla. Rimarrà quasi dissolto, con le mani unite e socchiuse, come se nel loro cavo tenesse la parola che ha serbata e che offre senza leggerla. Come una sposa d'integra innocenza alla vigilia delle nozze. E dalle nozze compiute si sa che quel che s'aspetta è la resurrezione ».

ORESTE MACRÌ

LETTERATURA AMERICANA

Documenti per un riesame: L'epistolario di Fitzgerald e Festa mobile di Hemingway

Una raccolta sostanziosa di lettere di Fitzgerald la si desiderava da tempo, dopo gli assaggi preziosi ma limitati forniti da Edmund Wilson. Ora l'abbiamo, a cura del biografo più recente dello scrittore (*The Letters of F. Scott Fitzgerald*, edited and with an Introduction by Andrew Turnbull, Scribner's, 1963); non si tratta di una edizione ideale, anche se si pretende completa (non vi abbiamo trovato, ad esempio, una lettera che avevamo letto nella biblioteca municipale di Baltimora parecchi anni or sono, e diretta a Mencken), specie per la cura un poco frettolosa con cui evidentemente è stata preparata: tanto per citare una manchevolezza vistosa, l'indice dei nomi è

scandalosamente lacunoso. Ma in ogni caso ci viene offerto uno strumento di primissimo ordine, senza parlare del valore per così dire drammatico dell'epistolario, proprio nelle sue parti più ingenua e disarmate, oltre che in quelle perentorie e risolutive, tanto da andare molto oltre al significato documentario già rilevante di raccolte del genere.

Si tratta ora, e in primo luogo, di resistere alle tentazioni puramente biografiche per procedere e verificare in che misura l'epistolario fitzgeraldiano offra un sussidio indispensabile all'approfondimento dei problemi connessi alla maturazione e alla definizione della narrativa americana in un periodo delicato se non addirittura cruciale. La lettura del volume non risulta agevole, visto che il Turnbull non ha seguito una disposizione cronologica, ma ha raggruppato le lettere a seconda del destinatario, cominciando con la corrispon-

denza familiare a partire dal 1933: una sorta di scomodo *flashback*. Bisogna sforzarsi di riorganizzarlo dall'interno, e allora i pezzi del mosaico vanno sorprendentemente a posto con una coerenza ed una continuità davvero sbalorditive. E, s'intende, la coerenza rispetto ai tempi, la capacità di coglierli da parte di chi poteva risultare, individualmente, di una incoerenza rara; ma qui sta la salvezza culturale oltre che umana di Fitzgerald, la sua disponibilità, il suo riuscire ad assumere maschere diverse e a loro modo necessarie: proprio ciò che non riuscì o riuscì male a Hemingway schiacciato appunto dal peso della maschera fissa che aveva finito per portare nel corso di buona parte della sua carriera. Ecco dunque che l'ingenuità di Fitzgerald gli consente di indossare panni diversi pur nella convinzione di non tradire mai se stesso, alla ricerca di una autodefinizione gradualmente mutevole ma non stratificata, non statica. L'ingenuità, val la pena di aggiungere, di chi non aveva posseduto mai una *couche* culturale solida o articolata, ma che possedeva idee abbastanza chiare sul proprio lavoro nei suoi aspetti essenziali.

Abbiamo dunque, nella fase formativa permeata insieme di fiducia e di inquietudine, così americanamente oscillante tra dubbio angoscioso e ottimismo aggressivo, un Fitzgerald spengleriano, nietzschiano (è l'inevitabile « presenza » di Mencen a stimolarlo):

« Che Dio maledica il continente Europa. Ha un interesse puramente antiquario. Roma è soltanto pochi anni avanti rispetto a Tiro e a Babilonia. La sfilza dei negroidi avanza strisciando verso Nord per sfidare la razza nordica. Per intanto gli italiani hanno l'anima del moro. Chiudete le sbarre dell'immigrazione e consentite soltanto agli Scandinavi, agli Anglosassoni e ai Celti di entrare. La Francia mi ha rivoltato lo stomaco... Credo sia una vergogna che l'Inghilterra e l'America non abbiano lasciato che la Germania conquistasse l'Europa... Dopo tutto credo nella responsabilità del bianco. Siamo al disopra del francese d'oggi quanto lui è al disopra del negro. Persino in arte. L'Italia non ne ha affatto. Quando morirà Anatole

France la letteratura francese sarà una disputa sciocca e gelosa in continuazione su questioni tecniche. Sono finiti e andati... Noi saremo i Romani delle prossime generazioni come lo sono adesso gli Inglesi. (*Lettera a Edmund Wilson da Londra, maggio 1921*) ».

Non siamo affatto di fronte allo sfogo di un Fitzgerald « reazionario », che rimastica luoghi comuni già invecchiati al tempo di Teddy Roosevelt. Se si trattasse soltanto di questo, rimarremmo al dato biografico e all'umore personale. Ciò che conta e che non risulta affatto casuale sta altrove: questo, infatti, è il Fitzgerald che sta scrivendo *Gatsby*: suggeriamo una lettera parallela, per verificare quanti e quanto poco causali risultino i riscontri. In altri termini, lo scrittore, così costantemente improvvisato e instabile sul piano culturale, ma anche così vorace di una realtà immediata, assunta grezza, riesce — grazie al talento e ad una inaudita disposizione a trasferirla sul piano di una narrativa ove il dato più banale si mitizza e perde comunque le sue scorie — a esorcizzarla, a disinfettarla della putredine che vi sta dentro. (Pensiamo all'episodio memorabile di *Gatsby* che, guidando la donna amata e perduta — e ritrovata sul filo del momento — a visitare la casa da nababbo che ora possiede, quando l'amico-testimone si ritira discretamente altro non sa fare, nel tentativo vano e disperato di rivelare la sua identità nuova e di recuperare quindi un passato impossibile, che mostrarle il proprio guardaroba, le proprie elegantissime camicie: una delle scene più tragiche e più grandi di tutta la narrativa contemporanea).

Nella lettera a Wilson emerge confusamente un americanismo che, attraverso i confusi suggerimenti della polemica contingente, risale nel passato e sembra riproduca quasi testualmente Thoreau; una delle tante contraddizioni dinamiche e vitali di Fitzgerald. Ma si lascino trascorrere gli anni e si vada a scorrere una lettera in data 19 settembre 1938 alla figlia Frances:

« ...Ti accorgerai che c'è costì una forte organizzazione politica di sinistra. Non voglio che tu ti occupi particolarmente di politica, ma *non* voglio che tu prenda partito contro questa organizza-

zione. Sono noto come simpatizzante della sinistra, e sarei fiero se lo fossi anche tu. In ogni caso, mi sentirei offeso se tu ti identificassi con il nazismo o l'avversione deliberata per la sinistra sotto qualsiasi forma».

L'oscillazione appare ancora più netta sul piano della letteratura: gli entusiasmi si accendono improvvisi come se Fitzgerald avesse subito delle folgorazioni, per poi spegnersi con altrettanta rapidità; i giudizi vengono espressi perentoriamente per poi subire, a poca distanza di tempo, una inspiegabile e comunque immotivata revisione. In Francia, lo scrittore americano ha della situazione letteraria locale un'immagine oscura e contraddittoria, ma non manca di porgere orecchio ai consigli che gli giungono confusamente, filtrando attraverso le mura invisibili della comunità degli espatriati americani, o rimbalzando tra quelle reali di *Shakespeare and Company*. E dunque Fitzgerald non si accorge di Gide o mostra noncuranza per Proust; raccomanda a Maxwell Perkins i libri di Radiguet, il quale — precisa — anche se è stato presentato dal «dadaista Cocteau» non è dadaista affatto. Ma la curiosità per Radiguet svanisce; prende il suo posto André Chamson, «giovane, non osceno, che tutti i maggiori letterati qui prevedono diventerà il grande romanziere francese; non un fuoco di paglia come Crevel, Radiguet, Aragon, ecc.». Sono parole del 1° luglio 1928. Il 21 gennaio 1930 Fitzgerald mostra di aver subito un ennesimo ripensamento: di costante rimane in lui — e non scomparirà mai — la preoccupazione moralistica, tipica di uno dei più puritani tra gli scrittori americani del Novecento: «... Oltre a Chamson, c'è un uomo di grande talento. Non è Cocteau né Aragon, ma il giovane *René Crevel*. Non son d'accordo con lui perché è pederasta, ma nell'ultimo numero di *Transition* (il 18) c'è la *traduzione* della prima parte del suo nuovo romanzo che mi ha letteralmente steso per la sua bellezza».

Come si vede, Fitzgerald traduce le sue reazioni e le sue notazioni critiche — per non dire le sue sensazioni o impressioni — in termini sportivi, talvolta pugilistici, gli stessi cari al suo amico

Hemingway, o tennistici. Ancora nel 1939 scriverà a Morton Kroll:

«...se tu stessi imparando il tennis non ti formeresti su un eccentrico come Tilden, per esempio, ma su giocatori dallo stile classico come Cochet o La Coste... Non si può imitare con profitto uno stile manieristico; uno può sforzarsi di prender lo stile di Tilden per sei anni, per scoprire alla fine che proprio non si può senza i sei piedi e mezzo della statura di Tilden».

Ma proprio per la poca sofisticazione dell'uomo, per il suo dichiarato candore intellettuale, le «scoperte» di Fitzgerald mantengono la loro integrità e la loro carica di purezza e di stimolo magari passeggero. Ancora nel '39 egli scrive a uno dei suoi maestri spirituali, Edmund Wilson, della gioia eccitata provocatagli da certi incontri, propiziatigli appunto da amici come Wilson; Kafka, ad esempio, «perché io sono ancora l'ignorante che tu e John Bishop avete conosciuto a Princeton». È il Fitzgerald che commette errori di ortografia a ripetizione e che dopo anni ed anni di amicizia con Hemingway non sa ancora scriverne correttamente il nome. Certe cadute, certi squilibri inattesi eppure frequenti nella sua narrativa, si comprendono e si spiegano meglio alla luce di queste lettere non studiate, non calcolate, ma tutte così totalmente «fuori». E al tempo stesso, si definisce e prende corpo con sempre maggiore evidenza non la poetica, che sarebbe parola troppo grossa e fuori luogo, ma la coscienza del mestiere, la chiarezza e la determinazione ostinata con la quale Fitzgerald vede il proprio lavoro, la dinamica interna che gli consentirà di procedere e di arricchirsi, evitando l'isterilimento e il manierismo di Hemingway o il disordine, il caos lussureggiante e retorico di Wolfe.

Del resto, quando si tratta di valutare la scena letteraria americana, Fitzgerald sbaglia di rado. Indulge a scrittori minori del momento — Hergeheimer, per esempio — ma si tratta di una scelta che ha un senso attorno agli Anni Venti. Coglie l'importanza di Pound o di Ford Madox Ford; liquiderà più innanzi con poche parole sprezzanti Steinbeck («nel giudizio» scrive nel

'40, « di ogni artista vero, l'inventore, vale a dire Giotto o Leonardo, è infinitamente superiore al raffinato Tintoretto, e l'originale D. H. Lawrence è infinitamente più grande degli Steinbeck »). Ha un senso preciso la sua ammirazione per la novità dello stile di Anderson, pur con tutte le ineguaglianze (« In effetti Anderson è un uomo praticamente senza idee: *ma è uno dei migliori e più bravi scrittori in lingua inglese oggi*. Dio, se sa scrivere ... Lo stile di Anderson è semplice quasi quanto un'officina piena di dinamo »). Scopre Hemingway al momento giusto e si batte generosamente per imporlo agli editori e ai grandi santoni come Mencken; diffida, non senza motivazione, della astrattezza e della ormai rigida accademia della Stein; mette le mani avanti quando trova Wolfe troppo « smart » — e il termine è tanto appropriato quanto intraducibile.

Ma è quando egli cerca di chiarire le ragioni della propria narrativa che lo scrittore tocca i punti chiave di un epistolario che pur vivrebbe autonomamente, per l'abbandono e la drammaticità che lo percorrono, come un'opera a sé. Fitzgerald insiste su alcuni presupposti (uno, ovvio, Henry James, e non a caso lo tocca il paragone con James proposto da T. S. Eliot, il poeta preferito dell'autore di *Gatsby*) magari comuni ad altri scrittori della sua generazione, come il riferimento costante a Conrad e a Dostojevski; o rivela con insistenza un punto chiave della sua ricerca, quella smorzatura, quella riduzione della parola a gesto di cui avemmo occasione di parlare in altra sede e che stranamente sembra realizzare alcune proposte — a lui forse ignote ma certo mai menzionate — di Richard P. Blackmur nel saggio fondamentale che si intitola appunto *Il linguaggio come gesto*. Della sua contrapposizione tra la « femminilità » di James e la « mascolinità » di Dostojevski, contenuta in una lettera a Mencken, ci riferimmo quando questa era ancora inedita: siamo nel '25. Ancora scrivendo a Mencken — personaggio tanto detestato quanto amato allora e sicuramente affascinante — Fitzgerald nel '34 insisteva, sottolineando, sulla sua *definita intenzione*, nello scrivere *Tenera è la notte*, di evitare il tutto tondo, la sintassi e le strutture consacrate,

ciò che i critici avevano del tutto frainteso: « Il motivo del "dying fall" (e cioè, precisiamo noi, appunto della smorzatura che investe sia le strutture che il linguaggio) era assolutamente deliberato e non proveniva da alcuna diminuzione di vitalità ma da un piano definito ». Così Fitzgerald iniziava lo smantellamento dell'eroe concepito tradizionalmente, e gli pareva di non aver tentato cosa nuova, ma di aver portato altri esperimenti consimili alle estreme conseguenze. « Questo espediente speciale è quello cui abbiamo lavorato Ernest Hemingway ed io; derivandolo probabilmente dalla prefazione di Conrad al *Negro del "Narciso"*, ed è il maggior "credo" della mia vita sin da quando decisi di essere un artista piuttosto che un carrierista ».

Ed ancora, in due diverse lettere sempre del '34 all'amico Bishop: « Continuo a pensare alla prefazione di Conrad al *Negro del "Narciso"*; e credo che la cosa che conta in un'opera di narrativa è che la reazione essenziale sia profonda e duratura. E se la conclusione di essa non è efficace, mi fa più piacere pensare che l'effetto è venuto fuori molto tempo dopo, dopo che uno aveva dimenticato persino il nome dell'autore ». « Il romanzo drammatico ha canoni del tutto diversi dal romanzo filosofico, che ora si chiama psicologico. Uno è una specie di *tour de force* e l'altro una professione di fede. Sarebbe come paragonare una serie di sonetti con un poema epico ». Per questo Fitzgerald professava di preferir vedere il suo libro « svanire », dissolversi lentamente (« *fade off* »), « come l'ultimo libro dei *Fratelli Karamazov* », che non ricorrere alla catarsi tragica o comunque cruenta « di Flaubert, Stendhal e degli elisabettiani » (ciò che, vale la pena di aggiungere, fa appunto la differenza tra *Il grande Gatsby* e *Tenera è la notte*).

Fitzgerald difendeva appassionatamente il suo punto di vista in polemica con Hemingway, che pure gli era sembrato tanto vicino ai tempi di *Addio alle armi*, ove aveva trovato (siamo nel '27) alcune delle « frasi più belle mai scritte in inglese », ma che lavorava ora a *Per chi suona la campana*; e siamo sempre nel cruciale '34. Sin dal maggio 1925, col nuovo romanzo in mente, egli aveva

scritto a Maxwell Perkins: «...è qualcosa di realmente nuovo nella forma, nell'idea e nella struttura — il modello dell'età che Joyce e la Stein vanno cercando, e che Conrad non trovò». Ancora una volta il candore e la vigorosa determinazione si danno drammaticamente — e forse pateticamente — la mano.

Rimane l'aspetto che si suol chiamare banalmente umano dell'epistolario di Fitzgerald; vi abbiamo alluso proprio per difenderne le miserie in nome della ingenua generosità che le riscatta. Egli non sapeva restituire i colpi né voleva abbassarsi alla viltà delle polemiche invelenite e dei risentimenti. Alla vigilia della morte, quando apparve *Per chi suona la campana*, destinato al successo di pubblico che era stato negato a *Tenera è la notte*, Fitzgerald vedeva chiaro e ne scriveva lucidamente in una lettera alla moglie del 26 ottobre 1940:

« Ernest mi ha mandato il suo libro e sono arrivato a metà. Non è buono come *Addio alle armi*. Non sembra ne abbia l'intensità o la freschezza e neppure i momenti ispirati, poetici. Ma immagino che piacerà al lettore medio, il tipo a cui piaceva Sinclair Lewis, più di qualsiasi cosa egli abbia scritto ».

Ma gli mancava il coraggio di esser franco con l'amico, ora che i rapporti non erano più gli stessi di un tempo, quando gli consigliava con franchezza mutamenti per i primi libri, e ne denunciava i punti deboli. Così, pochi giorni dopo, l'8 novembre, Fitzgerald scriveva a Hemingway:

« È un bel romanzo, meglio di quel che potrebbe scrivere chiunque altro. Grazie per aver pensato a me e per la dedica... Lo voglio rileggere tutto. ... Non ti ho mai detto quanto mi sia piaciuto pure *Avere e non avere*... Congratulazioni per il grande successo del tuo nuovo libro. Ti invidio da matto e non c'è ironia in questo. Mi è sempre piaciuto Dostojewski per il suo gran modo di attrarre, più di ogni altro europeo... ».

Fitzgerald si sentiva alle soglie della disintegrazione, ignorando di essere alla vigilia della morte

fisica; lo scrittore si batteva probabilmente più dell'uomo contro l'angoscia, ma ancora una volta egli era capace di trasferire su un piano più vasto la tragedia personale. Lo turbava la guerra, anche se credeva nella capacità di riscossa dell'America missionaria nella quale aveva, un giorno come nietzschiano o spengleriano, ora come « progressista », fermamente creduto:

« ... se vi trovate nella confusione causata dal conflitto tra vecchie idealità, religiose o sociali, e le richieste del presente immediato, dovrete probabilmente fare una scelta tra di essi. Questo è troppo di frequente un problema di questi tempi: spero che la generazione che ora cresce saprà svincolarsene ».

Son parole del '39. E, nel settembre del '40, da Beverly Hills:

« Eccezion fatta per le ragazze aspiranti attrici la gente vien qui per ragioni negative; tutte le febbri dell'oro sono negative. E le ragazze ben presto si uniscono al circolo vizioso. Non c'è nessun gruppo, per piccolo che sia, interessante in quanto tale. Dovunque c'è, in un attimo, o corruzione o indifferenza. Gli eroi sono i grandi corruttori o i supremi indifferenti - voglio dire gli scrittori viziati... ».

« Spoiled writers », cioè viziati e insieme falliti. Fitzgerald fa qualche nome: Hecht, la Parker, Dashiell Hammett. Nella grande crisi dell'eroe che sta prendendo il romanzo americano, uno degli eroi al crepuscolo è proprio lui.

Le confessioni di *Festa mobile* appartengono in apparenza, ma soltanto in apparenza, a un altro genere. Questo *Moveable Feast* che, apparso in America quest'anno ha avuto subito l'attenzione — attraverso la pronta traduzione pubblicata da Mondadori — che ancora per speciose ragioni manca a *Among the Rivers and into the Trees*, nasce da una serie di equivoci. Non si sa bene se Hemingway intendesse pubblicarlo così come lo abbiamo sotto gli occhi, e d'altronde la vedova dello scrittore ha rivelato pubblicamente di essersi

occupata di persona dello *editing* del manoscritto: sappiamo bene che cosa significhi una cosa del genere. Ci manca ben altro materiale dell'ultimo Hemingway, a cominciare dal misterioso epistolario che forse vedremo tra non molto. Il biografo « ufficiale », Carlos Baker (che è, come si sa, l'autore della miglior monografia esistente su Hemingway) sta lavorando, e ci promette documenti e testimonianze della massima importanza. Nel numero del 26 luglio di quest'anno del *New York Times Book Review*, Baker — in un articolo che si intitola un po' corrivamente « A Search for the Man As He Really Was » — si augura con qualche dubbio che « la figura perduta possa essere ricreata tale che la si riconosca » come essa veramente fu. Non resta che augurargli di riuscire. Ma *Festa mobile* è un libro — supposto che sia lecito chiamarlo libro — deliberatamente e penosamente elusivo. Non qui cercheremo un'immagine verosimile e oggettivata della colonia americana nella Parigi degli Anni Venti; altri lo hanno tentato di recente non senza risultati, e chi vuole informarsene non ha che leggere la attenta e informata nota della Bianchini sul secondo numero del 1964 dei *Quaderni del Terzo Programma*.

L'Hemingway di *Festa mobile* rammenta, a una prima frettolosa verifica, il brillante giornalista del *Toronto Star*. Lo spirito, però, è ben diverso. Là Hemingway portava una maschera ironica che si adattava al momento pessimistico e insieme vitalistico (o, se si vuole, agonistico) tipico di quella fase della sua carriera di scrittore; ora l'ironia e il paradosso intendono crepuscolarmente celare il patetico del declino, alle soglie del silenzio. Ma, lo ripetiamo, tutto è provvisorio in queste pagine, e provvisorio è il titolo, ricavato dalla lettera a un amico: nulla di più inopportuno che giudicarlo come l'ultimo autentico lascito letterario di Hemingway. Eppure, almeno lo stilista si salva sovente anche qui, come si salvava splendidamente in molte parti del non tradotto *Across the River*. Se si tentasse un confronto tra tante pagine digrignanti e velleitariamente sataniche di Henry Miller sullo stesso ambiente negli stessi anni e qualche ritratto ricavato da *Festa mobile* (quello di Ford Madox Ford, ad esempio) si

comprenderebbe quanto facilmente l'autore dei *Tropici* appaia provinciale e fuori moda rispetto a Hemingway. Ma, su tutto, vorremmo salvare del volume quel vero e proprio, splendido racconto che è la storia del viaggio di Hemingway e di Fitzgerald da Lione a Parigi. Vi si coglie non soltanto un esempio vitalissimo ancora del classico « mater-of-fact style » hemingwayano, ma una misura classica che lo fa porre accanto a certi rendiconti di viaggiatori settecenteschi, un agio sterniano, tra satirico appassionato e picaresco, e infine, o soprattutto, un singolare ritratto umano, nel quale accanto al tratto beffardo compare sempre la simpatia o una rattenuta commozione.

La conclusione suona per così dire appiccicata e mi sembra sicuramente fuori luogo. Non sarei alieno dal biasimarne, più che lo scrittore, il poco discernimento, pur salvandone la buona fede, della signora Hemingway.

Tributo postumo a Ben Hecht

A poca distanza dalla sua morte (avvenuta a Hollywood, dove, come Fitzgerald, si era lasciato inghiottire dall'industria del cinema) Ben Hecht fa un'estrema apparizione grazie alla ristampa del suo romanzo *Erik Dorn*, uno dei primissimi, e forse il migliore. Lo ha ripubblicato la University of Chicago Press, in una serie di opere narrative dedicate a Chicago che promette opportunamente molti titoli e che affianca a Hecht *The Bomb* dell'inglese Frank Harris, noto per un celebrato quanto asettico esperimento di pornografia letteraria, *My Life and Loves*.

Hecht contò per qualche cosa nella Chicago degli Anni Venti, e lo stesso Fitzgerald elencò *Erik Dorn* tra i libri importanti di quel periodo in una sua lettera, pur non dichiarando esplicitamente un debito suo e di altri (e stroncando invece quel *Mooncalf* di Floyd Dell al quale doveva pure qualcosa). *Erik Dorn*, a una rilettura aiutata dalla prospettiva del tempo, si rivela come un vero e proprio repertorio di temi e di motivi che, nella narrativa americana del Novecento, arrivano fino a noi: la « fuga », il « correre » di Erik per sfug-