

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-

gire all'ambiente borghese e alle secche di un matrimonio senza fantasia non si apparenta soltanto a *Molti matrimoni* di Anderson, ma persino a *Corri, coniglio* di Updike. Di più: nella sua prefazione sostanzialmente acritica, Nelson Algren ha peraltro ragione a mostrare nel romanzo di Hecht — che fu pubblicato nel 1921 per la prima volta, e precedette dunque parecchio Hemingway — la celebrazione del mito del nulla, appunto il «nada» hemingwayano. Un catalogo delle parole chiave di *Erik Dorn* rivela una profusione di *nulla, vuoto, assurdo, insensato, astratto, superficiale, meccanico*, che definiscono un'atmosfera e un clima inequivocabili.

Erik Dorn, come *Mooncalf*, come tanto Anderson e molta narrativa americana minore del tempo, offre la misura dell'assalto dello scrittore piccolo borghese del Middle-West alla metropoli, naturalmente Chicago. Qualcuno «passò» in Europa per arricchirsi ed agguerrirsi al contatto con l'avanguardia parigina; altri, la maggioranza, si insabbiarono laggiù e divennero in pochi anni, secondo la frase di Fitzgerald, «spoiled writers». Ed è singolare osservare *in vitro* la prima tappa del lungo itinerario di un esemplare umano allora ai margini della corrente maestra della vita e della società americana: l'ebreo di origine tedesca o slava, americano della seconda generazione, nella cui famiglia si parla ancora *yiddish*, e che la metropoli attira ma rischia di cristallizzare o di distruggere, cosicché minaccia di rimanere per sempre un provinciale smarrito. Ancora qualche decennio, e diventerà un personaggio chiave dopo il suo inserimento e il progressivo logorio dei gruppi anglosassoni nell'ingranaggio frenetico della mobilità sociale americana: in altre parole, Bellow e Malamud.

Dorn è appunto un ebreo di provincia che si trasferisce a Chicago, diviene giornalista, ma rimane a poco a poco imprigionato dal circolo vizioso di un'esistenza che è pure la sua, o per lo meno l'unica possibile, fino a rompere non in quanto capace di una scelta, ma perché non riesce ad assestarsi ed a radicarsi. L'ultima parte, quella del viaggio nella Germania del primo dopoguerra, è sovraccarico e poco convinto, oltre che goffa-

mente improbabile: le ultime pagine si limitano a tracciare il bilancio di un fallimento.

Hoffman, nel suo libro sugli Anni Venti, con la sua smania di definizioni pseudosistematiche pose a *Erik Dorn* l'etichetta dell'«eroe cinico», che è un modo di girare attorno al problema. In realtà, Dorn appare in tutta la sua supposta cattiveria come un eroe candido, come un adolescente che stenta ad accettare la condizione di uomo; nelle intenzioni e nelle ambizioni di Hecht, l'uomo simbolo, l'individuo massa, il narratore-vittima-testimone, prodotto di una contraddittoria civiltà tipicamente urbana. Di questa società emergono nel romanzo i personaggi-tipo, illustrativi e didattici insieme: il conformista (l'avvocato Hazlitt), la donna che affronta la vita da sola con falsa spavalderia (Rachel), l'agitatore politico (Tesla). Naturalmente *Erik Dorn* è gremito di riferimenti autobiografici, ma a noi interessa oggi particolarmente l'autobiografia culturale, il ritratto di una generazione e dei suoi profeti. Qui davvero ci si rende conto di una matrice che fu la stessa di Anderson, di Fitzgerald e in parte di Hemingway: la riscoperta di Dostoevski, una sorta di jamesismo mascherato, gli entusiasmi per Spengler, e l'ombra suprema e incontrastata di Mencken.

Una illustrazione fondamentale va ricercata nella autobiografia di Hecht, apparsa assai più tardi, nel 1954, *A Child of the Century* (il riecheggiamento di Musset non è, ovviamente, casuale). Vi si trova la vicenda del piccolo ebreo di provincia, come Dorn — da Hecht veniva Racine, Wisconsin — la rivelazione della grande metropoli, le letture affannose, l'antipuritanesimo, che si rivela — è questo uno dei dati positivi fin che non diviene insistito e fastidioso — nella liquidazione dei tabù sessuali allora rigidi come tavole bronzee. Anzi, *A Child of the Century* è probabilmente il miglior libro di Hecht perché non limitato dalle preoccupazioni strutturali e stilistiche che, non risolte, appesantiscono le prove strettamente narrative: molti scorci, molti ritratti di ambiente familiare, meritano sicuramente l'elogio che piuttosto calorosamente gli tributò Bellow. Il titolo di un capitolo — *Robinson Crusoe nella redazione di un giornale* — sintetizza appropriatamente la condi-

zione dello Hecht-Dorn di quei tempi, il cui idolo fu, naturalmente, Mencken, colui il quale « inventò romanzieri, il migliore dei quali Sinclair Lewis », mentre i suoi discepoli, « nutrendosi degli spinaci menckeniani si irrobustirono e diedero l'assalto ai Filistei ». Mencken, dice Hecht, fu Voltaire e Nietzsche, fu Goethe e Schopenhauer, pur se l'uomo prendeva sempre il sopravvento sull'ideologia. L'antifemminismo, l'ironia e lo scetticismo di Erik Dorn sono sicuramente menckeniani, non, ahimè, il melodramma, che vi si insinua di frequente. Ma le letture del suo autore vengon fuori pagina dopo pagina, in un tessuto intricato che tradisce l'*exercice de stile*. Dostojevski, s'intende (Hecht scriveva nel '23: « Dostojevski è la mente più poderosa che abbia lasciato traccia nei romanzi di tutto il mondo. Accanto a lui uomini dell'intelligenza di Conrad, Dreiser, James e Balzac diventano minuscoli e incompleti. Non c'è pietà, morale o atteggiamento politico di alcun genere in Dostojevski. Egli scrisse con una comprensione quasi intollerabile degli esseri umani »), naturalmente James (la lunga e crudele passeggiata di Erik con Eachel in un parco di Chicago che in qualche modo decide del loro destino riporta alla mente un episodio consimile di *The Wings of the Dove*), Veblen.

Il cinismo di Dorn, di uno sconfitto, in definitiva, risulta, come dicevamo, ingenuo e velleitario; « la coscienza », egli dice, « sembra essere una merce di cui si fa davvero troppa pubblicità ». In verità, « egli viveva nel vuoto », « non c'era significato »; per lui, ad ogni pagina « la cosa è senza senso, senza senso. Case, facce, strade. Nulla, nulla. Non c'è nulla ». Ma ciò che può conservare un richiamo per il lettore di oggi e rivelargli la già concreta disponibilità di temi e di oggetti, il collegamento quasi automatico, diciamo, tra Veblen e Riesman, sta nel tentativo indubbiamente sovraccarico e troppo rigidamente dichiarato di rappresentare la folla solitaria, il suo livellamento e la sua opacità:

« Guarda le vetrine... Busti, calze, biancheria. Le vetrine mi rammentano i gabinetti dei vicini prima di colazione. C'è in loro qualcosa di odio-

samente impersonale. Guarda lungo le strade: sete, pizzi, nastri. Un saturnale di maschere. È l'unica arte che abbiamo sviluppato in America: il vestire vistosamente male ».

Erik affonda nella città, vi si mescola per eliminare le ultime scorie di personalità e di capacità di volizione:

« Qui di fronte a lui il significato delle facce svaniva. I piccoli avidi propositi degli uomini e delle donne si involupavano e si facevano indeterminatazza... « Sono come gli uomini saranno tutti in pochi anni » disse alla moglie « quando le loro emozioni verranno finalmente assorbite dalle ingegnose superfici con le quali si saranno avvolti, e la vita giacerà sepolta per sempre sotto le invenzioni degli ingegneri, degli scienziati e degli affaristi » ».

L'anti-Dorn, l'avvocato George Hazlitt, buon cittadino dell'America di Coolidge, animato da un « fervore puritano », nemico dei sognatori, conformista, nazionalista, finisce per essere complementare rispetto al protagonista; entrambi cercano invano una forma di stabilità partendo da poli opposti ma simmetrici: non è dunque un caso che, sia pure un poco cinematograficamente e melodrammaticamente, Dorn lo uccida nel tentativo di difendersi da lui. È come se sparasse in uno specchio.

« Sì, sono un reazionario », diceva Hazlitt, « sono per le vecchie buone cose della vita. Cose che vogliono dire qualcosa ». E persino questa professione di fede lo lasciava insoddisfatto.

Altrettanto insoddisfatto Dorn nelle sue professioni di fede nichilistiche le quali tradiscono una disperata ricerca di stabilità, quella che nessuno dei due riuscirà mai a trovare.

In definitiva, *Erik Dorn* contiene una lezione preziosa, rivelando su quale sottile margine operasse la narrativa americana del primo dopoguerra, a quali rischi andasse esposta. Naturalmente, non basta che un libro serva come documento prezioso per renderlo importante. (Di documenti degli Anni Venti stiamo del resto facendo indigestione. L'ultima raccolta antologica, non priva di utilità, è il recentissimo *The Twenties: Fords, Flappers and*

Fanatics, a cura di George E. Mowry, apparso negli *Spectrum Books* di Prentice-Hall). *Erik Dorn* non è tanto un libro fallito: è un libro dichiarato, spiegato, spesso gridato. Non lo possono salvare i montaggi alla Dos Passos negli agitati monologhi interiori. Si comprende anche troppo bene che Hecht trovasse uno sfogo abbastanza congeniale

nel cinematografo, ove mezzi del genere si potevano impiegare senza sembrare superati e suonar falso. Ma per molte ragioni un angolo, nella caotica germinazione del romanzo americano moderno, dove decine di individui si azzuffarono per occupare diciamo cinque o sei buoni posti, rimane anche per lui.

CLAUDIO GORLIER

LINGUE E LETTERATURE ROMANZE

Il ritmo della prosa

Il ritmo melodico è uno degli elementi più decisivi tra quelli che caratterizzano la fisionomia stilistica d'un testo in prosa; ma anche uno dei più sfuggenti di fronte all'impegno di definirli e descriverli. I principali tentativi teorici e pratici degli studiosi sono confrontati, con utile sintesi, nel primo capitolo di *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte*, di G. L. Beccaria (Firenze, Olschki, 1964; IV dei « Saggi di "Lettere Italiane" »). Il lavoro del B. ha però un intento, oltre che metodologico, storico e descrittivo: tanto più lodevole, quando si pensi che la letteratura italiana è quella su cui meno si sono tentate siffatte tecniche di analisi.

Si deve subito rilevare, per le rinunce che essa implica, la decisione dell'autore di attenersi a una concezione piuttosto sintattica che musicale del ritmo. Egli concepisce l'unità melodica come « quella porzione del discorso con senso proprio e con forma musicale determinata, compresa fra due pause sospensive, rilevate quasi sempre dai segni d'interpunzione, che delimitano un'unica "gittata" sonora, senza soluzioni di continuità fonica » (pag. 97); dov'è chiaro che la « forma musicale propria » viene considerata come un dato implicito non afferente alla caratterizzazione; e dov'è pure chiaro che le « unità melodiche » vengono a identificarsi con le curve ritmico-sintattiche in cui lo scrittore stesso, se propenso a un'interpunzione non troppo impressionistica, o il lettore per lui, fraziona il periodo. Questa

limitazione dell'ambito della ricerca permette al B. di raggiungere un'« oggettività » che sarebbe certo stata compromessa dal tentativo di cogliere la vera e propria (ma aleatoria e sfuggente) intonazione musicale. E non si può neanche dire che i termini *ritmo* e *melodia* siano usati impropriamente. Il B., infatti, dopo aver enucleato le sue « unità melodiche », da un lato si spinge a studiarne i rapporti statici all'interno del periodo, sì da cogliere i tipi di struttura in cui esse vengono a integrarsi (struttura progressiva — dalle « unità » più brevi a quelle più lunghe —; struttura regressiva — dalle « unità » lunghe alle brevi —; struttura isometrica), dall'altro penetra all'interno dell'« unità melodica », esaminando i periodi ritmici in cui la serie degli accenti principali la suddivide. Gli equilibri (o gli squilibri) messi in luce attraverso queste analisi di statica prosastica pertengono senza dubbio alla sfera della melodia.

Ho però l'impressione (forse errata) che l'autore, quasi rammaricato delle rinunce che il suo metodo implica, si sia troppo affrettato ad abbandonare il piano essenzialmente sintattico sul quale ha svolto la sua definizione dell'« unità melodica ». Sul piano sintattico si potevano invece afferrare altri elementi utili alla caratterizzazione dei tipi melodici. Si vedano le tabelle sulle « unità melodiche »: si nota subito che autori diversissimi o lingue assai lontane presentano tabelle abbastanza simili (cioè le lunghezze più frequenti nelle « unità melodiche », o la gamma di queste lunghezze, raggiungono percentuali numericamente vicine). È evidente, in questo caso limite, che la misura