

PIRANDELLO PER COMINCIARE

Principio del montaggio e dinamiche di scambio nella letteratura modernista della prima metà del Novecento

Nelle pagine che seguono, si tratterà di avanzare delle ipotesi in merito alla possibilità di leggere alcuni fra i principali romanzi modernisti italiani ed angloamericani, sulla scorta di un certo numero di categorie estetiche ed interpretative, desunte dal linguaggio cinematografico. Sufficientemente omogenei per area cronologica e contesto culturale di appartenenza, i testi presi in esame – e di cui si intende proporre un'« analisi a campione », se non esaustiva, quantomeno soddisfacente – offrono senza dubbio un terreno di indagine privilegiato per digressioni di più ampio respiro. E tuttavia, lungi dal volerne misurare la portata in termini di rilevanza storica, ci si limiterà in questa sede ad osservarne la forma ed i procedimenti narrativi che governano l'intreccio, nel solo tentativo di restituirne le pagine all'immaginario collettivo che li ha influenzati, valutandone in tal modo le implicazioni, alla luce del dibattito epistemologico attuale.

Se in un primo tempo ci si concentrerà sull'opera di Pirandello, sarà per avanzare i presupposti di una riflessione che non potrà che essere avvalorata da un approccio di tipo comparatistico ; quanto alla seconda metà dell'intervento, essa si svilupperà intorno ad una coppia di romanzi di Dos Passos e Faulkner, come a voler suggerire, per invisibile attrito, qualche analogia d'ordine strutturale, che difficilmente potrebbe essere oggetto di uno studio di carattere esclusivamente filologico. Formulati altrimenti, i propositi riguardanti Dos Passos sono stati inclusi in una pubblicazione

precedente¹ ; quanto al resto, non posso considerarlo che parte integrante di un più vasto progetto di ricerca, dedicato allo studio del principio discorsivo del montaggio, in letteratura e nelle arti figurative².

1.1 In una lettera datata 19 gennaio 1904 e indirizzata al collega Angiolo Orvieto, Pirandello scrive : « A luglio, appena finito l'anno scolastico, darò mano al *Filàuri*, altro romanzo, di cui ho già in mente la favola e i personaggi principali³ ». Di questo suo progetto *in fieri* l'autore non dà altre notizie per circa nove anni. Quindi, l'8 gennaio 1913, ne propone la pubblicazione su « La Lettura », rivista mensile edita dal « Corriere della Sera » e diretta da Renato Simoni.

Insieme alla proposta di un nuovo titolo, *La tigre*, è proprio al Simoni che, dopo pochi mesi, Pirandello invia una prima stesura della trama, riassunta come segue :

Il lavoro si impernia sulla passione di un giovine signore napoletano, barone Aldo Nuti, per una strana piccola attrice russa scritturata da una casa cinematografica. Il Nuti si fa attore cinematografico per lei, e per lei muore tragicamente sbranato da una tigre che la Casa ha acquistato per il film : muore, ma prima, dalla gabbia in cui è entrato, e nella quale sarà introdotta la belva, egli, invece che su questa, tira di tra le sbarre sulla donna che sta tra gli altri attori sorridente ad assistere alla scena. La uccide e poi, senza difesa, si lascia sbranare dalla tigre. La macchina cinematografica intanto ha seguitato a girare ed ora bisognerà mutare soggetto alla film per quel tragico, inatteso mutamento di scena, che farà senza dubbio furore. Senza contare che la tigre è rimasta viva e potrà essere utilizzata ancora per un'altra film, oltre alle tante in cui è entrata fin dal principio del romanzo. La violenza un po' grottesca di questo dramma, per altro originale, è attenuata dalla rappresentazione

¹ Cfr. Guido Furci, *Allegoria metropolitana. Montaggio e punto di vista in Manhattan Transfer di Dos Passos*, in Anna Masecchia (a cura di), *Metropolis. Quaderni di Synapsis IX – Atti della Scuola Europea di Studi Comparati*, Le Monnier, Firenze 2010.

² Cfr. Guido Furci, « Un'analisi del testo more cinematografico. *La lupa* di Giovanni Verga », in *Chichibio*, n. 16/17, gennaio – aprile 2002 ; Guido Furci, « Il principio del montaggio nel romanzo tra Naturalismo e Simbolismo », in *Allegoria*, n. 60, gennaio – dicembre 2009.

³ Questa citazione e la seguente, tratte entrambe dalla corrispondenza di Pirandello, sono ricavate dalla raccolta a cura di Sarah Zappulla Muscarà : *Luigi Pirandello : Carteggi inediti*, Bulzoni, Roma 1980.

umoristica del mondo fatuo degli artisti muti e degli autori delle films, non che da quella dell'ambiente strambo, d'una grandiosità posticcia, tutto stridente del contrasto fra la realtà colta e fissata da uno strumento meccanico e preciso, qual è la macchina fotografica, e la stupidità volgare dell'invenzione fantastica.

Sembrerebbe trattarsi di un racconto avvincente, adatto a comparire a puntate. Tuttavia, le prime trecento cartelle non convincono : troppe digressioni di carattere filosofico ; una sorta di incertezza nell'introdurre l'azione. Ricevuto l'avviso che il manoscritto è stato rifiutato, l'autore, in uno scambio epistolare con l'amico Ugo Ojetti, commenta : « Si son fitti in capo che l'interesse dei lettori si dovesse destare per il *fattaccio*, ch'era per me soltanto un pretesto. L'errore di prospettiva, credi, è il loro : il credere il pubblico poco intelligente ».

Diffuso infine con il titolo *Si gira...* sulla « Nuova Antologia », nell'estate del 1915, il romanzo esce in volume l'anno successivo, presso l'editore Treves, che ne cura una ristampa già nel '17. Fatta eccezione per qualche variante di natura formale, il testo è quello dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, pubblicati, così come li conosciamo noi oggi, solo nel 1925⁴.

L'opera si compone di sette fascicoli, disposti in ordine crescente e comprendenti ciascuno un numero variabile di sezioni. Alla diminuzione dei capitoli, negli ultimi quaderni corrisponde un aumento delle pagine : superata la metà, il romanzo presenta perciò un rapporto inverso fra suddivisione interna in segmenti (assai poco articolata) e sviluppo dell'intreccio (gradualmente più ricco e stratificato).

Legittimata dallo statuto costituzionalmente ambiguo del dettato, « che oscilla tra la forma memoriale e quella diaristica, in un rapporto

⁴ « Il nuovo titolo [quarto ed ultimo a partire da *Filàuri*] [...] porta il nome del personaggio narratore al posto del suo nomignolo (*Si gira ...* rinvia infatti non solo a una frase ricorrente nel testo – ed è dunque anche titolo frastico e tematico –, ma al soprannome attribuito nel mondo del cinema a Serafino Gubbio che vi fa l'operatore). In tal modo – con l'implicito rinvio alla figura di san Francesco, suggerita dal nome e dal cognome del protagonista – si vuole mettere in risalto la conquista finale di un'ascesi laica, culminante in un ritiro dal mondo e dalla vita degli uomini ». (Romano Luperini, *Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1999, p. 67).

contraddittorio e irrisolto con la temporalità del vissuto⁵ », la narrazione, sempre in prima persona, procede alternando piani diegetici distinti. Così, all'illustrazione iniziale di uno stato di cose attuali, seguono dapprima il ricordo degli incontri fatti dal protagonista in un ospizio per poveri ; poi, per analessi, la rievocazione del periodo che questi ha trascorso come precettore di Giorgio Mirelli, nella « dolce casa di campagna » dei nonni del ragazzo.

L'incipit del *Quaderno Terzo*, che concentra in un'immagine quella che potrebbe essere indicata come l'intuizione-base dell'intero romanzo, segna un dichiarato momento di rottura, messo in risalto dal ritmo incalzante, e caratterizzato da una scrittura, tesa all'esclusiva registrazione di eventi verificatisi da poco o ancora in corso di svolgimento :

Un lieve sterzo. C'è una carrozzella che corre davanti.

– Pò, pòpòòò, pòòò.

Che ? La tromba dell'automobile la tira indietro ?

Ma sì ! Ecco che pare la faccia proprio andare indietro, comicamente.

Le tre signore dell'automobile ridono, si voltano, alzano le braccia a salutare con molta vivacità, tra un confuso e gajo svolazzio di veli variopinti ; e la povera carrozzella, avvolta in una nuvola alida, nauseante, di fumo e di polvere, per quanto il cavalluccio si sforzi di tirarla col suo trotterello stracco, séguita a dare indietro, indietro, con le case, gli alberi, i rari passanti, finché non scompare in fondo al lungo viale fuor di porta. Scompare ? No : che ! È scomparsa l'automobile. La carrozzella invece eccola qua, che va avanti ancora, pian piano, col trotterello stracco, uguale, del suo cavalluccio sfiancato. E tutto il viale par che rivenga avanti, pian piano, con essa.

Avete inventato le macchine ? E ora godetevi questa e consimili sensazioni di leggiadra vertigine.

Le tre signore dell'automobile sono tre attrici della *Kosmograph*, e hanno salutato con tanta vivacità la carrozzella strappata indietro dalla loro corsa meccanica non perché nella carrozzella ci sia qualcuno molto caro a loro ; ma perché l'automobile, il meccanismo le inebria e suscita in loro una così sfrenata vivacità. La hanno a disposizione : servizio gratis ; paga la *Kosmograph*. Nella carrozzella ci sono io. M'han veduto scomparire in un attimo, dando indietro comicamente, in fondo al viale ; hanno riso di me ; a

⁵ Beatrice Stasi, « La trama dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* », in *Per Leggere*, anno IV, n. 6, Primavera 2004, p. 84.

quest'ora sono già arrivate. Ma ecco che io rivengo avanti, care mie. Pian pianino, sì ; ma che avete veduto voi ? una carrozzella dare indietro, come tirata da un filo, e tutto il viale assaettarsi avanti in uno striscio lungo confuso violento vertiginoso. Io, invece, ecco qua, posso consolarmi della lentezza ammirando a uno a uno, riposatamente, questi grandi platani verdi del viale, non strappati dalla vostra furia, ma ben piantati qua, che volgono a un soffio d'aria nell'oro del sole tra i bigi rami un fresco d'ombra violacea : giganti della strada, in fila, tanti, aprono e reggono con poderose braccia le immense corone palpitanti al cielo.

Caccia, sì, ma non forte, vetturino ! È così stanco codesto tuo vecchio cavalluccio sfiancato. Tutti gli passano avanti : automobili, biciclette, tram elettrici ; e la furia di tanto moto per le strade sospinge anche lui, senza ch'esso lo sappia o lo voglia, gli sforza irresistibilmente le povere gambe anchilosate, affaticate nel trasporto, da un punto all'altro della grande città, di tanta gente afflitta, oppressa e smaniosa, per bisogni, miserie, faccende, aspirazioni, ch'esso non può capire ! E forse più di tutti lo stancano quei pochi che montano su la carrozzella con la voglia di divertirsi, e non sanno dove né come. Povero cavalluccio, la testa gli s'abbassa di mano in mano, e non la rialza più, neanche se tu lo frusti a sangue, vetturino !

– Ecco, a destra... volta a destra !

La *Kosmograph* è qua, in questa traversa remota, fuor di porta⁶.

Siamo in un « lungo viale fuor di porta ». Una carrozzella tirata da un « cavalluccio sfiancato » viene improvvisamente superata da un'automobile in corsa, che si sta dirigendo verso gli studi cinematografici della *Kosmograph*. L'effetto, per le tre signore a bordo del veicolo a motore, è esilarante : vedere « una carrozzella dare indietro, come tirata da un filo, e tutto il viale assaettarsi in avanti in uno striscio lungo confuso violento vertiginoso ». Ma come osserva giustamente Simona Costa :

Basta montare, in compagnia dell'io narrante di questa storia, Serafino, sulla povera e irrisa carrozzella, per recuperare una visione temporale non distorta dalla vertigine della macchina : non la carrozzella, ma l'automobile è

⁶ Per questa e le citazioni successive dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* e di *Uno, nessuno e centomila* si è fatto riferimento a Luigi Pirandello, *Tutti i romanzi*, vol. II, Mondadori, Milano 1973.

scomparsa, e Serafino, dunque, eccolo là che riviene avanti pian pianino, godendo, lui sì, nella lentezza del mezzo non meccanico, la riposata visione della natura che lo circonda⁷.

Concepita come lo sketch di un breve film muto, la scena ha la duplice funzione di riportare l'azione al presente, e di introdurre il lettore alla situazione in cui maturerà il dramma conclusivo. Inoltre, con uno stile che accenna alla brachilogia di certo giornalismo cinematografico dell'epoca, che pur non rinunciava a divagazioni di tipo metanarrativo, essa sembra riuscire a sintetizzare in poche righe quel mutamento prospettico, indotto, nell'uomo moderno, dall'avvento della cosiddetta « civiltà delle macchine ».

Tema ampiamente dibattuto all'inizio del secolo, quello dell'interazione uomo-macchina qui non rappresenta ancora, come avverrà più avanti, lo spunto per una riflessione approfondita. Ciononostante, è innegabile che il rapido succedersi dei punti di vista di Serafino e delle tre attrici si presti ad una lettura in chiave metaforica: nel caos di una società governata dal criterio della velocità, frastornata dal baccano di marchingegni sempre più sofisticati, chi « rimane indietro » esercita un vero e proprio atto di resistenza, la tacita rivendicazione di un passato che non va perduto.

1.2 Lungi dal condividere le posizioni di quanti, dichiarando esaurito il ruolo umanistico degli intellettuali, ambivano a farsi interpreti del nuovo, attraverso una vivace esaltazione delle scoperte tecnico-scientifiche, Pirandello vede nella letteratura il terreno privilegiato di un'indagine, volta alla scomposizione critica del reale, alla demistificazione di quella che Michelstaedter avrebbe definito la « retorica organizzata a sistema⁸ ». Il prevalere dell'elemento dialettico, lo sviluppo ragionativo « a tesi », la preferenza accordata alle strutture aperte e inconcluse contribuiscono a fare della sua prosa l'espressione di un mondo irriducibile al significato, dove percepire la propria condizione d'estraneità al progresso significa non poter più sperare in nessuna forma di redenzione possibile.

⁷ Simona Costa, « Introduzione », in *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Mondadori, Milano 1992.

⁸ Carlo Michelstaedter, « La persuasione e la retorica », in *Opere*, Sansoni, Firenze 1958.

Tratto distintivo di molti doppi romanzeschi dell'autore, l'assunzione di questa consapevolezza si manifesta in Serafino Gubbio fin dalle primissime pagine. Ridotto a pura « voce fuori campo », egli assiste qui ad una « scoperta del nulla », che se da un lato lo induce a non partecipare più a ciò che accade intorno, dall'altro sembra forzarlo, nella vita come sul posto di lavoro, ad immagazzinare senza sosta i frammenti delle esistenze altrui :

Studio la gente nelle sue più ordinarie occupazioni, se mi riesca di scoprire negli altri quello che manca a me per ogni cosa ch'io faccia : la certezza che capiscano ciò che fanno.

In prima, sì, mi sembra che molti l'abbiano, dal modo come tra loro si guardano e si salutano, correndo di qua, di là, dietro alle loro faccende o ai loro capricci. Ma poi, se mi fermo a guardarli un po' addentro agli occhi con questi miei occhi intenti e silenziosi, ecco che subito s'aombrano. Taluni anzi si smarriscono in una perplessità così inquieta, che se per poco io seguitassi a scrutarli, m'ingiurierebbero o m'aggredirebbero.

No, via, tranquilli. Mi basta questo : sapere, signori, che non è chiaro né certo neanche a voi neppur quel poco che vi viene a mano a mano determinato dalle consuetissime condizioni in cui vivete. C'è un *oltre* in tutto. Voi non volete o non sapete vederlo. Ma appena quest'oltre baleni negli occhi d'un ozioso come me, che si metta a osservarvi, ecco, vi smarrite, vi turbate o irritate.

Conosco anch'io il congegno esterno, vorrei dir meccanico della vita che fragorosamente e vertiginosamente ci affaccenda senza requie. [...]

Nessuno ha tempo o modo d'arrestarsi un momento a considerare, se quel che vede fare agli altri, quel che lui stesso fa, sia veramente ciò che sopra tutto gli convenga, ciò che gli possa dare quella certezza vera, nella quale solamente potrebbe trovar riposo. Il riposo che ci è dato dopo tanto fragore e tanta vertigine è gravato da tale stanchezza, intronato da tanto stordimento, che non ci è più possibile raccoglierci un minuto a pensare. Con una mano ci teniamo la testa, con l'altra facciamo un gesto da ubriachi.

– Svagiamoci !

Sì. Più faticosi e complicati del lavoro troviamo gli svaghi che ci si offrono ; sicché dal riposo non otteniamo che un accrescimento di stanchezza.

Guardo per via le donne, come vestono, come camminano, i cappelli che portano in capo ; gli uomini, le arie che hanno o che si danno ; ne ascolto i

discorsi, i propositi ; e in certi momenti mi sembra così impossibile credere alla realtà di quanto vedo e sento, che non potendo d'altra parte credere che tutti facciano per ischerzo, mi domando se veramente tutto questo fragoroso e vertiginoso meccanismo della vita, che di giorno in giorno sempre più si complica e s'accelera, non abbia ridotto l'umanità in tale stato di follia, che presto proromperà frenetica a sconvolgere e distruggere tutto. Non per altro, badiamo : per fare una volta tanto punto e daccapo.

Similmente ad una cinepresa, di cui pare aver integrato le capacità di movimento nello spazio, lo sguardo di Serafino si spinge alla continua ricerca di un senso che non c'è. E in questa sorta d'annullamento del soggetto nella funzione percettiva ch'esso esercita, si annuncia il primo stadio di un'autonegazione, destinata ad esprimersi per mezzo di un graduale stravolgimento della topografia umana. Comune a numerose tele cubiste di Fernand Léger, il motivo è quello di una trasformazione non ancora esplicitata, nella quale le morfologie dell'anatomico e del meccanico tendono a confondersi, in un macabro, ma sempre affascinante, « gioco delle parti ».

Consideriamo dunque l'affermazione riportata di seguito :

Già i miei occhi e anche le mie orecchie, per la lunga abitudine, cominciano a vedere e a sentir tutto sotto la specie di questa rapida tremula ticchettante riproduzione meccanica.

O ancora, la famosa descrizione del *Reparto del Negativo* :

Siamo come in un ventre, nel quale si stia sviluppando e formando una mostruosa gestazione meccanica.

E quante mani nell'ombra vi lavorano ! C'è qui un intero esercito d'uomini e di donne : operatori, tecnici, custodi, addetti alle dinamo e agli altri macchinari, ai prosciugatoj all'imbibizione, ai viraggi, alla coloritura, alla perforatura della pellicola, alla legatura dei pezzi.

Basta ch'io entri qui, in quest'oscurità appestata dal fiato delle macchine, dalle esalazioni delle sostanze chimiche, perché tutto il mio *superfluo* svapori.

Mani, non vedo altro che mani, in queste camere oscure ; mani affaccendate su le bacinelle ; mani, cui il tetro luore delle lanterne rosse dà un'apparenza spettrale. Penso che queste mani appartengono ad uomini che non sono più ; che qui sono condannati ad esser mani soltanto : queste mani, strumenti. [...]

A poco a poco m'invade tutto l'orrore della necessità che mi s'impone, di diventare anch'io una mano e nient'altro.

Vado dal magazziniere a provvedermi di pellicola vergine, e preparo per il pasto la mia macchinetta.

Assumo subito, con essa in mano, la mia maschera d'impassibilità. Anzi, ecco : non sono più. Cammina *lei*, adesso, con le mie gambe. Da capo a piedi, son cosa sua : faccio parte del suo congegno. La mia testa è qua, nella macchinetta, e me la porto in mano.

La progressiva metamorfosi a cui è sottoposto il personaggio si realizza in un primo tempo nell'autoidentificazione da parte sua in una o più componenti meccaniche ; quindi, per usare le parole di Franca Angelini, in un « *morcellement* del corpo fino alla non appartenenza del corpo a se stesso⁹ ». Diversamente da quanto avveniva con la fisionomia del Mattia Pascal, in questo caso va precisato che un tale « distacco » non si produce esclusivamente sul piano psicologico, quale preludio di un ulteriore sdoppiamento ; infatti, la sensazione è che laddove l'uomo non si metta al completo servizio della macchina, tanto da arrivare ad introiettarne i modelli d'interpretazione del reale, essa lo faccia letteralmente a pezzi, riproponendo, in chiave umoristica, un procedimento tipico del cinema comico di quegli anni.

A livello stilistico, questo singolare effetto di straniamento è perseguito con l'impiego di una sintassi prevalentemente paratattica, e la propensione ad una ritrattistica deformante. Se la prima collabora al frazionamento dei comportamenti in una serie di azioni parallele, di cui si perdono la gerarchia, l'ordine ed ogni eventuale criterio, quest'ultima compromette definitivamente l'armonia della persona, limitandone la rappresentazione a quello che sullo schermo si tradurrebbe in un susseguirsi insistente di *particolari*.

⁹ Franca Angelini, *Serafino e la tigre. Pirandello tra scrittura, cinema e teatro*, Laterza, Roma-Bari 1990, p. 22.

Al contrario del *primo piano*, che ambisce a fare del volto una mappa di segni da decifrare, per provare a cogliere i sentimenti, gli stati d'animo, le specificità caratteriali di un personaggio¹⁰, il *particolare* è una figura consistente nel mostrare a distanza ravvicinata una parte del corpo, isolata dal resto. Adoperato con una certa assiduità nel genere horror¹¹, esso assume, in Pirandello, una connotazione *perturbante*. Nel caso in cui non fosse sufficiente a darne conferma l'analisi dei passi proposti, basti pensare alla frequenza con cui tale tecnica è adottata in *Uno, nessuno e centomila* (1925-26), dove l'esposizione degli eventi si apre alle relazioni associative dell'inconscio, suggerendo quella visionarietà allucinata, tipica dell'arte d'avanguardia.

1.3 Prendiamo ad esempio l'episodio de *Il furto*, collocato circa a metà del libro :

Quello scaffale, appena fui solo, mi occupò subito, come un incubo. Proprio come viva per sé ne avvertii la presenza ingombrante, d'antico inviolato custode di tutti gli incartamenti di cui era gravido, così vecchio, pesante e parlato.

Lo guardai, e subito mi guardai attorno, con gli occhi bassi.

La finestra ; una vecchia seggiola impagliata ; un tavolino ancora più vecchio, nudo, nero e coperto di polvere ; non c'era altro lì dentro.

E la luce filtrava squallida dai vetri così intonacati di ruggine e polverosi, che lasciavano trasparire appena le sbarre dell'inferriata e i primi tegoli sanguigni d'un tetto, su cui la finestra guardava.

¹⁰ « Il primo piano è in sostanza il tentativo del cinema – forse la sua grande utopia – di rappresentare l'essere di un personaggio attraverso le sole immagini, senza l'ausilio di una voce che in qualche modo dica tale essere. Ovviamente con tutta quell'ambiguità che l'immagine porta con sé ». (Dario Tomasi, *Introduzione al linguaggio e al racconto del film*, quaderni dell'AIACE, Torino 1996, pp. 31-32).

¹¹ Si pensi all'immagine dei piedi che avanzano, inquadrati senza il corpo, o delle mani che aprono una porta, o dell'occhio sbarrato, colto attraverso un rapido movimento di macchina in avanti...

I tegoli di quel tetto, il legno verniciato di quelle imposte di finestra, quei vetri per quanto sudici : immobile calma delle cose inanimate.

E pensai all'improvviso che le mani di mio padre s'erano levate cariche d'anelli lì dentro a prendere gl'incartamenti dai palchetti di quello scaffale ; e le vidi, come di cera, bianche, grasse, con tutti quegli anelli e i peli rossi sul dorso delle dita ; e vidi gli occhi di lui, come di vetro, azzurri e maliziosi, intenti a cercare in quei fascicoli.

Allora, con raccapriccio, a cancellare lo spettro di quelle mani, emerse ai miei occhi e s'impose lì, solido, il volume del mio corpo vestito di nero ; sentii il respiro affrettato di questo corpo entrato lì per rubare ; e la vista delle mie mani che aprivano gli sportelli di quello scaffale mi diede un brivido alla schiena. Serrai i denti ; mi scrollai ; pensai con rabbia :

« Dove sarà, tra tanti incartamenti, quello che mi serve ? »

E tanto per far subito qualche cosa, cominciai a tirar giù a bracciate i fascicoli e a buttarli sul tavolino. A un certo punto le braccia mi s'indolenzirono, e non seppi se dovessi piangerne o riderne. Non era uno scherzo quel rubare a me stesso ?

Tornai a guardarmi intorno, perché improvvisamente non mi sentii più, là dentro, sicuro di me. Stavo per compiere un atto. Ma ero io ? Mi riassali l'idea che fossero entrati lì tutti gli *estranei* inseparabili da me, e che stéssi a commettere quel furto con mani non mie.

Me le guardai.

Sì : erano quelle che io mi conoscevo. Ma appartenevano forse soltanto a me ?

Me le nascosi subito dietro la schiena ; e poi, come se non bastasse, serrai gli occhi.

Mi sentii in quel bujo una volontà che si smarriva fuori d'ogni precisa consistenza ; e n'ebbi un tale orrore, che fui per venir meno anche col corpo ; protesi istintivamente una mano per sorreggermi al tavolino ; sbarrai gli occhi.

– Ma sì ! ma sì ! – dissi. – Senza nessuna logica ! senza nessuna logica ! così !

E mi diedi a cercare tra quelle carte. [...]

E ricordo che lì, con la testa appoggiata sulle carte, tenendo gli occhi chiusi forse a frenar le lagrime, udivo come da un'infinita lontananza, nel vento che doveva essersi levato fuori, il lamentoso chioccolare d'una gallina che aveva fatto l'uovo, e che quel chioccolio mi richiamò a una mia

campagna, dove non ero più stato fin dall'infanzia ; se non che, vicino, di tratto in tratto, m'irritava lo scricchiolio dell'imposta della finestra urtata dal vento. Finché due picchi, all'uscio, inattesi, non mi fecero sobbalzare. Gridai, con furore :

– Non mi seccate !

E subito mi ridiedi a cercare accanitamente.

In questo brano, il protagonista, Vitangelo Moscarda, descrive i suoi tentativi di sottrarre dall'ufficio dell'amministratore Quantorzo gli incartamenti di una casa, concessa in gratuito usufrutto ad un amico di famiglia. Scosso all'idea d'infrangere una precisa disposizione del padre, secondo cui egli non avrebbe dovuto interessarsi dell'affare, l'uomo trasfigura completamente la realtà che lo circonda, e se in un primo momento avverte come il sospetto di essere spiato dagli oggetti intorno, muti testimoni della sua disobbedienza, tutt'a un tratto gli pare di assistere al materializzarsi delle mani del genitore, intente a trafficare fra i palchetti di uno scaffale.

Scisse dall'insieme e ingigantite attraverso l'espedito della *zoomata*¹², esse assumono un aspetto mostruoso. « Come di cera, bianche, grasse, con tutti quegli anelli e i peli rossi sul dorso delle dita », la loro forza suggestiva è tale da suscitare in Vitangelo un'intensa crisi d'identità, che se da un lato si manifesta nell'incapacità da parte sua di riconoscersi in se stesso e nei gesti che compie, dall'altro alimenta in lui quella paura di non farcela e « venir meno anche col corpo ».

Proprio allora, nella vertigine dell'angoscia e quasi si trattasse di una seconda apparizione, una memoria involontaria distrae per un istante il

¹² Il termine nasce in ambito cinematografico e sta ad indicare il passaggio da un piano più distanziato a un piano più ravvicinato (*zoom in avanti*) o viceversa (*zoom indietro*). Al cinema, l'effetto non si ottiene, come per la *carrellata*, con un movimento di macchina, ma attraverso la variazione della lunghezza focale dell'obiettivo. Per quanto riguarda il trattamento dello spazio, la differenza che esiste fra un carrello e uno zoom è che con il movimento di macchina vero e proprio gli oggetti statici, disposti su più livelli, guadagnano, nell'avvicinarsi della macchina da presa, volume e solidità. Al contrario, l'immagine proposta dallo zoom dà degli oggetti, dello sfondo e dello spazio in generale una rappresentazione più appiattita e artificiale, che non tardò ad essere impiegata per descrivere le atmosfere oniriche del dormiveglia e quelle, più inquietanti, della malattia. (Cfr. Gianni Rondolino, Dario Tomasi, *Manuale del film*, UTET Libreria, Torino 1995).

personaggio : è il « lamentoso chioccolare d'una gallina » in un remoto cascinale, dove egli non era più stato « fin dall'infanzia ». Sebbene il ricordo, privo di qualsiasi consequenzialità con quanto sta accadendo, intrattenga un rapporto a prima vista immotivato col contesto, sarebbe tuttavia sbagliato considerarlo un'interpolazione meramente accidentale. Infatti, pur non rispondendo alle regole logico-causali della narrativa tradizionale, esso riconduce il protagonista allo scenario primitivo delle sue nevrosi, dando ad intendere, di là dalle apparenze, l'adozione di un « montaggio *senza rete*, senza risorse narrative o intellettuali, senza giustificazione esterna. Un montaggio che solo la *visione* dell'artista potrebbe legittimare, senza poter far intervenire a cose fatte la razionalità di una dimostrazione o la logica di un racconto¹³ ».

Tale procedimento rompe con la continuità drammatica, per suggerire una continuità *invisibile*, riflesso della vita interiore. Facendo emergere la relatività e l'incoerenza che sottendono alla misura del tempo, esso esprime l'idea della durata come di una compenetrazione di stati, in cui il ripetersi del passato e l'anticipazione dell'avvenire si confondono gli uni negli altri, in un ininterrotto e costante trascorrere.

Inoltre, senza arrivare a sconvolgere l'edificio complessivo di un'opera, che nonostante tutte le sue innovazioni, resta ancora per molti versi debitrice dei modelli ottocenteschi, una simile inclinazione all'accostamento libero provoca l'alterazione dell'andamento discorsivo classico, andando a sostituire all'impianto di un romanzo unitario, organico, « ben fatto », le *sospensioni* di una prosa destrutturata e pluricentrica, che accoglie le antinomie, anziché, più banalmente, tentare di risolverle.

Fondata sull'utilizzo di un lessico quotidiano, adatto a comunicare una concezione della vita che non rivela nulla d'essenziale, se non le storture di un'esistenza insensata, questa scrittura aspira a farsi espressione di un soggetto e di un mondo che non sono più percepibili nella loro interezza, e dei quali, come spiegava Palumbo in un suo articolo di qualche anno fa, non si può che fornire « una rappresentazione disarticolata e sconnessa¹⁴ ».

¹³ Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, Éditions Nathan-Université, Paris 2002, trad. it. cit. *Estetica del montaggio*, Lindau, Torino 2006, p. 129.

¹⁴ Matteo Palumbo, « Questioni del romanzo », in *Un canone per il terzo millennio* (introduzione e cura di Ugo M. Olivieri), Mondadori, Milano 2001, p. 95.

1.4 Per ritornare ai *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, bisogna dunque osservare che nonostante essi occupino il posto più importante fra i romanzi italiani d'ispirazione cinematografica, tuttavia un confronto fra questa ed altre opere dello stesso periodo rivelerebbe un impiego ben più vasto di procedimenti, desunti in gran parte dal linguaggio filmico. Infatti, al di là delle ambientazioni scelte per le singole storie, sembra che sin dai suoi esordi l'industria cinematografica abbia agito talmente in profondità nell'immaginario collettivo, da indurre chi scrive a restituire sulla carta gli stessi artifici narrativi sperimentati sullo schermo.

Come abbiamo visto a proposito di Pirandello, tale fenomeno può manifestarsi secondo modalità differenti: già evidente sul piano della lingua¹⁵, esso agisce in maniera considerevole in particolar modo nell'organizzazione del periodo, la cui gestione sembra risentire sempre più del trattamento che viene fatto del tempo e dello spazio nei film e nelle più recenti arti plastiche.

Non è certo un caso se, fatta eccezione per i principali esponenti del Modernismo europeo, un'interessante cartina di tornasole del mutamento in atto possa essere individuata nella produzione di quegli autori statunitensi, che hanno avuto occasione di entrare più direttamente in contatto con l'universo degli *studios*. Benché i loro rapporti con le *major* hollywoodiane si siano sovente rivelati difficili, essi hanno giocato un ruolo fondamentale non soltanto nel definire le atmosfere di certe vicende¹⁶, ma soprattutto nel variarne le strategie di composizione, favorendo l'impiego di soluzioni nuove, o contribuendo a reintegrare quelle del passato, modificate nel loro aspetto d'origine.

Stando alle valutazioni di Claude-Edmonde Magny¹⁷, sarebbero gli esempi di Steinbeck, Hemingway, Dos Passos e Faulkner ad offrire uno spunto di particolare interesse per sviluppare l'argomento. Specialmente questi ultimi infatti, accomunati dall'ambizione di voler suggerire attraverso

¹⁵ Su questo punto resta un riferimento fondamentale il saggio di Sergio Raffaelli, *Il cinema nella lingua di Pirandello*, Bulzoni, Roma 1993.

¹⁶ Si pensi alle *Hollywood Novels* di Francis Scott Fitzgerald, Nathanael West, Stuart Kaminsky.

¹⁷ Cfr. Claude-Edmonde Magny, *L'Âge d'or du roman américain*, éditions du Seuil, Paris 1948.

i drammi individuali dei loro personaggi il ritratto di un paese che cambia, si sarebbero misurati con la necessità di fare dei loro romanzi delle « costruzioni complesse¹⁸ », cariche di rimandi e parentele intertestuali, pedinamenti e caleidoscopiche variazioni di prospettiva.

2. Scritto quasi di getto tra il 1923 e il 1925, *Manhattan Transfer* rappresenta probabilmente uno degli esperimenti narrativi più interessanti di John Dos Passos. Difficile stabilire se si tratti di un romanzo corale, caratterizzato dal rapido succedersi, sullo sfondo di uno stesso contesto urbano, di una quantità innumerevole di storie indipendenti le une dalle altre ; o invece dell'avventuroso tentativo di alludere, attraverso un complicato meccanismo ad incastri, ad una stessa vicenda collettiva, che vede protagonista la città di New York, con la sua folla anonima di abitanti. Una cosa almeno è certa : se messo in rapporto con l'intera produzione dell'autore, esso assume il valore della parte integrante e valutativa di un più vasto progetto d'insieme, fondato sull'ambizione di descrivere il processo di cambiamento in corso nella società americana fra le due guerre, per mezzo di una trascrizione quasi telegrafica dei fatti della quotidianità.

Peana ma anche epicedio di una metropoli-Babele, *Manhattan Transfer* possiede una struttura tripartita, che ricorda quella dell'*Ulisse*. Benché le sezioni di cui si compone comprendano rispettivamente 5, 8 e 5 capitoli, lasciando presupporre la presenza di un qualche principio di simmetria, a ben guardare la proporzione esistente in ciascuna sezione tra il numero dei capitoli ed il numero delle *scene* sembra sfuggire all'eventualità di un ordine prestabilito :

- sezione I : 5 capitoli, 152 pagine, 42 scene ;
- sezione II : 8 capitoli, 176 pagine, 39 scene ;

¹⁸ L'espressione è tratta da Jean-Pierre Morel, *John Dos Passos*, éd. Belin, Paris 1998. Il saggio di Morel è in gran parte giocato sull'analogia tra l'immaginario della letteratura e quello dell'architettura, nell'opera di Dos Passos. In particolar modo per questo autore, l'ipotesi di una possibile compenetrazione fra i due linguaggi non è del tutto priva di fondamento, se si considera che egli stesso, nel corso della sua vita, non ha mai smesso di ripetere : « Mi sono sempre sentito un architetto frustrato ». (Cfr. Donald Pizer, *John Dos Passos, The Major Nonfictional Prose*, Wayne State University Press, Detroit 1988).

- sezione III : 5 capitoli, 166 pagine, 55 scene.

Così articolata, l'azione alterna tempi diversi. E se subito sembra volersi concentrare sulle biografie di pochi personaggi, ben presto tende a svilupparsi in un movimento spiraliforme, fino a rinunciare una volta per tutte alla linearità cronologica. Spesso privata di ogni possibile soluzione di continuità, la narrazione procede allora per recisioni ed ellissi, passando repentinamente dai toni della tragedia a quelli della commedia, come succedeva già coi primi servizi del cinegiornale.

Ma c'è di più. In aggiunta al ritmo spezzato della sintassi ed alla costruzione quasi « episodica » dell'intreccio, è solo grazie all'integrazione nel corpo del testo di materiali diegetici eterogenei, quali ad esempio le testate dei quotidiani, le scritte luminose delle insegne pubblicitarie, la strofa di una canzonetta o ancora le grida di uno sconosciuto per strada, che al lettore è dato di cogliere quanti anni sono trascorsi tra una pagina e l'altra ; da una stazione della sopraelevata alla successiva. In tal modo, pur conservando una sua coerenza interna, il racconto si gioca tutto sulla dissonanza fra piani discorsivi distinti, adottando un procedimento che Piero Gelli non esita a confrontare con quello di « certo cinema contemporaneo¹⁹ ».

Senza dubbio influenzato dalle esperienze avanguardistiche di Gertrude Stein e dell'amico Edward Estlin Cummings, oltre che dai maggiori capostipiti del realismo ottocentesco, sul piano formale lo stile di Dos Passos si colloca a metà fra la prosa poetica ed il resoconto cronachistico. Facendo uso di un ventaglio di registri molto ampio, esso tende a coniugare una rappresentazione piuttosto mimetica degli avvenimenti esposti con numerose pause descrittive, sovente marcate da una forte connotazione simbolica.

¹⁹ « Rileggendo *Manhattan Transfer* dopo quarant'anni mi è apparso di un'impressionante contemporaneità ; anche pensando a certi film. Se allora si disse che abbia ispirato *La folla* di King Vidor ; oggi sono la simultaneità e l'alternarsi di storie incrociate, rapido ed ellittico, di certi film a ricordare i procedimenti di Dos Passos, come *America Oggi* di Altman (e poco importa che i racconti derivino da Carver) oppure *Happiness* di Todd Solondz, o ancora *Magnolia* di Paul Thomas Anderson. » (Piero Gelli, « Canto per New York », in John Dos Passos, *Manhattan Transfer*, Baldini & Castaldi, Milano 2002, p. 20. Sullo stesso punto, si veda anche : E. D. Lowry, « The Lively Art of *Manhattan Transfer* », in *PMLA*, vol. 84, n. 6, Ottobre 1969, pp. 1628-1638).

A questo proposito, si consideri l'incipit del secondo capitolo :

There were Babylon and Nineveh ; they were built of brick. Athens was gold marble columns. Rome was held up on broad arches of rubble. In Constantinople the minarets flame like great candles round the Golden Horn... Steel, glass, tile, concrete will be the materials of the skyscrapers. Crammed on the narrow island the millionwindowed buildings will jut glittering, pyramid on pyramid like the white cloudhead above a thunderstorm.

When the door of the room closed behind him, Ed Thatcher felt very lonely, full of prickly restlessness. If Susie were only here he'd tell her about the big money he was going to make and how he'd deposit ten dollars a week in the savings bank just for little Ellen ; that would make five hundred and twenty dollars a year. ...Why in ten years without the interest that'd come to more than five thousands dollars. I must compute the compound interest on five hundred and twenty dollars at four per cent. He walked excitedly about the narrow room. The gas jet purred comfortably like a cat. His eyes fell on the headline on a *Journal* that lay on the floor by the coalscuttle where he had dropped it to run for the hack to take Susie to the hospital.

MORTON SIGNS THE GREATER NEW YORK BILL
COMPLETES THE ACT MAKING NEW YORK
WORLD'S SECOND METROPOLIS

Breathing deep he folded the paper and laid it on the table. The world's second metropolis. ...And dad wanted me to stay in his ole fool store in Onteora. Might have if it hadn't be for Susie. ...Gentlemen tonight that you do

me the signal honor of offering me the junior partnership in your firm I want to present to you my little girl, my wife. I owe everything to her²⁰.

O anche, la sequenza del suicidio di Stan Emery, probabilmente uno dei momenti di maggiore intensità emotiva dell'intero libro :

There was Babylon and Nineveh, they were built of brick. Athens was goldmarble columns. Rome was held up on broad arches of rubble. In Constantinople the minarets flame like great candles round the Golden Horn. ...O there's one more river to cross. Steel glass, tile, concrete will be the materials of the skyscrapers. Crammed on the narrow island the millionwindowed buildings will jut, glittering pyramid on pyramid, white cloudsheads piled above a thunderstorm...

And it rained forty days and it rained forty nights

²⁰ Per questa e le citazioni successive di *Manhattan Transfer*, si è fatto riferimento all'edizione critica a cura di Townsend Ludington, pubblicata nella collana The Library of America (New York 2003). La traduzione italiana adottata è quella, storica, di Alessandra Scalero, riedita presso Baldini & Castoldi (Milano 2002). [*In principio erano Babilonia e Ninive : ed erano costruite in mattoni. Atene era tutta colonne di marmo e oro. Roma posava su grandi archi di tufo. A Costantinopoli i minareti fiammeggiano come grandi ceri intorno al Corno d'Oro ... Acciaio, vetro, tegole, cemento saranno i materiali del grattacielo. Stipati sull'isola angusta, gli edifici dalle migliaia di finestre si drizzeranno splendenti, piramidi su piramidi, simili a cime di nuvole bianche al di sopra degli uragani.* Quando la porta della stanza si richiuse alle sue spalle, Ed Thatcher si sentì assai solo, pieno di lancinante agitazione. Se Susie gli fosse stata vicina, avrebbe potuto dirle quanto denaro stava per guadagnare, e come avrebbe depositato dieci dollari la settimana alla Cassa di Risparmio per la piccola Ellen : cinquecentoventi dollari all'anno ... Già, e tra dieci anni sarebbero stati più di cinquemila dollari, senza l'interesse composto al quattro per cento. Camminava eccitato, su e giù per la stanzetta. Il beccuccio del gas ronzava bonario come un gatto. I suoi occhi si posarono su un titolo a caratteri cubitali di un giornale che giaceva a terra accanto al secchio del carbone, dove l'aveva lasciato cadere per correre a cercare l'ambulanza che doveva portare Susie all'ospedale. MORTON FIRMA IL DECRETO SULL'ESPANSIONE DI NEW YORK *L'atto che farà di New York la seconda metropoli del mondo è compiuto.* Con un profondo sospiro piegò il giornale e lo posò sul tavolo. La seconda metropoli del mondo ... E papà che voleva ch'io restassi in quella sua vecchia baracca di negozio a Oteora. Forse l'avrei fatto, se non fosse stato per Susie ... Signori, poiché stasera mi fate l'insigne onore di nominarmi socio della vostra ditta, desidero presentarvi la mia bambina mia moglie, alla quale io devo tutto.] (pp. 32-33)

And it didn't stop till Christmas
 And the only man who survived the flood
 Was longlegged Jack of the Isthmus...

Kerist I wish I was a skyscraper.

The lock spun round in a circle to keep out the key. Dexterously Stan bided his time and caught it. He shot headlong through the open door and down the long hall shouting Pearline into the livingroom. It smelled funny, Pearline's smell, to hell with it. He picked up a chair ; the chair wanted to fly, it swung round his head and crushed into the window, the glass shattered and tinkled. He looked out through the window. The street stood up on end. A hookandladder and a fire engine were climbing it lickety-split trailing a droning sirenscriek. *Fire fire, pour on water, Scotland's burning.* A thousand dollar fire, a hundredthousand dollar fire, a million dollar fire. Skyscrapers go up like flames, in flames, flames. He spun back into the room. The table turned a somersault. The china closet jumped on the table. Oak chairs climbed on top to the gas jet. *Pour on water, Scotland's burning.* Don't like the smell in this place in the City of New York, County of New York, State of New York. He lay on this back on the floor of the revolving kitchen and laughed and laughed. The only man who survived the flood rode a great lady on a white horse. Up in flames, up, up. Kerosene whispered a greasy-faced can in the corner of the kitchen. *Pour on water.* He stood swaying on the crackling upside down of chairs on the upside down table. The kerosene licked him with a white cold tongue. He pitched, grabbed the gasjet, the gasjet gave way, he lay in a puddle on his back striking matches, wet wouldn't light. A match spluttered, lit ; he held the flame carefully between his hands.²¹

²¹ [In principio erano Babilonia e Ninive ; ed erano costruite in mattoni. Atene era tutta colonne di marmo e oro. Roma posava su grandi archi di tufo. A Costantinopoli i minareti fiammeggiano come grandi ceri intorno al Como d'oro ... Acciaio, vetro, tegole, cemento saranno i materiali del grattacielo. Stipati sull'isola angusta, gli edifici dalle migliaia di finestre si drizzeranno splendidi, piramidi su piramidi, simili a cime di nuvole bianche al disopra degli uragani ... *Oh piove quaranta giorni, E piove quaranta notti, E la pioggia non cessò fino a Natale, E il sol uomo sopravvissuto all'inondazione, Fu Giacomo dell'Istmo dalle lunghe gambe.* Cristo, vorrei essere un grattacielo ... La serratura girava per non lasciar entrare la chiave ; ma Stan attese il momento giusto e l'acchiappò. A testa bassa si lanciò per la porta aperta, per il lungo corridoio, chiamando Pearline a gran voce. C'era un odore curioso, odore di Pearline, che il diavolo se la porti. Afferrò una sedia ; la

In entrambi i brani, la componente lirica delle citazioni letterarie che costellano l'enunciato, alimentandone il carattere già di per sé dichiaratamente intertestuale, si confonde sia con la voce narrante, sia con il flusso di coscienza dei personaggi. Ma se nel primo caso essa riguarda soprattutto l'epigrafe, limitandosi a fare da contrappunto a quanto segue, nel secondo dei due passi proposti sembra investire livelli semantici differenti, andando ad incidere così in profondità sull'economia complessiva del racconto, da suggerire l'ipotesi che non si tratti semplicemente di un mezzo attraverso il quale rendere esplicito il valore metaforico di certe immagini ricorrenti, quanto piuttosto dell'eco di una lettura di cui si è persa memoria, e che forse proprio per questa ragione non può che riaffiorare sottoforma di *interferenze*.

Non di rado segnalate dal corsivo, sarebbe sbagliato ritenere che queste ultime siano sempre evidenziate da espedienti di natura tipografica. Infatti, proprio perché il corsivo, lo stampatello maiuscolo, il grassetto e gli « a capo » soddisfano esigenze continuamente diverse, deducibili solo dal contesto, può accadere, come nell'ultimo dei passi citati, che esse si manifestino a inizio di frase, senza mediazione alcuna. Tali circostanze, sebbene più sporadiche, tendono ad aumentare in prossimità della fine, e se da un lato offrono una chiave interpretativa di grande interesse per chiarire i nessi esistenti tra le tante vicende che compongono il romanzo, dall'altro

sedia voleva volare via, roteò al disopra del suo capo e andò a sbattere nella finestra, con grande tremore e tintinnare di vetri. Stan diede un'occhiata fuori. La strada s'era alzata dritta in piedi. Una scala e una pompa da incendio si arrampicavano su di essa, in un lampo, trascinandosi dietro una sirena urlante. *Al fuoco, al fuoco, versate acqua, la Scozia brucia ...* Un incendio da mille dollari, un incendio da centomila dollari, un incendio da un milione di dollari. Grattacieli s'innalzano come fiammate, in fiamme, fiamme. Barcollando, Stan si voltò. La tavola aveva fatto un salto mortale. La cristalliera era balzata sulla tavola. Le sedie si arrampicavano su su fino al beccuccio del gas. *Versate acqua, la Scozia brucia ...* Che cattivo odore in questa stanza della città di New York, Contea di New York, Stato di New York. Steso a terra sul dorso, nella cucina che girava come una giostra, Stan rideva, rideva. Il solo uomo che scampò all'inondazione ... Una gran signora cavalcava su un cavallo bianco. Su le fiamme, su, su ... Petrolio, sussurrava un bidone dalla faccia unta in un angolo della cucina. *Versate acqua ...* Stan si rigirò, reggendosi a malapena in piedi tra la ridda delle sedie e del tavolo. Il petrolio lo lambì con una lingua bianca e fredda. Traballò, s'aggrappò al beccuccio del gas, che s'aprì : e giacque in una pozzanghera, strofinando dei fiammiferi bagnati che non si volevano accendere. Uno di essi sprizzò scintille, prese fuoco ; lui, covò cautamente la fiamma tra le mani.] (pp. 281-283)

rendono inevitabilmente più complessa la questione del punto di vista, tanto da indurre chi legge a presupporre l'esistenza di una terza istanza narrante, accanto a quella del narratore propriamente detto e dei personaggi che di volta in volta prendono la parola al posto suo.

L'impressione che se ne ricava è di vedere ripetuto sulla pagina un procedimento analogo a quello a cui si assisteva nei cinema, prima dell'avvento del sonoro, quando i film « non erano autosufficienti, e perché l'azione fosse comprensibile dovevano essere commentati in diretta da qualcuno presente in sala²² ». Costui, rivolgendosi direttamente al pubblico, spiegava le sequenze proiettate alle sue spalle²³, e avvalendosi di quella libertà d'espressione che certi registi²⁴ tentarono di riproporre in seguito, con un impiego piuttosto « insistito » della voce fuori campo, intercalava alle considerazioni sulle *location* e la scelta degli attori, tutta una serie di contributi d'altro genere, quali il tentativo improvvisato di doppiaggio dei dialoghi, la recitazione ad alta voce dei monologhi interiori, il commento « distaccato », talvolta ironico, degli eventi in corso di svolgimento²⁵.

Interventi di questo tipo adempivano alla funzione di completare, ed in qualche modo *prolungare*, il contenuto delle pellicole ; essi invitavano gli spettatori ad *ascoltare* le immagini, nella misura in cui Dos Passos impone

²² Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Cahiers du Cinéma, Paris 2003, trad. it. cit. *Un'arte sonora, il cinema. Storia, estetica, poetica*, Kaplan, Torino 2003, p. 24.

²³ « Questa pratica venne sostituita [...] nella maggior parte del cinema occidentale dall'uso della didascalia, mentre in Giappone essa durerà fino alla metà degli anni Trenta ! I *benshi*, o imbonitori giapponesi, erano delle vere star e costituivano una parte dello spettacolo. Il fratello maggiore di Akira Kurosawa era un *benshi*, e si suicidò dopo che l'avvento del sonoro l'aveva privato del lavoro, come ha raccontato il regista nelle sue Memorie » (Michel Chion, op. cit.)

²⁴ Penso, per esempio, ad Orson Welles, Sacha Guitry, Jean Cocteau...

²⁵ Per ricostruire un repertorio più esaustivo degli interventi del cosiddetto « imbonitore » ai tempi del muto, si vedano : Richard Abel (a cura di), *Enciclopedia of Early Cinema*, Routledge, Londra – New York 2004 ; Aldo Bernardini, *Cinema muto italiano*, voll. I e II, Laterza, Roma-Bari 1981 ; Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma 1979 ; André Gaudreault, Tom Gunning, *Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma ?*, in Jacques Aumont, *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Publication de la Sorbonne, Parigi 1989 ; Gianfranco Gori, *Il cinema arriva in Romagna. Ambulanti, sale permanenti, spettacoli e spettatori tra Otto e Novecento*, Maggioli Editore, Rimini 1987 ; Sergio Raffaelli, « Quando il cinema era mobile », in *La ricerca folklorica*, n. 19, Aprile 1999.

ai suoi lettori di *guardare* le parole : non tanto per assicurarsi di chi dica cosa, ma perché anch'esse, lungi dall'affermare una verità che non cambia, chiedono di essere pesate, ripetute, *continue*, affinché lo spazio che occupano non resti solamente quello angusto del foglio di carta.

Soffermiamoci dunque un istante sull'aspetto, per così dire, *visuale* della prosa di *Manhattan Transfer*. Contrassegnata da una quantità abbastanza significativa di espressioni e vocaboli propri dell'oralità, essa si caratterizza tuttavia per il costante riutilizzo di uno stesso repertorio di *slang* e « frasi fatte », come a evocare, anche per mezzo della successione ininterrotta dei *déjà-vu*, « non solo il disegno di un "clima", ma anche la linea essenziale di un giudizio, e di una condanna sul piano sociale e morale²⁶ » del rapporto che viene ad instaurarsi fra comportamenti umani e paesaggi post-industriali ; abitudini individuali e meccanizzazione dei processi produttivi.

Altrettanto presente in capitoli come *Dollars*, *Tracks*, *Steamroller* e *Revolving Doors*, tale equazione si esprime con particolare evidenza in uno degli ultimi episodi che vedono per protagonisti Ellen e George :

Ellen leaned back in the taxi and closed her eyes for a second. Not even the bath and the halfhour's nap had washed out the fagging memory of the office, the smell of it, the chirruping of typewriters, the endlessly repeated phrases, faces, typewritten sheets. She felt very tired ; she must have rings under her eyes. The taxi had stopped. There was a red light in the traffic tower ahead. Fifth Avenue was jammed to the curbs with taxis, limousines, motorbusses. She was late ; she had left her watch at home. The minutes hung about her neck leaden as hours. She sat up on the edge of the seat, her fists so tightly clenched that she could feel through her gloves her sharp nails digging into the palms of her hands. At last the taxi jerked forward, there was a gust of exhausts and whir of motors, the clot of traffic began moving up Murray Hill. At a corner she caught sight of a clock. Quarter of eight. The traffic stopped again, the brakes of the taxi shrieked, she was thrown forward on the seat. She leaned back with her eyes closed, the blood throbbing in her temples. All her nerves were sharp steel jangled wires cutting into her. « What does it matter ? » she kept asking herself. « He'll wait. I'm in no hurry to see him. Lets see, how many blocks ? ...Less than twenty, eighteen. » It must have been to keep from going crazy people invented numbers. The multiplication table better than Coué as a cure for jangled nerves. Probably that's what old

²⁶ Bianca Tedeschini Lalli, *Dos Passos*, La Nuova Italia, Firenze 1968, p. 32.

Peter Stuyvesant thought, or whoever lead the city out in numbers. She was smiling to herself. The taxi had starting moving again.²⁷

La scena si apre con Ellen (o Ellie, o Elaine) che si abbandona sul sedile posteriore di un taxi e per un attimo chiude gli occhi. « Né il bagno, né il breve sonnellino di una mezz'ora » sono serviti a cancellare in lei il ricordo deprimente della giornata trascorsa in ufficio. Ha nel naso lo stesso odore di chiuso ; nelle orecchie, il cigolio fastidioso delle macchine da scrivere.

D'un tratto l'automobile si ferma. Similmente a quanto accadrebbe in una sceneggiatura, si ha la sensazione che l'obiettivo dovrà stringere prima sul semaforo rosso, poi sul traffico intorno, come a disegnare la traiettoria dello sguardo della donna, che incomincia a preoccuparsi per il ritardo accumulato. Basta un gesto, catturato in una sorta di *primissimo piano*, a

²⁷ [Ellen si abbandonò nel taxi e per un istante chiuse gli occhi. Né il bagno, né il breve sonnellino di una mezz'ora, avevano potuto cancellare in lei il ricordo deprimente dell'ufficio, del suo odore, del cigolio delle macchine per scrivere, delle frasi ripetute senza fine, dei visi, dei fogli dattilografati. Si sentiva molto stanca; certo aveva gli occhi cerchiati. Il taxi si fermò. Il segnale era rosso. Taxi, limousine, autobus affollavano la Quinta Avenue fino al marciapiede. Ellen era in ritardo, aveva lasciato a casa l'orologio. I minuti le pesavano sul collo, plumbei come ore. Sedette sull'orlo del sedile, i pugni erano serrati tanto che, attraverso i guanti, sentiva le unghie penetrarle nella carne. Finalmente il taxi balzò in avanti, tra sbuffi di fumo, ronzio di motori, e la fila dei veicoli incominciò a risalire Murray Hill. A un angolo di strada, scorse un orologio. Le otto meno un quarto. Il traffico si arrestò di nuovo, i freni della macchina stridettero, fu proiettata in avanti sul sedile. Si appoggiò all'indietro con gli occhi chiusi, le tempie che battevano. I suoi nervi erano un fascio di fili di ferro acuminati che le tagliavano la carne. "Che cosa importa?" si domandava tra sé. "Aspetterà. Non ho fretta di vederlo. Vediamo, quanti isolati ancora? Meno di venti, diciotto... è forse per non diventare pazza, che la gente ha inventato i numeri... La tavola pitagorica è un rimedio migliore di quelli di Coué per guarire i nervi scossi. Forse la pensava così il vecchio Peter Stuyvesant, o chi ha numerato la città." Sorrideva a se stessa. Il taxi aveva ripreso la sua corsa.] (p. 413)

coglierne appieno lo stato di agitazione : tiene « i pugni serrati tanto che, attraverso i guanti, sente le unghie penetrarle nella carne ».

Finalmente il taxi riprende la sua corsa, su per le curve di Murray Hill. Fuori dal finestrino, a un angolo di strada, un orologio. Sono le otto meno un quarto. « Che cosa importa ? » – si domanda Ellen, in quello che potrebbe essere un pensiero espresso ad alta voce, oppure l’inizio di un ragionamento tra sé e sé – « Aspetterà. In fondo, non ho fretta di vederlo ».

George Baldwin was walking back and forth in the lobby of the hotel, taking short puffs of a cigarette. Now and then he glanced at the clock. His whole body was screwed up taut like a high violinstring. He was hungry and full up with things he wanted to say ; he hated waiting for people. When she walked in, cool and silky and smiling, he wanted to go up to her and hit her in the face.

« George do you realize that it’s only because numbers are so cold and emotionless that we’re not all crazy ? » she said giving him a little pat on the arm.

« Fortyfive minutes waiting is enough to drive anybody crazy, that’s all I know. »

« I must explain it. It’s a system. I thought it all up coming up in the taxi. ...You go in and order anything you like. I’m going the ladies’ room a minute. ...And please have me a Martini. I’m dead tonight, just dead. »

« You poor little thing, of course I will. ...And don’t be long please. »

His knees were weak under him, he felt like melting ice as he went into the gilt ponderously ornamented diningroom. Good lord Baldwin you’re acting like a hobbledehoy of seventeen...after all these years too. Never get anywhere that way.... « Well Joseph what are you going to give us to eat tonight ? I’m hungry....But first you can get Fred to make the best Martini cocktail he ever made in his life. »

« Très bien monsieur, » said the longnosed Roumanian waiter and handed him the menu with a flourish.²⁸

²⁸ [George Baldwin passeggiava su e giù per la hall dell’albergo, fumando a lievi sbuffate una sigaretta. Di quando in quando guardava l’orologio. Tutto il suo corpo era teso come una corda di violino. Era affamato e oppresso da

Stacco di montaggio²⁹. Interno, notte. Dall'altra parte della città, George fuma una sigaretta, camminando su e giù per la hall di un albergo. Di quando in quando anche lui guarda l'orologio. È « teso come una corda di violino ». Troppe le cose da dire ; insopportabile la paura che possano non servire a niente.

Nel momento in cui Ellen fa il suo ingresso, colto da un attacco di rabbia, lui prova il desiderio di « andarle incontro e prenderla a schiaffi ». Ma poi, in una specie di *campo-contro-campo*³⁰, i due intrattengono un dialogo

tante cose che voleva dire; non poteva sopportare l'attesa. Quando lei entrò fresca, frusciante di seta, sorridente, ebbe quasi voglia di andarle incontro e prenderla a schiaffi. "George, lo capite che se non siamo tutti pazzi, è soltanto perché i numeri delle strade sono così freddi e impassibili?" disse lei, picchiandogli leggermente sul braccio. "So soltanto che quaranta minuti di attesa sono abbastanza per rendere pazzo chiunque." "Ve lo spiegherò. È un sistema che ho costruito venendo in taxi. Entrate e ordinate tutto quello che volete. Vado un momento alla toilette... Per piacere, un Martini per me. Sono morta, stasera..." "Oh, povera bambina... Subito. Fate presto, eh?" Si sentiva mancare le ginocchia. Quando entrò nella sala da pranzo sovraccarica di dorature, ebbe l'impressione di fondere come un pezzo di ghiaccio. Buon Dio, Baldwin, tu ti comporti come un ragazzino di diciassette anni... Alla tua età... Così, non arriverai mai a concludere niente... "Che cosa ci date di buono stasera, Giuseppe? Ho una certa fame... Ma prima di tutto dite a Ford di fare il miglior Martini che abbia mai preparato in vita sua." "*Très bien monsieur*", disse il cameriere romeno dal lungo naso, e gli porse la lista con gesto solenne.] (p. 413-414)

²⁹ Ovvero, passaggio diretto e immediato da un *piano* a quello successivo. Nei film, lo *stacco* permette di « avanzare a grandi passi », di saltare tempi morti o momenti giudicati senza importanza. Dà nervo al racconto.

³⁰ Tipico del *découpage* classico, il *campo-contro-campo* è un tipo di montaggio che mostra alternativamente due personaggi che dialogano (o più in generale due elementi profilmici che stanno uno di fronte all'altro). « Il *découpage* classico avvia solitamente una scena di dialogo con un'inquadratura d'insieme dei due personaggi. Questo piano presenta così coloro che prendono parte alla scena ma, nel contempo, stabilisce anche lo spazio nel quale può, secondo i dettami del cinema classico, muoversi la macchina da presa. L'immaginaria linea d'azione che unisce i personaggi determina infatti due spazi : uno al di qua e l'altro al di là di tale linea. Una volta che la macchina da presa ha occupato lo spazio che convenzionalmente definiamo come al di qua, essa non potrà più, salvo ricorrendo a

affettato e di circostanza, che attraverso la ripetizione di battute già note, tende a ristabilire una situazione di equilibrio.

Ellen stayed a long time looking in the mirror, dabbing a little superfluous powder off her face, trying to make up her mind. She kept winding up a hypothetical dollself and setting it in various positions. Tiny gestures ensued, acted out on various model stages. Suddenly she turned away from the mirror with a shrug of her toowhite shoulders and hurried to the diningroom.³¹

Prima di mettersi a tavola, Ellen si assenta un istante e ne approfitta per utilizzare i servizi. Qui, sola davanti allo specchio, riflette su quale atteggiamento sarebbe più opportuno assumere durante la cena, e mentre si osserva, intenta ad interpretare tutti i ruoli di cui è capace, all'improvviso pensa a se stessa come a una bambola, adatta a compiere i soli movimenti per i quali è stata progettata.

Se il senso allegorico dell'immagine può sembrare sulle prime un po' scontato, è indubbio che, solo un paio di capoversi più avanti, esso si fa pregnante ed emblematico, aprendosi, come afferma Bianca Tedeschini

determinati accorgimenti [...] scavalcare questa linea. Ne rimarrà sempre al di qua, dando così vita a uno spazio non a 360° bensì a 180° e facendo in modo che lo spettatore rimanga sempre dalla stessa parte dell'azione. In questo modo, quando ognuno dei due personaggi sarà inquadrato singolarmente, se lo sguardo del primo è rivolto verso destra, quello del secondo sarà rivolto verso sinistra, dando allo spettatore l'impressione che i due, parlandosi, si guardino. Se tale regola venisse infranta, se cioè si attuasse lo *scavalcamiento di campo*, tramite uno "sbagliato" posizionamento della macchina da presa oltre la linea immaginaria che unisce i due personaggi, questi finirebbero col guardare non più uno verso l'altro, bensì tutti e due nella stessa direzione creando, almeno secondo i sostenitori di questo principio, un certo spaesamento nello spettatore. » (Gianni Rondolino, Dario Tomasi, *Manuale del film*, Libreria Utet, Torino 1995, pp. 168-170).

³¹ [Ellen stette a lungo a rimirarsi nello specchio e a tergere dal viso un po' di cipria superflua, cercando di riflettere sul contegno che doveva assumere. componeva dentro se stessa una bambola immaginaria, assumendo vari atteggiamenti. Fece tutta una serie di gesti minuziosi, come su un palcoscenico. A un tratto si allontanò dallo specchio alzando le spalle troppo bianche e si affrettò nella sala da pranzo.] (p. 414)

Lalli in una lucida analisi di questo passo, ad «effetti di più felice “correlatività oggettiva”³²».

[...] Through dinner she felt a gradual icy coldness stealing through her like novocaine. She had made up her mind. It seemed as if she had set the photograph of herself in her own place, forever frozen into a single gesture. [...]

Ellen felt herself sitting with her ankles crossed, rigid as a porcelain figure under her clothes, everything about her seemed to be growing hard and enamelled, the air bluestreaked with cigarettesmoke, was turning to glass. His wooden face of a marionette wagged senselessly in front of her. She shuddered and hunched up her shoulders. [...]

«God if you know how empty life had been for so many years. I've been like a tin mechanical toy, all hollow inside.»

«Let's not talk about mechanical toys,» she said in a strangled voice.

«No let's talk about our happiness,» he shouted.

Inexorably his lips closed on to hers. Beyond the shaking glass window of the taxi, like someone drowning, she saw out of a corner of an eye whirling faces, streetlights, zooming nickelglinting wheels.³³

³² Bianca Tedeschini Lalli, *Dos Passos*, La Nuova Italia, Firenze 1968, p. 44.

³³ [Durante il pasto senti che un freddo glaciale si infiltrava in lei, come un'iniezione di novocaina. Ora sapeva quel che doveva fare: come se al suo posto avesse messo la sua fotografia, fissa per sempre in un medesimo atteggiamento. [...] Ellen aveva la coscienza di essere seduta con le caviglie incrociate, rigida come una statuetta di porcellana sotto le vesti, e le sembrava che intorno ogni cosa diventasse dura come smalto: persino l'aria che il fumo delle sigarette striava di blu si trasformava in vetro. Di fronte, George agitava senza senso un viso burattinesco, legnoso. Rabbrividi e scosse le spalle. [...] “Elaine”, disse lui commosso, “la mia vita comincia ora ad avere un valore... Se sapeste che vuoto, per anni e anni! Ero come un giocattolo meccanico, vuoto nell'interno.” “Non parliamo di giocattoli meccanici”, rispose Ellen con voce strozzata. “No, parliamo della nostra felicità!” esclamò lui. E, senza pietà, premette le labbra su quelle di lei. Dietro i vetri tremolanti del taxi, come chi annega, lei vide, con la coda dell'occhio visi sfuggenti, luci, ruote nichelate rumoreggianti.] (p. 416)

Durante la cena infatti, se si esclude il riferimento alla damina di porcellana, anacronistica sopravvissuta dell'epoca vittoriana nel mondo del nickel, le crescenti allusioni ai « giocattoli meccanici in metallo, tutti vuoti dentro » contribuiscono ad attuare un processo di oggettivazione dei sentimenti, che sarà uno dei motivi cardine di *USA*.

La trilogia, i cui volumi sono stati pubblicati rispettivamente nel 1930, 1932 e 1936, rappresenta per molti versi il completamento di un discorso lasciato a metà con *Manhattan Transfer*. Se formalmente parlando essa ambisce ad esasperare le sperimentazioni della fase precedente, fino a ridurre l'idea della trama ad un brutale accostamento dei documenti selezionati, per quanto riguarda i presupposti teorici, le intenzioni sono chiare : fare dello stato di alienazione degli abitanti dei grandi centri urbani un paradigma esistenziale dell'uomo moderno, costretto ad una sostanziale sterilità del rapporto che instaura con la comunità alla quale appartiene.

Tale proposito, particolarmente evidente in Dos Passos, costituisce a quest'altezza cronologica il denominatore comune di una letteratura piena di storie che si assomigliano, ma non sempre sono destinate ad incontrarsi. Una letteratura che, come vedremo parlando di Faulkner, sembra reggersi su un gigantesco edificio narrativo con porte e finestre – da cui si affacciano innumerevoli personaggi – ma volutamente privo di pianerottoli, onde evitare che chi sale o scende le scale s'illuda che il passaggio da un piano all'altro possa essere diretto, scontato, facile³⁴.

3. Spesso ambientate nella mitica contea di Yoknapatawpha, le avventure di cui si popola l'universo faulkneriano sono il risultato di un'abile riscrittura della saga familiare dell'autore. Alternando i ricordi personali alle memorie tramandate di padre in figlio dai propri antenati, questi aspira a rimettere insieme i pezzi di un passato di cui non importa l'attendibilità,

³⁴ Immagine ricorrente in Jean-Pierre Morel, *John Dos Passos*, Belin, Paris 1998.

quanto piuttosto l'idea che « se non fosse andata così, sarebbe sempre potuta andare altrimenti³⁵ ».

Sostituendo ai personaggi realmente esistiti una serie di « doppi » più o meno credibili, i romanzi di cui si compone questa singolare « commedia umana » si distinguono da quelli di Balzac per il sentimento di incompiutezza che trasmettono. Quantunque siano caratterizzati da un costante gioco di richiami fra un testo e il seguente, al punto da indurci a sospettare che i protagonisti di ciascun libro non possano astenersi dal fare progetti che sappiamo bene appartenere a qualcun altro, tali analogie paiono non dipendere troppo dalla volontà di chi scrive, ma essersi prodotte come « per caso » ; in virtù del fatto che gli esseri umani si assomigliano tutti, e possono vivere un bagaglio limitato di esperienze.

Contrariamente a quanto si è ritenuto a lungo, l'assenza di una cornice narrativa precisa non esclude, in Faulkner, l'esistenza di una « chiarissima, diremmo violenta struttura drammatica³⁶ ». Infatti, calata com'è nell'impianto di una tragedia antica, l'azione viene sovente evocata dalle voci di più personaggi, che suggerendo versioni differenti, talora incompatibili, di una stessa vicenda, scandiscono il tempo del racconto, sillabandone i mutamenti prosodici. Sempre più sofisticata col trascorrere degli anni, una tecnica di questo tipo si impone all'attenzione della critica fin dai tempi di *The Sound and the Fury*, « un romanzo che, insieme alle opere di Conrad, di Ford Madox Ford, di Proust, di Joyce e della Woolf, costituisce una presenza indiscutibile nella evoluzione post-jamesiana di questo genere³⁷ ».

Pubblicato per la prima volta nel 1929, esso narra della decadenza e sventura dei Compson. All'epoca dei fatti, ambientati fra il 6 e l'8 aprile 1928, i superstiti sono la madre, il terzogenito Jason, il quartogenito Benjy, e Miss Quentin, figlia illegittima della secondogenita Caddy. Dei servitori, restano la cuoca Dilsey e il giovane Luster, alla costante ricerca di « qualche lavoretto » per sbarcare il lunario. Quanto agli altri, Mr. Compson è morto alcolizzato ed il figlio maggiore, Quentin, si è suicidato il 2 giugno 1910.

³⁵ Cfr. James B. Meriwether (a cura di), *Essays, Speeches and Public Letters by William Faulkner*, Random House, New York 1965.

³⁶ Barbara Lanati, *L'avanguardia americana. Tre esperimenti : Faulkner, Stein, W.C. Williams*, Einaudi, Torino 1977, p. 96.

³⁷ Barbara Lanati, op. cit., p. 93.

Sebbene una trama, una « cifra nel tappeto » esista, questa volta spetta esclusivamente al lettore di decifrarla. Diversamente che in Dos Passos, qui la difficoltà non è tanto quella di mettere ordine nel perenne intrecciarsi delle relazioni, bensì quella di trovare un modo di far dialogare fra loro le testimonianze riportate dai tre fratelli maschi, nell'eventuale tentativo di valutarne il grado di verosimiglianza. A complicare ulteriormente le cose, va tenuto conto che intervengono due fattori distinti : da una parte, la dichiarata inattendibilità dei narratori ; dall'altra, il fatto che essi non si rivolgono esplicitamente ad un pubblico, ma parlano di continuo con se stessi, in quello che assomiglia ad un interminabile e disperato *a parte* teatrale.

In questo senso, benché non manchino i riferimenti ad una realtà cruda ed oggettiva, marcata da atmosfere di cupa primitività, ciascun resoconto resta un resoconto introspettivo, che oltre a caratterizzarsi per il monologare confuso e sussultorio, si esprime attraverso una catena ininterrotta di associazioni individuali, dove le parole non sono più strumento d'interpretazione del reale, ma *moti dell'anima*, manifestazioni, talvolta accidentali, di un disagio represso.

Apriamo una pagina qualsiasi del primo capitolo :

Where you want to go now, Luster said ? You going back to watch them knocking ball again. We done looked for it over there. Here. Wait a minute. You wait right here while I go back and get that ball. I done thought of some thing.

The kitchen was dark. The trees were black on the sky. Dan came waddling out from under the steps and chewed my ankle. I went around the kitchen, where the moon was. Dan came scuffling along, into the moon.

« Benjy. » T. P. said in the house.

The flower tree by the parlor window wasn't dark, but the thick trees were. The grass was buzzing in the moonlight where my shadow walked on the grass.

« You, Benjy. » T. P. said in the house. « Where you hiding. You slipping off. I knows it. »

Luster came back. Wait, he said. Here. Dont go over there. Miss Quentin and her beau in the swing yonder. You come on this way. Come back here, Benjy.

It was dark under the trees. Dan wouldn't come. He stayed in the moonlight. Then I could see the swing and I began to cry.

Come away from there, Benjy, Luster said. You know Miss Quentin going to get mad.

It was two now, and then one in the swing. Caddy came fast, white in the darkness³⁸.

L'io narrante è Benjy. Nonostante la corporatura robusta e i suoi trentaquattro anni, la testa è rimasta quella di un bambino, incapace di stabilire tra fiamma e scottatura un nesso che non sia quello della semplice successione cronologica.

Benjy vede ombre dappertutto: è come se si aggrappasse alla loro morbidezza imponderabile, nell'illusione di riuscire a trovare « dentro quell'in più, quel resto, quel residuo quasi immateriale³⁹ » la minima presenza di qualcosa a cui, se solo potesse farlo, darebbe forse il nome di « senso ». Abitato dai fantasmi di un'epoca già trascorsa e che rivive incessantemente davanti ai suoi soli occhi, egli costringe il lettore ad un deambulato allucinato e senza meta, dove la sagoma di un dondolo

³⁸ Per questa e le citazioni successive di *The Sound and the Fury*, si è fatto riferimento all'edizione a cura di Noel Polk, pubblicata nella collana Vintage International (Random House, New York 1990). Il testo si rifà al manoscritto originale dell'autore ed è quello utilizzato già per l'edizione critica del 1984, sempre a cura di Noel Polk e pubblicato presso la stessa casa editrice. La traduzione italiana adottata è quella a cura di Vincenzo Mantovani, disponibile presso Einaudi (Torino 1997). [*Dove vuoi andare, adesso ? disse Luster. Vuoi tornare a vederli mentre giocano con quella palla ? L'abbiamo già cercata, laggiù. Ecco. Aspetta un momento. Aspetta qui, che torno indietro a prendere quella palla. M'è venuta un'idea.* La cucina era al buio. Gli alberi erano neri contro il cielo. Dan uscì vacillando da sotto i gradini e venne a mordicchiarmi la caviglia. Girai intorno alla cucina, dove c'era la luna. Dan mi seguì, strascicando le zampe, nella luna. – Benjy, – disse T.P. dall'interno. – dove ti sei nascosto ? Tu vuoi squagliartela. Lo so. *Luster tornò indietro. Aspetta, disse. Ecco. Non andare là. Là sul dondolo c'è la signorina Quentin col moroso. Vieni da questa parte. Torna indietro, Benjy.* Era buio sotto gli alberi. Dan non voleva venirci. Restava sotto i raggi della luna. Poi vidi il dondolo e mi misi a piangere. *Via di lì, Benjy, disse Luster. Sai che la signorina Quentin si arrabbierà.* Adesso erano in due, e poi uno sul dondolo. Caddy arrivò di corsa, bianca nel buio.] (p. 40)

³⁹ Emilio Tadini, *Introduzione*, in William Faulkner, *L'urlo e il furore*, Einaudi, Torino 1997, pp. IX-X.

abbandonato in giardino è sufficiente ad attivare un'infinità di associazioni inconsapevoli⁴⁰.

Queste ultime, espresse sempre per mezzo della coordinazione, non restituiscono il riflesso di un'immagine reale; esse danno forma a dei pensieri, che configurandosi in qualcosa di concreto, si sovrappongono agli oggetti tangibili, fino ad assumerne i contorni. Il principio è quello della *dissolvenza*, che, non a caso, al cinema viene impiegata con una certa frequenza anche per sottolineare i possibili scarti spazio-temporali fra un'unità narrativa e l'altra⁴¹.

Sul piano dei contenuti, sebbene sia difficile stabilire esattamente gli avvenimenti a cui si fa riferimento, mi pare tuttavia possibile isolarne uno, intorno al quale sembrano orbitare tutti gli altri. Si tratta del rapporto incestuoso che viene ad instaurarsi progressivamente fra Caddy e Quentin. Inquietante preludio delle disgrazie a venire, per il momento vi si accenna soltanto, riservandovi un'ampia trattazione verso la metà del romanzo, quando è Quentin stesso a trasfigurarne il ricordo :

poor Quentin

her face looked at the sky it was low so low that all smells and sounds of night seemed to have been crowded down like under a slack tent especially the honeysuckle it had got into my breathing it was on her face and throat like paint her blood pounded against my hand I was learning on my other arm it

⁴⁰ « Forse lo si potrebbe addirittura vedere, Benjy, come una proiezione allucinatoria di quello che, in altre circostanze, è lecito immaginare, per un momento, come «un certo sguardo americano». E viene in mente l'atona avidità che si mostra in azione in certe pagine dei diari di Warhol – e nelle lunghissime inquadrature fisse dei suoi film, e nel suo lavoro ostinato – deliberatamente, ostentatamente privo di immaginazione – su figure (ombre!) già elaborate dalla fotografia sui mezzi di comunicazione di massa, viene in mente il suo comportamento, anche esistenziale, quotidiano, da impassibile voyeur. E alla fine viene in mente anche il suo «Io non leggo, io guardo solo le figure», certo. Come in Benjy, si potrebbe dire, in Warhol l'occhio prende, per intero, il posto della mente. » (Cfr. Emilio Tadini, op. cit., p. X).

⁴¹ Al cinema esistono tre tipi di dissolvenza: la dissolvenza *d'apertura* (l'immagine appare progressivamente a partire dal nero dello schermo), *in chiusura* (l'immagine scompare progressivamente fino a diventare nera) e *incrociata* (l'immagine che scompare e quella che compare si sovrappongono per alcuni istanti sullo schermo). Qui penso più in particolare a quest'ultima.

began to jerk and jump and I had to pant to get any air at all out of that thick gray honeysuckle [...]

poor Quentin

she leaned back on her arms her hands locked about her knees

youve never done that have you

what done what [...]

don't cry poor Quentin

but I couldn't stop she held my head against her damp hard breast I could hear her heart going firm and slow now not hammering and the water gurgling among the willows in the dark and the waves of honeysuckle coming up the air my arm and shoulder were twisted under me [...]⁴²

Incapace di rielaborare il dolore causato dall'abbandono della sorella per qualcun altro, egli non può fare a meno di ripetere mentalmente le stesse battute di quando, ragazzino, la rincorreva nei prati dietro casa, sognando di essere loro due e basta. Quasi completamente privo di punteggiatura, il suo è un monologo affannoso e appassionato, che pur correndo a precipizio verso il finale tragico che conosciamo, raggiunge l'apice della climax, nella famosa scena dell'azzuffata :

put your hand against my throat

she took my hand and held it flat against her throat

now say his name

⁴² [Povero Quentin / aveva il viso rivolto al cielo che era così basso così basso che tutti gli odori e i rumori della notte parevano essersi ammassati come sotto una tenda poco tesa il caprifoglio in particolare era entrato nel mio respiro l'aveva lei sul viso e sulla gola come uno strato di vernice il suo sangue pulsava contro la mia mano mentre io mi appoggiavo all'altro braccio che prese a fremere e sussultare e allora dovetti aprire la bocca cercando un po' d'aria in quel denso e grigio profumo di caprifoglio [...] povero Quentin / si rovesciò all'indietro sulle braccia con le mani intrecciate sui ginocchi / tu non l'hai mai fatto vero ? / cosa ? fatto cosa ? [...] povero Quentin non piangere / ma non riescivo a smettere mi teneva la testa sul seno umido e duro sentivo il suo cuore battere lento e deciso adesso e non a precipizio e l'acqua gorgogliare tra i salici nel buio e le ondate di caprifoglio sospinte dalla brezza avevo il braccio e la spalla piegati sotto di me.] (pp. 134-135)

Danton Ames

I felt the first surge of blood there it surged in strong accelerating beats
say it again

her face looked off into the trees where the sun slanted and where the
bird

say it again

Dalton Ames

her blood surged steadily beating and beating against my hand

It kept on running for a long time, but my face felt cold and sort of dead, and my eye, and the cut place on my finger was smarting again. I could hear Shreve working the pump, then he came back with the basin and a round blob of twilight wobbling in it, with a yellow edge like a fading balloon, then my reflection. I tried to see my face in it.⁴³

Tutta giocata su un'alternanza mulinante fra passato e presente, ancora una volta bastano una frase, uno sguardo, un colore a farci « saltare » dal litigio con un compagno di studi, al confronto col fidanzato di Caddy ; dall'ambiente conviviale del campus universitario, a quello, sinistro, del terreno del campo da giochi.

A metà tra le giustapposizioni « senza rete » di Pirandello e i *collages* di John Dos Passos, quello di Faulkner è un vero e proprio « montaggio per corrispondenze », che avvalendosi di accostamenti casuali, ostentati richiami cromatici, effetti di sovrapposizione e « raccordi a percezione ritardata⁴⁴ », introduce un nuovo modo di raccontare la vita interiore.

⁴³ [Mettimi una mano sulla gola / mi prese la mano e se la mise sulla gola / adesso di' il suo nome / Dalton Ames / sentivo il sangue affluire al viso saliva in pulsazioni energiche e crescenti / dillo ancora / girò il viso verso gli alberi dove il sole era radente e dove l'uccello / dillo ancora / Dalton Ames / il suo sangue continuava ad affluire pulsando e pulsando contro la mia mano / Continuò a colare a lungo, ma avevo il viso freddo e come morto, e l'occhio, e il dito dove mi ero tagliato, aveva ripreso a farmi male. Sentivo Shreve alle prese con la pompa, poi tornò con il catino e una bolla rotonda di luce crepuscolare che vi danzava dentro, con un bordo giallo come un palloncino che scompare, quindi la mia immagine riflessa. Mi sforzai di riconoscervi il mio viso.] (p. 145)

⁴⁴ Nei film, i « raccordi a percezione ritardata » sono raccordi « con cui lo spettatore è prima indotto a individuare nell'inquadratura una soggettiva di uno dei personaggi, e poi

Teorizzato per la prima volta da Bela Balasz⁴⁵ nel saggio *Filmkultùra*, l'impiego di un tale artificio rappresenta senza dubbio una svolta importante e va a coincidere col tentativo, in letteratura, di adattare la prosa romanzesca alla riproduzione delle dinamiche dell'inconscio, fatte di percezioni simultanee e labirintici *détournements*.

Guido FURCI

École Normale Supérieure
Sorbonne Nouvelle-Paris III

costretto ad un'intelligenza retrospettiva della stessa inquadratura dall'entrata in campo dell'attore che era supposto guardare. » (Cfr. Marco Dinoi, *Strategie dell'analisi filmica*, in Vincenzo Cascone e Marco Dinoi, a cura di, *La statua e il giocattolo. Maurizio Grande. Tracce di un pensiero su cinema e teatro*, Casa Editrice I Mori, Siena 1998, p. 41.)

⁴⁵ Bela Balasz, *Filmkultùra* (1948), successivamente incluso nella raccolta *Theory of the Film*, Dennis Dobson, Londra 1958.