

THEODORE DREISER nacque a Terre Haute (Indiana) nell'agosto del 1871 ed è morto a Hollywood nel dicembre del 1945. Era figlio d'un tedesco cattolico immigrato, di mestiere tessitore, e d'una donna nata in America ma di discendenza mitteleuropea, cui rimase sempre legato. Ebbe un'infanzia miserabile, che lo segnò profondamente, creandogli un senso di esclusione sociale e insieme un'infantile ammirazione per la ricchezza e il privilegio. A quindici anni è a Chicago, dove compie vari, umili mestieri, finché entra in un giornale e gli nasce la vocazione di scrittore. Opere: «Sister Carrie», 1900; «Jennie Gerhardt», 1911; «Il finanziere», «Il Titano», «Il genio», «Una tragedia americana», e postumo «Lo stoico», oltre a numerose raccolte di saggi, cronache sociali, scritti polemici ecc. Dall'editore Einaudi sono pubblicate le traduzioni di «Nostra sorella Carrie», «Il finanziere», e «Il Titano»; l'editore Baldini e Castoldi ha presentato «Una tragedia americana», «Il difensore», «Il genio». Presso gli Editori Riuniti sta per uscire la traduzione di «Lo stoico».

NELLE TRE FOTO ACCANTO: Theodore Dreiser ai tempi di Sister Carrie, di The Titano e negli ultimi anni della sua vita



«Crepuscolo di una notte d'estate. Alti muri dei fabbricati del centro di una città americana di circa quattrocentomila abitanti, che col tempo possono favolosamente aumentare...»

così comincia UNA TRAGEDIA AMERICANA di

THEODORE DREISER

Non v'è, forse, scrittore contemporaneo più maltrattato di Theodore Dreiser, l'autore di romanzi pur celeberrimi, da Sister Carrie (il suo primo, comparso nel 1900), alla trilogia Il finanziere, Il titano, Lo stoico (uscito postumo), alla Tragedia americana, noto di tutti, già ridotto a film, con la celebre coppia Clifford e che ora appare

schermi televisivi. E viene maltrattato un'acredine popolare che tuttora non s'è spenta, e che non lascia il tempo a una considerazione più equilibrata. Dreiser è morto quasi vent'anni fa, nel 1945, a Hollywood, nel 27 agosto (1871) e se «Una tragedia americana», l'ultima opera importante, risale al 1925; il critico e il ricco avrebbero una diversa storia per valutare e commentare lo scrittore al di fuori dei tendenzialismi e ideali. Tutti tendono a liquidarlo scrittore «rozzo» e «ossimorico», come un moso ideologo che appare da autodidatta, fedeli religiose e positivistiche, tra visione pedestre e realistica della vita e «ossimorico», a malamente mascherata sua povertà d'ispirazione. Il centro, non confessato, di tale fiammante è naturalista, in quella «passionale», di cui man Dreiser divenne sempre cosciente, espressi da svolgere il ruolo di un impero della letteratura americana, c'è un profuvio di romanzi scendenti, ma accanimento e personalità tanti, senza le quali, meno, sarebbero impubblicabili gli stessi grandi libri degli anni 30: Far Cry, Sinclair Lewis, Anderson, Dos Passos, lo stesso Steinbeck, maniera, persino ner e via dicendo.

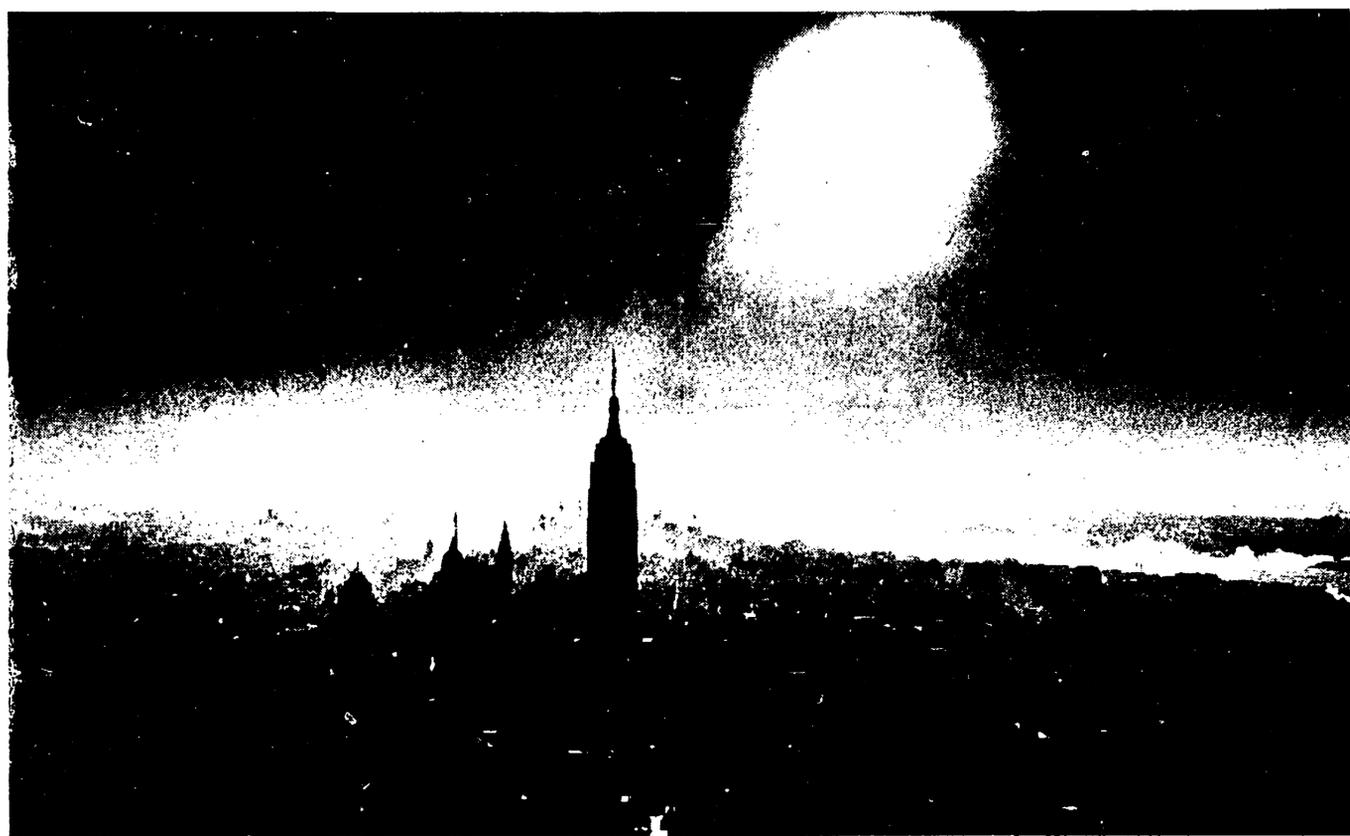
SEMPRE Immagine di una città

Il centro, traslucido, traspare, più o meno, di tante città, contesa, tumultuosa, contraddittoria, formale, spirituale e aristocratica. Dreiser non ha paura di eccezioni, è tipico di scrittori e poeti, l'America, l'America, l'America, delle speculazioni colossali, delle crisi che, in un lento, progressivo di amalgama, di una rozza, ancora, brama eccitante di «vizi», gruppi sociali, del bito di una società «alta». Intorno al 1900, Stati Uniti, nella società, si sentono, senza propria cultura; tutti mediocri culturali e tutti anni precedenti, d'origine europea, sembrano corrispondere più alla

nuova, esplosiva realtà, per cui la ricerca di una «patria» spirituale corrisponde alla ricerca della patria politica e sociale. E' la seconda «nascita di una nazione», che comprende John Rockefeller e milioni di proletari, gli imperi del Carnegie e dei Morgan e l'esplosione di tremendi conflitti sindacali, insieme a ondate di disoccupazione di massa e al crescere vertiginoso dei grattacieli a Manhattan. La «scoperta» di Balzac e di Zola, di Spencer o del naturalismo, mescolata a un'esperienza religiosa feroce e pesante, di origine paterna (il padre era un immigrato tedesco, cattolico, di un estremo rigorismo, vissuto nella più squallida povertà; altrettanto, se ne può vedere un ritratto nelle prime pagine di «Una tragedia americana»), a un'infanzia miserrima e poi a un tipico curriculum da un lavoro all'altro (come il protagonista Clyde Griffiths, sempre della «Tragedia americana»), da lavapiatti a spedizioni, finché approda al giornalismo nella rinata Chicago, se non poteva produrre nulla di coerente, dal punto di vista filosofico, aveva però l'urgenza, la brutalità, ma anche la schiettezza del «pioniero», che cerca di dar senso e ragione al mondo nuovo sperimentato e vissuto. Si tratta, insomma, di una «scoperta» inevitabile e logica, che corrisponde, nella sostanza, a quella compiuta da Zola intorno al 1870, da Verga un decennio dopo, e insomma da tutti i narratori della società borghese al momento di massima tensione, quando «i miti decadono e germi del decadimento e del possibile corrompimento di quella civiltà. Negli Stati Uniti, avvenne qualche decennio dopo che in Europa e, proprio perché era un portato delle cose, con i caratteri di un'ossessione e un'ossessione, con la «rozzezza» che ne garantiscono l'autenticità. Di questa scoperta Dreiser e stato il iniziatore, sul piano della letteratura. L'arte, in parte, anche la vittima. Si ricordi quel che disse poco prima di morire: «Non colgo una signorina in un'occasione, che ha vedute, e me ne vado come venni, disorientato e scoraggiato». Gli Stati Uniti avevano avuto, certo, scrittori «democratici», da Twain a London, ma Dreiser è il primo che, con il senso di esprimere la nuova America, di un'America e dei suoi, delle metropoli e dell'urbanesimo esasperato; di estenuata e capillare «dall'alto», com'egli diceva, per coglierne un senso, una ragione, il valore di quel moto di tormente, di quella vitale, biologica corsa di individui e di folle, malamente impastate, nelle spesse di sogno, pronte più spesso ancora alla rinuncia, alla sconfitta, a schiacciarsi, a vicenda. Quasi ogni romanzo di Dreiser comincia con una immagine di città, in No-

stra sorella Carrie (il primo, come dicevamo), appena dopo aver annunciato l'arrivo a Chicago di Caroline, nell'agosto 1889, timida ragazza di provincia, ecco già la sua «città» di città: Quando una ragazza lascia la casa a diciott'anni, si sente una di queste due cose: o capita in buone mani, e diventa migliore, o si adatta rapidamente ai compromessi della morale cosmopolita e diventa peggiore. Non c'è possibilità di una via di mezzo, oggi giorno. La città ha i suoi abili trabocchetti, non meno che un tentatore infinitamente più piccolo qual è l'uomo. Ci sono delle grandi forze che attraggono con la stessa potenza che l'espressione piena di sentimento del più raffinato essere umano. Il bagliore di migliaia di luci è spesso efficace quanto la luce di persuasione che emana da un occhio che tenta di affascinare e sedurre. Metà dell'opera di distruzione delle anime semplici e naturali è prodotta da forze completamente estranee all'uomo... Nel Finanziere, il discorso «morale» è superato o, meglio, reso implicito: La Filadelfia dove nacque Frank Alger non Cowperwood era una città di oltre duecentomila abitanti, dotata di bei parchi, di edifici imponenti e affollata di memorie storiche... cost attacca il romanzo: «Crepuscolo di una notte d'estate. Alti muri dei fabbricati del centro di una città americana di circa quattrocentomila abitanti, che col tempo possono favolosamente aumentare...» Una strana epica, questa di Dreiser: un senso esaltante di vigore e di potenza, e insieme la certezza del crollo, del fallimento, della distruzione. Le forze oggettive della città, progresso e disgregazione, in tutta la loro impetuosità, ma l'uomo ne esce vittorioso, schiacciato, affogato. Quale che sia l'energia mentale, intellettuale, dell'artista (il finanziere o il giovane arrivista) non sono inevitabili. E' anche questa l'epoca dei «vinti», che d'altro canto ha avuto tanta parte in tutta la narrativa moderna, da Zola a Flaubert a Svevo e Verga; allo stesso Mann. Qui, i grandi simboli sono diversi, sono cioè tipici della società americana in epoca di capitalismo trionfante, e hanno la «purezza» e la brutalità che distingue quel capitalismo da quello inglese o francese ecc. La Banca, la Borsa, gli Intrighi speculativi, la Politica, i Tabarini, gli Uffici,

e via dicendo, assumono la pienezza senza sfumature del racconto popolare (e qualcuno ha ben potuto parlare di «romanzo d'appendice», sbagliando solo perché volle ridurre a questa definizione il giudizio critico d'un fatto assai più complesso e vitale, come se in una selva mostruosa e solenne insieme l'uomo si trovi ad agire già vittima in partenza, episodio transiente, se pur necessario, d'una fatale tragedia.



(William Klein: New York)

IL TITANO: un messaggio di Dreiser

At è un'eccezione, e importante, a questa regola; e riguarda la trilogia intitolata su Il Titano. Lo stesso ce il momento un'eccezione sembrano in grande parte riscattati dalla inevitabile distatta, anzi dalla nulla cui sono predestinati Cowperwood sembra passare indenne attraverso mille lotte, compromessi, brutture, vergognose, viltà e assassini morali, che pur gli sono necessari per vincere la corsa al potere nella Chicago di fine secolo; sembra che sappia trarre da tale materia la spinta per un'ultima maturazione, per una «positività» ideale e umana che lo porta al limite estremo del sistema e che, in certi limiti, lo pone già

in posizione critica e di superamento. Ma, a ben guardare, questo personaggio è poco più che una aspirazione di Dreiser, un suo sogno, quasi un'immagine poetica, un messaggio o perlomeno una tesi, personificata, sì, ma con le forzature proprie di chi a qualsiasi costo vuole trovare lo sbocco a un teo-tunnel entro cui l'umanità s'è cacciata di cui, anche al di là dell'eccezione, è il meraviglioso palazzi, «meccanismi automatici» — vuol dire che l'uomo avrà sempre qualcosa da dire, di chi non crede (e questo è, appunto, ottimismo, vero e concreto, dell'artista, al di fuori delle fumose «teorie» pessimistiche e fatali) che tutto ciò che è opera dell'uomo sia necessariamente contro lo uomo e cerca di verificare, aderendo interamente alla struttura sociale data. In realtà, più che Cowperwood, conta questa «struttura» sociale; questa società, questa prima volta immersa, non solo, nell'ambiente, nella tecnica sociale, di relazione; il mondo, insomma, che ne risulta e di cui Dreiser rappresenta ogni angolo, ogni simbolo, anzi, la dinamica stessa. Ma l'esto vero di tale dinamica (di fallimenti e riprese, di gangsterismo borsistico e politico, di mogli ovviamente tradite e di scoperte tecnologiche, d'enorme espansione urbana e di profluvio di sigle sociali) non sarà tanto lo stoicismo

del «titano» Cowperwood (stremo lottatore contro tutti i filistei e il mondo finanziario e la buona società), quanto quello nuovo («rozzissimo», certo) Julien Sorel che Clyde di «Una tragedia americana» Sarà ardua, senz'altro, la trasposizione televisiva, come lo fu quella cinematografica, ardua perché il mondo del fordismo in ascesa, della morale del successo arrivato a livelli «popolari» della Tragedia americana è incomprensibile se non si tiene conto della precedente trilogia del «titano» e quindi della precedente dinamica della società americana capitalistica allo stato puro), e senza ricostruire, in particolare, il contesto sociale e spirituale di cui Clyde è prodotto e interprete. Clyde, come Dreiser te come la Caroline di Sister Carrie ecc.), non ha senso, diventa un'astrazione, se, perlomeno, non prende corpo dal confine di una serie di fatti concreti: la famiglia rigorista, miserabile, vagabonda; la metropoli nascente; il fallimento di vicende romantiche, tristi e avvincenti; il titolo particolare della civiltà industriale; quella continua visione d'automobili, lusso, dinamismo sociale, che già sintetizza tutto l'inevitabile dramma, anzi la sua tragedia, il suo fallimento, il processo finale che nell'economia del romanzo ha, senza far paragoni artistici, lo stesso rilievo, impor-

te ma non preponderante, che ha il processo a Sorel in Rosso e nero) del protagonista. Se, infatti, dall'eccezione si passa alla norma (dal fatto unico e individuale — Cowperwood — si passa al fatto sociale, universale — Clyde), si trova che tutto il dinamismo dei decenni intorno al 1900 è votato al fallimento, alla sconfitta dell'uomo, alla sua distruzione in una macchina che è fatta di idee e sentimenti, oltre che di ferree leggi, strutture. Come è possibile comprendere la tragedia teatrale che stritolò Clyde e le sue miserrime ambizioni, senza capire e conoscere il momento portante dell'Ambizione? Perché l'America degli anni 20 (il romanzo, ricordiamo, esce nel 1925) e figlia della presidente, ed è, senza più salvezza o atti di volontà, l'America della sconfitta, delle stralocazioni, della devastazione dell'uomo. Clyde, si sa, pur nell'ambiguità soggettiva, è colpevole d'un delitto, d'una colpa delitto, anzi della colpa e del figlio nascente, ostacoli inevitabili, fatali, per chi cerca di seguire la legge fondamentale della sua stessa società, di giungere a livelli superiori del successo. Ne Clyde è la pura ambizione, il puro arrivista; l'ambiguità è dentro di lui, che ama Sorel come amava l'infelice Roberta (e la giudica a prima vista più intelligente, perché e anche più spigliata, dell'altro) ed anche di forte più grande

... Aveva un'aria pensosa e qualche cosa d'ingenuo...», ma segue alla lettera una legge praticamente oggettiva, per una società diversa in classe, la legge della «escalata» sociale. Non che ne sia vittima, ne è sostenitore; e sinceramente convinto che tale legge è giusta e valida. E' responsabile, direttamente se, per applicarla, arriva all'omicidio. Non tutti coloro che seguono la medesima legge arrivano all'omicidio. E' giusto che, al processo, per lui non vi sia pietà: ne dal romanzo esce una denuncia collettiva, un'accusa agli «altri», «colpevoli» quanto Clyde Dreiser, qui, rimane severo e scovollo; se tali sono le leggi, la colpa non è collettiva; questa è la dinamica, questa è la tragedia.

TRAGEDIA vissuta di dentro

Il romanzo, appunto, non a caso simboleggia «Una tragedia americana»: esiste estremo d'una rivendicazione diretta, della «società americana», vissuta di dentro, con un senso d'esaltazione, persino, anche se con il costante presentimento della sconfitta, ma senza negarla moralisticamente, anche se qui è Dreiser, sente il bisogno, almeno una non volgere, d'«e-

tere una conclusione morale. Sarà rozzo, popolare, pieno di pesantezze, questo sbizzo di Dreiser; questa sua avventura pionieristica avrà tutte le manchevolezze di chi nasce alla letteratura dalla vita diretta, in polemica magari superficiale con il mondo. Ma il rigore di fondo, la severità di concezione e di visione restano inalterabili, anche per il lettore di oggi, tanto smozzicata, solo tenendo conto di tale severità e rigore di narrazione (la vita scorse a fatica in queste pagine, energiche e vibranti), e senza perché tutta parte della letteratura americana di questo secolo ne sia stata influenzata, direttamente o in polemica e soprattutto ne sia stato influenzato il momento migliore di questa letteratura, da primo Dos Passos al primo Steinbeck, con le propagande pur interessanti che continuano tuttora in un contesto culturale e sociale assai diverso. Non vogliamo con questo affermare che Dreiser sia stato il più grande creatore della letteratura contemporanea americana; ma certamente fu un pioniere, uno dei primi ad aprire nuove strade, con l'ambiguità e il turbamento, la presunta semplicità, i mezzi che son propri di tutti i pionieri.

Pagina a cura di Rino Dal Sasso