

PASSE
PAR
TOUT

FITZGERALD

IL GRANDE GATSBY

Introduzione di
Roberto Mussapi

Traduzione di
Alessandro Ceni



GIUNTI-BARBÈRA



PASSE

PAR

TOUT

Francis Scott Fitzgerald

Il grande Gatsby

Introduzione di
Roberto Mussapi

Traduzione di
Alessandro Ceni

Edizione integrale



GIUNTI-BARBÈRA

Titolo originale: *The Great Gatsby* (1925)

Introduzione: Roberto Mussapi

Traduzione e note: Alessandro Ceni

www.giunti.it

© 2021 Giunti Editore S.p.A.

Via Bolognese 165 – 50139 Firenze – Italia

Via G.B. Pirelli 30 – 20124 Milano – Italia

ISBN: 9788809913691

Prima edizione digitale: settembre 2021



PRO.DIGI  GIUNTI
FESTINA LENTE

Roberto Mussapi
presenta in 10 parole chiave
Il grande Gatsby

1

CENERE

2

SOLITUDINE

3

INAZIONE

4

MORTE PER ACQUA

5

JAZZ

6

PISCINA

7

TRAGEDIA

8

AUTOMOBILE

9

AMORE

10

DAISY

1 CENERE

«Unreal city...»: sono le parole “tatuanti” di *The Waste Land* (*La terra desolata* 1922), il capolavoro con cui Thomas Stearns Eliot, sommo poeta del Novecento, descrive una «città irreale», popolata di ombre sciamanti, evocando Dante e le anime dei morti in un cupo paesaggio infernale. Irreale, «di *cenere*», è la terra in cui ha luogo l'azione del *Grande Gatsby* di Francis Scott Fitzgerald.

Non siamo nella sua fastosa dimora: Gatsby non è ancora entrato in scena, seppur evocato, come accade per le leggende. Ma il narratore vi giunge accompagnando Tom Buchanan, ex campione sportivo, massiccio, ricchissimo, sposato con una donna elegante e raffinata, amante della prosperosa e un po' sovrappeso moglie di un benzinaio: «Questa è una valle di ceneri: un podere fantastico dove le ceneri crescono come frumento in creste e colline e giardini grotteschi; dove le ceneri prendono le forme di case e comignoli e volute di fumo e, infine, con uno sforzo trascendentale, di uomini che si muovono in modo indistinto e già sbriciolandosi nell'aria friabile».

La «valle di ceneri» è il luogo dei loro incontri, da cui poi si allontanano verso New York, per congiungersi e

festeggiare a base di whisky, con amici mediocri, in uno squallido appartamento stra-ammobiliato. La stazione d'incontro, il vestibolo, l'atrio, la tappa di quella sordida storia di degenerato amore è una «valle di ceneri». Tutta cenere. Uomini di cenere. La cenere, principio della vita e suo culmine – «polvere che eri e polvere che sarai» – è il prodotto di una combustione finita e dimenticata: lontano il tempo del fuoco.

Non è solo per ragioni di costruzione narrativa e di stile che Eliot vedrà nel *Grande Gatsby* di Fitzgerald il primo segno di reale innovazione nella narrativa americana, dopo Henry James. Non è solo per l'affinità che egli percepisce nella descrizione di un mondo ormai in decadenza, ma perché *The Hollow men* (*Gli uomini vuoti* 1925) è il titolo di un altro dei suoi capolavori. La «valle di ceneri», con i suoi uomini non più umani e vitali ma “cinerei”, è una «terra desolata», un mondo di «uomini vuoti». Come sono vuoti e volgari i protagonisti di quello squallido adulterio e i loro amici che si riuniscono nell'appartamento a fumare, ubriacarsi, sentire musica, di pomeriggio, col sole fuori, apatici e corrosi. Uomini impolverati di cenere, non inceneriti; “incenerire” è atto drammatico, di vita e fiamma: Cavalcanti arde come un tizzone e subitaneamente incenerisce a causa della passione per la donna amata.

2

SOLITUDINE

Gatsby – passato oscuro, attività illecite, ricco organizzatore di feste sontuose, bella presenza, abbigliamento al confine tra il *dandy* e il *parvenue*, auto favolosa ma dal

colore sgargiante – è un uomo solo. In questo pare identico a tutti i personaggi del romanzo. Tranne uno, il narratore, che non è mai solo, perché sta narrando, consapevole di vivere in simbiosi con il lettore: «Tu, lettore recitante, mio simile, fratello!», Baudelaire sancisce per sempre questo rapporto. Ma tutti gli altri personaggi, nel *Grande Gatsby*, sono soli. Ho scritto che in tal senso Gatsby “pare” identico a loro; invece, è solamente affine, per la condivisione di una società parainfernale, o limbica, in cui tutti vivono, e per la condivisione anche delle sue nefandezze. Ma in realtà è diverso. Anzi, secondo una necessaria semplificazione romantica, è antagonistico.

Tom, il benzinaio di cui non vale la pena di ricordare il nome; l'amante di Tom di cui non vale la pena di ricordare il nome; le due donne – Daisy e Jordan – il cui nome invece significa; e il corteo di ospiti, parassiti, camerieri, musicisti volgari. Tutti vivono una dimensione che solo certi quadri di Hopper o certi film rappresentano similmente: *Il grande Gatsby* (2013) di Baz Luhrmann ma anche *La dolce vita* (1960) di Federico Fellini; e certi film di Michelangelo Antonioni, se però fossero muti... e a parlare fossero la fotografia e l'immagine, senza quei dialoghi melodrammaticamente esistenziali. Non vivono una *solitudine*, che è la condizione di raccoglimento dell'uomo che sa vivere con la natura, ascoltare l'anima, e quindi convivere, con tutta la drammaticità che la vita comporta, con gli altri: sono vuoti, meccanici, automi, seppur capaci d'imprevedibilità grottesche. La loro non è solitudine, è “solità”, l'essere soli per incapacità: la rima chiarisce il neologismo che il lettore scopre in questo istante.

Gatsby viaggia per mare, traffica, organizza feste di cui non gode apparentemente. Guarda sempre, la sera,

in una sola direzione, come Leandro nel mito scrutava, verso il faro dell'isola, la luce che segnalava la casa di Ero. Come Werther di Goethe e Ortis di Foscolo, Gatsby vive pienamente, poeticamente, disperatamente la solitudine, che è, come insegnano Cavalcanti e gli stilnovisti, necessità d'amore. Amore assoluto, mai ricambiato. Gatsby vive la solitudine. Vive.

3

INAZIONE

Aspettando Godot, la *pièce* teatrale che esordisce a metà del Novecento, è uno dei capolavori del secolo che ne segnano drammaticamente la crisi. I personaggi hanno la caratteristica dell'*inazione*, sulla scena del teatro, nel dramma, che è quintessenzialmente azione: non solo non fanno nulla ma incespicano, privi di orientamento. Più in generale, e in sintesi, il teatro di Samuel Beckett fissa e svela crudelmente (e molto compassionevolmente) questa condizione di crisi dell'uomo: inazione passiva. Personaggi infissi al suolo, bloccati, paralizzati dalla gravità. Angoscia archetipica sì, ma frutto, ora, della crisi del Novecento.

Fitzgerald in tutta la sua opera, ma soprattutto nel mito Gatsby, anticipa questa drammatica visione in modo più trascinate e sensuale di Beckett, essendo un sommo romanziere. Coglie, trent'anni prima, questa mollezza "limbica": gli uomini paiono non solo vuoti come gli *hollow men* di Eliot ma, anche, incapaci di vero movimento. Frenesia delle danze, della musica, dei cocktail, delle visite, dei tuffi notturni nella baia: tutto un movimento incessante, come ha reso perfettamente il film di Luhrmann. Ma è un mo-

vimento vuoto, nevrotico, una risposta quasi patologica a un'immobilità dell'anima, alla mancanza di avventura, di ricerca, di movimento verso qualcosa.

È straordinario il modo in cui lo scrittore rappresenta questa condizione "limbica" attraverso un moto inarrestabile, da *Festa mobile* (1964) di Hemingway. Mentre in realtà i personaggi, tranne il narratore e Gatsby, sono vittime colpevoli di un torpore esistenziale. Pensiamo alla prima visita alla lussuosa ed elegante residenza di Tom e Daisy. La signorina Baker, bella, snella, dal volto fine e annoiato, nonostante la sua agilità è distesa, sonnacchiosa, letargica: «sbadigliò e con una serie di rapidi e abili movimenti si alzò in piedi». Sbadigli dopo aver dormicchiato sul divano, come il gatto sonnacchioso di Eliot che si avvolge ai muri della casa divenendo una nebbia gialla. E la sua prima affermazione è di non dolore, di passività senza ferite e sofferenza, di accidia: «Sono indolenzita,» si lamentò, «sono rimasta sdraiata su quel sofà per non so quanto tempo».

4

MORTE PER ACQUA

In questo caso non scelgo una parola ma un concetto espresso in tre parole: credo sia lecito, poiché *morte per acqua*, nella storia delle religioni e nell'antropologia in genere, è una realtà mitica precisa. Non è una sottocategoria della morte ma un fatto sacrificale, appartenente alla sfera del rito. Sintesi perfetta nel nostro tempo è Phlebas, il fenicio affogato nel passaggio *Death by water* (*Morte per acqua*) di Eliot, sempre in *The Waste Land*.

Gatsby è trovato morto nella piscina, il corpo è un ca-

davere galleggiante. Il genio di Fitzgerald non lo fa cadere, colpito, al suolo ma nell'acqua, che è l'elemento dell'origine in quasi tutte le religioni e mitologie, ed è l'elemento del mistero da sempre: da Ovidio nelle *Metamorfosi* (8 d.C.) alla pittura della tomba del *Tuffatore* di Paestum (ca. 480-470 a.C), a *Moby Dick* (1851) di Melville. Gatsby quindi, mentre è vittima del Fato, e della stupidità dei suoi strumenti umani, è in realtà una vittima sacrificale.

Ritualmente la morte per acqua è un rito sacrificale di rigenerazione. In origine il *pontifex*, custode del ponte sul Tevere, provvedeva all'esecuzione della vittima, affidata alle acque tiberine. Poi sostituita da un fantoccio, ma in origine, secondo la tradizione indeuropea, era un essere vivente. Le polene, che i primi navigatori mediterranei affissero alle imbarcazioni, avevano funzione apotropaica, di esorcismo contro l'oscurità delle acque. E il doge a Venezia tuffava nelle acque del Canal Grande l'anello dello sponsalizio con il regno equereo.

Gatsby cade e muore nell'acqua: è una vittima sacrificale. Figura innocua, archetipicamente, di cui condivide, in modo solo apparentemente paradossale, l'innocenza. È evidente che mai nella Storia si sceglie come vittima sacrificale un condannato, uno schiavo, in tempi moderni diremmo un galeotto: quella sarebbe economia, non rito. Il sacrificato "per acqua" è un innocente, un agnello. Il grande Fitzgerald rappresenta un sacrificato alle acque. L'innocente moderno dell'età del jazz e del capitalismo non può essere un pastore laziale dell'Arcadia. È un uomo che ne ha combinate di tutti i colori, forse un delinquente. Ma in lui vive l'innocenza. Lo dimostra il suo amore, il sogno di Daisy, perenne.

Fitzgerald anticipa per certi versi Beckett, ma con una sostanziale differenza: gli uomini del drammaturgo irlan-

dese non tentano più di vivere, aspettano qualcosa che non si sa più bene che cosa sia. Gatsby invece vuole vivere, ama, morirà sacrificato. Fitzgerald ci dice che è ancora possibile una rigenerazione della società, dell'uomo.

5 JAZZ

A Love Supreme, *Quiet Nights*, *Nefertiti*, *Aquarian Moon*: sono titoli memorabili. Quelli dei libri si traducono, poiché titolano opere letterarie: per esempio, *Hamlet* diviene in italiano, legittimamente, *Amleto*. I titoli dei dischi del jazz e del rock non possono essere tradotti, fanno parte della musica. Ma per accompagnare il lettore partiamo da *A Love Supreme*, il capolavoro di John Coltrane, legendario vinile degli anni Sessanta: mistica ascesa del sassofonista verso il supremo amore divino. *Quiet Nights* (*Notti quiete...* il lettore sente subito che in italiano non rende l'idea) del più grande di tutti, Miles Davis, evoca il suono della tromba di Miles in una sospesa atmosfera notturna, siderale. Un altro dei capolavori di Davis si intitola *Nefertiti*, il nome della leggendaria regina: il trombettista esplora il mondo dell'enigma notturno, il segreto egizio del passaggio dal buio alla luce... In *Aquarian Moon* il vibrafonista Bobby Hutcherson crea, con il suo particolarissimo strumento, le sonorità liquide del fondale marino, con il mistero della luna.

Questi pochi titoli ci indicano subito, inequivocabilmente, la dimensione del jazz: la più grande espressione musicale del Novecento e, come ogni espressione musicale assoluta, un viaggio dell'anima. Ho citato le opere del jazz

moderno, dopo gli anni Cinquanta; ma anche in precedenza Lester Young, Charlie Parker, Bud Powell e tanti altri creano capolavori di spiritualità. Negli anni Ottanta il jazz, grazie al suo genio assoluto, Miles Davis, grazie a Wayne Shorter e in seguito a Keith Jarrett, esce dalla pura dimensione jazzistica incorporando altre realtà, fondendosi con il rock e il pop. Il jazz è l'anima musicale del nostro tempo, accanto al rock, che però nasce più tardi e non investe tutto il secolo fin dai suoi albori. Il jazz è un'esperienza assoluta.

Come si domanderà subito il lettore, che c'entra *Il grande Gatsby* con *A Love Supreme* e anche con il capolavoro di Sonny Rollins, tenorsax anche lui, *The Bridge*? Quest'ultimo è lo stesso titolo di un poema-capolavoro della letteratura americana del primo Novecento: il suo autore, Hart Crane, si uccide lanciandosi in mare da un transatlantico partito da Brooklyn. Ancora morte per acqua. Ma che rapporto può avere con queste esperienze mistiche, questi riti di passaggio, la favolosa "età del jazz" in cui si agitano le feste, i fasti, le danze e gli spettri del *Grande Gatsby*? Che musiche si suonano nelle sue notti leggendarie?

«Per le sette l'orchestra è arrivata, non una cosuccia da cinque elementi, ma un'intera buca d'orchestra con oboi e tromboni e sassofoni e viole e cornette e ottavini e tamburi bassi e alti. ... adesso l'orchestra suona una musica gialla da cocktail e l'opera lirica delle voci s'intona a una chiave più alta. ... All'improvviso una di queste zingare, in tremolante opale, afferra un cocktail dall'aria, lo butta giù per incoraggiarsi e, muovendo le mani come Frisco, danza da sola sotto la tenda del palco. Un momentaneo silenzio; il direttore d'orchestra varia il ritmo per compiacerla. [...] La gente non veniva invitata... ci andava. [...] e dopo si comportava secondo le regole di condotta

associate a un parco divertimenti»: la scena non richiede commenti. Queste musiche, questi balli, la gente come a «un parco divertimenti» sono l'antitesi dello spirito e della realtà del jazz. Semmai sono modelli, prototipi di tanta narrazione e cinema sulla decadenza: dalla *Dolce vita* al *Satyricon* di Fellini, per fare un solo esempio. Una cosa è il jazz, un'altra è l'età del jazz.

Il jazz nasce alla fine dell'Ottocento come musica vocale dei neri delle piantagioni. All'inizio del nuovo secolo si afferma per la sua vitalità gioiosa, afroamericana, che immediatamente viene recepita come festosità di negritudine e assimilata da orchestre bianche. *Il grande Gatsby* esce nel 1925, il grande Duke Ellington, il nero che farà del jazz un genere orchestrale ammirato da Ravel e dalla critica di tutto il mondo, ha iniziato da poco. A parte Louis Armstrong, peraltro anch'egli da poco esordiente, i grandi musicisti jazz, tutti neri tranne Lennie Tristano e altri quattro, devono ancora venire.

Il jazz in quegli anni è musica di orchestre bianche, scimmiettanti i primi complessi afroamericani, peraltro ancora primitivi. È musica da ballo. Sensuale, leggera, eccitante. La crisi è già lì, in quell'età del jazz che ha già avvelenato, sporcato, reso volgare il jazz, che tuttavia dagli anni Quaranta in poi ritornerà nero, com'era nato: duro, metafisico, animante, spirituale. Non dimentichiamo infatti che, dagli anni Venti, il jazz è musica da ballo quando, un ventennio dopo, entreranno in scena Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Miles Davis che suoneranno in locali dove, alla loro musica astrale – il più grande fenomeno del Novecento – i bianchi balleranno, strusciandosi.

6 PISCINA

L'estate muore. Prime foglie ingiallenti. «Ma lo sai, vecchio ardito, che per tutta l'estate non ho mai usato la piscina», dice Gatsby all'amico. Prima che la stagione declini definitivamente, prima che il giardiniere la svuoti, per l'autunno (sono ancora vivi, palpitanti i ricordi dei bagni notturni nella baia sottostante), Gatsby si ricorda di quella splendida piscina al centro del suo parco. Gli ospiti delle sue feste, dopo la prima e la seconda cena, dopo innumeri cocktails, dopo e prima quei balli perduranti fino all'alba, scendono a fare un bagno nella baia ma non nella piscina, che resta lì, immobile, splendida, come un centro acqueo, magico, del parco e della festa. Sta per farla svuotare, ma vuole entrarvi, almeno una volta nella stagione. La prima e l'ultima. Lì, su un materassino comodo e ben galleggiante, trovano il suo corpo morto. Revolverate. Muore nella piscina: acqua immobile in cui per tutta l'estate ebbra non era mai entrato.

In situazioni del genere si distingue lo scrittore superiore da quello ammirevole. Gatsby, pensiamo col senno del poi, intuisce senza averne motivo (se no che intuizione sarebbe?) la morte imminente. In tutti quei mesi e quelle notti, e neanche di giorno, al risveglio, profumato, accudito, mai vi si è immerso. Sta per ordinarne lo svuotamento, come si prescrivono a un giardiniere le pratiche stagionali. Decide solo allora di entrarvi, per consentire a Fitzgerald di farlo morire lì, di finire lì, violentemente ma sull'acqua, la sua vita. Entra nella piscina, grazie al suo istinto e intuito formidabili che ne hanno segnato il successo, come si entra in una bara. Bara, non "baia", dove i suoi ospiti si bagnavano ubriachi dopo le due del mattino.

Fitzgerald intuisce il mistero, quello fondativo: la *piscina* è natura imprigionata, imitata o trasformata dall'uomo. La piscina è, soprattutto dopo Gatsby, un simbolo ricorrente della letteratura e ancor più del cinema americano: da quegli anni Venti, dalle poesie di Elizabeth Bishop, fino ai primi anni Sessanta, con il famoso, complesso e tormentato *The Swimmer* (1968), il film che racconta il viaggio da una piscina all'altra, sempre nuotando, di un americano che cerca il suo passato e il senso della propria vita. Un cult movie visionario e un po' dimenticato: tradotto in italiano come *Un uomo a nudo*, il film di Frank Perry e Sydney Pollack è tratto da un racconto di John Cheever ed è interpretato da un memorabile Burt Lancaster. Mette in scena lo strano ritorno a casa del protagonista.

Di piscina in piscina verso il nulla, tra conversazioni un po' sfiate con vecchi amici in uno scenario sempre meno selvaggio (dai boschi d'America alle autostrade), si consuma un rito iniziatico alla rovescia, si snoda un racconto della Grande Frontiera che finisce dove sarebbe dovuto cominciare. Qualcosa di diverso dalle piscine pop del pittore David Hockney, dove spesso c'è qualcuno che nuota, che indugia sui bordi o che si è appena tuffato. Dove si può intravedere una villa. Dove, in mancanza di personaggi, le increspature della superficie liquida sono smerigliate ed esatte...

La piscina, mistero urbano domestico, invenzione del vicino Oriente, fatta istituzione dai Romani... occhio d'acqua accanto alla casa.

7 TRAGEDIA

Sin dall'inizio del romanzo, quando si apre lo scenario sulle splendide feste nella lussuosissima dimora di Gatsby, su di lui circolano voci tutt'altro che gentili: ha ucciso un uomo... nasconde la sua identità di figlio di un tedesco con losco passato... sicuramente gestisce attività illecite. Praticamente tutti gli ospiti che accorrono alle sue danze pensano, e dicono, male di lui. Una vera folla di ospiti, in gran parte sconosciuti al proprietario; e la prima domanda che si può porre il lettore è: come può una persona accorrere a un party, entrare entusiasticamente nella casa di un uomo che considera sinistro, operante fuori dalla legalità? Subito abbiamo il quadro del mondo che Fitzgerald rappresenta: un mondo senza midollo, senza valori, senza moralità.

Un'ombra di mistero permane sempre su alcuni anni della vita del grande Gatsby, ma alcune parti vengono chiarite, spontaneamente, al suo amico-narratore. Ha combattuto nell'esercito nella Prima guerra mondiale, coraggiosamente, e ha ricevuto anche onorificenze. Poi è stato in mare, ha navigato per vivere. Guerra e navigazione, un binomio non da eroe, ma certo non da borghese. Poi gli anni dell'arricchimento, sui quali permane una coltre di mistero, necessaria alla rappresentazione di un personaggio tragico.

Perché, in un mondo che, con il midollo, ha perso i valori e quindi la capacità di passione, Gatsby coltiva un amore assoluto, incancellabile, a cui dedica la propria vita. Forse tutta la costruzione della sua fortuna fa parte di un disegno per riavere il suo amore. Per il quale Gatsby perderà la vita. Gatsby è un personaggio tragico, in un mondo in cui la *tragedia* è impallidita fino a svanire. Vive in nome

della passione, che sa mascherare sotto la compostezza del comportamento, da uomo che è stato militare e ha appreso l'autocontrollo formale.

Gatsby ha gusti eccessivi, che ai pochi conoscenti *cool* paiono pacchiani, da "parvenue". E in parte lo sono, ma il suo eccesso, pari alla sregolatezza con cui offre champagne, cene, danze a tutti coloro che si abbuffano e ubriacano alla sua corte, lo pone su un piano superiore non solo a quei miserabili scroccoli, ma all'uomo medio in assoluto. Gatsby è eccessivo, anche nella generosità. Morirà per un atto di nobiltà che nessuno, tranne il narratore, conoscerà mai. «Tu sei molto migliore di tutti loro!» grida il suo amico. E ha ragione. Gatsby ha saputo vivere la tragedia in un mondo di farsa.

8

AUTOMOBILE

Con *Il grande Gatsby* ha inizio un ciclo mitico che anima la narrativa e il cinema del Novecento. Narrativa e cinema che solo gli americani producono strettamente, intimamente, congenitamente connessi. Il nuovo mito è l'*automobile*. È un'automobile, prodotto recente negli anni Venti, è una splendida sfarzosa cabriolet gialla, inarrivabile nei dettagli, il simbolo che sancisce trionfalmente la grandezza di Gatsby: prima, la casa, la reggia stabile, e poi il nuovo veicolo, la potenza del movimento, che in quei tempi adombra una piccola ubiquità. Come il cocchio di un assiro, di più: l'automobile è motore, ed è un lussuoso salotto ambulante. L'automobile è la reggia mobile di Gatsby, e la causa fatale della sua morte. Ho detto "causa fatale", perché è l'unica

dettata dal fato. Ve ne sono altre due: una è la nobiltà di Gatsby, l'altra è la bassezza degli umani.

Inaugura un mito trionfale, l'automobile di Gatsby: negli anni Cinquanta è uno dei protagonisti delle avventure di Philip Marlowe, l'investigatore, creatura del grande Raymond Chandler. Le sere californiane brumose, con l'aria che rende incollaticcio il vetro del parabrezza della Packard di Philip... I fari della Packard illuminano lo scenario nel quale è accaduto o sta per accadere qualcosa. Marlowe, la bottiglia nascosta nel cruscotto, scruta...

Sempre negli anni Cinquanta compare negli Stati Uniti un altro grande libro fondato sul mito dell'automobile: *Sulla strada* di Jack Kerouac, romanzo autobiografico, una serie di viaggi in auto nelle strade americane: «Mi era tornata l'irrequietezza... e stavo per lanciarmi in un'altra scorribanda sulla strada». Il film diviene la metafora del viaggio in automobile e del moderno nomadismo, alla ricerca di quel senso che già in Fitzgerald latitava e che solo l'eroico Gatsby avrebbe potuto riportare in scena. Celebre, anche se non abissale, la sentenza di Kerouac: «“Dobbiamo andare e non fermarci mai finché non siamo arrivati.” “Dove andiamo?” “Non lo so, ma dobbiamo andare”».

Il mito dell'automobile, fondato da Gatsby, prosegue con sempre nuova forza creante in terra americana, anche quando il regista è europeo, come Wim Wenders, che crea un film capolavoro fondato su un lungo viaggio in automobile nel paesaggio americano: *Paris, Texas*. Senza giungere a quei livelli, negli Usa nascono altri film *on the road* destinati a durare, come *Thelma e Louise*. Il capolavoro dei capolavori del cinema sull'automobile nasce però in Italia, in un'età in cui il nostro paese è ai vertici del cinema mondiale: *Il sorpasso* di Dino Risi, direi il film di Risi-Gassman

per la straordinaria partecipazione “creante” del mai così geniale attore, è una tragedia in forma di commedia, cosa rarissima da realizzarsi: semplicemente geniale. Bruno Cortona, l’automobilista romano mosso da un folle istinto della velocità... i colpi del suo clacson sulle costiere... la corsa su strade, dai nomi magnifici, costruite dai romani... il sacrificio dell’innocente amico Trintignant, che però, prima di morire grida di aver trascorso i tre giorni più belli della sua vita... la corsa nella Lancia Aurelia decappottabile sulle strade centroitaliane... Questo è il mito, creato da Fitzgerald, che prosegue generando continuamente, come ogni mito, altre storie.

9

AMORE

Nonostante altre trasposizioni, nel 2013 il mondo vede davvero per la “prima” volta Jay Gatsby: il suo volto, il suo corpo. Sono quelli di Leonardo Di Caprio. Il film ispirato al romanzo – il quarto dal 1926 – è diretto da Baz Luhrmann e ci presenta il capolavoro di Fitzgerald con il volto del suo protagonista e con il suo ritmo: musica volgare, rapper, che traduce perfettamente il jazz taroccato e bianco degli anni Venti; un volto bello ma non troppo, sguardo inquieto ma pieno di forza.

Di Caprio è Gatsby. Chi legge il romanzo non può non vedere quel film per entrarvi ancora più nel ritmo, nel movimento. È mostruoso Baz Luhrmann nel creare un ritmo musicalmente assillante e volgare, immagini velocissime e nello stesso tempo paralizzanti, una sagra dell’America ricca o aspirante alla ricchezza, vuota, chiassosa. Scopria-

mo che la sua fortuna enorme, ottenuta con l'amicizia di truffatori e gangster, nasce dal desiderio di riavere lei, per sempre; e che tutte le feste – a cui Gatsby non partecipa e alle quali il solo invitato, delle centinaia di festanti, è l'amico Nick, il narratore – sono organizzate ogni notte per riuscire, una volta, a invitare lei. È una delle più grandi storie d'amore mai scritte, e il duo Di Caprio-Luhrmann si rivela infallibile in questo senso.

Nel 1996 esce *Romeo+Giulietta*, rivisitazione della tragedia da parte dello stesso Luhrmann. Strepitoso: la faida tra le due famiglie italiane al tempo delle signorie rivive come una rissa o lotta all'ultimo sangue tra famiglie di mafiosi in un'America percorsa da auto e motociclette a folle velocità. Anche qui, come nel *Grande Gatsby*, ritmo e musica scatenanti e volutamente volgari segnano il mondo in cui nasce l'amore e avviene il sacrificio.

Di Caprio: non posso dire che il volto di Romeo è il suo, tanti ne abbiamo visti, memorabili, in teatro. Nel cinema è indubabilmente il suo. Romeo ama, profondamente. Ma non al punto da contenere la propria anima rissosa, notturna, oscura. Crea i guai e la rovina, non sa trattenersi. Giulietta è innocente. Ama e basta. Romeo causa la sua anima esaltata e notturna, porta l'amore alla morte, seppur con innocenza.

Gatsby non ha una vita pulita come Romeo, si arricchisce con bari e malavitosi ma il suo amore è più solido, è tutto. Giulietta meritava un amante più saldo, lucido, determinato, Gatsby un'amante che non lo tradisse, come di fatto avviene, lasciandolo solo anche al funerale, dove si seppelliva l'uomo morto per lei. Sono due grandi tragedie d'amore, non a caso firmate da Luhrmann. Il volto di Romeo e Gatsby è lui: Leonardo Di Caprio.

10 DAISY

È stato notato, correttamente, che la storia di Gatsby è narrata da uno dei personaggi, seguendo Fitzgerald la tecnica di Henry James. Il quale – come abbiamo finora visto – è evocato anche dal grande Eliot come uno dei due innovatori del romanzo americano, seguito appunto da Fitzgerald. In altri passi abbiamo sottolineato le ragioni tematiche, culturali e spirituali della consonanza di Eliot: qui è opportuno rilevare come il poeta veda nell'opera di James prima, e di Fitzgerald dopo, una sorta di condensazione dei tempi, metafisica o cinematografica, nei quali il presente e il passato, nella narrazione, pur se non coincidono come nei versi di Eliot, convivono e si alimentano reciprocamente.

Non mi risulta, invece, che qualcuno abbia notato che il nome della vera regina del romanzo è *Daisy*: una regina fredda, irraggiungibile in fondo, dominata da quello che è, ufficialmente, snobismo da classe alta ma, in realtà, è freddezza di cuore. Lei è al centro di tutto. Per lei Gatsby si arricchisce, con metodi spregiudicati: prima, povero, non poteva sposarla. Per lei la casa-castello, la casa-sogno. Per lei la morte: lei ha investito la donna ma Gatsby, eroe, per proteggerla lascia che l'accusa ricada su di lui, e che la donna investita gli sia attribuita come amante. Favorisce la propria morte.

Se è vero, come molti acuti interpreti sottolineano, che Fitzgerald prende tanto da Henry James, allora rileggiamo uno dei capolavori di quest'ultimo. Una donna americana, in una località di vacanza svizzera, alla fine dell'Ottocento, incontra un uomo: il narratore, così come è narratore Nick

nel *Grande Gatsby*. È semplice, bellissima, ingenua. La scena si sposta a Roma. L'uomo, il narratore, non si fida di lei, delle sue innocenti amicizie, dei modi da americana diretta e immediata. Lui si allontana; quando torna a Roma apprende che lei è morta, dopo una notte al Colosseo: polmonite; che morendo non ha chiesto che di lui; che lo amava. Lui si era sottratto, diffidava dell'innocenza. La donna, la bella americana che lo aspettava e non capiva la sua strana scomparsa, si chiamava Daisy.

Daisy Miller (1878) è il capolavoro di Henry James. Francis Scott Fitzgerald, con *Il grande Gatsby*, rovescia la situazione. Questa volta l'agnello non è la donna ma l'uomo. Due Daisy, opposte. Un solo destino.