



/

Postfazione La scrittura della necessità

Eccovi uno scrittore.
Sa tutto ma allo stesso tempo
non sa niente.

F. Scott Fitzgerald,
The Love of the Last Tycoon

Nel luglio del 1919, a quasi ventitré anni, dopo quattro mesi di slogan pubblicitari destinati ai pannelli dei tram, F. Scott Fitzgerald lascia l'agenzia pubblicitaria Barron Collier di New York perché ha deciso di concentrarsi sulla scrittura; vuole diventare uno scrittore di professione ed è disposto a qualsiasi sacrificio. Ha per la verità un obiettivo ben più contingente: sposare Zelda Sayre, e per farlo ha bisogno di acquisire uno status riconosciuto che, per quelle che sono le sue possibilità, solo la pubblicazione di un romanzo può dargli. Eh, no, non è abbastanza ricco, il suo pedigree non è così blasonato – pacato benessere, commercio all'ingrosso e origini irlandesi non sono abbastanza per Zelda Sayre.

È caparbio Fitz – altro che gli aspiranti scrittori di oggi –, sa che scrivere è un apprendistato, ed è pronto a «cucire tutti i pezzi secondo uno schema», con quella sua ansia rapace di mettere le cose che gli accadono in forma di racconto.

Lo immaginiamo Fitzgerald chino a scrivere fino a trenta lettere al giorno: si rivolge a scrittori più o meno famosi (che aveva co-



nosciuto a Princeton o che contattava su suggerimento di qualcuno), e intanto soffre d'amore per Zelda, la fiamma che tiene vivo il braciere della scrittura.

Non sappiamo, in effetti, se lo schema sia calcolato, ma è certo che mette in luce una delle sue prerogative: dare il massimo sotto pressione e senza risorse, meglio ancora se l'obiettivo è sfuggente, pressoché irraggiungibile.

Scrivere comporta un obolo. Ogni parola, ogni riga, anche la più velleitaria del racconto più tirato via, raschia qualcosa dalla sua anima e va a tessere il sudario del dolore che, già allora, sentiva pesargli addosso. D'altronde l'aveva detto: «La mia vita è la storia di una lotta tra l'impetuoso desiderio di scrivere e una serie di circostanze tendenti a impedirmelo». Le storie – anche quando di maniera o scribacchiate in due giorni per far fronte alle necessità – gli danzavano davanti, oggi esaltazione, domani stigma di vergogna.

Fitzgerald è il prototipo dello scrittore di professione, ci tiene a ribadirlo che lui è «quello che si impegna», che «sa come si fanno le cose». Si cimenta su tutto lo spettro della scrittura: poesie, racconti, romanzi, memoir, articoli, saggi, pièce, sceneggiature, ma anche pubblicità, blurb, quarte di copertina, schede promozionali. A Hemingway fa da mentore, agente e editor; a Perkins, il suo editor, propone decine di scrittori di successo; per il suo editore progetta una collana editoriale; cerca da solo di farsi tradurre all'estero. Oggi lo definiremmo uno scrittore editor, ma allora, per fortuna, a certe etichette non si dava significato. Anche perché sarebbero state riduttive. Zelda, tre giorni dopo la morte, ricorda che Fitzgerald «ha dedicato notti su notti a lavorare sui manoscritti di altri, a spostare paragrafi e a dare qualche buon consiglio, perfino quando era troppo malato per prendersi cura di sé».

Si è portati a immaginare, e l'associazione ormai è difficilmente scardinabile, Scott immerso nelle rutilanti feste dell'età del jazz o semidisteso su un sofà color pastello di un raffinato café di Parigi.

Donne bellissime e ingioiellate, gentleman vestiti in modo impeccabile, nell'aria una vaga sensazione di flirt, con Zelda svenevole – curve esibite, risate sguaiate –, impegnata a far colpo su qualche giovanotto. Oppure a un ricevimento presso i Murphy, gli amici expat ricchissimi: Fitzgerald finalmente a suo agio tra i nobili, lui che incarnava solo la sua nobiltà d'autore – quella del fenomeno letterario, controverso e dirompente. È la luce verdognola e inquietante del talento, tracce indelebili diluite sulle pagine, striscioline di carta a coprire le incipienti crepe del tracollo.

La qualità della scrittura non si pesa a suon di dollari, eppure per Fitz, che passerà gran parte della vita a scrivere per soldi, per certi aspetti doveva essere così. Nel 1918 il suo primo racconto gli era valso un assegno da 30 dollari, che spende subito per un pigiama di flanella e un «ventaglio piumato color magenta» da regalare a Zelda; poi, con Harold Ober a fargli da agente, è un crescendo – e siamo arrivati al 1929 – fino a quota quattromila dollari per racconto («il *Post* adesso paga la vecchia puttana 4000 dollari a scopata», si vanta con Hemingway).

È bene che sia chiaro quanti sono 4000 dollari in quegli anni. Il *Saturday Evening Post* costava 5 centesimi; l'automobile della classe media, la Ford «Tin Lizzie», 260 dollari.

Fitzgerald però è incapace di trattenere; deve lasciar fluire, vuole che i soldi gli scorrano accanto, perché è in controtendenza rispetto al crollo di Wall Street: si trova esattamente nell'antinferno del suo, di crollo. Fitzgerald è una bellissima superficie crepata.

Basta però un soffio, il tempo sibilante della frantumazione, perché quei 4000 dollari diventino rifiuti, mezze parole, richieste di revisione; pretendevano da lui, F. Scott Fitzgerald, il «più grande scrittore di quei tempi», di riscrivere. Assurdo! Basta un soffio perché quei 4000 dollari diventino 250, e siamo nel 1937, garantiti dal suo amico ed estimatore Gingrich dell'*Esquire* – «qualunque cosa scrivesse».

È uno sgobbone, Fitz; se si dà retta alle lettere, ai taccuini, e al Ledger – il libro mastro con i suoi minuziosissimi conti in tasca –, non fa altro che scrivere. Un rotocalco di «false partenze», si lamenta più di una volta, come a giustificare la sua lentezza all’abbrivio. Una montagna di carta che editorialmente si distilla in quattro romanzi, quattro volumi di racconti, una pièce, una sceneggiatura e circa trecento tra racconti e articoli sui giornali. Poi c’è un altro Fitzgerald, quello che possiamo ricostruire o soltanto intuire: un romanzo postumo, milioni di parole appuntate, e un serpentone di inediti e versioni intermedie che darà lavoro ai critici per i prossimi duecento anni.

Le prime bozze le butta giù quasi sempre a matita, con una scrittura grossa e un po’ bambinesca. Scrive volentieri la sera, accompagnato dalle sue fumose Chesterfield, sorseggiando gin e Coca-Cola. Fa dalle due alle cinque stesure, poi manda tutto alla segretaria per batterlo a macchina.

Nell’arco della sua carriera Fitzgerald ha guadagnato quasi cinquecentomila dollari, una cifra stellare, che ha polverizzato senza accorgersene, riducendosi, per tanti anni, a piatire anticipi sui futuri guadagni.

«Tutti i grandi uomini hanno dilapidato i loro patrimoni», ripeteva agli amici quando voleva impressionarli, ma non sembrava troppo convinto. «Io odio cautela e avarizia», e qui mentiva di sicuro.

Amava paragonarsi a Conrad, il suo scrittore di elezione. Come Conrad, grazie al denaro, a metà degli anni Venti, lui e Zelda avevano raggiunto il benessere dei ricchi: sempre circondati da cameriere, governanti, balie; perfino nelle vignette dei rotocalchi vengono rappresentati con alle spalle hotel di lusso, o a bordo di macchine fiammanti. Tutto era esagerato, come le sue ambite mance.

Ma com’era veramente la vita di Fitzgerald? Solo un tripudio di feste, case principesche e sregolatezza? No. Fitzgerald era un uomo triste, fragile e solo, e se ci intromettiamo nel suo laboratorio di scrittore scopriamo un intellettuale-operaio, un talento traslucido e am-



maccato che in nome dell'arte si è sacrificato fino a consumarsi. Fitzgerald era pervaso da una consapevolezza visionaria – furore e pazienza. Tra gli alti e i bassi, sismograficamente legati alle vendite o ai riscontri dei critici, aveva compreso la portata del suo *Gatsby* e la bellezza tiepida e sinistra di *Tenera è la notte*, e perfino il dirompente impatto che negli anni a venire avrebbe avuto *Il crollo* su tutti i tentativi di scrivere di sé – la pietra angolare del mettersi a nudo –, mostrando che c'è un momento nella vita in cui la testimonianza è inevitabile e la verità l'unica via d'uscita.

Nemmeno oggi si è capita la forza letteraria del suo de profundis, solo Joyce, Plath e in parte Capote avevano osato tanto.

Quando Fitzgerald approda alla Scribner, e quindi a Maxwell Perkins, editor di una vita, il mercato editoriale è poco strutturato, e gli scrittori, se mai è possibile, versano in una condizione ancora più precaria di quella odierna.

Fitzgerald capisce subito che se vuole raggiungere e poi mantenere un certo tenore di vita deve mescolare l'alto e il basso, l'arte e la contingenza.

«Detesto scrivere racconti più di qualsiasi altra cosa», sputa fuori più di una volta, ma sono proprio i racconti a permettergli di scrivere tutto il resto. Con i libri ricavava ben poco. Non esistevano i tascabili, e gli hardcover, anche di discreto successo, diventavano presto introvabili.

Una semplice riflessione può aiutarci a capire meglio. Immaginiamo di essere nel 1937, e di fare un giro per le principali librerie di New York e di Chicago – e se volete possiamo spingerci fino a Los Angeles o San Francisco – alla ricerca dei libri di Fitzgerald. Non troveremo nessuna copia del *Grande Gatsby*, sebbene ci sia stata una nuova edizione, non troveremo copie di *Tenera è la notte*, sebbene sia uscito solo da tre anni. Se siamo fortunati possiamo accaparrarci l'ultima copia di *Taps at Reveille*, una raccolta di racconti uscita nel 1935.



Editorialmente Fitzgerald non esiste più. Letterariamente è considerato poco più che un vecchio trombone. Ora spostiamoci indietro di sei anni, alla fine del 1931, e leggiamo pagina 67 del suo Ledger. Scopriamo che siamo nel suo anno di maggiore successo – se mai il successo debba essere misurato dalle entrate. L’America cola a picco, Fitzgerald s’innalza nel firmamento. Se entriamo ancora di più nel dettaglio ci accorgiamo che dei 37.599 dollari che ha guadagnato quell’anno, solo 52,43 sono relativi alle royalty per i libri. Scrivere libri, anche se di successo, è un lusso per ricchi (e anche in questo le cose non sono cambiate molto).

Non sappiamo se Fitzgerald potesse prevedere tutto questo, se potesse minimamente immaginare la tagliola mangiasoldi che sarebbe diventata la sua esistenza con Zelda, quando nell’ottobre del 1919 chiede a Paul Revere Reynolds di fargli da agente. Di certo si era reso conto che aveva bisogno di qualcuno che dominasse i meccanismi dell’editoria, qualcuno che sapesse piazzare i suoi racconti. Ne aveva scritti diciannove – la sera, stanco morto. Ci metteva mediamente «un’ora e mezza», tre giorni per «quelli più lenti». Ma quei racconti non interessavano agli editor. Aveva ricevuto 122 rifiuti. Lettere preconfezionate, tutte uguali, che aveva attaccato al muro della sua stanzetta. Nessuno voleva i suoi racconti. Nessuno gli dava un consiglio sensato.

Di magazine Fitzgerald ne frequenta parecchi, soprattutto quelli di larga diffusione (*The Saturday Evening Post*, *Collier’s*, *Redbook*, *Scribner’s Magazine*, *Metropolitan*), ma anche quelli più sofisticati e di afflato intellettuale come *Esquire* e *The Smart Set*. Le riviste mantengono il suo mestiere di scrittore, diventando in breve tempo una doppia fonte di denaro: Ober (l’agente a cui Reynolds lo affida) offre a spron battuto racconti e serializzazioni.

Con quest’ultime compensava i bassi anticipi. Si pensi che in termini monetari, nel 1924, l’anticipo di *Gatsby* vale solo quattro racconti minori.

Il grande Gatsby sarebbe rimasto un fiasco per le finanze di Fitzgerald se nel 1926 Ober non avesse portato a segno ben due contratti: diritti cinematografici e teatrali in un colpo solo. Totale 26.000 dollari. Niente male, sebbene i contratti erano quello che erano e di solito prevedevano una condivisione al 50% con la casa editrice.

Ma chi sono gli artefici editoriali del successo di Fitzgerald, coloro che hanno instradato il talento del «piagnucoloso scrittore del Minnesota»?

Nel racconto «Finanziando Finnegan» Fitzgerald descrive il suo rapporto con Perkins e Ober. Finnegan, alias Fitz, era «l'eterna promessa della letteratura americana – ciò che riusciva a fare con le parole era sorprendente. Era in grado di accenderle, di farle brillare, scriveva frasi, paragrafi, capitoli che erano capolavori di tessitura e intreccio». L'agente e l'editore gli prestano talmente tanti soldi che «il loro investimento su di lui, sul suo futuro, aveva raggiunto una somma così considerevole che Finnegan era diventato di loro proprietà». Ancora una volta la finzione di Fitzgerald non potrebbe essere più vera. Perkins e Ober erano le sue banche personali.

Di solide origini (uno dei suoi antenati aveva firmato la Dichiarazione di Indipendenza mentre il nonno era stato *attorney general* e segretario di Stato, e il padre avvocato), cresciuto nel Vermont, allievo presso la St. Paul School in New Hampshire, Maxwell Perkins dopo il college diventa giornalista per il *New York Times*. Entra alla Scribner nel 1910 e sposa una ragazza perbene da cui ha cinque figlie. Vive a New Canaan, Connecticut, in una bella casa spaziosa, immersa nel verde.

A guardarlo da lontano colpiva per gli occhi celeste pastello – «pieni di una strana luce nebulosa», notò una volta Thomas Wolfe – e per la sua sobria eleganza fatta di completi «assolutamente identici», grigi o marrone, indossati sempre con il gilet; ma a una disamina più minuziosa quegli stessi vestiti si rivelavano stazzonati, lisi, le giacche consumate sui gomiti e con qualche bottone mancante.

Un po' retrogrado, sempre corretto e generoso, Perkins veniva lodato per la sua gentilezza e quei modi modesti e discreti che facevano da contraltare all'esuberanza dei giovani scrittori della Scribner. Una generosità, la sua, evidenziava Hemingway, intrisa di un puritanesimo militante che lo allontanava da qualsiasi tentazione. Era un genio della diplomazia, impareggiabile nel gestire situazioni complesse.

Quest'uomo nobile di spirito e sempre con il cappello sulla testa era prodigo di pregiati consigli letterari. Con Wolfe fa un lavoro eccezionale nella ricomposizione della sua opera-mostro. Per Fitzgerald e Hemingway ha una strana forma di rispetto che lo porta a mantenersi sulla soglia: si limita a commentare quello che legge; non si spinge mai ad alterare i testi di suo pugno. Si può dire che pubblicasse i manoscritti di Hemingway così come arrivavano in redazione, e con Fitzgerald aveva sviluppato un'amicizia che sfiorava la fratellanza. Perkins non è solo il suo editor, negli anni assume il ruolo di «familiare aggiunto, confidente, assistente sociale, psicologo», paciere quando i rapporti si facevano tesi (con Hemingway, con Wolfe, con Ober), e banca prestasoldi a tempo indeterminato sia in nome della Scribner sia a titolo personale.

A dispetto di tutto questo, Perkins non era un bravo editor nello specifico lavoro sul testo: non era particolarmente ferrato su ortografia e spelling; non si preoccupava neppure di eseguire i più elementari controlli fattuali, e gli aspetti linguistici li considerava di secondo piano. Perkins voleva «sentire la voce» di un autore, voleva «costruire con lui» il libro, voleva che la storia «risuonasse nel tempo». Aspetti noiosi ma essenziali come la correzione delle bozze e la preparazione dei testi per la stampa erano per lui una seccatura che rimandava il più possibile fino a dimenticarsene. A causa di questa negligenza, colpevolmente non supplita dalla Scribner, i libri di Fitzgerald uscivano crivellati da errori: geografici, cronologici, logici, situazioni inverosimili, nomi errati. La pubblica crocifissione

dell'«autore sbadato» comincia con *Di qua dal paradiso*: Franklin P. Adams lo recensisce elencando a puntate centinaia di refusi.

Strafalcioni a parte, Fitzgerald ha per Perkins una riconoscenza silenziosa. Solo una volta si è lasciato sfuggire: «Perkins è veramente una brava persona. È colui che, tre anni fa, s'è battuto per il mio primo romanzo. È il cervello editoriale della Scribner»; e negli anni il suo ringraziamento prende forma di un ruolino di suggerimenti: una pletora di autori poco conosciuti ma molto promettenti che aveva incontrato o letto a Princeton, St. Paul, New York e Parigi – Gertrude Stein, Ring Lardner, Ernest Hemingway, Erskine Caldwell, Franz Kafka, John Peale Bishop, tanto per citare i più famosi.

L'altro sodale è Harold Ober, uno yankee del New Hampshire, che si era messo a fare l'agente quando aveva capito che non sarebbe mai diventato un bravo scrittore.

Ober nasce a Lake Winnepesaukee nel 1881, al confine con il Massachusetts. Alto, segaligno, occhi blu da perdersi dentro, grosso naso a patata e capelli grigi ben pettinati all'indietro che sembravano finti. E poi ciglia enormi, labbro inferiore pendulo e un mento che tendeva a raddoppiarsi. La sua era una cortesia di vecchia maniera, barricata dietro una riservatezza da spia.

Incarnava gli ideali del perfetto *New Englander*, un uomo senza compromessi. Non amava gli assembramenti di persone, le feste, tantomeno New York, e neppure il suo ufficio sulla Quarantanovesima Est. Nella metropoli si sentiva un pesce fuor d'acqua e cercava di evitare qualsiasi refole di vita letteraria. Lavorare con gli autori gli piaceva eccome, ma a modo suo. Ogni giorno non vedeva l'ora di prendere il suo treno delle 6.07 per tornare a casa, a Scarsdale, poco fuori New York. Anche lui un *commuter*.

Studia a Harvard, trascorre due anni in Europa; nel 1907 entra nell'agenzia di Paul Reynolds, diventa socio nel 1919, si mette in proprio nel 1929, poco prima del crollo di Wall Street, portandosi via Fitzgerald. Diventa in breve tempo il più celebrato agente lette-

rario di quegli anni, anche se odiava la parola «agente». Gli piaceva essere definito un «rappresentante degli autori». Aveva un fiuto infallibile e una velocità di lettura impressionante. I suoi giudizi erano sempre liberi ed equilibrati, tanto che uno dei suoi autori lo definì «il più bravo degli editor sulla piazza».

Non era un chiacchierone, gli capitava di rimanere in silenzio per ore. D'inverno, dopo cena, Gramps (così lo chiamavano i familiari) amava leggere davanti al fuoco, dal momento che in ufficio gli era impossibile farlo con calma. Dalla mimica facciale si poteva desumere la qualità del manoscritto. Se le sopracciglia si inarcavano all'improvviso, racconta Scottie, era un brutto segno, specie se seguiva qualche colpo di tosse. Ma se le pagine erano di suo gradimento andava avanti fino a notte fonda. Sosteneva che la brutta scrittura gli aveva fatto venire l'ulcera.

Quando voleva rilassarsi si trasferiva nell'orto, indossava la sua logora giacca di tweed, gli stivaloni, e si immergeva tra le piante. Coltivava ortaggi di ogni tipo, e fiori bellissimi come i suoi amati gladioli. Stare in giardino lo ritemprava dalla vampirizzazione dei suoi autori. Come Perkins era prodigo di consigli con Fitzgerald, come Perkins gli prestava soldi a profusione. Era la sua seconda banca personale.

Ober gestiva i racconti e gli altri diritti secondari, non si occupava dei romanzi. Per quelli Fitz trattava direttamente con Perkins. Con Ober i racconti di Fitzgerald passano da 30 dollari a 4000 in poco più di dieci anni.

Fitzgerald è stato senz'altro il più impegnativo dei suoi autori. Dopo il 1931, nel momento in cui la sua stella comincia a spegnersi, Ober intensifica la propria presenza, pure i prestiti si fanno più frequenti.

Quando nel 1939 Ober sentenzia che non può più mandargli denaro, Scott stenta a crederci. D'impulso telegrafa: «ANCORA ALLIBITO TUO BRUTALE CAMBIO COMPORTAMENTO DOPO 20 ANNI». Si sente perso, tradito, e lascia l'agenzia.

Deve averla soppesata, Fitz, la differenza di comportamento dei suoi due compagni d'avventura. Entrambi sembravano eterni, inscalfibili, sempre lì a offrire un braccio. Non ci è dato sapere quanto sia stata difficile la decisione per Ober ma è certo che abbia voluto creare una discontinuità, perché convinto che la spirale di Scott lo stesse portando all'inabissamento.

Fitzgerald amava essere aiutato in silenzio, senza strappi. Qualche tempo prima aveva detto a Perkins: «Grazie infinite della tua pazienza – concedimi fiducia ancora per qualche mese, Max –, anche per me è stato un periodo scoraggiante, ma non dimenticherò mai la tua gentilezza e il fatto che non mi hai mai rimproverato». Ober, invece, aveva «cambiato comportamento» poco prima che Fitz sanasse l'ultimo debito.

«Non faccio altro che vivere la vita che scrivo». «Tutti i miei personaggi sono Scott Fitzgerald. Perfino quelli femminili sono la versione femminile di Scott Fitzgerald. Noi scrittori stiamo lì a ripeterci – è questa la verità. Abbiamo vissuto quelle due o tre grandi esperienze che ci hanno toccato... Può essere perfino qualcosa che ho vissuto venti anni fa o semplicemente ieri, io devo partire da un'emozione – qualcosa che mi sia vicino e che sono in grado di decifrare». L'arte di Fitzgerald era alimentata dalla sua vita. La sua fiction, le sue lettere sono la confessione di una biografia aumentata, i risvolti di un'esistenza possibile. Raschiate all'osso, sono due o tre le storie che Fitzgerald ripete. Una è quella del ragazzo povero che si emancipa dalla sua situazione; un'altra è quella del ragazzo povero che fa di tutto per conquistare la ragazza ricca. Le permutazioni sono infinite. Ragazzo povero nella città ricca, ragazzo povero nella scuola per ricchi, ragazzo povero con grande talento che cerca di farsi strada. «I temi sono questi, le cose che ho vissuto», ha detto una volta. O ancora: «Le storie fondamentali di ogni tempo sono due: *Cenerentola e Pollicino*. Il fascino delle donne e il coraggio degli uomini».

In tanti hanno detto che i lettori di Fitzgerald non stanno lì ad aspettarsi un lieto fine ma vogliono essere investiti dall'atmosfera glamour di mondi che non potranno mai abitare; è questa la sua cifra.

Non sappiamo se Fitzgerald sarebbe stato d'accordo, ma abbiamo la certezza che voleva confrontarsi con la dimensione sfuggente delle cose. Non era interessato alla levigata logica del reale, ma alla potenza del possibile. Lo dichiara perfino nell'incipit di un controverso racconto, «Il pirata dei mari»: «Questo racconto è inverosimile». Inverosimile come la sua vita, se si prova a raccontarla.

La grande Zelda. Alla fine degli anni Venti, Zelda scrive con una certa continuità, e Scott pubblica questi pezzi a proprio nome, pur con il permesso di Zelda e l'avallo di Ober. Il motivo era di ordine pratico: a nome di Fitzgerald si potevano ottenere compensi molto più cospicui. Con quei soldi Zelda rinsaldava la sua indipendenza, pagandosi le lezioni di danza.

Per il biografo Jeffrey Meyers è indubitabile che Fitzgerald abbia usato materiale di Zelda (parti dei diari, lettere, discorsi, episodi) già a partire da *Di qua dal paradiso*. Zelda aveva talento, uno strano modo di associare le idee. Edmund Wilson ne era incantato: «Ho conosciuto poche donne esprimersi con tanta deliziosa freschezza. [...] I suoi discorsi evaporavano in un baleno».

Nel 1922, all'uscita di *Belli e dannati*, Zelda dichiara a un giornale: «Ho riconosciuto in una pagina un passo di un mio vecchio diario, scomparso misteriosamente, e stralci di mie lettere. Il signor Fitzgerald a quanto pare pensa che il plagio inizi a casa».

Il loro è un gioco di rimandi e accuse vertiginoso. «La scuola Fitzgerald è evidente», dice una volta al marito. «Però io sono più estatica, forse troppo. Visto che non sono capace di inventarmi qualcosa di diverso dalla reiterata serie di "disse", l'ho enfatizzata à la Hemingway ma in base alla mia pena».

Lasciami l'ultimo valzer, che Zelda scrive in poche settimane, sconvolge Fitz. È impantanato da sette anni su *Tenera è la notte*. Zelda utilizza gli stessi schemi, lo stesso itinerario, gli stessi posti, gli stessi materiali. Fitz si sente derubato. Zelda rinchiusa nella clinica Johns Hopkins di Baltimora ha finito in segreto il romanzo e l'ha mandato a Perkins senza nemmeno mostrarglielo. È un affronto insopportabile. Ripresosi, la obbliga a tagliare episodi e personaggi.

Lo sfogo con Ober è perfino di cattivo gusto: «Un brutto libro. Qualcosa di buono e promettente c'è, ma manca del tutto di focalizzazione, struttura e dominio della forma».

Il libro va male, Fitz dentro di sé ne gioisce, e la bolla come una «scrittrice di terz'ordine». Mentiva. Voleva solo rimettere le cose al loro posto. Quando stanno insieme, le parla con una premura che trabocca di pietà e amore: «Per me sei perfetta così. Sei sempre lì ad ascoltarmi mentre ti leggo quello che scrivo a qualunque ora del giorno o della notte. Sei affascinante – e bella. E sbrini il frigo una volta a settimana. O almeno credo».

«La mia vita aveva attinto a risorse che non possedevo, avevo ipotecato me stesso fisicamente e spiritualmente, fino all'osso».

Si dice che di un crollo ci si accorga solo dopo che è avvenuto. Fitzgerald scrive mentre il disfacimento è in corso. Nel *Crollo* è talmente consapevole delle sue macerie che sperimenta tutti i gradi della frantumazione.

Quando esce, nel 1936, in tre puntate su *Esquire*, si alza il coro degli indignati. Hemingway è in prima fila, con la voce cupa di chi redarguisce, il tono di un genitore bacchettone: «Le questioni private devono rimanere finzione, altrimenti è meglio tacere». Potrebbe essere questo il refrain che martellava nella testa di Fitzgerald, quando vaghe ma serpentesche idee di farla finita s'affacciavano di continuo.

Ma Hemingway fa di più, ingrato amico, ormai prossimo all'onnipotenza. Qualche mese dopo, pubblica, sempre su *Esquire*, «Le

nevi del Kilimangiaro». Il «povero Scott» con «il suo timore reverenziale nei confronti dei ricchi» ne esce proprio male (anni dopo, in volume, quel «povero Scott», per fortuna, diventava un altro nome – ma il danno era fatto).

A rincarare le dose, quell'estate maledetta, c'è l'intervista sbandata che esce sul *New York Post*. Fitzgerald ai raggi x, l'alcolizzato depresso e fallito: «Signor Fitzgerald, a New York corre voce che lei e la signora Fitzgerald vi suiciderete a trent'anni perché avete paura e orrore della mezza età. Voglio farle un po' di pubblicità su questa storia, scrivendo uno speciale per le pagine culturali di 514 testate domenicali...» Ma cosa pensava di svelare?

Se è vero che la scrittura è soprattutto sudore e dedizione, se è vero che la scrittura è in grado di intrappolare le vibrazioni più recondite, allora queste lettere, così organizzate, sono una biografia di F. Scott Fitzgerald. Uno sguardo angolato che accorpa i frammenti di vita con il mastice dei diari, che allinea i mattoni della *bêtise* con la malta della scrittura.

Tutte le cose che scrive vengono fuori da una necessità. Se all'inizio scriveva per sposare Zelda, poi per alimentare il bolero folle della vita, poi per pagare i debiti, le cure di Zelda, rifondere le sue banche personali e per gli studi di Scottie, l'ultimo Fitzgerald ha bisogno di avere bisogno di scrivere. Di far suonare la sua musica. «Qui a Hollywood le cose funzionano diversamente», scrive a un amico, e in un'altra lettera, tra l'afflitto e l'incredulo, si chiede: «Ma non è che sono i produttori a sbagliare?»

Invece accade che il produttore riscrive la sesta stesura di Fitzgerald. Capita anche al sommo Fitz di essere smembrato e ridotto in poltiglia. Poveretto, si ritrova a implorare pietà, a gioire di sparute frasi rimaste qui e là, lui che vuole dominare il meccanismo da solo, lui che è il miglior revisore di se stesso; lui che non è in grado di lavorare in gruppo.

È così che nasce il ciclo di Pat Hobby, tra necessità e riappropriazione. Pat Hobby è uno scrittorucolo di Hollywood, quasi sempre scannato; Fitz marcisce dello stesso deterioramento, con tre o quattro denti cariati che non riusciva a curare. Nella miseria l'unico afflato che conta è «l'inarrestabile ricerca della felicità», fa dire a Pat Hobby in un racconto.

Dopo il primo infarto, nel novembre del 1940, deve venirgli il sospetto che la vita sia agli sgoccioli. Nonostante la gioia per il nuovo romanzo che sta scrivendo, nonostante la sensazione di aver ritrovato il tocco magico. Ha ripianato i debiti, Scottie e Zelda stanno bene, Sheilah Graham, la sua compagna, si prende cura di lui, ma nella testa gli rimbombano quelle 122 lettere di rifiuto che l'avevano umiliato nel 1919: «Perché ho scelto questo maledetto mestiere fatto di giornate sedentarie, notti insonni e perenne insoddisfazione?» Eppure la verità è un'altra, lo sa bene. Fitzgerald è sempre quel giovanotto squattrinato, cattolicamente convinto che «il lavoro è dignità, l'unica dignità», con la mano piena di spiccioli da cinque e dieci centesimi risparmiati a fatica. «Quando si ha meno di un dollaro tutto è diverso, la gente sembra diversa, il cibo sembra diverso». Rimani solo con quello che sei, quello che sarai quando «si accorgeranno di te», ma intanto tintinnano le monetine, «l'eterno carillon dei poveri».