SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 5/2021
ISSN 2611-3309

Niccolò Amelii

Viaggio al centro delle cose. Forme, luoghi ed esperienze della metropoli moderna come principio stilistico in Manhattan Transfer *di John Dos Passos*

Journey to the Center of Things. Forms, places and experiences of the modern metropolis as a stylistic principle in Manhattan Transfer *by John Dos Passos*

Sommario | **Abstract**

Il saggio si propone di analizzare stilisticamente le modalità strutturali e le tecniche formali attraverso cui i luoghi e le esperienze della metropoli moderna diventano principio compositivo in *Manhattan Transfer* di John Dos Passos. L'indagine tematica si concentra invece sul ruolo esperito dallo spazio urbano nella costruzione diegetica, con l'obiettivo di far emergere le dinamiche, i motivi e le istanze attraverso cui la metropoli, in quanto reale protagonista dell'opera, condiziona lo svolgimento dell'intreccio e lo sviluppo narrativo dei personaggi del romanzo.

The essay aims to analyze stylistically the structural modes and formal techniques through which the places and experiences of the modern metropolis become a compositional principle in *Manhattan Transfer* by John Dos Passos. The thematic investigation focuses instead on the role experienced by urban space in diegetic construction, with the aim of bringing out the dynamics, reasons and instances through which the metropolis, as the real protagonist of the novel, conditions the progress of the plot and narrative development of the characters of the novel.

Parole chiave | **Keywords**

metropoli, Dos Passos, *Manhattan Transfer*, modernismo, letteratura urbana
metropolis, Dos Passos, *Manhattan Transfer*, modernism, urban literature

Associazione Sigismondo Malatesta

Niccolò Amelii

Viaggio al centro delle cose. Forme, luoghi ed esperienze della metropoli moderna come principio stilistico in Manhattan Transfer *di John Dos Passos*

1. *Le manifestazioni della metropoli come principio stilistico e compositivo*

Il concetto di "spazio letterario" non ha mai avuto una designazione univoca e ben delineata all'interno dei vari indirizzi di studio ed analisi che si sono sviluppati e succeduti nella teoria della letteratura del XX secolo. L'espressione ha mutato di senso numerose volte, anche in base alle teorie più in voga in determinati periodi storici, assumendo spesso significati tra loro assai differenti e incompatibili. A partire dagli anni Novanta è esploso un rinnovato interesse multidisciplinare per la dimensione spaziale, indagata secondo metodologie, interessi e finalità diverse da geografi, sociologi, filosofi, semiologi, urbanisti.

Il tema della spazialità nella letteratura "ricompare negli orizzonti di studio soprattutto in conseguenza delle riflessioni sollevate dai 'teorici' dello *Spatial Turn*, principalmente

ISSN 2611-3309

Jameson, Soja, Cosgrove" (Sorrentino 2011: 10), all'interno di un'estesa apertura interdisciplinare, in cui la teoria letteraria si dirama sino a scavallare in campi del sapere contigui.

In un contesto critico-teorico che si rinnova perciò con grande fermento, esplorando nuove dinamiche dialettiche anche nel rapporto tra letteratura e urbanistica, parallelamente alla proliferazione di istanze narrative contemporanee che mirano a fare della città il loro nucleo poetico, è necessario però, per istituire le giuste genealogie ed eredità, tornare ad illuminare, con strumenti interpretativi rinnovati, l'evidente cambio di paradigma ontologico ed epistemologico che investe nel primo Novecento sia la città sia le forme narrative che tentano di riproporle fedelmente in un quadro romanzesco.

Manhattan Transfer, *Berlin Alexanderplatz* e in una certa misura anche *Ulysses* di Joyce, romanzi non più "sulla" città, come i loro antecedenti ottocenteschi, ma romanzi-città, che tentano di restituire la realtà nella sua totalità multiprospettica, consentono di indagare per la prima volta la spazialità con un approccio diversificato, consapevole che "lo spazio rappresentato nei testi può, se opportunamente tratto, fare emergere un linguaggio spaziale che articola gli altri livelli di senso del testo" (Cavicchioli 1996: 4).

Assecondando questa prospettiva ermeneutica, ciò che ci preme indagare e verificare qui, attraverso una *close reading* tematica e stilistica che si avvale anche degli imprescindibli concetti sociologici introdotti da Simmel nel suo *Le metropoli e la vita dello spirito* (ed. 2012), sono le possibilità sperimentali che un romanzo come *Manhattan Transfer* ha di adattare la propria forma letteraria al soggetto che vuole rielaborare finzionalmente, prestando molta attenzione alle modalità percettive e performative attraverso cui il testo della città interagisce con il testo narrativo e con le sue strutture compositive interne (formali, strutturali, estetiche).

Al contempo, è nostro interesse analizzare come lo spazio urbano articolato nel testo narrativo, dunque divenuto finzione, rielaborato artisticamente, veicoli il proprio portato di significazione, anche psicologico e valoriale, e impatti sugli sviluppi della storia narrata e come a sua volta subisca un processo di risemantizzazione, di attribuzione e ricezione di nuovo senso e nuovo valore da parte degli attanti finzionali, quindi dei personaggi della narrazione.

Manhattan Transfer di John Dos Passos, romanzo in cui la città di New York assurge a protagonista assoluta e catalizzatrice tirannica dei destini dei personaggi finzionali, si presta paradigmaticamente ad un'operazione critica basata su tali premesse non solo perché è un fulgido esempio di ciò che la critica anglo-americana ha definito canonicamente "city novel" (Gelfant 1954: 36), ma anche perché è un testo che rappresenta esemplarmente l'apertura modernista a istanze, espedienti, formule sperimentali permeate da altre esperienze artistiche, in primis dal cinema (D. W. Griffith, Ėjzenštejn, Vertov) e dall'arte avanguardista, che vengono poi riconfigurate compiutamente entro le maglie del genere narrativo.

Dos Passos modella stilisticamente il proprio romanzo per farlo coincidere globalmente con la percezione urbana del moderno, plasmando una poetica compositiva che si identifica a pieno con la struttura della grande città (Pala 2004: 21) e ne simula l'immanente fenomenologia, fornendo dunque, anche grazie a una catena policronotopica (Keunen 2001: 421) che permette di qualificare il tempo attraverso lo spazio, "a vision of the American city for American modernism" (Harding 2003: 67). Non solo come tema, ma dunque anche e soprattutto come forma e come lingua, la metropoli diviene principio narrativo ed estetico, soggetto preferenziale del testo e al contempo metodo di costruzione romanzesca. Del resto, scrive Pala:

> L'arte moderna si differenzia dal naturalismo ottocentesco in quanto riconosce che uno stile dal quale traspaia senza mediazioni il senso dell'esistenza contemporanea sia molto più profondamente vero, perché non solo *ha* verità (Wahrheit) ma *è* verità esso stesso (2004: 22).

Pur iscrivendosi nel solco dei romanzi di Dreiser e Upton Sinclair, che fondono sociologia urbana e realismo con l'intento di denunciare le ingiustizie e le problematiche socio-economiche connesse all'espansione fuori controllo delle metropoli, alla massificazione incipiente, all'artificiosità del "sogno americano", Dos Passos ne devia la traiettoria, innestando sul germe fondativo del romanzo metropolitano uno sperimentalismo stilistico che lo avvicina maggiormente al modernismo e alle avanguardie europee, modelli costitutivi per lo sviluppo del suo lavoro tra gli anni '20 e gli anni '40.

Costruito come un patchwork disomogeneo e impressionista di linee narrative non sempre destinate a incontrarsi, che coinvolgono più di trenta differenti personaggi, alcuni votati ad emergere – Ellen Thatcher, Jimmy Herf, George Baldwin –, altri a rimanere comprimari, *Manhattan Transfer* condensa nel proprio orizzonte narrativo una New York al contempo mitizzata, erede della cosmogonia whitmaniana, connotata (come vedremo in seguito, gli accostamenti metaforici che paragonano New York alle antiche città bibliche sono numerosi) e storicizzata, applicando una sistematica decostruzione degli assi portanti sociali, economici, politici e relazionali che condizionano coercitivamente l'esistenza schizofrenica dei suoi abitanti.

Manhattan Transfer, così come i precedenti *One Man's Initiation* (1917) e *Three Soldiers* (1921), è animato sotterraneamente, infatti, da una "romantic sort of socialism" (Wade 1937: 351), da una seduzione marxista mai del tutto elaborata che Piero Gelli collega a una certa fascinazione per l'"unanimismo socialisteggiante" di Jules Romains e "l'individualismo libertario" (2012: 9)

di Pio Baroja. Rispetto a questi lavori, risalenti alla prima maturità artistica, i successivi romanzi di Dos Passos, a partire dalla trilogia *District of Columbia – The Adventures of a Young Man* (1939), *Number One* (1943), *The Great Design* (1949) – saranno invece caratterizzati da una politicizzazione maggiormente esplicita, che si accompagnerà a un radicale cambiamento di prospettiva politica, per cui dal radicalismo "chic" della gioventù (Gelli 2012: 7) lo scrittore stanutitense si attesterà negli anni su posizioni conservatrici sempre più accentuate, sino a sostenere apertamente negli anni Sessanta la candidatura presidenziale di Barry Goldwater, esponente dell'ala più a destra del Partito Repubblicano.

L'operazione romanzescamente sperimentale che Dos Passos porta avanti in *Manhattan Transfer* non è perciò un tentativo di tradire il realismo, ma anzi di rivitalizzarne gli assunti metodologici e performativi per adeguarlo alle stringenti necessità di rappresentazione della nuova proliferazione metropolitana e del rinnovato ecosistema cittadino. L'impossibilità di restituire fattualmente il panorama storico-antropologico e socio-culturale di New York e i cambiamenti radicali che ne modificano la morfologia interna e le dinamiche soggiacenti nel periodo intercorso tra la fine dell'Ottocento e la metà degli anni Venti, spinge Dos Passos a optare per un "tipo di prosa orientata secondo un diagramma dinamico che riflette una composizione cubista" (Pala 2004: 169), calata dentro un'ottica collettivista e agglutinante.

Dos Passos seleziona esponenti tipizzati appartenenti a differenti classi sociali e ad antitetiche categorie professionali, che rappresentano metonimicamente la vastissima ed eterogenea umanità che affolla le strade di New York, e li pone come vettori finzionali all'interno dello spazio urbano, tratteggiando frammentariamente la loro evoluzione narrativa mediante estemporanea drammatizzazione dei momenti salienti, delle

svolte decisive che ne segnano irreversibilmente il tracciato esistenziale e l'apparente maturazione.

I personaggi di *Manhattan Transfer* – "sensory presences inseparable from the flow of objective phenomena" (Lowry 1969: 1630) – sono agiti dalla città, succubi del suo discorso auto-promozionale, e si muovono attraverso le sue strade brulicanti di folla incapaci di elaborare interiormente la totalità sensoriale che li circonda, di concettualizzare la propria esperienza, rimanendo dunque scissi, incompleti, depotenziati. Tra uomo e ambiente si verifica una compenetrazione che vede pendere verso il secondo termine lo scettro decisionale, secondo un'orbita però non deterministica, ma anzi tensionale, deflagrante, che conduce irrimediabilmente alla costituzione di un *continuum* organico in cui il sapere oggettivato della società moderna "sovrasta le capacità di elaborazione di ogni singolo individuo" (Jedlowski 2012: 24).

Dos Passos, il cui fine poetico è quello di produrre "an active reconstruction of reality" (Lowry 1969: 1630), che sappia illuminare l'ethos della modernizzazione incipiente, converte Manhattan nel laboratorio perfetto dove esplorare "the degenerative effect of modern urban existence on individual subjects" (Nazare 2001: 42). L'unica coscienza possibile è allora quella che si produce dal conflitto costante tra individuo e collettività, tra psicologia del singolo e processo sociale, il cui risultato è un ripetuto sfasamento tra la propria personalità e la personalità della massa, un'antinomia del desiderio che spersonalizza l'uomo sull'altare del grande sogno condiviso, dell'euforia e della vertigine. Si produce in tal modo non solo una percezione priva d'apperczione, sprovvista di autoconsapevolezza del sé, ma anche "un'atrofia della sensibilità e della capacità di percepire le differenze qualitative tra i fenomeni e di elaborarle" (Jedlowski 2012: 26).

La metropoli, fungendo da agente calamitico che impone le proprie ragioni su quelle dei personaggi, decide l'andamento

del loro percorso, le salite e le discese, innescando un processo di estraniamento a cui è possibile rispondere o sottomettendosi indifferenti al sistema che tutto governa e trascende o fuggendo, rigettando quella parte di sé oramai compromessa. New York diviene in tal modo una seconda pelle, una verità incontrovertibile e inglobante, "un luogo da cui si è abitati come un vuoto" (Amoruso 1998: 160).

Preda ormai del capitale finanziario ubiquo e senza volto, che si oggettivizza nelle verticalità accecanti rappresentate dai grattacieli, delle manifestazioni più caratterizzanti dell'*American way of life* – pubblicità, traffico, spettacolo – New York incombe sui suoi cittadini, influenzandone le scelte, le impressioni, le percezioni soggettive, di fatto annullando il confine tra privato e pubblico, tra "status" ed essenza, rovesciando osmoticamente in essi le contraddizioni strutturali che ne minano al fondo il tessuto urbano, proiettando su di essi le ombre con cui puntella alacremente il proprio mito, altra merce da vendere e propagandare.

Aprendo il testo alle propaggini peculiari del palinsesto metropolitano – titoli di giornale, stralci di conversazione, inserzioni pubblicitarie – Dos Passos rifigura romanzescamente la polisemia e il polimorfismo che caratterizzano l'esperienza quotidiana dello spazio urbano per costituire, secondo un processo di selezione, proposizione simultanea, montaggio e valorizzazione percettiva e sensoriale, "a synoptic view of the city" (Gelfant 1954: 44). L'obiettivo è quello di restituire il senso di incessante mobilità, la rapidità di transizione, l'atomizzazione della società, la complessità frenetica dei processi in atto che fanno di New York un'utopia distopica, una paradossale incubatrice di successo e fallimento, teatro di un'incessante lotta per la sopravvivenza, per il potere e per l'ascesa sociale che ne è *conditio sine qua non*, "the awesome arena of vast Social Darwinian forces" (Splinder 1981: 396).

Lo scrittore statunitense si pone un interrogativo poetico sulla rappresentabilità della metropoli moderna e tenta di rispondervi applicando tecniche compositive e linguistiche proprie dell'estetica modernista – l'influenza esercitata sulla struttura del romanzo dalle opere di Joyce, Eliot, Gertrude Stein, Cendrars è stata ampiamente segnalata dai critici: si vedano, tra gli altri, Wade (1937), Colley (1978), Lowry (1974), Dow (1996), Pizer (2012) –, in grado di introiettare nel testo un campionario altamente significativo dell'esperienza percettiva, sensoriale, cacofonica che si produce quotidianamente negli spazi di Manhattan.

Rendere il romanzo una cronaca simultanea (Gretchen 1986: 189) di persone, oggetti, architetture che confluiscono compenetrandosi entro lo stesso magma, provocando il livellamento di ogni specificazione umana, vuole dire innanzitutto registrare l'impatto che la città e le sue forme concrete hanno sull'agglomerato di entità monadiche che vi entra in attrito, condizionandone alla base l'evoluzione e l'andamento. Con uno stile cinematico e di matrice fortemente visuale, che alterna con una certa frequenza primi piani d'osservazione e panoramiche dall'alto, inserendo altresì nei passaggi chiave una focalizzazione interna che filtra il paesaggio urbano attraverso lo sguardo dei personaggi, Dos Passos cerca di rendere leggibile nel testo, anche cromaticamente, il processo di sovrapercezione visiva e di contiguità spaziale che si esperisce camminando per le strade affollate e rumorose della New York di inizio secolo.

All'interno di una successione ad alta densità e compressione di immagini, espressioni, inscrizioni, informazioni, colori, i fenomeni della città "are multiplied into a host of separate details, a myriad of things to be seen and experienced", ma la totalità dell'esperienza metropolitana è talmente estesa e moltiplicativa da rendere fallace in partenza ogni pretesa di poterla cogliere interamente. Da qui origina la necessità paradossale di

scrivere "a novel of saturation which is also a novel of selected incident", secondo una procedura "suggestive rather than exhaustive" (Lowry 1969: 1632).

La simultaneità, la velocità, il caos e la giustapposizione casuale del divenire cittadino, strettamente legato al discorso che la città genera incessantemente, entrano nel testo mediante un principio compositivo internamente dialettico e stratificato, che consta nella rappresentazione espressionistica del colore, nei brevi monologhi interiori, nel montaggio e nel collage. La registrazione espressionistica dei colori, coniugandosi a una resa spesso geometrica e meccanizzata delle forme urbane (che molto deve a Fernand Léger), è utile a tratteggiare prospettive distorte, destabilizzanti, allucinate, e a incrementare "the sense of space and masses moving in diverse directions" (Knox 1964: 26).

Il collage permette a Dos Passos di aprire la lingua del testo (come se esso divenisse ora un reportage a presa diretta) alla discorsività rapidissima, eterogenea e assordante che si sviluppa all'interno della metropoli attraverso l'inserimento sistematico di slogan, réclame, sigle e refrain pubblicitari, manifesti degli spettacoli teatrali, titoli di giornali, canzoni popolari, dialoghi della massa, che si mescolano senza soluzione di continuità alla narrazione vera e propria, a volte prevalendo sulla stessa. Così come lo spazio vitale è costantemente minacciato e invaso dallo spazio metropolitano, così lo spazio del testo è contaminato dal testo della città.

Ne consegue non solo un fraseggio concitato, spezzato, nervoso, un andamento descrittivo di natura impressionistica che indugia sulla superficie delle cose, dei volti e dei corpi, traendone effetti scenografici e psicologici, ma anche "un ritmo di racconto contratto e sincopato che si adegua splendidamente alla cacofonia della metropoli" (Tedeschini-Lalli 1968: 41).

Il montaggio è, invece, un espediente tecnico che Dos Passos mutua principalmente, almeno per quanto riguarda la stesura

di *Manhattan Transfer*, dal cubismo sintetico e dal cinema di D. W. Griffith (Pizer 2012: 57), in special modo da *The Birth of a Nation* (1915), come ribadito anni dopo dallo stesso autore (Plimpton 1976: 80). L'influenza della tecnica del montaggio introdotta Ėjzenštejn è invece successiva, dal momento che le pellicole del regista russo hanno varcato per la prima volta i confini dell'URSS solo nel 1926, un anno dopo la pubblicazione del romanzo.

Il montaggio, così come sperimentato da Griffith nei suoi lavori, è un metodo di elaborazione formale al contempo decostruttivo e costruttivo, perfetto per restituire sulla pagina "the immense variety yet essentially similar nature of life in a twentieth-century metropolis" (Pizer 2012: 57), e si rivela essere il presupposto cardinale dell'impalcatura romanzesca, la chiave strutturale e organizzativa per tenere insieme le numerose e frammentarie saghe metropolitane che si susseguono convulsamente.

Le microsezioni che compongono l'esteso quadro narrativo – inciso reiteratamente da ellissi, cesure, salti temporali –, collaborano a formare "dynamically emerging patterns of meaning" (Lowry 1969: 1633), campi significativi di forze e tensioni che, entrando in contraddizione, non solo gettano luce sulle emozioni e sugli stati d'animo dei personaggi, ma ne indirizzano sotterraneamente le traiettorie e le svolte nel dipanarsi dell'arco narrativo. Il montaggio funge dunque da dispositivo funzionale ed espressivo atto a drammatizzare per contrasto le vicende narrate, a farle significare secondo un dialogo al contempo differenziale e agglomerante.

Come fossero parti disomogenee ma complementari della stessa città, le brevi sezioni narrative di *Manhattan Transfer* lavorano in maniera interdipendente per produrre architettonicamente "patterns which 'redeem' reality by giving it a new aesthetic interest and new, previously unsuspected meanings"

(Lowry 1969: 1636). Ecco perché l'accostamento apparentemente illogico che approssima in maniera altalenante le vicende dei caratteri minori a quelle dei caratteri maggiori è, al contrario, frutto di una precisa scelta compositiva, di un principio creativo che consente di trovare in controluce proprio nel destino dei caratteri minori echi, rimandi, contiguità col destino dei caratteri maggiori.

In un universo romanzesco bloccato e alienato, in cui è bandito ogni psicologismo onnisciente di eredità ottocentesca, le microsezioni che a un primo sguardo potrebbe apparire inutili "become a way of explaining the motives and decisions of major figures who are given almost no moments of introspection or dramatic self-reveletion" (Hughson 1976: 188).

2. *Rielaborare narrativamente il reale*

La metropoli innesca una forzosa esternalizzazione dell'io per cui l'esperienza di autoconsapevolezza si atomizza e si disgrega dentro uno scambio multilaterale con l'ambiente circostante. Ecco due passaggi che ben illustrano questo processo:

> Declaration of war…rumble of drums…beefeaters march in red after the flashing baton of a drummajor in a hat like a longhaired muff, silver knob spins flashing grump, grump, grump…in the face of revolution mondiale. […] Extra, extra, extra. Santa Claus shoots daughter he has tried to attack. SLAYS SELF WITH SHOTGUN…[…] Workers of the world, unite. Vive le sang, vive le sang. "Golly I'm wet", Jimmy Herf said aloud. As far as he could see the street stretched empty in the rain between ranks of dead windows studded here and there with violet knobs of arclight (Dos Passos 1925: 236, d'ora innanzi *MT*).

> I may be down on my luck, but I'm not all ham inside the way he is…Cancer he said. She looked up and down the car

> at the joggling faces opposite her. Of all those people one of them must have it. FOUR OUT OF EVERY FIVE GET… Silly, that's not cancer. EX-LAX, NUJOL, O'SULLIVAN'S… She put her hand to her throat. Her throat was terribly swollen, her throat throbbed feverishly. Maybe it was worse. It is something alive that grows in flesh, eats all your life, leaves you horrible, rotten…The people opposite stared straight ahead of them, young men and young women, middleaged people, green faces in the dingy light, under the sourcolored advertisements. FOUR OUT OF EVERY FIVE…A train load of joggling corpses, nodding and swaying as the express roared shrilly towards Ninetysixth Street (*MT*: 293-94).

Il romanziere non è allora più in grado di tenere salde le redini della psicologia dei suoi personaggi, può solo registrare le loro azioni una volta calate nel contesto sociale e negli spazi urbani e sondare con estrema attenzione, assottigliando al massimo il filtro romanzesco e integrandolo a quello sociologico, la relazione simultanea e reciprocamente configurante che intercorre tra individuo e massa.

Questa dinamica è interpretabile mediante le nozioni simmeliane di "reciprocità", per cui "ogni fenomeno è connesso con innumerevoli altri in un'infinita rete di causazioni, ma ciascuno retroagisce anche su quelli che […] appaiono esserne causa", e di "sociazione", il processo "attraverso cui una forma di azioni reciproche si consolida nel tempo" (Jedlowski 2012: 13). La proliferazione di caratteri marginali, dunque, permette di dislocare secondo uno spettro più ampio punti di vista inediti, che possono dischiudere "unexplored aspects of the theme" (Lowry 1969: 1631), suggerendo "the social diversity of the city as well as its glaring inequalities" (Brosseau 1995: 97).

La costruzione solo illusoriamente episodica dei blocchi narrativi rivela sottotraccia un nuovo modello di impostazione diegetica, in cui solo la somma dei frammenti di un determinato

capitolo permette di intuire alla base un senso unificante. Parallelamente a questa estensione orizzontale del testo, che ingloba a sé personaggi e sequenze come fossero isole di uno stesso arcipelago, se ne produce una verticalizzante, concretizzantesi nei riferimenti biblici e mitologici assai frequenti, che aprono a un ulteriore livello connotativo e allegorico mediante il quale allargare il campo di significazione e dialettizzare ulteriormente, riproponendo in una dimensione più elevata la dicotomia strada-grattacielo, il portato valoriale dell'opera.

I brevi poemetti in prosa che introducono i capitoli del libro, caratterizzati da una lingua altamente figurativa e liricizzante, da un'intensificazione della tecnica di giustapposizione di dati sensoriali e percettivi – risultato di una ripresa visiva in stile *camera eye* – sono finestre aperte su una New York trasfigurata, in grado di evocare "the apocalyptic overtones of the rest of the novel" (Nazare 2001: 42) e di catturare "the symbolical and axiological dimension of the novel" (Brosseau 1995: 103).

In questa prospettiva i titoli dei diciotto capitoli, che rimandano agli aspetti meccanici e dominanti della metropoli e alle sue metaforizzazioni bibliche – *Dollari, Rullo Compressore, La città gaudente che si sentiva sicura, Oracolo su Ninive*, solo per citarne alcuni – agiscono simbolicamente come indirizzo preliminare del tono, dell'atmosfera, del campo semantico che soggiace ai blocchi narrativi seguenti, "like movie subtitles" (Gretchen 1986: 187). Essi forniscono un reagente che permette di generare senso a partire dal contrappunto programmatico che viene a innescarsi non solo tra le microsezioni e il titolo del capitolo a cui afferiscono, ma tra i titoli stessi dei capitoli, sintomatici dell'orbita narrativa che intende scandagliare a mo' di carotaggio gli aspetti più caratterizzanti della società capitalistica e delle sue declinazioni metropolitane.

Procedendo per accumulazione selettiva, drammatizzazione scenografica e orchestrazione intima delle parti costitutive

del discorso romanzesco, Dos Passos rielabora narrativamente il reale, vivisezionandolo per ricavarvi le costanti peculiari, i fenomeni omnipervasivi, gli elementi specifici che contribuiscono a formare lo *Zeitgeist* della New York dei primi vent'anni del Novecento.

Data l'accortezza e la sistematicità con cui Dos Passos rielabora e risemantizza narrativamente gli spazi urbani e i suoi significanti, restituendoli nella loro ambiguità costitutiva sia a livello tematico che a livello formale, è necessario interrogarsi ora sul ruolo occupato dal tempo e sul trattamento degli aspetti diacronici entro le fila della messinscena romanzesca.

Nonostante le vicende del romanzo occupino complessivamente un lasso di tempo esteso – dal 1892 al 1920 –, il tempo storico è relegato in posizione secondaria rispetto al tempo psichico della metropoli, che equivale a un tempo iper-presentizzato e impersonale, paradossalmente bloccato, nella sua pur incessante mobilità, in un eterno ripetersi del quotidiano. L'apparente stasi del moto frenetico di New York deriva dal suo "poter essere sempre coniugabile al presente" (Amoruso 1998: 161), entro una dimensione di progressione trascendente che pare riesca a fare a meno della diacronia.

La linearità cronologica lascia il posto alle sincronie coercitive della città e ai suoi ritmi disumani. Il tempo dei grandi avvenimenti è costretto sullo sfondo dall'universo metropolitano, che forgia il proprio tempo specifico e lo impone ai suoi abitanti, ed emerge solamente attraverso rapsodici riferimenti nei ritagli di giornale, stralci di documenti, parole di una conversazione fortuita.

La spazializzazione del tempo porta a uno sfaldamento della Storia, che in *Manhattan Transfer* "no longer has a center or a teleological direction" (Keunen 2001: 427) e per questo soccombe alle storie dei singoli. Come spiega bene Baudrillard:

> [L'America] Non avendo conosciuto l'accumulazione primitiva del tempo, vive in una perenne attualità. Non avendo conosciuto l'accumulazione lenta e secolare del principio di verità, vive nella simulazione perpetua, nella perenne attualità dei segni (ed. 2016: 88).

I marcatori cronologici, rari e disseminati marginalmente lungo l'arco del testo, agiscono sottopelle, accompagnati da indizi ancor più indiretti, come le trasformazioni morfologiche, architettoniche e socio-economiche che mutano gradualmente il volto della città, l'invecchiamento dei personaggi, l'alternarsi delle stagioni. Tuttavia, questi mutamenti "seem to come from nowhere, or from the city's own inertia […] over which individuals and communities seem to have little hold: characters witness such changes without really participating" (Brosseau 1995: 103).

La scansione temporale-storica serve quindi a puntellare l'andamento della narrazione, ma acquista significato proprio unicamente nei passaggi cronotopici, quando essa coincide nei suoi apici a una svolta esistenziale decisiva per i personaggi. Lo sfasamento evidente che viene a crearsi tra tempo storico e tempo della metropoli è legato dunque "alla perdita di un rapporto finalistico tra valore degli eventi e dimensione del tempo narrato" (Praloran 2002: 235), non c'è più alcuna visione escatologica all'orizzonte.

Come segnalato ampiamente da Vanderwerken (1977: 253), le associazioni reiterate che Dos Passos istituisce tra New York e le città presenti nell'Antico Testamento – Babilonia, Ninive, Sodoma – rivestono il testo di un tono profetico e apocalittico che sembra recidere alla base ogni speranzosa ed ecumenica palingenesi o ipotetico intervento di una divina provvidenza. Non solo, il sottotesto biblico che soggiace a gran parte del testo permette di veicolare indirettamente la visione critica che Dos Passos ha della società americana dei primi decenni del XX

secolo, introducendo attraverso parallelismi alleogrico-metaforici "the theme of urban corruption, ultimate judgment, and destruction that permeate the novel" (Goldsmith 1991: 30).

Il tempo del progresso rivela infine solo sé stesso, non ambisce a nient'altro che alla propria realizzazione presente. La New York che si affaccia sulla soglia del Novecento, strutturandosi organicamente come una novella Torre di Babele, "has created its own confusion of language by turning its 'old words' inside out. 'Life, liberty and the pursuit of happiness' have been corrupted into success, fame and the pursuit of the big money" (Vanderwerken 1977: 255).

3. *Dentro/fuori*

Dopo aver indagato le modalità strutturali, le tecniche formali e gli espedienti retorici attraverso cui in *Manhattan Transfer* Dos Passos tenta di riproporre e simulare, spingendo all'estremo i limiti narrativi e linguistici, l'intera esperienza sensoriale, percettiva, cacofonica della geografia urbana e delle dinamiche relazionali e collettive che vi si producono all'interno, procederemo ora, soffermandoci sulle parabole narrative dei due protagonisti, ad una disamina articolata e dettagliata della funzione diegetica dello spazio metropolitano all'interno del romanzo, nel tentativo di far emergere il dialogo sostanziale che intercorre tra la raffigurazione attiva e partecipativa della città e lo svolgimento dell'intreccio, determinando la soggettività dei personaggi e condizionando il loro sviluppo narrativo.

Il romanzo si apre con la nascita di Ellen Thatcher, una delle poche figure che potremmo considerare, nella folta schiera di personaggi che affolla il romanzo, "vincente". La sua storia, che occupa 32 microsezioni spalmate in 16 capitoli su 18, rappresenta "an urban 'success' story" (Brevda 1996: 81) ed esemplifica perfettamente le modalità attraverso cui la città, assecondando un moto progressivo e incessante, proietta sé stessa, i propri

idoli e simulacri sul sé dei suoi abitanti, svuotandoli a poco a poco della loro umanità e privandoli della loro personalità.

Cresciuta in un ambiente agiato, Ellen diviene una star di Broadway in giovane età e successivamente, terminata la Prima guerra mondiale, trova lavoro come *editor* di un *magazine* assai in voga, *Manners*. La sua è perciò un'ascesa che passa attraverso diverse fasi, tappe graduali di un processo di "urbanizzazione" del proprio essere per cui il "centro delle cose" si tramuta in luogo sacro, costituendo il baricentro della propria identità artefatta.

Non è un caso allora che in uno degli episodi centrali del romanzo Ellen si trovi proprio a *Manhattan Transfer*, stazione ferroviaria situata in New Jersey, insieme al suo novello sposo, John Oglethorpe, a cui si è unita in matrimonio ad appena diciott'anni solamente per progredire nella sua carriera da attrice, in attesa di partire per la luna di miele da trascorrere ad Atlantic City.

Manhattan Transfer in quanto snodo ferroviario percorso costantemente da treni in partenza e treni in arrivo, teatro di corse e fughe, salite e discese, abbandoni e ricongiunzioni, oltre a prestarsi significativamente come titolo del romanzo, assurge qui a *myse en abyme* dell'intera opera, condensando nei propri ritmi accelerati e frenetici un correlativo oggettivo dei moti di velocizzazione estrema che caratterizzano la quotidianità della metropoli, la sua temporalità insostenibile.

"They had to change at Manhattan Transfer" (*MT*: 115) costituisce perciò una frase cardine nel quadro globale delle vicende narrate, "which doubles not only as a descriptive of the character's travel itinerary but as a prescriptive for dealing with modernization" (Nazare 2001: 38). Ellen consuma i segni della città, li introietta nel flusso febbrile della propria personalità depersonalizzata (segnale indicativo è il ripetuto cambio di nome – Ellie, Elaine, Helena – che certifica di volta in volta le svolte occorse nella sua esistenza privata e pubblica, passaggi di stato

che hanno significato il necessario mutamento-camuffamento del proprio sé) per essere infine da essi consumata.

Prestandosi deliberatamente a una costruzione coercitiva del proprio carattere, adeguando i propri comportamenti alle situazioni che la vedono coinvolta e alle persone che la circondano, Ellen tende a riconoscersi solamente nelle spire dell'iniqua dialettica che porta avanti con la metropoli. New York le dona il successo, la fama, l'adulazione, il riconoscimento trasversale, ma in cambio pretende di impossessarsi di lei, di irretirla nei suoi meccanismi pubblicitari e merceologici. In quest'economia del desiderio la soggettività di Ellen è costantemente presa in ostaggio dalla superficie fenomenologica dell'esperienza urbana.

La materialità e la sensorialità sprigionata dalle cose, dagli eventi, dalle persone, da cui Ellen non può e non vuole esimersi, rendono la metropoli una presenza più che attiva, aggressiva, un organismo che la minaccia ripetutamente attraverso gli eccitamenti percettivi che si producono passeggiando tra le sue strade:

> Sunlight dripped in her face through the little holes in the brim of her straw hat. […] In the *heavy* heat streets, stores, people in Sunday clothes, strawhats, sunshades, surfacecars, taxis, broke and crinkled brightly about her *grazing* her with sharp *cutting glints* as if she were walking through *piles of metalshavings*. She was groping continually through a tangle of *gritty sawedged brittle noise* (*MT*: 136, corsivi miei).

D'altronde, la strada è l'elemento cronotopico che prelude all'imprevisto della moltitudine, ai rischi dell'ignoto, apertura che si oppone antiteticamente alla stanza chiusa, allo "spazio classico del teatro e del romanzo, con il suo gruppo di personaggi fissi e collegati fra loro, e la sua trama unitaria dallo sviluppo lineare" (Fisher 2002: 608).

Ogni qualvolta Ellen esperisce le forme più caratterizzanti della modernità urbana si innesca un effetto transitivo per lei inconsapevole tramite cui le propaggini significative della metropoli divengono funzioni mediatrici nelle relazioni tra lei e gli altri. Ellen adotta con estrema facilità i significanti propri del consumismo e della pubblicità per integrare parte di un senso esistenziale altrimenti perduto.

Eppure, nonostante si sottoponga a questa reiterata assimilazione tra sé e la città, che le promette una pienezza illusoria, trasmutandosi in "a product of the city signs that circulate around her" (Geyh 2006: 434), Ellen rimane incapace di stabilire legami sentimentali stabili e soddisfacenti con i propri partner poiché la sua volontà si colloca sempre al di fuori del suo io individuale.

All'interno di questo processo sequenziale di paralisi spirituale e di meccanizzazione psicologica, Ellen diventa parte integrante di quella cultura materiale che va affermandosi nell'America dei primi decenni del Novecento, presentandosi come "a new kind of modern star: the mass media celebrity" (Brevda 1996: 85). Il suo successo a Broadway deriva preminentemente dalla sua capacità di "dare al pubblico quello che vuole" (Dos Passos 2012: 246), personificare i loro desideri repressi e inconfessabili.

Più di chiunque altro, Ellen è in grado di incarnare fisicamente la costruzione mediatica, autoreferenziale e performativa che la società dello spettacolo e della performance mette in piedi tra Broadway e Times Square.

Se New York è una città che ricorda il Panopticon di Bentham, come suggerito da Paul Petrovic (2009: 153), dove ogni persona è sotto gli occhi di tutti ed è impossibile, in primis per le donne, sfuggire allo sguardo indagatorio della folla, Ellen, come gli altri personaggi femminili del romanzo, è così, a suo modo, "a victim of a patriarchal surveillance that turns private suffering into a spectacle for public consumption" (152).

Tuttavia, anche gli uomini che ne sono attratti non riescono mai a possederla davvero perché Ellen appartiene solamente alla città. Personalità già in carriera, essi vogliono "something more that they believe Ellen represents" (Brevda 1996: 85). Attraverso di lei gli uomini che la corteggiano ambiscono fallacemente a raggiungere finalmente "the center of things" (85), luogo mitologico che si rivela vuoto, irreale, definito da una "metaphysics of absence" (89), spazio di tutti e quindi di nessuno.

Sintomatica della traiettoria deumanizzante che coinvolge Ellen, per cui l'intera vita è il palcoscenico di un teatro, è la progressiva associazione metaforica che la accomuna a oggetti meccanici, inanimati, come le bambole di porcellana. A cena con il secondo marito, Jimmy Herf, si palesa uno dei tanti segnali di questo alienante mutamento antropologico: "He felt paralyzed like in a nightmare; she was a porcelaine figure under a bellglass" (*MT*: 300).

Tuttavia, il fenomeno per cui Ellen tende a somigliare sempre più a un essere amorfo, straniato, non è solo percepito dall'esterno, mediante il punto di vista di un altro personaggio, ma è anche un'evoluzione interna, consapevolmente autoimposta, una strategia mimetizzante. Ne abbiamo chiara comprensione in un'altra occasione di ritrovo, quando Ellen, dopo essersi lasciata con Jimmy, è a cena con George Baldwin, che le sta per chiedere di sposarlo:

> 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 (*MT*: 374).

Nell'acme finale del percorso di metamorfizzazione, Ellen assurge a simbolo *princeps* della metropoli moderna, il grattacielo. In uno dei brani centrali dello scioglimento conclusivo del romanzo Jimmy Harf vaga per strade di Manhattan dopo

essersi licenziato, al contempo insofferente, disperato ed epifanicamente ricettivo alle manifestazioni invasive della città, ed ha un'improvvisa allucinazione visiva:

> All these April nights combing the streets alone a skyscraper has obsessed him, a grooved building jutting up with uncountable bright windows falling onto him of a scudding sky. Typewriters rain continual nickelplated confetti in his hears. Faces of Follies Girls, glorified by Ziegfeld, smile and beckon to him from the windows. Ellie in a gold dress, Ellie made of thin gold foil absolutely lifelike beckoning from every window (*MT*: 365).

La natura lascia il posto alla rappresentazione, l'esperienza reale al sogno e alla finzione, l'identità alla maschera, la specificità alla tipizzazione.

Se Ellen Thatcher rappresenta l'accettazione acritica che diviene fusione totalizzante con il sistema capitalistico, consumistico, i suoi valori e le sue reificazioni metropolitane, proprio Jimmy Herf, al contrario, simboleggia il tentativo di non rimanere succube degli stilemi della nascente *American way of life* e della città che ne è il fulcro pulsante, New York.

Jimmy Herf è, inoltre, il solo personaggio "a cui sia concesso, oltre che vivere, agire e parlare […] anche di riflettere", tanto che le sue riflessioni si rivelano infine essere "l'unica parte 'commentaria' dell'intero libro" (Tedeschini-Lalli 1968: 38).

La storia di Jimmy Herf, spalmata in 28 microsezioni presenti in 14 capitoli su 18, inizia con un arrivo al molo, un ritorno dall'Europa. Jimmy non ha padre, vive con sua madre al Fifth Avenue Hotel e trascorre la sua infanzia in un pressoché continuato isolamento, all'interno di una di gabbia dorata in cui il suo più grande passatempo è leggere a caso parole dell'enciclopedia, immaginarsi un mondo altro, tutto suo, perché quello in cui vive gli è totalmente estraneo.

Già da piccolo Jimmy è costretto a vivere una dislocazione permanente, un senso naturale di disappartenenza e instabilità che è però obbligato a combattere forzosamente perché solo rimanendo ben saldo al terreno e conservando spirito patriottico può servire la società, rispondere a ciò che essa si aspetta da lui e interpretare al meglio il ruolo dagli altri assegnatogli: l'uomo di successo.

La morte della madre, all'inizio del quinto capitolo, "marks the final dissolution of the home, of its tenuous existence as a sentiment even if not as a physical reality" (Gelfant 1961: 136). Rimasto orfano a sedici anni, Jimmy è un ragazzo che non si riconosce minimamente nelle priorità intorno alle quali la maggior parte delle altre persone modellano le loro esistenze: potere, soldi, elevata posizione sociale.

Unico personaggio capace di capire "that, behind the simple categories of winners and losers, successes and failures, there exists a cruel reality of psychic waste, of emotional agony, phisycal abuse, moral laxity" (Vanderwerken 1977: 257), Jimmy sa cosa non vuole essere – una persona i cui punti cardinali sono quelli elencati da suo zio Jeff: ricchezza, successo, risparmio –, ma non sa ancora cosa vuole essere.

È all'interno del perimetro innescato da questa sfasatura, da quest'aporia costitutiva, che si sviluppa il suo estremo tentativo di resistenza ai tentacoli corrotti della metropoli. Tuttavia, il suo coinvolgimento iniziale nelle spire vorticose di quel mondo da cui tenta di tenersi a distanza è inevitabile. Come giornalista si posiziona obliquamente nei confronti degli eventi che lo coinvolgono, cercando di rimanere impersonale nel proprio lavoro e di mantenere ben distinta la sfera privata da quella professionale. Ma le forze della città gradualmente lo annichiliscono, l'universo esterno fatto di eventi che si susseguono frenetici, incontri, appuntamenti, corse, comincia a obnubilare quella parte di coscienza critica che era riuscito a salvaguardare a costo di estraniarsi dal circostante.

Il linguaggio dei giornali, il cui lessico è ricercato ad hoc per vendere il massimo numero di copie e plasmare l'immaginario collettivo, corrode il linguaggio reale, ne sovverte la trama e l'ordito, ogni cosa diventa cliché, dramma, farsa, sentimentalismo spicciolo. La realtà perde di spessore e si tramuta in artificio, fantasmagoria abile a fare della verità un mero simulacro, un miraggio. Imbrigliato in una rapida fase di involuzione esistenziale, Jimmy acquista consapevolezza che il suo lavoro lo sta lentamente rendendo simile a un automa grazie ad un sogno chiarificante:

> *The arm of the lynotipe was a woman's hand in a long white glove.* Through the clanking from behind amber foots Ellie's voice Don't, don't, don't, you're hurting me so…Mr. Herf, says a man in overalls, you're hurting the machine and we wont able to get out the bullgod edition thank god. *The lynotipe was a gulping mouth with nickelbright rows of teeth, gulped, crunched*. He woke up sitting up in bed (*MT*: 329, corsivi miei).

Da questo momento Jimmy, nel tentativo di emanciparsi dal giogo vessatorio che alterna schizofrenicamente successo e fallimento, gloria e oblio, si impegna in un logorante sforzo di riappropriazione della propria identità fratturata, la cui prima tappa è separarsi da Ellen, "who is clearly identified with the nonhuman" (Vanderwerken 1977: 262).

Ellen, infatti, appartenendo solo alla città, è un nome a cui corrisponde un referente fluido, adattabile alle circostanze e ai sogni di ognuno. Il passo successivo da compiere nel percorso di liberazione è licenziarsi, riconquistando così la possibilità di vivere da protagonista le proprie esperienze di vita e non da semplice spettatore.

Immaginando di dire addio ai suoi anni migliori – "James Herf young newspaper man of 190 West 12th Street recently lost

his twenties" (*MT*: 353) –, Jimmy esorcizza la morte di una parte di sé e prende congedo dalla metropoli, non prima però di aver sperimentato direttamente la sua disgregante dimensione babelica, l'incompatibilità ontologica tra le parole vecchie e obliate e le parole nuove e inflazionate, tra la promessa iniziale e il risultato raggiunto, tra i valori di un tempo e le prerogative dell'oggi, tra i significanti e i significati che dovrebbero veicolare:

> One of two unalienable alternatives: go away in a dirty soft shirt or stay in a clean Arrow collar. But what's the use of spending your whole life fleeing the City of Destruction? What about your unalienable right, Thirteen Provinces? His mind unreeling phrases, he walks on doggedly. There's nowhere in particular he wants to go (*MT*: 366).

Durante l'ultima passeggiata Jimmy legge oracolarmente la città – i suoi palazzi, le sue insegne, le sue pubblicità – come concreta e opprimente oggettivazione di un potere incontrastabile, ma è al contempo soverchiato dal discorso che la città produce, "his sense of self seems to disintegrate amid the oversweet flavors of the language all around him" (Geyh 2006: 433).

Jimmy decide allora di abbandonare Manhattan, di scappare dal vortice metropolitano e lasciarsi alle spalle "the 1920 version of the American success myth" (Brevda 1996: 92). L'allontanamento definitivo dal "centro delle cose" per andare "I dunno….Pretty far", verso uno spazio ignoto, deurbanizzato, dove è finalmente possibile "taking pleasure in breathing" (*MT*: 404), conclude il romanzo con un movimento centrifugo "that reverse the direction of the spatial metaphor of "How do I get to Broadway?" (Brevda 1996: 91), l'interrogativo posto da Bud Korpenning che inaugurava il romanzo sotto una spinta centripeta, rivelando altresì la struttura aperta del romanzo.

Fuggire si rivela essere l'unico atto eroico ancora possibile, l'unica salvezza all'orizzonte per spezzare il dramma

dell'inazione e non ricadere artificiosamente nello stereotipo del borghese sconfitto e decaduto.

Al termine della nostra analisi possiamo, allora, affermare che, nel tentativo di narrativizzare la metropoli e dunque di ri-creare finzionalmente la Manhattan tentacolare di inizio Novecento, Dos Passos è consapevole di dover rinunciare ad una rappresentazione descrittivo-tematica, tipica del romanzo metropolitano ottocentesco e perciò destiuita ora di legittimità ed efficienza di fronte agli sviluppi rapidissmi del fenomeno urbano, per operare, invece, in direzione di una costante sperimentazione formale, permeata dalle nuove tecniche compositive introdotte dalle avanguardie artistiche che si vanno affemando tra le due guerre, maggiormente predisposta a veicolare una rielaborazione globale del fenomeno metropolitano in crescente mutazione e capace di aderire alla materia rappresentata rinnovando dall'interno le stesse strutture organizzative del romanzo, spostando in tal modo "il fuoco dell'attenzione dall'oggetto città alla città come soggetto attivo" (Turnaturi 2006: 32).

New York entra perciò in gioco come spazio urbano agente, costantemente riscritto, che impone leggi e discorsi propri, producendo un confronto serrato e vicendevolmente configurante tra la storia propriamente detta (l'intreccio e lo sviluppo dei caratteri) e le manifestazioni significanti della città, incorporate nel romanzo mediante i dispositivi formali indagati nella prima parte del saggio e risemantizzate (o, almeno, rinegoziate) tramite una stringente dialettica romanzesca, esplicantesi nelle reiterate e decisive opposizioni pubblico vs privato, sensazione vs percezione, intenzione vs azione, libertà vs costrizione.

Agendo da polo calamitico e però respingente (almeno per chi non agisce secondo moti di totale adattamento), la New York di Dos Passos, colonizzata, come tutte le grandi metropoli moderniste, dalle pubblicità, dai giornali, dalle réclame, dai volantini, dai cartelloni di spettacoli, si è trasformata da "city

of things" a "city of signs" (Geyh 2006: 413), da città degli individui a città delle masse, a cui si può sopravvivere solamente rinunciando ad opporsi alla forza agglutinante e conformante che tale massificazione urbana comporta, come insegna la parabola esemplare di Ellen. Altrimenti, non resta che fuggire via, come è costretto a fare Jimmy, "sconfitto", espulso, ma in fondo sereno.

Bibliografia citata

Amoruso, Vito (1998), "Racconto di New York", *Le configurazioni dello spazio nel romanzo del '900*, ed. P. Amalfitano, Roma, Bulzoni: 157-66.

Baudrillard, Jean (ed. 2016), *America*, trad. it. a cura di L. Guarino, , Milano, SE.

Brevda, William (1996), "How Do I Get to Broadway? Reading Dos Passos's *Manhattan Transfer* Sign", *Texas Studies in Literature and Language*, 38/1: 79-114.

Brosseau, Marc (1995), "The city in textual form: *Manhattan Transfer*'s New York", *Ecumene*, 2/1: 89-114.

Cavicchioli, Sandra (1996), "Spazialità e semiotica: percorsi per una mappa", *Versus. Quaderni di studi semiotici*, 73/74: 3-43.

Colley, Iain (1978), *Dos Passos and the Fiction of Despair*, Totowa, Rowman.

Dos Passos, John (1925), *Manhattan Transfer*, New York-London, Harper & Brothers Publishers; trad it. a cura di S. Travagli, Milano, Dalai Editore, 2012.

Dow, William (1996), "John Dos Passos, Blaise Cendrars, and the 'Other' Modernism", *Twentieth Century Literature*, 42/3: 396-415.

Fisher, Philip (2002), "Giornale strada racconto. Lo spazio discontinuo dell'*Ulisse*", *Il romanzo*, ed. F. Moretti, Torino, Einaudi, vol. 2: 599-613.

Gelfant, Blanche (1954), *The American city novel*, Norman, University of Oklahoma Press.

— (1961), "The Search for Identity in the Novels of John Dos Passos", *PMLA*, 76/1: 133-49.

Gelli, Piero (2012), "Introduzione", J. Dos Passos, *Manhattan Transfer*, ed. S. Travagli, Milano, Dalai Editore: 7-16.

Geyh, Paula (2006), "From Cities of Things to Cities of Signs: Urban Spaces and Urban Subjects in *Sister Carrie* and *Manhattan Transfer*'", *Twentieth Century Literature*, 52/4: 413-42.

Goldsmith, Arnold (1991), "The Naturalistic Impressionism of *Manhattan Transfer*", *The Modern American Urban Novel. Nature as "Interior Structure"*, ed. A. Goldsmith, Detroit, Wayne State University Press: 17-38.

Gretchen, Foster (1986), "John Dos Passos' Use of Film Technique in *Manhattan Transfer* & *The 42nd Parallel*", *Literature/Film Quarterly*, 14/3: 186-94.

Harding, Desmond (2003), *Writing the city. Urban Visions & Literary Modernism*, London, Routledge.

Hughson, Lois (1976), "Narration in the Making of *Manhattan Transfer*", *Studies in the Novel*, 8/2: 185-98.

Jedlowski, Paolo (2012), "Introduzione", G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, ed. P. Jedlowski, Roma, Armando Editore.

Keunen, Bart (2001), "The Plurality of Chronotopes in the Modernist City Novel: The Case of *Manhattan Transfer*", *English Studies*, 82/5: 420-36.

Knox, George (1964), "Dos Passos and Painting", *Texas Studies in Literature and Language*, 6/1: 22-38.

Lowry, Edward D. (1969), "The Lively Art of *Manhattan Transfer*", *PMLA*, 84/6: 1628-38.

— (1974), "*Manhattan Transfer*: Dos Passos' Wasteland", *Dos Passos: a collection of Critical Essays*, ed. A. Hook, Englewood Cliffs, Prentice Hall: 53-60.

Nazare, Joe (2001), "Backtrack to the future: John E Stith's/John Dos Passos's *Manhattan Transfer*", *Extrapolation*, 42/1: 37-52.

Pala, Mauro (2004), *Allegorie metropolitane. Metropoli come poetiche moderniste*, Cagliari, CUEC.

Petrovic, Paul (2009), "'To Get to the Center': Recovering the Marginalized Woman in John Dos Passos's *Manhattan Transfer*", *Studies in American Naturalism*, 4/2: 152-72.

Pizer, Donald (2012), "John Dos Passos in the 1920s: The Development of a Modernist Style", *Mosaic*, 45/4: 51-67.

Plimpton, George, ed. (1976), , *Writers at Work: "The Paris Review" Interviews*, New York, Viking Press.

Praloran, Marco (2002), "Il tempo nel romanzo", *Il romanzo*, ed. F. Moretti, Torino, Einaudi, vol. 2: 225-50.

Simmel, Georg (1903), *Die Großstädte und das Geistesleben*, Dresden, Petermann.

Sorrentino, Flavio (2011), *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Roma, Armando Editore.

Splinder, Michael (1981), "John Dos Passos and the Visual Arts", *Journal of American Studies*, 15/3: 391-405.

Tedeschini-Lalli, Biancamaria (1968), *Dos Passos*, Firenze, La Nuova Italia.

Turnaturi, Gabriella (2006), "Di città in città, da romanzo a romanzo. Leggere e narrare le città", *Senso e metropoli. Per una semiotica posturbana*, eds. G. Marrone, I. Pezzini, Roma, Meltemi: 31-37.

Vanderwerken, David (1977), "*Manhattan Transfer*: Dos Passos' Babel Story", *American Literature*, 49/2: 253-67.

Wade, Mason (1937), "Novelist of America: John Dos Passos", *The North American Review*, 244/2: 349-67.