



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Filologia e Letteratura italiana

Tesi di Laurea

«Venne l'alba, ma senza giorno»
John Steinbeck e il racconto
della Grande depressione
tra la California e le Langhe

Relatore

Prof. Alberto Zava

Correlatori

Prof.ssa Ilaria Crotti

Prof.ssa Monica Giachino

Laureando

Alberto Zanata

Matricola

858328

Anno Accademico

2019/2020

INDICE

INTRODUZIONE

UN <i>FIL ROUGE</i> CON IL RECENTE PASSATO	4
--	---

CAPITOLO PRIMO

IL DECENNIO PIÙ BELLO, IL DECENNIO PIÙ BRUTTO	7
I.1 – L’America e quei non così allegri anni Venti	7
I.1.1 – La falsa prosperità dell’Età del Jazz	7
I.1.2 – Cronaca di un crollo annunciato	14
I.2 – La Grande depressione: una prova di maturità	18
I.2.1 – Dispacci da un paese depresso	18
I.2.2 – La terra, le catastrofi, la solidarietà	22
I.3 – Furori a stelle e strisce, o della scrittura nella Grande depressione	28
I.3.1 – Nuove geografie narrative alla conquista dell’industria culturale	28
I.3.2 – Lo stile documentario	32
I.3.3 – Umiltà e resilienza tra gli <i>uomini di fama</i>	37
I.3.4 – Sulla Route 66 con i nomadi di Steinbeck	44

CAPITOLO SECONDO

JOHN STEINBECK, DA SALINAS AL MITO CALIFORNIANO DELLA «TERRA DEL LATTE E DEL MIELE»	50
II.1 – L’uomo prima dello scrittore	50
II.1.1 – Timidamente, dalla California	50
II.1.2 – Tra la provincia e la grande metropoli	53
II.1.3 – Dare un nome alle cose: l’amicizia, i romanzi, i viaggi e il cinema	59

II.1.4 – Il prezzo che si paga	64
II.1.5 – Una inquietudine latente e gli ultimi fuochi	67
II.2 – <i>Uomini e topi</i> , tra desideri impossibili e legami indissolubili	70
II.2.1 – Dell’essenza del “sogno americano” e dell’amicizia sopra ogni cosa	70
II.2.2 – Il dramma dell’incomunicabilità e della solitudine	79
II.3 – <i>Furore</i> , una grammatica dei sentimenti	86
II.3.1 – I solchi nella terra, le cicatrici nella memoria	86
II.3.2 – Errare nell’altrove: una rilettura del mito della frontiera	96
II.3.3 – L’educazione del cuore contro le barriere sociali	103

CAPITOLO TERZO

DECLINAZIONI ITALIANE DI UNO SCRITTORE AMERICANO 114

III.1 – Nel nome di Steinbeck: un percorso tra ricezione e traduzione	114
III.1.1 – Il pionierismo di Pavese tra mito e linguaggio	114
III.1.2 – Il sodalizio Vittorini-Bompiani, da Steinbeck ad <i>Americana</i>	125
III.1.3 – Far parlare di sé: un autore e i suoi critici	132
III.2 – Tu vuo’ fa’ l’americano: tessere steinbeckiane nella narrativa langarola	142
III.2.1 – <i>Paesi tuoi</i> non così lontani dai ‘suoi’	142
III.2.2 – <i>La paga del sabato</i> : forme di intertestualità sull’asse Steinbeck-Fenoglio	155

CONCLUSIONE

<i>A BEACON OF HOPE. UN FARO DI SPERANZA TRA LE DINAMICHE DI DESIDERIO</i>	169
--	-----

BIBLIOGRAFIA	173
---------------------	-----

INTRODUZIONE

UN *FIL ROUGE* CON IL RECENTE PASSATO

*So the Wind Won't
Blow It All Away*

Nel luglio del 2018 conseguivo la mia Laurea triennale in Lettere con una tesi dal titolo *Luci e 'polvere' nell'American Dream narrativo di Francis Scott Fitzgerald*, il cui fulcro verteva attorno al noto romanzo *Il grande Gatsby* e la cui stesura, esito di lunghe e appassionanti giornate di *word processing*, rappresentò anche la prima realizzazione concreta e strutturata di un incipiente interesse verso la letteratura americana.

Oggi, a quasi tre anni di distanza da quel felice momento e con un bagaglio di conoscenze più ampio e costantemente nutrito dalla curiosità, giungo alla conclusione del mio percorso di studi magistrali – a un tempo intenso e stimolante, faticoso e ricco di soddisfazioni – discutendo un elaborato che in qualche modo si pone in diretta continuità con quella mia pionieristica esplorazione della narrativa a stelle e strisce.

La scelta dell'argomento non è stata immediata, richiedendo anzi molteplici sedute di ricerca bibliografica e di navigazione online prima di approdare alla decisione definitiva di focalizzare il mio lavoro su uno scrittore cardine della civiltà letteraria statunitense, ovvero quel John Steinbeck autore di opere quali *Of Mice and Men* e *The Grapes of Wrath*, che hanno offerto un affresco inedito, profondo e sincero di un periodo tra i più oscuri della storia americana, la Grande depressione, e una prospettiva nuova, dal basso e carica di umanità attraverso cui leggere le vicende di quegli anni e

portare alla luce storie di sofferenza, di solitudine, ma anche dall'incredibile afflato sentimentale: in poche parole, storie di uomini in tutta la loro affascinante complessità.

L'elaborato si configura in tre parti. Il primo capitolo riprende le fila del mio precedente lavoro triennale in quanto si propone di tracciare un quadro storico-culturale della parabola vissuta dagli americani tra le due guerre mondiali: l'ascesa, segnata dal progresso, dalla spensieratezza e dal mito del benessere per tutti, durante i favolosi anni Venti, e il declino, ovvero la crisi seguita al crollo della Borsa di Wall Street, le ristrettezze economiche e le difficili condizioni di vita di chi, specie nel Sud del paese, negli anni Trenta dovette fare i conti anche con i catastrofici eventi climatici che si abbattono sulle terre già prostrate a causa del loro continuo e indiscriminato sfruttamento. Fenomeni che vennero complessivamente registrati e testimoniati dalle penne di giornalisti e scrittori, tra cui lo stesso Steinbeck, e dalle macchine fotografiche di reporter, i quali, unendo le loro forze, furono in grado di restituire ciò a cui avevano assistito in opere dall'indiscutibile valore documentario.

Successivamente, il secondo capitolo si sofferma sulla descrizione del profilo biografico dello scrittore californiano protagonista di questa tesi, dalle prime letture che scandirono gli anni della sua formazione e dal precoce momento in cui comprese che quella della scrittura sarebbe stata la strada che lo avrebbe guidato per il resto della vita, fino agli ultimi anni, quando, peraltro, venne insignito del premio Nobel, passando attraverso anni costellati di fatiche letterarie, che, indipendentemente dal successo di pubblico e dal riscontro della critica che ottennero, ne denotano la disinvoltura con cui praticò generi differenti e la poliedricità stilistica di cui diede prova. Proprio a partire da due di queste opere, i già citati *Uomini e topi* e *Furore*, prende le mosse la seconda parte del capitolo, che indugia nell'analisi dei temi principali che informarono la produzione steinbeckiana verso la fine degli anni Trenta: il sogno americano nella sua declinazione

più semplice e umile, sempre troppo lontano dall'inverarsi e, perciò, destinato a rimanere utopia; il mito della frontiera come approdo, lungamente agognato e mai davvero raggiunto, della perenne e inesausta ricerca della felicità; i rapporti umani, sia nella drammatica versione di un'amicizia che fatica a trovare albergo in un mondo dominato dalla pervasiva logica del profitto e popolato da individui condannati alla solitudine, sia nell'epopea piena di *pathos* di una famiglia forzata a spostarsi a Ovest, verso la California – la millantata “terra delle opportunità” –, che impara, strada facendo, ad abbattere le barriere di un amore centripeto ed esclusivo per aprirsi a una collettività di persone dalla medesima, disperata sorte.

Infine, il terzo capitolo prova a seguire le vicende editoriali dei libri di Steinbeck in Italia: i pareri di lettura attraverso cui è possibile saggiare l'indice di gradimento dei più eminenti uomini di cultura del nostro paese; le prime traduzioni ad opera di scrittori di primo piano del panorama letterario nazionale, con annesse le asperità relative alla trasposizione dalla lingua di origine all'italiano; la ricezione critica non sempre unanime e volta, spesso, a evidenziare i demeriti dello scrittore, sottovalutandone la potenza tematica e l'intensità espressiva. A ciò, segue un breve *excursus* tra due romanzi italiani – l'uno di Cesare Pavese, l'altro di Beppe Fenoglio – allo scopo di individuare le tracce più interessanti dell'influsso esercitato da Steinbeck sulla nostra letteratura nell'arco dei due decenni in cui da noi nacque e si esaurì il “mito americano”.

Qua e là saranno inoltre presenti alcuni richiami a Francis Scott Fitzgerald, cantore del fervido decennio degli eccessi, e al suo *Gatsby*, protagonista e vittima di quell'epoca, in una sorta di metaforico passaggio di testimone tra l'autore di *Saint Paul* e lo scrittore di Salinas, a sua volta figura di spicco del desolante decennio successivo, volto a sancire anche il simbolico *trait d'union* tra le mie due tesi di laurea.

CAPITOLO PRIMO

IL DECENNIO PIÙ BELLO, IL DECENNIO PIÙ BRUTTO

*Americans have always assumed,
subconsciously, [...] that every story
has a happy ending.*
(Adlai Stevenson, *Call to Greatness*, 1954)¹

*This was the first nation in the history of the
world to be founded with a purpose.*
(Lyndon B. Johnson, *We shall overcome*,
Washington, DC, 15 marzo 1965)²

I.1 – L’America e quei non così spensierati anni Venti

I.1.1 – La falsa prosperità dell’Età del Jazz

Ebbe fine due anni fa, nel 1929, perché l’estrema fiducia che era il suo sostegno essenziale ricevette un enorme scossone e non ci volle molto tempo perché tutta la fragile struttura crollasse. E oggi a distanza di due anni l’Età del

¹ La citazione completa recita così: «Americans have always assumed, subconsciously, that all problems can be solved; that every story has a happy ending; that the application of enough energy and good will can make everything come out right. In view of our history, this assumption is natural enough. As a people, we have never encountered any obstacle that we could not overcome», e la riporto testualmente da *America in Quotations*, a cura di Bahman Dehgan, Jefferson, North Carolina and London, McFarland & Company, Inc. Publishers, 2003, [ebook]. La traduzione dell’esergo può essere la seguente: «Gli americani sono sempre stati inconsciamente convinti [...] che tutte le storie avranno un lieto fine». La frase in questione venne pronunciata da Adlai Stevenson, per due volte candidato democratico alla presidenza degli Stati Uniti nel 1952 e nel 1956, per due volte sconfitto dalla controparte repubblicana rappresentata da Dwight Eisenhower, e infine sopravanzato, nel 1960, dal più giovane, aitante e carismatico John Fitzgerald Kennedy. Insomma, «un perdente: uno che avrebbe potuto cambiare le cose, ma non ce l’ha fatta, uno la cui storia non ha avuto nessun lieto fine», come ha affermato Paolo Cognetti nella *Prefazione* alla raccolta di racconti *Undici solitudini* di Richard Yates (edita in Italia da Minimum fax) (p. 7). Il legame con quest’ultimo, scrittore nativo di Yonkers, nello stato di New York, e che meglio di chiunque altro – assieme a John Cheever – ha saputo cogliere le ‘crepe’ della vita suburbana statunitense negli anni Cinquanta, consiste nel fatto che proprio questa frase di Stevenson campeggiò per anni appesa con del nastro adesivo a una parete dell’ufficio in cui Yates era solito trascorrere le sue giornate a scrivere: una sorta di invito alla grandezza e all’ottimismo nonostante i rovesci della vita.

² Enunciato di sicuro impatto estratto dal discorso pronunciato dal trentaseiesimo presidente americano Lyndon B. Johnson (1908-1973) in favore della ratifica del Civil Right Act, la legge che concorse ad arginare un problema endemico negli Stati Uniti come la discriminazione degli afro-americani: «Questa è la prima nazione nella storia del mondo che è stata fondata con uno scopo». Trovo l’originale in *The Penguin Book of Modern Speeches*, a cura di Brian MacArthur, London, Penguin Books, 2017, [ebook].

Jazz sembra così lontana come i giorni dell'anteguerra. Era tempo preso a prestito, ad ogni modo: la decima parte, la più elevata, d'una nazione, che viveva con la noncuranza di granduchi e l'imprevidenza di ballerinette.³

Così, in maniera lucida e disincantata, ma contemporaneamente poetica e malinconica, Francis Scott Fitzgerald in un articolo datato novembre 1931 descrive il triste epilogo di un decennio, quello dei "ruggenti" anni Venti, che prometteva di essere sinonimo di allegra spensieratezza e prosperità illimitata, ma che, a conti fatti, rivelò non pochi aspetti contraddittori e si consumò con il grande crollo del 1929; quel 1929 che «cambiò la faccia dell'America».⁴

Certo, le premesse erano state di tutt'altro tenore. All'indomani della conclusione della Prima guerra mondiale il sentimento generale che albergava nei cuori degli americani era il sollievo. Un conforto collettivo giustificato dal fatto che le armi erano state deposte; che i giovani, partiti volontari per combattere o coscritti obbligatoriamente e ignari dell'orrore che li attendeva, avevano fatto ritorno in patria; che i giorni caratterizzati dall'inopia di generi alimentari e mezzi di sussistenza imposta dalla guerra erano ormai alle spalle; e che il paese poteva finalmente ripartire dando un nuovo impulso all'economia e alla produttività industriale, dopo che, anche grazie all'emendamento sul proibizionismo,⁵ fu assestato un colpo deciso al lassismo morale e all'inefficienza che avevano afflitto e nociuto alle classi operaie.

Desiderio altrettanto comunemente diffuso era il ritorno alla normalità o, facendo eco al candidato presidenziale repubblicano alle elezioni del 1920, Warren G. Harding,⁶

³ FRANCIS SCOTT FITZGERALD, *Echi dell'Età del Jazz*, in ID., *L'Età del Jazz e altri scritti*, trad. it. di Domenico Tarizzo, Milano, il Saggiatore, 1963 (New York 1945), p. 17.

⁴ FERNANDA PIVANO, *America rossa e nera*, Firenze, Vallecchi, 1964, p. 169.

⁵ Mi riferisco al *Volstead Act*, un testo legislativo che dal 1920 al 1933 regolò il proibizionismo sugli alcolici negli Stati Uniti, impedendone la fabbricazione, la vendita e l'importazione.

⁶ Warren Gamaliel Harding è stato il ventinovesimo presidente degli Stati Uniti. Spesso presentato come uomo socievole e di bell'aspetto, costituì il paradigma perfetto dell'uomo qualunque, sposato ma senza figli, assiduo lavoratore; estraneo ai proclami altisonanti e ai dibattiti feroci, preferì condurre la propria campagna elettorale attraverso una serie di discorsi dal linguaggio semplice e sbrigativo, pronunciati

alla *normalcy*: termine fino a quel momento inesistente, poiché era correntemente in uso il più consueto *normality*, ma che divenne immediatamente popolare quando Harding lo pronunciò nel corso di un comizio a Boston nel maggio di quello stesso anno, per indicare «il regolare, tranquillo ordine delle cose. Intendo le procedure normali, la via naturale senza eccessi». ⁷ Tuttavia gli anni che seguirono quella fortunata parola d'ordine e di speranza smentirono qualunque previsione, tanto che quasi nulla nel fervido dinamismo sociale statunitense, sia nel pubblico che nel privato, poté essere etichettato come semplice e tranquillo, finendo invece per essere esaltato ed esasperato.

La retorica dell'ottimismo e dell'espansionismo capitalistico divenne la cifra distintiva del discorso politico; la fiducia incontrastata nel progresso senza limiti e senza freni, nel benessere collettivo e nell'inedito e promettente stile di vita – l'*American way of life* – scandiva il ritmo frenetico della rinnovata quotidianità *made in USA*. Si andava configurando una prima embrionale forma di società massificata, prototipo di quelle odierne, nella quale – per fare un esempio – l'automobile si diffuse in modo quasi capillare tra le classi medio-alte, visto che il numero di vetture in circolazione passò nel giro del decennio «da 8 a 23 milioni, consentendo una mobilità radicalmente nuova, di carattere privato, che apriva l'era del turismo di massa e generava un gigantesco indotto, dai carburanti ai motel». ⁸ Parallelamente, l'assetto del paesaggio stava mutando in

direttamente dalla veranda della sua abitazione; quando dismetteva i panni del politico, amava giocare a poker, calcare i campi da golf e organizzare cocktail per coltivare nuove amicizie.

⁷ Sono parole riferite in un secondo momento dal neopresidente ai giornalisti che, verosimilmente, lo avevano incalzato sul significato che egli attribuiva alla *normalcy*. Riporto inoltre, a beneficio di informazione e in traduzione italiana, uno stralcio del discorso durante il quale Harding conìò senza volere questo neologismo: «Il bisogno attuale dell'America non è un linguaggio reboante ma la guarigione, non un toccasana ma la normalità ('normalcy'), non la rivoluzione ma la restaurazione... non la sala operatoria ma la serenità». Trovo queste brevi testimonianze in MICHAEL E. PARRISH, *L'età dell'ansia. Gli Stati Uniti dal 1920 al 1941*, trad. it. di Tiziano Bonazzi, Marta Innocenti, Bologna, il Mulino, 1995 (New York-London 1992), p. 24, e in ROD W. HORTON, HERBERT W. EDWARDS, *I fondamenti della letteratura americana*, trad. it. di Marcella Cardini, Stefania Romoli, Roma, Editori Riuniti, 1984 (New York 1952), p. 211.

⁸ OLIVIERO BERGAMINI, *Storia degli Stati Uniti*, Roma-Bari, Laterza, 2002, p. 158.

maniera sensibile con l'allargamento delle zone residenziali ai quartieri suburbani, raggiungibili grazie all'ampliamento considerevole della rete viaria nazionale.

Fu dunque un decennio di floridezza copiosa e apparentemente illimitata, propagandata da campagne pubblicitarie frastornanti che offrivano al cittadino americano medio, o standard – secondo il nuovo stereotipo vigente –, oggetti di consumo superficiali e voluttuari, il cui possesso diveniva però una sorta di *status symbol* cui era difficile abdicare. I giornali e le trasmissioni radiofoniche si riempivano di inserzioni e annunci selettivi e mirati, volti a ridisegnare le fantasie e gli appetiti di milioni di lettori e ascoltatori.

A fare da corredo a questa moderna “fabbrica dei sogni”, quale si configurava l'America in quel decennio, dovevano aggiungersi il culto per una nuova stirpe di eroi nazionali, ovvero atleti professionisti ed esibizionisti a caccia di imprese straordinarie, che furono consacrati come celebrità dalla penna dei giornalisti di allora e che mantennero vivo il mito dell'individualismo di contro all'omologazione collettiva; la maggiore libertà e licenziosità dei costumi, specialmente tra i «giovani tristi»,⁹ tra i quali si distinsero il maschio *sheik* con l'inseparabile fiaschetta di whisky e la femmina *flapper* con i capelli alla maschietta, forieri entrambi di identità generazionali in contrasto con quelle dei loro genitori; e poi, ancora, le feste nelle case dei ricchi scandite da balli scalmanati sulle note del *charleston* o del *foxtrot*, vivacizzate dai fiumi di alcool di contrabbando che avevano cominciato a scorrere a dispetto del proibizionismo e finalizzate alla ricerca dell'edonismo e del facile divertimento, con evidente diffidenza e malcelato disprezzo nei confronti delle convenzioni sociali. Non era rimasto più nulla di quella “età dell'innocenza” narrata da Edith Wharton nel suo omonimo romanzo apparso proprio all'inizio di quel decennio di eccessi ed euforia,

⁹ Definizione di Francis Scott Fitzgerald, il quale, peraltro, intitolò proprio *Tutti i giovani tristi* una sua raccolta di racconti pubblicata nel 1926 e contenente storie che hanno per protagonisti uomini e donne appartenenti alla stessa generazione dell'autore e dall'animo infelice e scoraggiato.

provocazione e sregolatezza, con buona pace dei valori tradizionali e degli slogan di Harding.

Tutto sembrava volgere al meglio negli Stati Uniti, ove la diffusione del felice e proficuo meccanismo di produzione e consumo e la noncuranza o indifferenza verso questioni politiche, sociali, economiche, che in alcuni casi si erano fatte stringenti e persino allarmanti, promuovevano «l'autocompiacimento e la convinzione che l'America avesse infine trovato la formula della vita ideale in una mediocrità attiva, produttiva, protesa verso gli affari e ben contenta di sé».¹⁰ Ma, come aveva fatalmente osservato Fitzgerald nello scritto autobiografico riportato in apertura di capitolo, successivamente alla Grande Guerra, soltanto la decima parte dell'intera nazione poteva sfoggiare simili atteggiamenti,¹¹ poiché «la tanto decantata prosperità degli anni Venti toccò alcuni più di altri e non toccò affatto la vita di milioni di americani».¹²

La cultura del consumo non rese tutti egualmente felici, ma produsse anche reazioni di inquietudine e rifiuto. Molti abitanti delle regioni periferiche, delle campagne e delle città di provincia, dei quartieri urbani meno opulenti, svilupparono un crescente risentimento per ciò che percepivano come il tracollo dei valori su cui si fondava la loro identità e la loro idea di cittadinanza e di nazione. Si sentirono impotenti, in balia di cambiamenti che sembravano manovrati da arroganti élite metropolitane e cosmopolite. Ai loro occhi, le nuove forme della vita sociale implicavano disintegrazione dei legami familiari e comunitari, crisi dell'etica del lavoro, immoralità e scetticismo religioso.¹³

¹⁰ R.W. HORTON, H.W. EDWARDS, *I fondamenti della letteratura americana*, cit., pp. 216-217.

¹¹ Il dato è ulteriormente corroborato dallo storico Merle Curti, il quale a proposito degli anni Venti osservava: «Era soltanto il 10 per cento della popolazione, costituito dalle classi superiori, che godeva di un marcato incremento degli introiti reali. Ma le proteste che questi fatti normalmente suscitavano non si potevano far sentire in modo diffuso ed efficace. Questo fu il risultato in parte della grande strategia dei partiti politici più importanti, in parte del fatto che quasi tutti i fattori principali che determinano l'opinione pubblica erano ora sotto il controllo di una pubblicità industrializzata su vasta scala» (HOWARD ZINN, *Storia del popolo americano. Dal 1492 a oggi*, trad. it. di Erica Mannucci, Alessandro Vezzoli, Paolo Ortelli, Milano, il Saggiatore, 2017; New York 1980, pp. 403-404).

¹² M.E. PARRISH, *L'età dell'ansia. Gli Stati Uniti dal 1920 al 1941*, cit., p. 99.

¹³ ARNALDO TESTI, *Il secolo degli Stati Uniti*, Bologna, il Mulino, 2017 (2008), pp. 125-126.

Ciò significa che una parte cospicua della società era attraversata da situazioni di scontento e di ristrettezza, come ad esempio accadeva nel Sud rurale con la crisi del settore agricolo, e da tensioni, più di qualche volta sfociate in scioperi e manifestazioni di violenza, che vennero troppo spesso sottovalutate, per essere seriamente riconsiderate soltanto quando la prosperità dei “bei tempi che furono” aveva ormai lasciato spazio a una crisi che non avrebbe concesso scampo a nessuno e la cui irreversibilità aveva dato inizio alla Grande depressione degli anni Trenta.

In questo articolato panorama non erano comunque mancate voci discordi, pronte tanto a scagliarsi contro le recenti istanze di cambiamento, quanto a denunciare una tradizione giudicata retriva e insensibile alle prerogative artistiche e culturali. Intellettuali, come H.L. Mencken, e scrittori, da Theodor Dreiser a Sinclair Lewis,¹⁴ avevano posto l’accento sulla sventura che avrebbe di lì a poco investito il popolo americano, cogliendo la fatuità di quei piaceri mondani. Altri, tra cui si possono annoverare Ernest Hemingway, Gertrude Stein, Ezra Pound e Thomas Stearns Eliot,¹⁵ espatriarono in Europa perché frustrati nell’animo di fronte al disfacimento di ideali e valori tradizionali in nome di un becero materialismo e di una tecnologia sempre più egemone che avevano pervaso la modernità. Nel Sud il portavoce del disagio socioculturale fu invece William Faulkner, il quale mise alla berlina le piaghe di un mondo che doveva guardarsi non solo dalla perdita dei valori rispetto al passato, ma anche dall’imperversante questione razziale. Furono le prime avvisaglie dell’imminente

¹⁴ Henry Louis Mencken (1880-1956), giornalista, critico e pubblicista statunitense, non si risparmiò mai nello scagliare aspre invettive contro la grettezza di coloro che egli definiva *boobus americanus*, cioè le persone «stupide» della società. Sintomatico a tal proposito è il romanzo *Babbitt* di Lewis del 1922, il cui protagonista omonimo rappresenta lo stereotipo del cittadino americano della *middle class* che, sopraffatto dalla prospettiva di facili guadagni e totalmente immerso nella società dei consumi, non riesce a svincolarsi da una mera ottica di successo economico, autocondannandosi alla mediocrità provinciale.

¹⁵ Sono alcuni rappresentanti della cosiddetta *lost generation*, la “generazione perduta”, che in seguito alla Prima guerra mondiale rimasero scioccati e smarriti, si sentirono sradicati dalla terra di origine e covarono ostilità e desiderio di ribellione nei confronti della madrepatria. Per questo motivo essi sentirono il bisogno di allontanarsene, trasferendosi in Europa, e da lontano mandarono i loro vituperi ed espressero il loro biasimo esacerbando l’astio covato, ma conservando sempre un amore sincero per il loro paese; quell’amore che in seguito, per una crescente nostalgia, li guidò nuovamente in America.

disfatta, ma rimasero perlopiù inascoltate, dal momento che gli uomini d'affari erano impegnati a plasmare a loro piacimento il futuro ed erano in grado di esercitare il controllo sui mezzi di informazione, cosicché nessuno si sarebbe preoccupato delle condizioni delle aree rurali e povere del paese, nettamente più in difficoltà e costrette a fare i conti con una sovrapproduzione che aveva comportato un drastico abbassamento dei prezzi, tale da non consentire più la sopravvivenza ai contadini che su quelle terre basavano il loro sostentamento.

Il ventennio intercorso tra i due grandi conflitti mondiali del XX secolo ha dunque visto gli Stati Uniti protagonisti prima di un'ascesa e poi di un declino che segnarono drammaticamente non solo le vite di coloro che esperirono in prima persona quel mutamento, ma anche le vicende umane di persone geograficamente e cronologicamente distanti: a fare le spese di quanto avvenne pressappoco al discrimine tra gli anni Venti e il decennio successivo furono infatti anche i paesi europei, che di riflesso risentirono del crollo, e gli statunitensi della generazione successiva che negli anni a venire dovettero fronteggiare le conseguenze riverberatesi su di essi.

Le emozioni contrastanti provate dagli americani in quell'arco temporale che condusse il paese da una guerra mondiale all'altra costituiscono la cartina di tornasole degli eventi ante e post 1929. La fiducia, la prosperità e l'ebbrezza si trasformarono a un certo punto in una fastidiosa incertezza, un senso di irrequietezza che non poteva lasciare indifferente nessuno. Preoccupazione, pessimismo e paura subentrarono alla spensieratezza, all'ottimismo e all'allegria, e di questi ilari sentimenti non rimasero che gli urticanti echi, di cui Fitzgerald rimane il cantore indiscusso. Prendendo a prestito l'efficace metafora impiegata da Rod W. Horton e Herbert W. Edwards, fu come «una corsa pazza sulle montagne russe»:¹⁶ la salita, costante e continua, con la promessa del

¹⁶ R.W. HORTON, H.W. EDWARDS, *I fondamenti della letteratura americana*, cit., p. 207.

brivido una volta giunti al vertice, e la discesa, dopo il 1929, infidamente ripida e di insopportabile durata. Eppure, nonostante questo saliscendi e lo stordimento derivatone, qualcuno non rinunciò a sentenziare ironicamente: «In ogni caso, [...] ci siamo divertiti andando su».¹⁷

I.1.2 – Cronaca di un crollo annunciato

“A chicken in every pot”, “un pollo in ogni pentola”: così recitava uno dei tanti slogan della campagna presidenziale repubblicana del 1928 a sostegno di Herbert Hoover. Più di ogni altro motto propagandistico di quegli anni, il proverbiale pennuto in ogni pentola – coniugato all’altrettanto notoria “auto in ogni garage” – conoscerà un suo impietoso contrappasso nel decennio successivo, con il paese nella morsa di una crisi economica tanto estesa da permeare tutti gli aspetti della vita nazionale di un’intera epoca. Non a caso, dunque, il periodo che va dal crollo della borsa di Wall Street (1929) all’entrata degli Stati Uniti nella Seconda guerra mondiale (1941) prende il nome di “Grande depressione”, riferendosi al collasso economico e finanziario seguito a quella che, pur cominciando come una recessione ciclica del sistema capitalistico, andrà ad assumere presto l’entità di una bancarotta collettiva capace di incrinare nel profondo la fiducia degli americani.¹⁸

L’ostentazione di un ottimismo apparentemente inscalfibile dovette dichiarare *forfait* e piegarsi di fronte alla cruda realtà che spezzò i sogni di molti americani. Fondamentalmente furono «le costruzioni residenziali; le radio, i telefoni e gli elettrodomestici; le automobili: questi i tre oggetti del lusso che illusero il Grande Gatsby e che nutrono i desideri dell’America durante sette anni»,¹⁹ dal 1923 al 1929. Il tracollo finanziario del 24 ottobre – il “giovedì nero” – e del 29 ottobre – il “martedì nero” – di quell’infausto 1929 pose fine in un attimo alla venalità di coloro che si erano

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ CINZIA SCARPINO, *Grande depressione*, in MARIO MAFFI, CINZIA SCARPINO, CINZIA SCHIAVINI, SOSTENE MASSIMO ZANGARI, *Americana. Storie e culture degli Stati Uniti dalla A alla Z*, Milano, il Saggiatore, 2012, p. 283.

¹⁹ GEMINELLO ALVI, *Il Secolo Americano*, Milano, Adelphi, 1996 (1993), p. 273.

lasciati troppo facilmente inebriare dalle luminose prospettive offerte dal decennio ipertrofico che volgeva ormai al termine.

Scrutare con occhio critico e indagatore le gracili fondamenta che si celavano sotto la patina favolosa di quegli anni immediatamente successivi al primo conflitto mondiale è utile all'individuazione delle concause che portarono al disastro. Alle richieste di beni di consumo durevoli, provenienti in larga parte dalla fascia medio-alta della popolazione, l'industria statunitense aveva risposto immettendo sul mercato una quantità di merci smisurata rispetto all'effettiva capacità di assorbimento del mercato stesso, originando così una crisi di sovrapproduzione.²⁰ Contadini e operai versavano in condizioni sfavorevoli, poiché né l'agricoltura né la manodopera avevano ricevuto gli aiuti necessari per stare al passo con il generale aumento del benessere economico degli anni Venti; di conseguenza essi si vedevano impossibilitati ad acquistare quei rivoluzionari e attraenti ritrovati tecnologici, denunciando in questo modo le evidenti sperequazioni nella distribuzione della ricchezza del paese e palesando tutti i limiti della realizzazione del sogno americano.

Inizialmente si tentò di arginare la crisi per mezzo delle esportazioni dei beni nel Vecchio continente, generando così uno stretto rapporto di interdipendenza tra l'Europa e gli Stati Uniti: la prima aveva bisogno dei secondi per la ricostruzione postbellica, mentre questi ultimi necessitavano dell'Europa per vendere le loro merci e togliersi dalla pericolosa *impasse* economica in cui si trovavano. In seguito, le banche che erogavano i prestiti agli europei, e che agivano soltanto secondo logiche di profitto, compresero che sarebbe stato assai più remunerativo investire in operazioni speculative a Wall Street, acquistando azioni a prezzi che superavano notevolmente il valore reale

²⁰ L'acquisto di automobili ed elettrodomestici richiedeva spese di un certo onere, per cui, una volta comprati, questi beni, per l'appunto durevoli, venivano sostituiti solamente a distanza di anni. Ciò comportò, dopo un'iniziale fase di dinamismo favorita pure dalla possibilità per i consumatori di rateizzare i pagamenti, una contrazione della domanda e la conseguente saturazione del mercato di quei beni, che ebbe ripercussioni sull'intero comparto industriale coinvolto nella loro produzione.

dei titoli. Questa mossa si rivelò assolutamente improvvida, poiché l'Europa, privata del credito statunitense, fu costretta a rinunciare all'acquisto dei prodotti d'oltreoceano, che cominciarono così ad accumularsi senza trovare un mercato in grado di assorbirli. Così cominciò il regresso e la situazione divenne tale da destare una viva apprensione.

Quando, tra il settembre e l'ottobre del 1929, il valore dei titoli iniziò a fluttuare in modo subdolo e altalenante, l'ansia e il turbamento che avevano iniziato ad aleggiare negli ambienti finanziari – e non solo – si trasformarono repentinamente in un'ondata di panico che spinse molti speculatori a vendere i loro pacchetti di azioni per ricavarne quantomeno i guadagni realizzati fino a quel momento. Verso la fine del mese di ottobre «intere fortune evaporarono di colpo; imprese, società finanziarie, banche, che fino ad allora avevano avventatamente alimentato la speculazione, furono rovinate»²¹ e, in molti casi, costrette a chiudere. Ne risentirono fin da subito le classi più abbienti, che in pochi istanti videro sfumare la loro disponibilità di liquidi e, pertanto, persero il loro potere d'acquisto. Ciò si ripercosse sulle industrie, che si ritrovarono così senza i loro principali acquirenti e furono obbligate al licenziamento di buona parte del personale lavorativo, comportando una crescita inevitabile del tasso di disoccupazione. Si assistette a una ondata di suicidi collettivi,²² molte case vennero ipotecate e coloro che si ritrovarono all'improvviso senza dimora furono ammassati nelle baracche sorte nelle discariche, le cosiddette *Hoovervilles*; inoltre, si sviluppò il fenomeno del vagabondaggio, con molte persone che peregrinavano in giro per il paese salendo clandestinamente sui treni merci. La strozzatura del mercato mondiale mise in ginocchio anche l'agricoltura americana: l'assenza di domanda dei prodotti delle campagne faceva

²¹ O. BERGAMINI, *Storia degli Stati Uniti*, cit., p. 162.

²² Lo studioso Geoffrey Crowther, già direttore ed ex redattore dell'«Economist» di Londra, nel 1957 spiegava che l'aumento del numero di suicidi nelle fasi di contrazione economica si deve, in generale, al fatto che «la depressione è un momento [...] in cui milioni di individui sentono di vivere in una comunità che non sa che farsene di loro, che non offre mezzi di sostentamento, in cui non riescono a trovare uno spazio per lavorare» (WILLIAM T. VOLLMANN, *I poveri*, trad. it. di Cristiana Mennella, Roma, Minimum fax, 2020; New York 2007, p. 166).

a pugni con un'offerta troppo ingente e ciò determinò il brusco crollo dei prezzi che ridusse alla fame intere famiglie di contadini. Risulta dunque tanto paradossale quanto drammatica la situazione per cui «mentre molti contadini e molti operai delle grandi città muoiono letteralmente di fame, i frutti degli alberi sono lasciati marcire e cadere a terra – come nel caso delle arance californiane ritratte da John Steinbeck in *Furore*, 1939 – e il grano è impilato nei granai ma non utilizzabile».²³

Gli americani in quel 1929 scoprirono per la prima volta e in modo sconvolgente la loro identità, passando, secondo una efficace metafora, dall'adolescenza all'età adulta, da un'età di svaghi e baldorie a un'altra fatta di responsabilità e serietà. Centinaia di migliaia di persone conobbero la povertà, la fame e il freddo, vennero escomiate e coartate a migrare in cerca di fortuna verso un altrove tendenzialmente individuato a ovest. Coloro che non furono colpiti in maniera drastica dalla crisi si videro ugualmente forzati a ridimensionare il loro tenore di vita. Oltre all'impatto economico devastante il crollo determinò anche un'insicurezza e un'inquietudine dal punto di vista psicologico che destabilizzarono moltissime famiglie. E concludo questa ricognizione del decennio con le parole dell'economista Geminello Alvi, che, richiamando alla mente la figura di Gatsby, il personaggio nato dalla penna di Fitzgerald, afferma:

Gli Stati Uniti durante i magici anni Venti, che assassinarono Gatsby, evolvettero dalla barbarie alla decadenza. Vedo, come Fitzgerald vide, una nazione navigare controcorrente verso il passato. E riconosco l'America come il luogo dell'invecchiarsi adolescenziale del mondo. [...]

Il desiderio di un'adolescenza eterna avvelena, e imprigiona, gli Stati Uniti. Oltreoceano non è dato d'essere adulti come era nell'armonia dell'epoca omerica; tutti si condannano piuttosto alla nostalgia d'essere adolescenti. E sempre pensano indietro; a come eravamo. In nessun altro luogo dell'epoca presente la nostalgia

²³ C. SCARPINO, *Grande depressione*, cit., pp. 283-284.

dell'adolescenza è più intensa e sincera. Solo in quell'età gli americani sanno chi sono; dopo di essa scorrono solamente gli anni anagrafici: quelli interiori s'arrestano. Le automobili e le ipnosi della radio, come le feste di beneficenza, sono i durevoli esorcismi che anestetizzano, evitano dolore alle veementi nostalgie di Gatsby.²⁴

I.2 – La Grande depressione: una prova di maturità

I.2.1 – Dispacci da un paese depresso

“La prosperità è dietro l'angolo”, assicurava il presidente Hoover²⁵ all'alba del nuovo decennio. Eppure la svolta tanto agognata tardava ad aprirsi agli occhi del popolo americano, che risentì pesantemente della nuova realtà sociale portata dalla Depressione. In particolare, venne meno il senso di sicurezza nei confronti delle banche, dei governanti, dei *businessmen*. Era andata perduta la fiducia «nel futuro del paese, del sistema capitalistico, che aveva dato loro tanto e aveva promesso ancora di più, della stessa Costituzione, che alcuni cominciavano a definire quale monumento antiquato del logoro romanticismo del XVIII secolo». ²⁶ Era ridotta ai minimi storici la fiducia dell'individuo in se stesso. La preoccupazione per un futuro tutt'altro che definito e la prospettiva non certo rosea di una nuova guerra mondiale rendevano l'uomo degli anni Trenta la copia opaca di quello gaio e disinvolto del decennio passato. Il volto dell'America era cambiato e lo smarrimento era un sentimento diffuso.

Se la campagna presidenziale di Hoover era stata condotta su toni trionfali e altisonanti, esaltando le “magnifiche sorti e progressive” cui il paese sarebbe andato incontro, per mezzo di slogan e aforismi che avevano il compito di esortare gli elettori a

²⁴ G. ALVI, *Il Secolo Americano*, cit., p. 269.

²⁵ Herbert Clark Hoover è stato il trentunesimo presidente degli Stati Uniti. Di professione ingegnere minerario, fu anche un ricco uomo d'affari e un rispettabile amministratore dell'assistenza pubblica. Uomo colto e distinto, rappresentò il candidato ideale per la carica presidenziale agli occhi della classe media. Unico neo era il fatto che fosse astemio: ragione per cui appoggiò il proibizionismo, generando motivo di scontento in molte fasce della popolazione.

²⁶ R.W. HORTON, H.W. EDWARDS, *I fondamenti della letteratura americana*, cit., pp. 282-283.

votare per il candidato repubblicano,²⁷ due anni dopo, a crollo borsistico avvenuto, quelle promesse un tempo allettanti apparvero come un tradimento e la figura del Presidente subì una pesante rivalutazione a causa della sua condotta inerte in un momento di difficoltà che avrebbe invece richiesto un pronto intervento là dove ve ne era più bisogno. A rendere impopolare Hoover furono soprattutto la sua scelta di non predisporre un sistema organizzato di aiuti federali alla popolazione e l'invio dell'esercito a contrastare la marcia su Washington dei veterani di guerra del *Bonus Army*.²⁸ Perciò alle nuove elezioni del 1932 i democratici ebbero gioco facile nel dipingere il presidente uscente, che nel frattempo si era ricandidato per un secondo mandato, come uno che preferiva infierire sul popolo prostrato piuttosto che prodigarsi per risollevarlo. L'esito del voto sancì, dopo oltre un decennio di rappresentanza repubblicana, la vittoria del democratico Franklin Delano Roosevelt,²⁹ mentre la *débâcle* di Hoover fu ulteriormente accentuata dal fatto che con il suo nome «furono battezzati i simboli della desolazione sociale. Si chiamarono *Hooverilles* le

²⁷ Hoover, nel 1928, si era dichiarato convinto che «mai, come in quel momento, l'umanità si [era] trovata vicina a sconfiggere definitivamente la povertà» (ALBERTO MARIO BANTI, *L'età contemporanea. Dalla Grande Guerra a oggi*, Bari-Roma, Laterza, 2009, p. 151).

²⁸ Si trattava dei reduci che, disperatamente bisognosi di denaro, chiedevano la liquidazione immediata dei titoli che avevano ricevuto dallo stato e che sarebbero maturati soltanto parecchi anni dopo, nel 1945. La proposta di legge per il pagamento anticipato dell'indennità dovuta conobbe il voto favorevole della Camera, ma si arenò in Senato. Molti dei veterani giunti da ogni parte d'America decisero di accamparsi nelle sedi dei palazzi governativi per protesta, così Hoover dispiegò l'esercito per lo sgombero. In generale, fu un periodo di manifestazioni spontanee e scoordinate, dettate perlopiù dall'incertezza dei tempi e dal timore, condiviso da molti uomini, di rimanere senza una casa e senza un lavoro. Le folle inneggiavano alla rivolta, marciavano per le strade delle città e proclamavano scioperi, allo scopo di urlare a gran voce la loro insoddisfazione e le loro richieste.

²⁹ Trentaduesimo presidente degli Stati Uniti, F.D. Roosevelt fu un avvocato formatosi ad Harvard e alla Columbia University. Fu colpito da una poliomielite che lo ridusse in sedia a rotelle, nonostante egli si sforzasse di celare la propria disabilità in pubblico utilizzando tutori metallici sotto gli indumenti e un bastone per camminare. L'handicap fisico, tuttavia, non gli fece mai perdere la gioia di vivere; anzi, egli conservò sempre intatta quella cordiale giovialità da gentiluomo di campagna qual era stato fin dalle origini. La sua azione politica fu sempre contraddistinta dalla «capacità di porsi al di fuori degli interessi della sua classe, per considerare il benessere nazionale in termini di sicurezza dell'uomo comune, piuttosto che in termini della libertà d'azione di grandi proprietari terrieri e di società» (R.W. HORTON, H.W. EDWARDS, *I fondamenti della letteratura americana*, cit., p. 286).

baraccopoli, *Hoover blankets* i giornali che i senzatetto usavano come coperte per dormire in strada, *Hoover flags* le tasche vuote rovesciate come bandiere di povertà».³⁰

«La Grande Depressione generò nuove pressioni, e insieme una spinta diffusa alla trasformazione della politica in una religione civile che avrebbe dato a uomini e donne indistintamente sicurezza e protezione».³¹ Segnatamente, era la stabilità economica a diventare l'indice fondamentale della libertà personale. Roosevelt si impegnò fin da subito con il fermo proposito di porre una sutura alla crisi e nel 1933 dette il via a una serie di riforme che vanno sotto il nome di *New Deal*, promettendo di conferire all'«Uomo Dimenticato» la centralità nella sua azione governativa. Dalle parole che egli pronunciò in occasione del secondo discorso inaugurale di insediamento non trapela alcuna paura o esitazione, ma emerge una decisa volontà di imprimere una direzione nuova alla politica statunitense:

«Vedo un terzo del paese male alloggiato, mal vestito e mal nutrito. Non è nella disperazione che vi dipingo questo quadro. Ve lo dipingo nella speranza, affinché la nazione, vedendone e comprendendone l'ingiustizia, proponga di cancellarlo. Abbiamo la ferma determinazione di far divenire ogni cittadino americano l'oggetto dell'interesse e della preoccupazione del suo paese e non considereremo superfluo nessun gruppo fedele e rispettoso delle leggi, che si trovi all'interno dei nostri confini. La prova del nostro progresso non è nell'aumentare la ricchezza di chi ha molto, ma nel dare il necessario a chi ha troppo poco».³²

Nel frattempo fu ordinata la riapertura delle banche che erano state chiuse a tempo indeterminato. Le riforme programmate furono possibili grazie a un coinvolgimento più diretto dello stato nelle dinamiche economiche, così da evitare un ulteriore ristagno e

³⁰ A. TESTI, *Il secolo degli Stati Uniti*, cit., p. 133.

³¹ GEORGE L. MOSSE, *L'autorappresentazione nazionale negli anni Trenta negli Stati Uniti e in Europa*, trad. it. di Gilberta Franzoni, in *L'estetica della politica. Europa e America negli anni Trenta*, a cura di Maurizio Vaudagna, Roma-Bari, Laterza, 1989, p. 4.

³² Riporto la traduzione di questo passo del discorso del Presidente da R.W. HORTON, H.W. EDWARDS, *I fondamenti della letteratura americana*, cit., p. 287.

scongiurare il diffondersi della miseria. Fu cioè indispensabile la presenza di un governo forte, al quale i cittadini avrebbero dovuto guardare «non solo come fonte di legislazione necessaria e di protezione militare, ma anche come garante di sicurezza e del benessere economico individuale».³³ Tra le misure adottate si possono ricordare: le agevolazioni creditizie destinate ai piccoli produttori agricoli; l'ingiunzione alle industrie di norme di condotta tese a disincentivare una concorrenza troppo agguerrita; la promozione e il potenziamento dei programmi per le opere pubbliche, che generarono nuovi occupati e profilarono sbocchi vantaggiosi agli investimenti industriali; la riduzione degli orari di lavoro a 40 ore settimanali; l'aumento dei salari; le maggiori tutele sociali, come il divieto del lavoro minorile e i sindacati nelle fabbriche; il riordino del sistema assistenziale e di previdenza sociale con la garanzia di pensioni di anzianità, benché limitate, e l'erogazione di sussidi di disoccupazione, anch'essi dall'ammontare ridotto. Inoltre, l'azione di Roosevelt fu rivolta anche a intercettare le forme di ribellione che la gente disperata – sfrattati e disoccupati, in primo luogo – metteva in atto per salvaguardarsi autonomamente, stanca di aspettare il governo.

Gli obiettivi che attraverso queste riforme si volevano raggiungere erano molteplici e rivolti al miglioramento delle condizioni di vita delle persone. La creazione di nuovi posti di lavoro per assicurare alle famiglie entrate fisse e consentire l'accesso ai beni di consumo riavviava contemporaneamente quel meccanismo di domanda e offerta che da troppo tempo si era atrofizzato e restituiva quella dignità personale e quella fiducia in sé e nel proprio paese che gli accadimenti dell'ultimo periodo avevano seriamente minacciato.

I frutti del risanamento non furono istantanei, anzi, ci volle del tempo prima che i provvedimenti assunti generassero gli esiti attesi, ma l'economia americana aveva

³³ Ivi, p. 288.

finalmente intrapreso il cammino verso la propria rinascita. Anche l'Europa gradualmente si riebbe dall'urto. Ovunque, tuttavia, il più consistente rilancio produttivo si verificò sul finire del decennio, quando l'inasprirsi delle frizioni internazionali obbligò gli stati a investire ingentemente nel riarmo. Fu dunque l'approssimarsi di un nuovo incubo di proporzioni planetarie, lo scoppio della Seconda guerra mondiale, a determinare la fine dello stallo socioeconomico di dimensioni analoghe causato dalla Grande depressione. Nondimeno, a poco più di un anno dall'inizio dell'applicazione delle riforme del New Deal, il *trend* dell'economia del paese aveva già cominciato a cambiare rotta, attraverso l'immissione di nuova liquidità nelle banche, fornendo aiuti a coloro che erano andati incontro al rischio di incappare – o erano effettivamente incorsi – in ipoteche e pignoramenti delle proprie abitazioni e a coloro che in seguito alla crisi erano stati licenziati e si erano ritrovati disoccupati dall'oggi al domani; inoltre, erano stati dati nuovi incentivi all'agricoltura e alle fabbriche dell'industria. La ripresa aveva avuto inizio. Si poteva guardare al futuro prossimo con cauto ottimismo.³⁴

I.2.2 – La terra, le catastrofi, la solidarietà

Le regioni meridionali degli Stati Uniti, quelle delle Grandi Pianure, delle sterminate praterie in cui l'unico confine apprezzabile è rappresentato dall'orizzonte tra cielo e terra hanno conosciuto sovente una realtà diversa rispetto a quella del resto del paese, costituendo di fatto l'"altra" America; una vasta area che meno risenti della fiducia e del progresso portati dallo sviluppo economico seguito alla conclusione della Grande Guerra, perché afflitta da problemi cronici, quali la questione razziale, le

³⁴ Grazie soprattutto alla sua politica economica, Roosevelt riuscì a conquistare consensi presso ampie fasce di popolazione, tanto da decidere di avanzare la propria candidatura anche alle elezioni del 1936, essere riconfermato presidente e – fatto eccezionale – rimanere in carica anche per un terzo e un quarto mandato, rispettivamente nel 1940 e nel 1944.

condizioni critiche dell'agricoltura e del settore secondario, la malnutrizione e le patologie che colpivano gli abitanti di quei territori; problemi che non le permisero mai di godere di quella prosperità, agiatezza e sicurezza grazie alle quali negli anni Venti molti altri americani avevano invece potuto organizzare party sfarzosi e costruire le loro promesse per un luminoso futuro. Il Sud non poteva permettersi questo genere di vagheggiamenti, bensì doveva opporre una strenua resistenza a quel senso di tragedia che, insistentemente, era costretto a respirare. Un dramma nemmeno immaginabile entro le spesse mura delle case dei ricchi – sordi e ciechi nei riguardi di ciò che non toccava le loro sostanze –, un disastro sociale e psicologico al cospetto del quale gli struggimenti e i disordini emotivi della generazione dei “giovani tristi” dell'Età del Jazz appaiono in realtà puerili e snob.

Con gli anni Trenta e l'avvento della Grande depressione ulteriori estenuanti prove bussarono alla porta delle famiglie contadine del Sud; la più cruenta e devastante fu portata dalle tempeste di vento e sabbia che si abbattono nella zona del cosiddetto *Dust Bowl*, letteralmente “catino di polvere”: una delle piaghe che segnarono profondamente tanto il paesaggio quanto gli uomini che ivi conducevano le loro vite. Eppure la causa di questi cataclismi, l'artefice principale, il colpevole fu proprio l'uomo; l'uomo e il suo rapporto con il suolo.

Tra le tecniche basilari e più rudimentali dell'agricoltura, quelle che è opportuno osservare al fine di non danneggiare la qualità della terra, ce n'è una che prevede la rotazione delle colture, ovvero l'avvicendamento delle specie agrarie coltivate al fine di mantenere ed eventualmente migliorare la fertilità del suolo, poiché se si coltiva sempre lo stesso prodotto in modo intensivo dando il via a una monocoltura, le radici delle piante traggono nutrimento dal terreno insistendo sempre negli stessi punti, allo stesso livello di profondità, fino a quando non lo privano delle risorse vitali. Accade, secondo

questa dinamica, che il terreno diventa infertile e, complice un clima particolarmente secco, può produrre in superficie uno strato di *dust*, cioè di polvere.

Quando poi su queste terre instabili si abbattono uragani e tempeste di vento, la polvere si solleva e forma nubi dense e scure che impediscono la visibilità e investono campi, case, strade e città indistintamente, rendendo i terreni definitivamente sterili, inutilizzabili. Migliaia di contadini sono così costretti a lasciare i loro appezzamenti e a migrare per cercare un alloggio e un lavoro altrove. Inoltre, se si aggiunge a questo quadro 'apocalittico' l'apporto fornito dallo sviluppo tecnologico con l'introduzione dei trattori e delle macchine agricole che hanno consentito una produttività maggiore del lavoro nei campi, allora si può evincere come gli uomini non abbiano potuto che assecondare il progresso e andarsene sui loro cavalli o a bordo di carri e auto sgangherati, lasciandosi alle spalle un mondo di cui avrebbero conservato un vivo e doloroso ricordo.

Tutto questo è quanto effettivamente avvenuto negli anni Trenta nei territori delle Grandi Pianure, aggravando la già complicata situazione che il paese stava vivendo in seguito al tracollo del 1929: era cominciata la Grande depressione, e anche la terra, a modo suo, si stava ribellando a quell'avidità di denaro che aveva cambiato il volto degli Stati Uniti e che stava declassando il terreno a suolo, a rendita, a patrimonio immobiliare. Il disastro economico-finanziario era anche una tragica rovina umana. Severo e feroce è, ancora una volta, il giudizio di Alvi, secondo cui i contadini del secolo scorso rappresentano «una fase evolutiva terminale e dunque in degenerazione; non sanno più l'istinto antico, e panico, della natura, ma solo avidità sonnamboliche».³⁵

Il dissesto che flagellò le terre di Oklahoma, Kansas, Texas, Colorado e New Mexico e le rese tristemente note con il già ricordato nome di Dust Bowl,³⁶ a

³⁵ G. ALVI, *Il Secolo Americano*, cit., p. 278.

³⁶ Il termine fu coniato dal giornalista Robert Geiger, un reporter inviato dalla Associated Press nelle aree

sottolineare la natura desertica di quei milioni di acri, è un fenomeno naturale dalla potenza devastante, ma determinato dall'azione incauta e dissennata dell'uomo. Le monocolture avevano infatti monopolizzato i suoli, inizialmente fertili, delle *Great Plains* a scapito delle aree prative e dei pascoli, che erano inesorabilmente scomparsi da quei terreni di natura argillosa, lasciandoli privi di qualsiasi difesa dall'erosione e dalla polverizzazione, vulnerabili agli agenti atmosferici che vi si scagliarono contro in tutta la loro potenza.

La polvere sollevata era così fitta e compatta che in alcuni casi la visibilità era praticamente pari a zero; per questo motivo era nata l'abitudine di definire quelle tempeste con il nome di *black blizzards*. Vivere e respirare in quelle zone era diventato insopportabile e proprio a causa della pessima qualità dell'aria si registrarono moltissimi casi di asma, attacchi di tosse, influenza e polmoniti da polvere (in inglese *dust pneumonia*). Inoltre, anche molti animali perirono soffocati e gli spostamenti sia stradali che ferroviari si complicarono notevolmente. Si stima, infine, che circa il 60 per cento della popolazione fu costretto a migrare; invece, coloro che restarono dovettero convivere con un'insidia costante:

Alle prese con la sabbia che s'infiltra e si posa ovunque, gli abitanti delle zone colpite dalle tempeste tentano di sigillare le finestre con scotch e stucco, appendendovi lenzuola bagnate per filtrare l'aria. Anche mangiare diventa un inferno: tazze, piatti e bicchieri sono ricoperti di polvere che finisce sul cibo e sotto

delle Grandi Pianure meridionali per documentare il passaggio di una di quelle terribili tempeste di vento all'indomani «del 14 aprile 1935: la famosa “domenica nera” in cui, alimentata da un vento che supera i 90 chilometri all'ora, si consuma la più violenta tempesta di sabbia del decennio». Riporto questo dato cronachistico da C. SCARPINO, *Dust Bowl*, in M. MAFFI, C. SCARPINO, C. SCHIAVINI, S.M. ZANGARI, *Americana. Storie e culture degli Stati Uniti dalla A alla Z*, cit., p. 206. I fenomeni meteorologici in questione si abbatterono sulle pianure in particolare negli anni tra il 1932 e il 1937, con una fase particolarmente acuta proprio nel 1935. Solamente negli anni Quaranta queste sterminate aree del centro del paese riuscirono a superare la crisi grazie all'installazione delle prime pompe idrauliche a gasolio che consentirono di estrarre l'acqua dalla falda della Ogalalla (poi ribattezzata Ogallala Aquifer), la cui estensione attraversava il paese da nord a sud, dal sottosuolo del South Dakota a quello del Texas. Maggiori informazioni si possono trovare in C. SCARPINO, *US Waste. Rifiuti e sprechi d'America. Una storia dal basso*, Milano, il Saggiatore, 2011, pp. 64-67.

i denti, conferendo a qualsiasi alimento un sapore terroso. Con le tempeste arrivano inoltre forti scosse elettromagnetiche che si avvertono ovunque – dalle strette di mano ai manici delle padelle – e si liberano sulle auto, provocandone lo spegnimento o ingolfandole [...]. Chi è costretto a uscire nel bel mezzo di una tempesta cerca, nei casi più fortunati, di indossare maschere per riparare l'apparato respiratorio dalla polvere e scongiurare così la *dust pneumonia*, una forma di polmonite di cui moriranno in molti.³⁷

Minacciati dalla polvere, operai, braccianti, mezzadri, rifugiati si misero *on the road* e diedero il via alla più grande migrazione interna della storia degli Stati Uniti, un esodo verso ovest, la California come meta principale, ma anche l'Arizona e più a nord l'Oregon, Washington e l'Idaho. L'epopea di questi contadini sfrattati dalle loro fattorie finite all'asta, colpite dalla siccità e invase dalle macchine agricole, è restituita magistralmente da John Steinbeck, bardo della Depressione e schierato dalla parte dei diseredati e dei reietti di quegli anni Trenta. In alcuni passaggi del suo *Furore*, possiamo leggere:

E gli sfrattati, i migranti, si riversano in California, duecentocinquantamila, trecentomila. Dietro di loro nuovi trattori arrivavano sulla terra e i fittavoli venivano costretti ad andarsene. E nuove ondate erano già in cammino, nuove ondate di sfrattati e di senz'atetto, duri, decisi e pericolosi [...].

Un uomo affamato e senza casa, che avanza con la moglie al fianco e i bambini sul sedile posteriore, può osservare i campi incolti, in grado di produrre cibo ma non profitto. Quell'uomo sa che un campo incolto è un peccato, che una terra trascurata è un crimine contro i suoi piccoli denutriti [...].

Nelle terre del Sud vede le arance dorate pendere dagli alberi, piccole arance dorate tra le foglie verde scuro, e custodi armati di fucili a ripetizione che sorvegliano i filari per impedirgli di raccogliere un'arancia da dare al suo bambino affamato, arance che andranno gettate via se il loro prezzo scende di troppo.³⁸

³⁷ C. SCARPINO, *Dust Bowl*, cit., p. 206.

³⁸ Scelgo di riportare questi passi del romanzo steinbeckiano dal libro di H. ZINN, *Storia del popolo americano. Dal 1492 a oggi*, cit., p. 410. Curioso, a proposito di arance, è il raffronto con quanto narrato ne *Il grande Gatsby* di Fitzgerald. Nella villa del protagonista «ogni venerdì arrivavano da un fruttivendolo di New York cinque casse di arance e limoni; al lunedì questi stessi limoni e arance

Quel destino che aveva accomunato le sorti di centinaia di migliaia di persone rafforzò in molti casi i legami comunitari e la solidarietà collettiva, sviluppando il senso dello stare insieme e della condivisione reciproca, perché – com'è noto – “il benessere separa gli uomini, la disgrazia li unisce”. E la Grande depressione non sconfessò, in generale, questa massima, infatti «suscitò conflitti, ma anche collaborazioni; rabbia, ma anche rassegnazione; egoismo, ma anche altruismo». ³⁹

L'etica comunitaria che metteva in primo piano i bisogni del gruppo non eliminò l'individualismo *tout court*, tanto è vero che ciò che nonostante tutto animava le famiglie delle campagne messe a dura prova dai cataclismi ambientali era il sogno di una proprietà individuale, di un appezzamento di terreno comprato con il proprio denaro e gestito autonomamente per ricavarne quel tanto che bastava al sostentamento di tutta la famiglia. Un desiderio, in fin dei conti, comprensibile. Quei valori che furono il vessillo degli anni “ruggenti”, dopo il torpore del decennio della Depressione, tornarono prepotentemente in auge con la fine della Seconda guerra mondiale, quando «gli americani si diedero a un'orgia di acquisti di nuove case, di automobili e di beni durevoli che superò di gran lunga il boom degli anni Venti», ⁴⁰ alimentando le disuguaglianze sociali e le discordie tra vicini di casa, nonostante si cercasse sempre di mantenere un sorriso tanto cordiale quanto finto nei confronti del prossimo, covando rancore e invidia nel segreto delle proprie stanze.

uscivano dalla porta di servizio in una piramide di frutti a metà senza polpa. In cucina c'era una macchina che estraeva il succo di duecento arance in mezz'ora, se il pollice di un maggiordomo premeva duecento volte un bottoncino» (F.S. FITZGERALD, *Il grande Gatsby*, cura e trad. it. di Franca Cavagnoli, Milano, Feltrinelli, 2013; New York 1925, p. 90). Non si può certo dire che ai party organizzati da Jay Gatsby mancassero delle ottime spremute, con conseguente apporto di vitamina C; peccato solo che non erano le uniche bevande a scorrere a fiumi in quelle occasioni.

³⁹ M.E. PARRISH, *L'età dell'ansia. Gli Stati Uniti dal 1920 al 1941*, cit., p. 476. Nella stessa pagina l'autore conclude un primo breve bilancio 'umanitario' sulla Grande depressione con le parole della scrittrice Dorothy Parker (1893-1967), la quale proclamava la fine dei «giorni dell'individuo», in favore di un «NOI» i cui membri erano uniti e solidali gli uni con gli altri. Si trattò, però, soltanto di una parentesi relativamente breve, legata alla contingenza e non sempre convincente e coinvolgente.

⁴⁰ Ivi, p. 480.

I.3 – Furori a stelle e strisce, o della scrittura nella Grande depressione

I.3.1 – Nuove geografie narrative alla conquista dell'industria culturale

Scrivendo Waldo Frank, in un momento storico – quello degli anni Venti e Trenta del secolo scorso – che fu ricco di trasformazioni identitarie spesso cruciali e dolorose per gli Stati Uniti: «We go forth all to seek America. And in the seeking we create her» («Andiamo tutti alla ricerca dell'America. E nel cercarla la creiamo»).⁴¹ Quanto avvenne nel panorama artistico e letterario del decennio della Depressione contribuì a definire il nuovo volto di un paese che, forse per la prima volta, non poteva esimersi dal constatare che la rutilante mondanità della *Jazz Age* era ormai soltanto uno sbiadito ricordo e che esisteva un mondo liminare fatto di vite 'minuscole' – di poveri, esclusi, sradicati, traditi, reietti, perdenti, emarginati – che meritava attenzione e assumeva l'urgenza di essere raccontato e testimoniato, di assurgere alle cronache per quello che era: un mondo avulso da euforie e strazi infantili, i cui protagonisti, pur coltivando sogni di autorealizzazione, rimasero sempre renitenti a velleità di opulenza collettiva, perché saldamente ancorati – e non poteva essere altrimenti – alle leggi della terra e consapevoli che quei sogni non erano altro che fatemorgane per gente umile come loro.

Scrittori, intellettuali, musicisti, fotografi, artisti e studiosi di ogni genere provenienti dagli angoli più disparati d'America si dimostrarono particolarmente sensibili alle precarie condizioni in cui versavano gli abitanti delle sconfinite praterie del Sud e non mancarono di misurarsi in prima persona con quella realtà, troppo spesso occultata e sottaciuta, recandosi in quei luoghi di stenti e di polvere e muovendosi con la

⁴¹ Waldo David Frank (1889-1967) è stato uno scrittore e critico statunitense di origini ebraiche che, specialmente attraverso la sua produzione saggistica, ha tentato di imprimere una svolta innovatrice al pensiero e alla letteratura americani negli anni successivi alla Prima guerra mondiale. La citazione che ho scelto di riportare è contenuta nella sua opera intitolata *Our America*, edita per la prima volta nel 1919: una schietta disamina dei guai che angustiavano gli USA a quel tempo.

cautela e il rispetto dovuti a uomini, donne e bambini che ivi trascorrevano sommessamente le loro vite. Andavano alla ricerca di storie, di immagini, di *tranches de vie* da catturare istantaneamente con le loro macchine fotografiche o da imprimere sulle pagine dei loro taccuini, per poi restituirle con un'efficacia e un'immediatezza tali da smuovere le coscienze delle classi medio-alte delle città della costa orientale; città al cui brulicante urbanesimo quelle foto, quei documentari e quei romanzi affiancavano e opponevano la riscoperta del volto primigenio d'America conservato nel cuore rurale del paese, rivitalizzando quel «senso di continuità con le generazioni passate» che «può apparire come un'ancora di salvezza in un presente che fa paura».⁴²

Grazie soprattutto ai fondi stanziati dalla Works Progress Administration (WPA)⁴³ – una delle tante istituzioni sorte in seno al New Deal –, tra il 1935 e il 1939 aumentarono considerevolmente i resoconti che fornivano un quadro più nitido delle condizioni dei braccianti stagionali impiegati a raccogliere i frutti della terra nei campi californiani, delle lunghe code di proletari in attesa di ricevere il loro pasto giornaliero alle mense per i poveri allestite nelle grandi città, delle baraccopoli sorte un po' ovunque che ospitavano migliaia di migranti indigenti. Si moltiplicarono anche i giornali in cui accanto all'asciutta cronaca comparivano le disarmanti fotografie che ritraevano scene, spesso fatiscenti, di vita quotidiana nei contesti più disagiati; vennero pubblicati i reportage frutto delle osservazioni di sociologi, antropologi ed etnologi e i repertori folklorici che informavano di tradizioni culturali che sarebbero altrimenti rimaste ignote. Furono queste le nuove narrazioni della Grande depressione: documenti di grande impatto agli occhi della pubblica opinione, che aiutarono l'affermazione di

⁴² È una frase che il romanziere americano John Dos Passos (1896-1970) scrisse all'interno del suo *The Ground We Stand On* (1940) e che trovo in G.L. MOSSE, *L'autorappresentazione nazionale negli anni Trenta negli Stati Uniti e in Europa*, cit., p. 11.

⁴³ La struttura, ribattezzata Works Projects Administration nel 1939, si occupò di promuovere, tra i tanti, anche molteplici progetti legati alla cultura e all'arte in generale, come il Federal Arts Project, il Federal Theatre Project e il Federal Writers' Project, favorendo la riscoperta e una conoscenza dell'America a trecentosessanta gradi.

un'autocoscienza nazionale e fornirono un impulso decisivo per superare l'*impasse* reale e creativa di un paese prostrato, conferendo dignità letteraria a categorie umane subalterne e a geografie periferiche inedite.

Nel periodo che si estende dal crollo di Wall Street all'attacco a Pearl Harbour quei soggetti in precedenza marginali – sotto i punti di vista sociale, culturale, economico e geografico – guadagnarono «una più sistematica visibilità in termini di rappresentazione (come soggetti narrati), di consumo (come lettori) e di autorialità (come autori), ottenendo così una collocazione centrale sull'asse letterario»,⁴⁴ soprattutto perché la produzione narrativa verteva in quegli anni su fatti di strettissima contemporaneità, generando un perfetto connubio tra l'attualità sociale e un universo letterario sempre meno immaginativo e più indirizzato alla contingenza. L'uscita dal cono d'ombra dell'anonimato cui fino a quel momento diseredati e reietti erano stati condannati fu resa possibile grazie alla sinergia di enti governativi che finanziarono, benché modestamente, progetti di documentazione e divulgazione, di profili di intellettuali e artisti sensibili alla causa e socialmente, oltre che culturalmente, impegnati, e di strumenti conoscitivi eterogenei che concorsero a fotografare la realtà storica presente, con «la speranza che una volta mostrati, tutti gli orrori sarebbero stati cancellati».⁴⁵

Tuttavia le iniziative culturali promosse a livello istituzionale incontrarono evidenti difficoltà – dai budget risicati messi a disposizione per la realizzazione dei progetti, fino all'opposizione del Congresso che non approvava quei programmi che giudicava futili e dispendiosi – a tradursi nella produzione di una cultura popolare che fosse realmente comprensiva di tutti gli strati sociali, cioè parimenti rappresentativa,

⁴⁴ C. SCARPINO, *Anni Trenta alla sbarra. Giustizia e letteratura nella Grande Depressione*, Milano, Ledizioni, 2016, pp. 79-80.

⁴⁵ G.L. MOSSE, *L'autorappresentazione nazionale negli anni Trenta negli Stati Uniti e in Europa*, cit., pp. 13-14.

accessibile e rispettosa delle varietà presenti entro i confini nazionali. Questo comportò un vantaggio sostanziale per il trionfo della cultura consumistica, infatti «anche dove non c'entrava il governo, dove l'impegno non era dichiarato né voluto, dove lo scopo era quello di divertire e distrarre, l'industria culturale offrì prodotti segnati dallo spirito del tempo»,⁴⁶ penetrando nella dimensione privata delle famiglie più in profondità di quanto fossero riuscite a fare le iniziative newdealiste. La cultura dei consumi, invero, seppe avvalersi di strumenti quali la radio e il cinema per veicolare gusti, usi, costumi e valori standardizzati e omologanti, proprio mentre i programmi sociopolitici ed economici promossi dal New Deal cercavano di traghettare il paese in acque più calme che non fossero i marosi della Grande depressione. In questo senso, gli attraenti slogan radiofonici, il cinema hollywoodiano e le riforme rooseveltiane muovevano concordi nella medesima direzione: un pronto ritorno al consumismo di massa, favorito dalla ripresa di quel meccanismo di guadagno e spesa che si era fatalmente inceppato negli ultimi anni.

Il popolo americano, che nel corso degli anni Venti venne «considerato da molti intellettuali [...] un ricettacolo di gretto fondamentalismo e di grossolano spirito commerciale, fu improvvisamente riscoperto come la personificazione della virtù democratica»,⁴⁷ e la produzione artistica del nuovo decennio non mancò di sottolineare questa tendenza all'inclusione, illustrando la normale quotidianità di famiglie urbane e rurali tra vita lavorativa e tempo libero: dalla cinematografia di Frank Capra e Walt Disney⁴⁸ alle rappresentazioni teatrali degli allora esordienti Orson Wells e Arthur

⁴⁶ A. TESTI, *Il secolo degli Stati Uniti*, cit., pp. 142-143.

⁴⁷ ERIC FONER, *Storia degli Stati Uniti d'America. La «libertà americana» dalle origini a oggi*, trad. it. di Annalisa Merlino, Roma, Donzelli, 2017 (New York 1998), p. 261.

⁴⁸ Si pensi ad esempio al cartone animato *I tre porcellini* (1933), il cui *leitmotiv* «Who's afraid of the big bad wolf?» («Chi ha paura del lupo cattivo?») fu canticchiato da milioni di persone in quell'estate per esorcizzare la paura che la crisi aveva generato. Curiosamente, parecchi anni dopo, nel 1962, il drammaturgo di Washington Edward Albee intitolò la sua opera forse più nota *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, ricalcando proprio quel motivetto di quasi trent'anni prima. Il dramma in questione, tra l'altro, si proponeva di scarnificare l'*American Dream* per farne emergere le componenti essenziali di angoscia,

Miller, dalle canzoni di Woody Guthrie alle fotografie di Walker Evans e Dorothea Lange, senza dimenticare i romanzi come *Via col vento* (1936) di Margaret Mitchell – che, nonostante fosse ambientato negli anni bui della Guerra civile americana, venne interpretato e vissuto «come una storia di sopravvivenza nell’America della Grande depressione»⁴⁹ – e *Furore* (1939) di John Steinbeck – che ebbe il merito di mettere in risalto «le peripezie degli agricoltori impoveriti e cacciati dalla terra e i loro appelli all’azione collettiva contro le ingiustizie»⁵⁰ –: tutto era volto alla consacrazione dell’uomo comune e alla riaffermazione di quel sogno americano che, malgrado le avversità della contingenza storica, con ostinazione e tenacia resisteva radicato nelle menti e nei cuori di milioni di persone.

I.3.2 – Lo stile documentario

Gli anni Trenta sono stati definiti [...] come gli anni dell’immagine e del suono. È interessante notare come rispetto al periodo precedente, quello dei primi anni del secolo, dove era prevalente un tipo di cultura legata alla razionalità della parola scritta, l’accento e l’interesse andassero invece negli anni successivi all’impatto emotivo che una cultura dell’immagine del suono poteva suscitare.⁵¹

Consapevole del potere intrinseco alle rappresentazioni visive e sinceramente interessato a quanto si stava verificando in tutto il paese sotto la sua guida, il presidente Roosevelt si dichiarò favorevole e incoraggiò progetti quali quello di creare un archivio visuale della Grande depressione promosso dalla Farm Security Administration (FSA),⁵² diretta da Rexford Tugwell, e affidato al sottoposto di questi, Roy Stryker. Il

violenza e solitudine di cui era composto, attraverso la messa in scena di un rapporto di coppia che nel giro di tre atti si trasforma in un crudele gioco al massacro e trova il suo epilogo nella tragedia a lungo presagita nel corso della rappresentazione.

⁴⁹ A. TESTI, *Il secolo degli Stati Uniti*, cit., p. 143.

⁵⁰ Ivi, p. 142.

⁵¹ DARIA FREZZA, *Informazione o propaganda: il dibattito americano tra le due guerre*, in *L’estetica della politica. Europa e America negli anni Trenta*, cit., p. 113.

⁵² Agenzia del New Deal istituita nel 1937 che fornì un notevole contributo sia dal punto di vista

materiale raccolto – foto, reportage, ricerche, documenti – costituisce «un unicum nella storia nazionale: in nessun altro periodo del XX secolo, la letteratura e le arti figurative saranno così tese a uno sforzo collettivo di riscatto e rappresentazione dei margini e dei marginali americani», ed ebbe «il merito di creare una grammatica fotografica e sociologica capace di ricadute importanti su tutti gli intellettuali di quel decennio».⁵³

Il compito dei fotografi era chiaro: dopo essersi documentati sui soggetti e i paesaggi da catturare con i loro dispositivi, dovevano setacciare palmo a palmo quell’“altra” America, fino ad allora ignorata, dimenticata e lasciata sola ad affrontare gli scossoni climatici e il riverbero del collasso economico del 1929; parlare con i protagonisti di quel mondo soltanto in apparenza ‘parallelo’ – e invece tragicamente concreto e gravido delle conseguenze del disastro in corso –, ovvero con i braccianti, i fittavoli, i piccoli commercianti, i gestori delle pompe di benzina che su quei campi e su quelle strade battuti dal vento e graffiati dalla sabbia avevano riposto le loro vite, continuando a svolgere i loro mestieri e a resistere caparbiamente per non soccombere.

L’esito di quelle spedizioni portò alla pubblicazione dei primi *photo-essay books*, i «libri documentario» che davano dignità all’ordinario, senza cercare l’eccezionale; che testimoniavano le azioni routinarie di uomini comuni, senza pretendere di scovare il gesto eroico, perché, in fondo, il vero eroismo risiedeva proprio in quel ciclico reiterarsi quotidiano di atti semplici e usuali;⁵⁴ libri, insomma, che rendevano giustizia e tributavano onore all’incredibile forza che quelle persone possedevano, alla pugnacità

materiale che da quello culturale, recando aiuti alle popolazioni indigenti che erano rimaste vittime della terra isterilitasi nelle regioni colpite dalle tempeste di sabbia e documentando quelle situazioni di criticità attraverso fotografie che restituivano il dramma umano e paesaggistico ivi vissuto.

⁵³ C. SCARPINO, *Fsa (o Fotografie della Grande depressione)*, in M. MAFFI, C. SCARPINO, C. SCHIAVINI, S.M. ZANGARI, *Americana. Storie e culture degli Stati Uniti dalla A alla Z*, cit., p. 246. Alla pagina seguente, Scarpino informa che i fotografi al soldo dell’agenzia percepivano «una paga di 5 dollari al giorno e di 3 centesimi a miglio per la benzina» e che ricevevano in dotazione «un’auto con tre macchine fotografiche, i materiali chimici per lo sviluppo dei negativi, pezzi di ricambio, lenti, flash, tripod».

⁵⁴ Scarpino, in *ibidem*, ragguaglia sul fatto che le foto che Stryker commissionava ai suoi inviati dovevano ritrarre «come si estrae un pezzo di carbone, come si coltiva un campo di frumento, come si fa una torta di mele»: tutte attività che rivelano la sobrietà e la concretezza di un contesto estraneo a sofisticazioni vistose e ricercate.

che consentiva loro di non arrendersi, di non lasciarsi andare mai. Scatti che segnarono un'epoca e che in alcuni casi contribuirono alla nascita e all'affermazione di vere e proprie icone di quegli anni, come la *Migrant Mother* immortalata dalla fotografa Dorothea Lange nei pressi di un campo di piselli in California: una giovane donna, accigliata per la preoccupazione e solcata in viso dall'azione congiunta del tempo che scorre inclemente e della fatica necessaria in un luogo che non fa sconti a nessuno, tiene in grembo un bambino e accanto a lei altri due figli negano il volto all'obiettivo per reclinarlo sulle spalle della madre. Un'immagine talmente icastica che i paragoni con «una “Natività” moderna o [...] una versione americana della Gioconda»⁵⁵ sono sprecati.

Lange⁵⁶ è stata una delle maggiori esponenti del fotogiornalismo degli anni Trenta e, assieme all'economista Paul Taylor – suo marito oltre che partner professionale –, nel 1939 diede alle stampe il libro *An American Exodus: A Record in Human Erosion*, frutto del loro proficuo sodalizio nella realizzazione di reportage documentari nei territori delle *Great Plains* statunitensi, e nel quale alle fotografie autentiche che rappresentano “le cose così come sono” si accompagnano didascalie e commenti doviziosi di informazioni contestuali, impressioni a caldo e frammenti di conversazioni reali, fedelmente registrate, tali da restituire un quadro onnicomprensivo della realtà catturata dalla macchina e in grado di coniugare il potere delle immagini con la pregnanza del dato scritto nero su bianco.

⁵⁵ Ivi, p. 247.

⁵⁶ Classe 1895, nativa di Hoboken (New Jersey), Dorothea Lange visse un'infanzia complicata, poiché a sette anni contrasse la poliomielite – malattia con cui fu costretta a convivere per tutta la vita e che condizionò i suoi primi scatti fotografici, che ritraggono porzioni frammentate del corpo umano – e all'età di dodici anni il padre si allontanò dalla famiglia senza più fare ritorno. Studiò fotografia a New York e successivamente aprì un proprio studio fotografico a San Francisco. Inizialmente dedicata alla ritrattistica e alla *street photography* ha poi rivolto il suo interesse alla fotografia sociale, trovando anche impiego presso la Farm Security Administration. Nel 1941 le fu conferito il premio Guggenheim per i traguardi raggiunti nel campo della fotografia e nel 1966 il MoMa di New York le dedicò una mostra, diventando così la prima donna a essere insignita di questo speciale tributo.

Se Taylor si aspettava, secondo un efficace parallelo con la professione del geologo, che «davanti ad una realtà grezza, del tutto insignificante agli occhi di un profano, il fotografo, come il geologo, dovrebbe isolarne i tratti significativi e mettere in luce le loro cause, rendere leggibili una storia e un senso là dove gli altri non vedono che sassi»,⁵⁷ Lange non deluse le sue attese e, considerando la macchina fotografica come un'estensione del suo occhio, fu sempre sollecita a scavare in profondità nei suoi soggetti, rinunciando all'impersonalità e al freddo distacco di certo stile documentario corrente. Le sue foto, «nascendo da tecniche di giustapposizione di diversi piani narrativi in grado di accendere lo sguardo del lettore»,⁵⁸ costituiscono il fulcro dell'opera realizzata assieme al marito e sono corredate dal resoconto scritto dei fatti basato su evidenze e dati numerici inoppugnabili. Così strutturato il reportage ben si adatta alla definizione, tematica e funzionale a un tempo, che parecchi anni più tardi avrebbe dato William Stott, professore di Studi americani e Inglese alla University of Texas di Austin, nel suo *Documentary Expression and Thirties America* (1973):

Il documentario tratta dell'esperienza reale, non immaginaria, di individui che generalmente appartengono a un gruppo svantaggiato da un punto di vista economico e sociale (di livello più basso rispetto al pubblico a cui è rivolta la testimonianza) e tratta tale esperienza in modo da cercare di renderla viva, umana e, nella maggioranza dei casi, straziante agli occhi del pubblico.⁵⁹

Per conseguire questo risultato e sensibilizzare i lettori, talvolta anche scioccandoli, questi nuovi prodotti culturali – che conobbero la loro maggior fortuna negli anni tra il 1937 e il 1941 – cercavano di trasmettere che cosa si sarebbe provato a essere testimoni oculari diretti di quelle scene di vita quotidiana che venivano

⁵⁷ OLIVIER LUGON, *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, trad. it. di Caterina Grimaldi, Milano, Mondadori Electa, 2008 (Paris 2001), p. 246.

⁵⁸ C. SCARPINO, *Anni Trenta alla sbarra. Giustizia e letteratura nella Grande Depressione*, cit., p. 115.

⁵⁹ Riporto la citazione, che trovo già tradotta, da O. LUGON, *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, cit., p. 10.

meticolosamente descritte e immortalate, riconfigurando in tal modo il patto finzionale tra lettore e autore/osservatore sulla scorta delle lezioni impartite dalla radio e dal cinema. La radio, in quanto «“spazio parallelo” della “voce senza corpo che apre alla polifonia le porte della vita quotidiana”»,⁶⁰ ha permesso di dare forma a uno stile capace di coniugare «l’impatto emotivo della testimonianza diretta (visiva e orale) a un’articolazione intellettuale (storico-politica ma anche narrativa o poetica) mediata e indiretta»;⁶¹ il cinema ha invece trasformato tanto il linguaggio comunicativo quanto la concezione delle categorie di spazio e di tempo, per cui «solo ciò/chi è visto/udito dallo spettatore in un *continuum* spazio-temporale entra nella narrazione, facendosi presenza concreta al fruitore». ⁶²

La difficoltà, nonché necessità, primaria per i reporter fu proprio quella di dare voce alle masse relegate ai margini, dimenticate, evitate, mimetizzando se stessi e il loro racconto al duplice scopo di rendere labile il confine tra l’osservatore e il soggetto osservato e di trasmettere la genuinità di quelle esistenze senza l’inficio di una parola scritta e di una forma letteraria troppo frequentemente straripanti. Nonostante queste premesse che rivelano una disposizione favorevole da parte di giornalisti e fotografi a fare un passo indietro per portare in primo piano i protagonisti dei loro scritti e dei loro scatti, ulteriori problemi si palesarono nella costruzione dei documentari: in primo luogo, la fallibilità del progetto che essi si proponevano, in quanto la libertà di scelta e di selezione delle persone come dei luoghi era di fatto una manifestazione della soggettività nell’impiego della penna e della macchina fotografica che si scontrava fin dal principio con la pretesa di una restituzione oggettiva della realtà descritta; in secondo luogo, il *gap* prospettico difficilmente colmabile tra coloro che osservano, provenienti da un esterno urbano e *middle class* socialmente ed economicamente più

⁶⁰ C. SCARPINO, *Anni Trenta alla sbarra. Giustizia e letteratura nella Grande Depressione*, cit., p. 106.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ivi*, p. 110.

elevato, e le masse ignare e indigenti, violate nella loro intimità, nel loro interno rurale forgiato e condizionato precipuamente dai ritmi di una natura difficile da arginare e al cospetto dei quali non rimaneva che adeguarsi; in terzo luogo, gli effetti di una rappresentazione di siffatta caratura, che rischiavano di assomigliare a un banale e inutile scadimento sentimentale, a una compassione e a una pietà simpatetiche se non si adottavano contemporaneamente misure di intervento utili a risollevare le sorti di quelle genti bisognose: in caso contrario, i documentari sarebbero rimasti soltanto cronache di un momento storico, scevri di implicazioni concrete con il mondo rappresentato, ‘vittime’ dell’incessante fluire del tempo.

Nel già citato *An American Exodus*, Lange e Taylor sono fautori di un incontro alla pari con i fittavoli e i braccianti presso i quali condussero la loro indagine: «So far as possible we have let them speak to you face to face» («Per quanto possibile, li abbiamo lasciati parlare faccia a faccia»),⁶³ affermano i due autori, mossi dal sincero bisogno di limitare la loro ingerenza in favore di una fedele registrazione delle vite di costoro.

Intanto, negli stessi anni un altro scrittore e un altro fotografo si apprestavano a porsi i medesimi interrogativi su come svolgere un’inchiesta che facesse luce sulla povertà: «una povertà non nuova ma riconosciuta per la prima volta come elemento sociale che irrompe sistematicamente nel discorso pubblico e, quindi, letterario».⁶⁴

I.3.3 – Umiltà e resilienza tra gli *uomini di fama*

Nel 1936 la rivista «Fortune» commissionò allo scrittore James Agee, allora ventisettenne, e al fotografo Walker Evans, di sei anni più grande, un articolo che

⁶³ Riporto questa dichiarazione di intenti da *ivi*, p. 115. Qui come altrove, salvo diversa indicazione, le traduzioni sono mie.

⁶⁴ C. SCARPINO, *La narrativa degli anni Trenta tra impegno e mercato*, in *La letteratura degli Stati Uniti. Dal Rinascimento americano ai nostri giorni*, a cura di Cristina Iuli, Paola Loreto, Roma, Carocci, 2017, p. 211.

documentasse le condizioni di vita di alcuni affittuari, coltivatori di cotone nei campi dell'Alabama, e rendesse conto delle difficoltà che quelli incontravano a sopravvivere nei crudeli anni della Grande depressione. I membri della redazione erano proclivi a pensare che l'esito dell'inchiesta avrebbe confermato il *cliché* secondo cui i mezzadri del Sud «erano soltanto le vittime ignoranti e infelici di un sistema sociale fondato sullo sfruttamento»;⁶⁵ ma, poiché Agee non era incline a sottostare alle direttive imposte dai superiori, il prodotto finale con cui si presentò al quartier generale della rivista risultò ben lontano rispetto a quanto l'editore si figurava di leggere, sia perché lo stile di scrittura era molto distante dai canoni del giornalismo tradizionale, configurandosi come una prosa che tendeva a sposare i ritmi e la musicalità della poesia, sia perché la collaborazione con Evans, ammirato per le sue istantanee dirette, senza filtri, costituì «un'occasione per rappresentare senza infingimenti un mondo segnato dalla precarietà e dalla povertà, ma anche sorretto da onestà e nobiltà naturali che hanno il sapore della bellezza». ⁶⁶ Alla luce di queste deviazioni assunte liberamente – e, forse, anche provocatoriamente – da Agee e di una virata anti-rooseveltiana nell'orientamento della rivista, l'articolo venne perentoriamente bocciato.

I rapporti con «Fortune» si raffreddarono e la scelta di Agee fu quella di passare al giornalismo *free-lance*, per smarcarsi da ulteriori linee editoriali e con l'obiettivo di approfondire l'articolo sulle famiglie di contadini dell'Alabama in un libro di più ampio respiro, senza vincoli stilistici e senza norme da seguire circa le dimensioni e i contenuti trattati. Furono, dunque, i primi mesi del 1938 caratterizzati da un costante fervore nel lavoro alla scrivania per lo scrittore di Knoxville: intere giornate trascorse a espandere il reportage iniziale e, allo stesso tempo, a riflettere sulle proprie capacità e sui propri

⁶⁵ M.E. PARRISH, *L'età dell'ansia. Gli Stati Uniti dal 1920 al 1941*, cit., p. 502.

⁶⁶ LUCA BRIASCO, *Troppo avanti per i suoi tempi (e forse anche per i nostri)*, in JAMES AGEE, WALKER EVANS, *Sia lode ora a uomini di fama*, trad. it. di Luca Fontana, Milano, il Saggiatore, 2019 (Boston 1941), p. 8.

limiti. Poteva lui davvero considerarsi in grado di cogliere l'essenza ultima di quelle povere persone, la loro sofferenza – a volte mascherata, a volte estrinsecata, ma senza mai perdere la dignità –, il loro lavoro incessante, i loro umili averi e l'orgoglio di possedere comunque quei beni modesti? E poteva la scrittura sorreggerlo in tale impresa, o aveva anch'essa dei limiti oltre i quali la potenza di ciò che egli aveva visto, udito, toccato con mano non poteva essere trasmessa attraverso le forme e i significati veicolati dalla pagina scritta? Domande sopra le quali Agee si crogiolò a lungo; e i dubbi permanevano irrisolti, irrisolvibili.

Intanto il tempo passava, portandosi via l'interesse per le conseguenze della Grande depressione e aprendo la strada a nuove preoccupazioni, quelle relative all'incipiente Seconda guerra mondiale. Inoltre, nel 1939 fu dato alle stampe il romanzo di Steinbeck *Furore*, che può a tutti gli effetti e a buon diritto considerarsi come il vertice della *climax* ascendente che nel corso degli anni Trenta caratterizzò la linea narrativa più frequentata dagli autori, sempre solerti a cogliere i mutamenti storici del paese, e più apprezzata dai lettori, desiderosi di conoscere e comprendere le cause e le conseguenze degli eventi. E il manoscritto di Agee non era ancora stato consegnato al nuovo editore.

Nel mese di agosto di quello stesso 1939 il testo era finalmente pronto, ma le cose non andarono per il verso giusto: vennero mosse alcune critiche alla scrittura dell'autore – la lunga e complessa articolazione dei periodi, l'andamento costantemente sospeso tra prosa e poesia – e, come già accennato, scemò l'interesse sociopolitico che aveva rappresentato la maggiore fonte di propulsione per altri lavori pubblicati in quella seconda metà del decennio.⁶⁷ La casa editrice Harper & Brothers, che per prima si era

⁶⁷ Tra le opere più significative si possono ricordare *You Have Seen Their Faces* (1937), frutto della collaborazione tra Erskine Caldwell – l'autore noto per il romanzo *La via del tabacco* – e la fotografa Margaret Bourke-White; *Land of the Free* (1938) del poeta Archibald MacLeish; il già citato *An American Exodus: A Record in Human Erosion* (1939) della coppia Lange-Taylor. A questi seguiranno

fatta avanti per pubblicare l'opera, si rifiutò quindi di dare alle stampe il manoscritto. Tuttavia, di lì a poco si fece avanti il direttore editoriale di Houghton Mifflin, che decise di includere *Let Us Now Praise Famous Men (Sia lode ora a uomini di fama)* – questo il titolo scelto per il libro – all'interno del suo catalogo, giungendo finalmente a pubblicarlo nell'agosto del 1941.

Protagoniste del reportage sono tre famiglie di fittavoli bianchi – i Ricketts, i Woods e i Gudger –, «un gruppo di esseri umani senza difesa e spaventosamente deprivati»⁶⁸ ai quali i due compagni di spedizione si erano avvicinati agendo «come spie, custodi e bari»,⁶⁹ ma riuscendo a conquistarsi la fiducia di tutti, persino dei più retrivi e coriacei: «Le famiglie capivano che cosa era venuto a fare. Lo aveva spiegato, in modo tale che anche loro si interessavano al *suo* lavoro. Non stava giocando».⁷⁰ In questo modo Agee ed Evans poterono varcare la soglia delle umili dimore di quelle famiglie, penetrare con dogmatico rispetto le stanze in cui si consumavano le loro misere esistenze, scrutando e inventariando con cura diligente oggetti carichi di ricordi e di storie che il tempo aveva accumulato su di essi e che componevano una narrazione familiare unica e irripetibile. Lo scopo non era quello di denunciare l'ingiustizia di siffatta penuria materiale e nemmeno quello di insistere su tale deprivazione, correndo il rischio di una deriva sentimentale che avrebbe innescato un'esaltazione involontaria o una sensibilità esasperata nei confronti di quegli sfortunati. Si trattava, invece, di far emergere l'umana dignità che alberga nelle persone e si sostanzia nelle cose, e di mostrare la coerenza d'insieme e la bellezza del quadro casalingo, poiché «quelle scarse composizioni domestiche, quei pochi oggetti appesi ai muri o disposti in stanze quasi

Home Town (1940) del noto romanziere Sherwood Anderson e *12 Million Black Voices* (1941) di Richard Wright, entrambi precedenti al libro documentario di Agee ed Evans.

⁶⁸ J. AGEE, W. EVANS, *Sia lode ora a uomini di fama*, cit., p. 53.

⁶⁹ Ivi, p. 54.

⁷⁰ Ivi, p. 31. La citazione è tratta dalla *Premessa* intitolata *James Agee nel 1936* e scritta da Walker Evans, il quale rimase favorevolmente colpito da questa naturale qualità del compagno nell'approssimarsi a gente estranea, con quel suo fare timido e per nulla presuntuoso, grazie al quale riusciva a suscitare la benevolenza negli animi altrui.

vuote sono l'espressione di un gusto istintivamente perfetto, che dà "a ciascun oggetto una sua forza compiuta che altrimenti non avrebbe"». ⁷¹

Accanto alla poesia delle descrizioni di Agee, le fotografie di Evans diventano lo strumento perfetto per leggere quella bellezza e quella dignità, per riscoprire le esperienze che il tempo ha depositato non solo negli oggetti e sui volti segnati di uomini e donne di qualunque età, ma anche nel vestiario, la cui «usura, le pieghe conservano il ricordo di gesti ripetuti, di abitudini e sforzi che hanno modellato l'individuo insieme ai suoi abiti. Non portano il segno soltanto di un desiderio o di un gusto ma anche di una storia. [...] secondo Agee il vestiario, ben più che un involucro autonomo e insondabile, diventa un'impronta della persona, il suo doppio di stoffa». ⁷²

Lo scrupolo e l'attenzione che guidarono lo scrittore e il fotografo nell'intimità dello spazio privato fanno da prezioso contraltare a quella sorta di profanazione che i due perpetrarono nei confronti degli ignari fittavoli e all'indiscrezione con cui la penna dell'uno e l'obiettivo della macchina fotografica dell'altro indugiarono indistintamente sulla fissità degli arredi o sulle espressioni e le pose dei mansueti abitanti delle dimore. Ed è significativa la volontà di scattare foto con i soggetti in posa, cioè senza cogliere di sorpresa i contadini e le loro mogli in uno dei tanti momenti della loro quotidianità, bensì avvertendoli, informandoli, perché «non solo la posa dice di più rispetto a quel che potrebbe essere detto fotografando un soggetto ignaro, ma il modello, quando gli viene permesso di difendersi dall'obiettivo, guadagna in dignità»; ⁷³ il che si confà allo scopo dichiarato fin dall'inizio da Agee ed Evans, il cui racconto, pagina dopo pagina, rivela l'autenticità e l'orgoglio di quelle famiglie prima ancora della loro indigenza e della loro vulnerabilità.

⁷¹ O. LUGON, *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, cit., p. 201.

⁷² Ivi, pp. 215-216.

⁷³ Ivi, p. 179.

Tutto ciò che una persona è, e prova, e mai proverà, in corpo e mente, tutte queste cose sono differenti espressioni di essa persona e di una sola radice, e sono identiche: e non una di queste cose né una di queste persone potrà mai esser del tutto duplicata, o rimpiazzata, né mai ha avuto precedente: ma ciascuno è una nuova e incomunicabilmente tenera vita, ferita a ogni respiro, che se ci vuol poco a uccidere ci vuole ancor meno a ferire: e che per un po', senza difesa, sostiene gli enormi assalti dell'universo.⁷⁴

Quanto a me, posso dirvi di loro soltanto ciò che vedo, e soltanto con quell'accuratezza di cui entro i miei termini so io: e ciò a sua volta trova principale convalida non tanto in una qualche mia abilità, ma nel fatto che io stesso esisto, non come opera di finzione, ma come essere umano. Grazie al loro incommensurabile peso nell'esistenza attuale, e grazie al mio, ogni parola che dico di loro ha inevitabilmente un tipo di immediatezza, un tipo di significato, che non è affatto di necessità «superiore» a quello dell'immaginazione, ma di tipo così diverso che un'opera di immaginazione (per quanto intensamente possa trarre dalla «vita») può al meglio e solo vagamente imitare nella sua minima parte.⁷⁵

Sia lode ora a uomini di fama «è un'espressione elitaria di un anelito egualitario» che si traduce in «un puerile grido d'amore»⁷⁶ partorito da due uomini facoltosi che tentarono di dar voce alla povertà, fallirono nel loro intento a causa della distanza incommensurabile tra il mondo da cui provenivano e il mondo che osservavano e reagirono con la mortificazione che passa attraverso la parola scritta, nel caso di Agee, e con il silenzio assordante delle fotografie, nel caso di Evans. E in questo fallimento consiste il vero successo.

L'opera incontrò critiche sfavorevoli e una sonora stroncatura sulle colonne del «New York Times», principalmente a causa di una prosa giudicata arrogante, manierista e infarcita di preziosismi e volgarità che non facilitano la comprensione di un testo

⁷⁴ J. AGEE, W. EVANS, *Sia lode ora a uomini di fama*, cit., p. 102.

⁷⁵ Ivi, p. 58.

⁷⁶ W.T. VOLLMANN, *I poveri*, cit., pp. 8-9.

costruito con una sintassi ipotattica che dilata notevolmente la struttura del periodo, avvolgendo il lettore nelle sue ampie volute. Tuttavia per Agee il fallimento era programmatico, perché egli era consapevole della rottura provocata dal suo reportage rispetto ai convenzionalismi cui il pubblico borghese era avvezzo. Lo stesso autore nella *Prefazione* dichiara: «Questo è un *libro* soltanto per necessità. Più seriamente, è un'impresa di esistenza umana in atto, in cui il lettore è non meno centralmente coinvolto degli autori e di coloro di cui gli autori raccontano».⁷⁷ L'opera chiudeva di fatto la stagione del genere del *photo-essay book*, patentemente influenzata da una specifica temperie storica, politica e culturale che sul finire del decennio stava rapidamente mutando; inoltre, la sua travagliata gestazione fu sintomatica del fatto che «le premesse etiche ed estetiche del libro-documentario dichiarano la loro inadeguatezza, autodenunciando l'artificio voyeuristico e necessariamente proditorio di qualsivoglia tentativo di resa obiettiva di un osservatore/spettatore/intervistatore».⁷⁸ Una inadeguatezza che fu vissuta dai due autori anche come un sottile ma pungente senso di colpa.

Soltanto dopo la morte di Agee, avvenuta nel 1955, *Let Us Now Praise Famous Men* avrebbe conosciuto una nuova edizione e una completa rivalutazione – «salutato come un capolavoro troppo avanti rispetto ai suoi tempi»⁷⁹ –, ma nel frattempo l'autore si era già guadagnato un posto in primo piano tra i grandi della narrativa americana⁸⁰ e il suo stile originale e idiosincratico aveva già aperto la strada a un nuovo modo di concepire e di fare giornalismo.⁸¹

⁷⁷ J. AGEE, W. EVANS, *Sia lode ora a uomini di fama*, cit., p. 38.

⁷⁸ C. SCARPINO, *La narrativa degli anni Trenta tra impegno e mercato*, cit., p. 216.

⁷⁹ J. AGEE, W. EVANS, *Sia lode ora a uomini di fama*, cit., p. 18.

⁸⁰ Nel 1958 a James Agee fu conferito il Premio Pulitzer postumo per il suo romanzo *Una morte in famiglia*.

⁸¹ Mi riferisco alla nuova tendenza del cosiddetto *New Journalism*, o *nonfiction novel*, che ebbe in Tom Wolfe il suo iniziatore e nel Truman Capote di *A sangue freddo* (1966) uno dei suoi più illustri esponenti.

I.3.4 – Sulla Route 66 con i nomadi di Steinbeck

Nello stesso anno in cui «Fortune» incaricava Agee ed Evans della stesura di un articolo sui contadini dell'Alabama, il «San Francisco News» commissionò a John Steinbeck una serie di pezzi giornalistici che documentassero le condizioni di lavoro e il tenore di vita di quei gruppi di migranti che dalle loro terre di origine – Oklahoma, Arkansas, Texas, Missouri – furono costretti, a causa della crisi economico-finanziaria che aveva sprofondato il paese nella Grande depressione e delle tempeste di vento e sabbia del Dust Bowl, ad abbandonare le loro fattorie e i loro appezzamenti di terreno per spostarsi a ovest – principalmente verso la California, ma anche in Oregon e fino alle propaggini meridionali dello stato di Washington – in cerca di un impiego e di un alloggio che consentissero loro di sopravvivere.

Nel 1936 Steinbeck aveva già pubblicato alcuni romanzi, conseguendo un ottimo successo grazie a *Pian della Tortilla*, edito proprio l'anno precedente, ed era in procinto di dare alle stampe anche la sua nuova fatica letteraria, *La battaglia*. Successivamente a quest'ultima pubblicazione, George West, uno dei direttori del «News», propose l'interessante incarico da giornalista reporter allo scrittore nativo di Salinas, confidando nella sua favorevole disposizione. Steinbeck accolse di buon grado il compito e in quella stessa estate si mise alla guida di un «vecchio furgone da panettiere»⁸² alla volta delle aree agricole californiane, ove sorgevano campi abusivi e campi federali che ospitavano i migranti, lavoratori stagionali impiegati nella raccolta di frutta e verdura. Spostandosi tra una vallata e l'altra egli riempì diversi taccuini, registrando le impressioni ricevute dal contatto diretto con una realtà il più delle volte penosa e degradata, ove la vita non è più vita; ove la fragilità è un lusso che nessuno poteva permettersi se non voleva finire vittima di un sistema indifferente alla fatica, alla

⁸² CHARLES WOLLENBERG, *Introduzione*, in JOHN STEINBECK, *I nomadi*, trad. it. di Francesca Cosi, Alessandra Repossi, Milano, il Saggiatore, 2015 (San Francisco 1936), p. 12.

prostrazione e ai diritti primari dell'uomo; ove l'orgoglio non è che un ricordo sfuocato di ciò che un tempo era e che ora non è più, perché è dovuto soccombere all'apatia, all'amarezza e all'atmosfera da tregenda che aleggiava sopra le teste di quell'umanità lacerata.

Ad accompagnare Steinbeck in quell'esplorazione della ruralità americana più recondita, «negativo fotografico del mito della frontiera, dove all'epopea del pioniere si sostituisce il destino tragico di un popolo di senza terra, schiacciato dall'economia e dal flagello biblico di una natura infuriata»,⁸³ fu Tom Collins, un impiegato della Resettlement Administration (poi rinominata Farm Security Administration), ovvero dell'agenzia federale istituita durante il New Deal che si occupò, tra le altre cose, di stabilire accampamenti per quei migranti che giungevano a lavorare nelle terre californiane: una flebile speranza di riscatto per i marginali d'America, un ultimo baluardo di difesa della dignità ferita. I due uomini dettero avvio a una proficua collaborazione, nel corso della quale Steinbeck approfittò rispettosamente della posizione di Collins per trarre dalle sue esperienze nei campi dei migranti spaccati di vita di costoro, che gli sarebbero tornati utili per i suoi successivi romanzi; Collins, invece, si giovò della presenza di un autore del calibro di Steinbeck per dare risalto a una questione tanto attuale quanto drammatica agli occhi dell'opinione pubblica, sensibilizzandola e mobilitandola.

Gli articoli, che nel complesso costituiscono un'accorata denuncia del degrado in cui svariate migliaia di persone furono costrette a vivere e dei responsabili di quel degrado, vogliono anche rappresentare un messaggio di speranza, una possibilità di rilancio che si sarebbe dovuta attuare sotto l'egida di un governo attento anche agli ultimi, agli "uomini dimenticati" del paese, cui Roosevelt era intenzionato a rivolgere le

⁸³ Ivi, p. 5.

proprie riforme. Sono documenti figli di un giornalismo *engagé*, impegnato, determinati dall'urgenza di un problema rimasto troppo a lungo inascoltato e che in quel momento necessitava di un'azione celere ed efficace; hanno il pregio di presentarsi in un tono «studiatamente neutro e divulgativo»⁸⁴ allo scopo di persuadere i lettori e convincerli che non si trattava di una questione collaterale ma di una realtà stringente, e possono contare «[sull']uso di resoconti fattuali e asciutti, [sul] ricorso alle statistiche e [sull']impiego di *case studies* frutto di ricerche sul campo»,⁸⁵ che avvalorano e corroborano le impressioni dell'autore. Pubblicati nell'ottobre del 1936 sul «News» assieme a un efficace corredo fotografico ad opera di Dorothea Lange, i sette articoli, riuniti sotto il titolo complessivo *The Harvest Gypsies (I nomadi*, nella traduzione italiana), sono un felice esempio di libro documentario – un genere che, assieme al romanzo proletario, avrebbe conosciuto un successo repentino e fugace, prima che lo scoppio del secondo grande conflitto mondiale convogliasse le attenzioni di tutti i mezzi di comunicazione sull'incombente guerra.

I nomadi raccontati da Steinbeck sono i protagonisti di un esodo collettivo, di una narrazione *on the road* che si dispiega tra le cittadine rurali collegate dalla lingua d'asfalto della Route 66, la *Mother Road* teatro delle disperazioni e degli affanni dei migranti in fuga, animati da tenui barlumi di speranza, «spinti dalla fame e dallo spettro della fame»,⁸⁶ gravati dall'incertezza del futuro, da un presente di stenti, dalla nostalgia del passato: «Hanno resistito a tutto e possono resistere a cose peggiori, perché hanno il sangue forte». ⁸⁷ Per giungere in California hanno dato fondo a tutti i loro esigui risparmi, privandosi strada facendo dei loro pochi averi – coperte lise, indumenti squalciti, consunti e logori, qualche attrezzo da lavoro – per acquistare la benzina o

⁸⁴ C. SCARPINO, *Lo stile documentario e John Steinbeck. Dagli «Harvest Gypsies» ai Joad passando per il New Deal*, in J. STEINBECK, *I nomadi*, cit., p. 108.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ J. STEINBECK, *I nomadi*, cit., p. 33.

⁸⁷ *Ivi*, p. 38.

effettuare piccole riparazioni al carro o all'auto su cui viaggiavano, il loro bene più prezioso; «e mentre gli uomini soli possono passare da un raccolto all'altro spostandosi in treno e con l'autostop, se un uomo che ha una famiglia perde la sua auto, muore di fame».⁸⁸ Per questo dovevano lavorare, spostarsi freneticamente da un campo a un altro, dove c'era bisogno di manodopera. Erano consapevoli di doversi muovere rapidamente, innescando una sorta di competizione tra loro, perché spesso accadeva che i posti realmente richiesti erano in numero di gran lunga inferiore rispetto a quello di cui si era vociferato, cioè l'offerta superava la domanda, e in un attimo erano in molti a rimanere a bocca asciutta. Niente impiego significava niente paga, dunque nessuna possibilità di sfamare se stessi e le loro famiglie.

Ad aggravare questo bilancio già pesante e crudele erano le pessime condizioni delle baracche in cui i braccianti e i loro cari erano alloggiati. Costruzioni instabili, permeabili, non adeguate a proteggere dalle intemperie, dal caldo e dal freddo, abbracciate con materiali scadenti, raccattati nei dintorni del campo – rottami, latte schiacciate, pezzi di cartone, fogliame, rami e stracci. Tuguri striminziti, angusti e squallidi in cui regnava la sporcizia, mancanti di servizi igienici e di qualsivoglia struttura domestica elementare, infestati dagli insetti e predisposti alla proliferazione di funghi e batteri che minacciavano la salute dei membri delle famiglie. I nuovi arrivati erano ottimisti; gli uomini erano fiduciosi che attraverso il lavoro la situazione complessiva in cui versavano loro, le loro mogli e i loro figli sarebbe potuta progredire, e per questo si impegnavano nell'apportare piccole migliorie alle abitazioni. Appressandosi a uno di essi, Steinbeck notava: «Il suo morale, il suo decoro e la sua dignità non sono ancora stati annientati. L'anno prossimo sarà uguale al vicino della porta accanto»,⁸⁹ dal momento che un qualsiasi intoppo, una giornata di lavoro che

⁸⁸ Ivi, p. 60.

⁸⁹ Ivi, p. 47.

saltava, generava in un attimo il terrore e lo spettro della fame si faceva incredibilmente vicino e concreto.

Attorno ai lavoratori nomadi cresceva e si alimentava un clima di disprezzo e diffidenza, i pregiudizi e i luoghi comuni dilagavano, i datori di lavoro mantenevano il pugno duro nei confronti dei braccianti, facendo uso della violenza al minimo sospetto che essi stessero tentando di organizzarsi per sovvertire l'ordine precostituito. L'obiettivo era quello di reprimere in ogni modo qualunque loro iniziativa giudicata pericolosa o stravagante e farli sentire inferiori e insicuri, ledendo la loro dignità.

In questa serie di articoli la parola «dignità» è stata usata diverse volte. Non è stata impiegata per indicare un atteggiamento presuntuoso, ma soltanto per esprimere il senso di responsabilità di un uomo nei confronti della comunità. Un uomo ammassato in un gregge, circondato da guardie armate, affamato e costretto a vivere nella sporcizia perde la propria dignità: perde il suo ruolo virtuoso all'interno della società, e di conseguenza perde interamente la sua etica sociale. In questo senso, non esiste miglior esempio della prigione, dove agli uomini è sottratta la dignità e si verificano continuamente crimini e infrazioni alle regole.

Consideriamo allora questo annientamento della dignità come una delle conseguenze più deprecabili della vita del migrante, perché ne indebolisce il senso di responsabilità e lo trasforma in un reietto incattivito che colpirà il governo in tutti i modi che gli vengono in mente.⁹⁰

Steinbeck sottolinea l'importanza di una dimensione sociale che permettesse ai migranti di riacquistare non solo la loro dignità, ma anche un senso di responsabilità e l'orgoglio di appartenenza comunitaria: sentimenti che a loro volta ne generano un altro, ovvero la solidarietà, che si esplica nella comunione di intenti e nell'aiuto reciproco. Queste condizioni, osserva l'autore, non erano presenti nei campi abusivi, ove infatti le restrizioni imposte agli abitanti erano assai rigide; tuttavia trovavano un terreno discretamente fertile nei campi federali, nei quali la sperimentazione di forme di

⁹⁰ Ivi, pp. 66-67.

autogestione aveva permesso ai migranti di recuperare una sicurezza di sé e un rinnovato vigore per affrontare con maggiore ottimismo la vita e il lavoro nei frutteti californiani, forti di una stabilità sociale inedita e impensata e di un ritrovato senso della proprietà che era andato perduto al momento dell'allontanamento forzato dalle loro fattorie.

Alla luce di quanto visto e registrato nel corso della sua esplorazione, Steinbeck conclude il suo ultimo articolo con la convinzione che quei migranti del Dust Bowl «possono diventare il miglior tipo di cittadini oppure un esercito spinto a prendersi ciò che gli serve dalla sofferenza e dall'odio».⁹¹ Molto, per non dire tutto, sarebbe dipeso dal trattamento che sarebbe stato loro riservato, a seconda che fosse prevalsa la linea dura e violenta in auge nei campi abusivi, o la scelta di una maggiore autonomia gestionale affidata alla responsabilità collettiva, che sembrava essere la condotta prediletta nei campi federali.

Intanto Steinbeck, grazie a questa esperienza di osservatore partecipe della povertà nella sua forma più bassa e degradata, trasse materiale – «il serbatoio di carne e di sangue»⁹² – che gli sarebbe tornato utile nella composizione del suo *Furore*, il capolavoro indiscusso all'apice della letteratura della Grande depressione.

⁹¹ Ivi, p. 104.

⁹² Ivi, p. 6.

CAPITOLO SECONDO

JOHN STEINBECK, DA SALINAS AL MITO CALIFORNIANO DELLA «TERRA DEL LATTE E DEL MIELE»

*Poveri nudi miserabili, ovunque voi siate,
soggetti alla gragnuola di questa tempesta impietosa,
come potranno teste senza tetto e lombi affamati,
cenci pieni di squarci e di finestre,
difendervi da tempi come questi? Ah, troppo poco
me ne sono curato! Pompa regale, ecco la tua medicina!
Rimani allo scoperto a sentire quel che sentono i poveri,
per scuoterti di dosso il superfluo e darlo a loro
mostrando che il cielo è più giusto.*
(William Shakespeare, *Re Lear*, atto III, scena IV, 1608)

*Long, too long America,
Traveling roads all even and peaceful
you learn 'd from joys and prosperity only,
But now, ah now, to learn from crises of anguish...*
(Walt Whitman, *Leaves of grass*, 1865)

II.1 – L'uomo prima dello scrittore

II.1.1 – Timidamente, dalla California

John Steinbeck non amava parlare di sé. Detestava la pubblicità personale, non desiderava conquistare la popolarità, salire agli onori della cronaca – sia pure letteraria – e nemmeno si augurava di godere di quella fama che da un certo momento della sua vita in poi cominciò ad accompagnarlo e, in molti casi, a precederlo. Preferiva sempre mantenere un certo riserbo attorno a sé ed evitava programmaticamente di riferire fatti e circostanze che riguardavano la propria famiglia nel corso delle rare interviste che decise di concedere nell'arco della sua vita, rifiutandosi di raccontare aneddoti privati o di lasciarsi andare a confidenze troppo intime. Per questa ragione, ancora oggi i critici e

gli esperti che si occupano di lui e delle sue opere riescono a indugiare più approfonditamente sul profilo dello scrittore, sul suo stile e la sua abilità nel veicolare significati e nel farsi interprete di un'epoca storica, di quanto riescano a fare i loro colleghi biografi, chiamati a uno sforzo assai più arduo nel tentativo di recuperare notizie attorno alla vita dell'uomo che si cela tra le pagine di quei suoi romanzi che hanno segnato indelebilmente non solo la narrativa americana ma la storia della letteratura mondiale *tout court*. Uno sforzo che spesso ha visto e continua a vedere gli avidi e bramosi ricercatori uscire sconfitti di fronte alla caparbia refrattarietà che Steinbeck oppose costantemente a coloro che cercarono di estorcergli qualche rivelazione e, soprattutto, al cospetto di una inscalfibile convinzione secondo la quale lo scrittore californiano riteneva si dovesse discorrere del suo lavoro, dei suoi libri e non della persona dietro quei libri.¹

Tale rigida presa di posizione pone ai lettori più curiosi e interessati a meglio definire i labili contorni di una figura cardine del panorama letterario del secolo scorso, nonché agli studiosi di professione, che di necessità si occupano di Steinbeck, il delicato problema dei confini tra l'uomo e lo scrittore, tra la biografia e la produzione artistica, tra il vero vissuto e il verosimile narrato. Perché se è vero che «gli scritti di un uomo sono l'uomo stesso»,² è altrettanto vero che «una storia ha tante versioni quante sono i lettori»,³ per cui è facilmente prevedibile che la verità si intrecci ora con i sentieri rizomatici dell'immaginazione, ora con la malia suasoria del mito, ora con la perfida

¹ Tuttavia sembra che l'autore non fosse molto propenso nemmeno a intavolare disquisizioni attorno alle proprie fatiche letterarie. Fernanda Pivano, infatti, rilevava che nel 1957, «a Milano [...] tutti gli avevano chiesto che cosa stava scrivendo, e col suo viso arrossato e gli occhi azzurri, dall'alto del suo metro e ottanta di stazza, lo scrittore aveva risposto sottovoce che non amava parlare dei suoi libri in corso, che non amava parlare dei suoi libri già scritti; insomma, che non amava parlare dei suoi libri. Era stato molto cortese, molto riservato, molto schivo e molto sincero. E aveva desiderato tanto essere lasciato in pace» (F. PIVANO, *Diari 1917-1973*, a cura di Enrico Rotelli, Mariarosa Bricchi, Milano, Bompiani, 2008, p. 516).

² MARIELLA LANCIA, *La vita e l'opera di John Steinbeck*, in *John Steinbeck. Premio Nobel per la Letteratura 1962*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1968, p. 33. È un'affermazione dello stesso Steinbeck apparsa in un articolo pubblicato sul «Saturday Review» del 27 agosto 1955.

³ M. LANCIA, *La vita e l'opera di John Steinbeck*, cit., p. 33.

impudenza della menzogna, restituendo di volta in volta ritratti parziali e inficiati dalle distorsioni talvolta biasimevoli, talaltra encomiastiche del medesimo soggetto.

L'unico binario percorribile resta pur sempre quello dei libri, perché è proprio attraverso i suoi romanzi che Steinbeck rivela di sé ciò che normalmente è abituato a tacere, ma con il *caveat* di non considerare le sue opere come scritti autobiografici, altrimenti si finirebbe con il deragliare in un terreno viscido che non appartiene né all'uomo, né allo scrittore, ma serve solo ad alimentare inutili speculazioni attorno a una persona in cui le dimensioni biografica e narrativa vanno per forza considerate inscindibili e complementari. A chi volesse comunque perseverare nel muovere i suoi passi incauti in bilico tra questi due 'mondi' che si confondono l'uno con l'altro, cercando di ricavare un ritratto veritiero della persona dalle pagine scritte, siano allora un monito le parole che lo stesso Steinbeck rivolse a coloro che, mai paghi e mai domi, lo assillavano per carpirgli quel *quid* in più – confessione o segreto che fosse – da servire come scoop nelle prime pagine delle riviste dell'epoca: «Consideratevi pur liberi di costruire su di me, a modo vostro, tutti i fatti che vi servono. Io non ricordo quanto di me accadde veramente e quanto io abbia inventato. La biografia è di sua natura per metà romanzo». ⁴ È chiaro che insistere in questo discernimento tra vita e romanzi e in questa estrapolazione di elementi attendibili della prima da situazioni spesso frutto di fantasia dei secondi diventa un inutile, triviale e pretestuoso esercizio di stile; per cui va bene, con le dovute cautele, fare affidamento su quanto l'autore ha scritto di sé, ma è anche opportuno non dimenticare che si tratta pur sempre di una narrazione dal superstrato letterario innegabile e imponderabile. Detto ciò, districandosi tra le maglie arzigogolate

⁴ *Ibidem*, a sua volta tratto da LEWIS GANNETT, *Introduction. John Steinbeck's way of writing*, in *The Portable Steinbeck*, selected by Pascal Covici, New York, The Viking Press, 1946, p. VII: «Please feel free to make up your own facts about me as you need them. I can't remember how much of me really happened and how much I invented.... Biography by its very nature must be half-fiction».

di questo profilo biobibliografico, è davvero più auspicabile e sensato che ciascuno ricavi la sua immagine di John Ernst Steinbeck: californiano di Salinas, classe 1902.

II.1.2 – Tra la provincia e la grande metropoli

John Steinbeck nacque a Salinas, paese rurale californiano a sud di San Francisco, il 27 febbraio 1902 da una famiglia le cui radici vanno però cercate nel Vecchio continente, giacché il ramo paterno trovava in John Adolph Grossteinbeck, nonno dello scrittore, una scoperta ascendenza germanica, mentre la linea materna poteva vantare origini irlandesi. Il padre di Steinbeck, anch'egli John Ernst, nacque invece in Florida negli anni della Guerra civile americana, dopo che i genitori, conosciutisi e unitisi in matrimonio in Terra Santa,⁵ si erano trasferiti lì una volta approdati in America e in seguito a una breve parentesi nel New England. Un ulteriore spostamento portò la famiglia a stabilirsi nell'Ovest, a Hollister, una quindicina di chilometri a nordest di Salinas. Ritenendolo, evidentemente, un luogo adatto in cui poter 'mettere radici', il nonno di Steinbeck comprò un terreno e avviò una fattoria che, nel tempo, tra l'allevamento di animali, la coltivazione di alberi da frutto e, per di più, la costruzione di un mulino, gli permise di creare le condizioni adatte non soltanto a provvedere al sostentamento dei familiari, ma anche a consentire al figlio di studiare. John Ernst senior, infatti, riuscì a fare carriera in qualità di amministratore di compagnie agricole e giunse persino a ricoprire per anni la carica di tesoriere della contea di Monterey.

Dall'altra parte dell'albero genealogico steinbeckiano si collocano invece gli Hamilton, la famiglia della madre. Provenienti dall'Ulster, essi erano migrati negli Stati

⁵ La madre di John Ernst Steinbeck senior, nonché nonna dello scrittore, si chiamava Almira Dickson ed era originaria del Massachusetts, ma, quando conobbe colui che sarebbe diventato suo marito, si trovava in Palestina con la famiglia, poiché suo padre era intenzionato a far convertire gli Ebrei ivi presenti al cristianesimo, cominciando dal migliorare il loro tenore di vita attraverso l'introduzione delle moderne tecniche dell'agricoltura. Progetto che tuttavia naufragò per una sostanziale mancanza di conoscenza dei Dickson dello stato in cui vivevano quegli ebrei – minoranza perseguitata in una provincia minore dell'Impero ottomano –, ai quali la conversione non avrebbe certo giovato.

Uniti circa a metà Ottocento; inizialmente a New York, dove Samuel Hamilton, il nonno materno di Steinbeck, si sposò, e poi stabilendosi in California a San José: la città natale di Olive, la madre dello scrittore. Dopo due decenni di permanenza in quel luogo, la famiglia si trasferì a Salinas, costruendovi un podere e affidando il proprio sostentamento alla generosità della terra.⁶ Tuttavia Olive Hamilton nutriva ambizioni di tenore e prestigio differenti per il suo futuro e non riusciva a immaginarsi occupata nella gestione della tenuta di famiglia nel lungo periodo. Ella era una giovane appassionata allo studio, cui si dedicò con impegno e profitto perché determinata a diventare insegnante, e i suoi sforzi e la sua dedizione furono ripagati con il raggiungimento del traguardo professionale tanto desiderato. Ciò le consentì di lasciare il centro agricolo rurale in cui abitava in favore di ambienti cittadini diversi, tra cui uno in particolare, quello di King City, ove conobbe John Ernst, suo futuro marito e padre dei quattro figli – un maschio e tre femmine – che la coppia concepì.

Il maschio in questione era appunto John, che fin dall'infanzia «ebbe ampio accesso alle tre cose che Emerson considerava necessarie alla formazione di uno studioso: la natura, i libri e l'azione».⁷ Il contatto con l'ambiente naturale circostante non mancò mai al giovane Steinbeck: la campagna, la valle e il piccolo centro cittadino di Salinas concorsero tutti ugualmente alla sua formazione, e fin dalle sue prime prove letterarie egli non mancò di inserire riferimenti più o meno precisi a quei paesaggi; i

⁶ Una terra che dovette essere sicuramente molto munifica date le dimensioni della famiglia: padre, madre e ben nove figli da allevare. Su questo folto nucleo è possibile apprendere qualcosa in più grazie al monumentale romanzo *La valle dell'Eden*, in cui Steinbeck tradisce la vena autobiografica ricorrendo alla narrazione in prima persona, e all'interno del quale si intrecciano le vicende di due clan, i Trask e gli Hamilton. Proprio questi ultimi presenterebbero dei parallelismi con la famiglia della madre dell'autore.

⁷ WARREN FRENCH, *Steinbeck*, trad. it. di Vanna Bellugi, Firenze, La Nuova Italia, 1969 (New York 1961), p. 5. Ralph Waldo Emerson (1803-1882) fu un filosofo, saggista e poeta americano, teorico del trascendentalismo e autore del discorso, tenuto presso la Phi Beta Kappa Society di Cambridge e poi divenuto saggio, intitolato *The American scholar* (1837) e considerato una "dichiarazione d'indipendenza intellettuale" degli Stati Uniti. All'interno dell'opera egli esponeva la propria convinzione secondo cui all'educazione dell'individuo dovevano partecipare, come detto, la natura, le cui leggi sono le medesime che governano la mente umana; i libri, che permettono il dialogo con la storia e devono essere utilizzati non come modelli da imitare bensì come stimoli all'attività creativa; e l'azione, cioè la traduzione del pensiero in qualcosa di concreto, l'esperienza della vita che ciascuno deve maturare.

quali assunsero una rilevanza tale da diventare, oltre che gli scenari privilegiati di molta parte della sua opera, veri e propri protagonisti della narrazione, dal momento che l'autore non lesinò mai le descrizioni dei luoghi entro cui collocava le storie dei suoi personaggi. E fu proprio consegnando al pubblico dei lettori quelle pagine cariche d'amore per la terra natia che Steinbeck rese immortale Salinas e i suoi abitanti. Tra le pagine in questione, l'*incipit* de *La valle dell'Eden* (1952) è esemplificativo, poiché consiste in un brillante accostamento tra un fugace sguardo d'insieme, lesto a cogliere i tratti salienti della morfologia del territorio, e uno scavo nella memoria, che, considerati assieme, restituiscono il vivido ricordo che l'autore conservava del luogo simbolo della sua infanzia⁸ e il desiderio che egli nutriva di tornarvici ogni volta che ne aveva l'occasione, anche con la scrittura:

La valle del Salinas, nella California settentrionale, è una lunga gola stretta tra due catene montuose: il fiume si snoda e serpeggia nel centro, finché non si getta nella baia di Monterey.

Ricordo i nomi che davo da bambino alle piante e ai fiori segreti. Ricordo dove si può trovare qualche rospo, e a che ora si svegliano gli uccelli d'estate; e il profumo degli alberi e delle stagioni, l'aspetto che aveva la gente, come camminava e perfino l'odore che aveva.⁹

Un'altra intensa sensazione olfattiva nell'infanzia dello scrittore fu quella provocata dai libri, che certamente non mancavano nella casa ove crebbe, dato che la madre era una docente. Steinbeck imparò fin da bambino ad amare la lettura, in special modo proprio grazie alla figura materna. Olive, infatti, non solo era abbonata ad alcune tra le più note e importanti riviste del paese, nonostante la famiglia vivesse «in un'epoca

⁸ «Un luogo con qualcosa di torbido, una sorta di mormorio sommerso fatto di malignità che serpeggiava sotto la superficie di quel paesone non troppo lontano dall'oceano», che tuttavia doveva essere di suo gradimento (RUGGERO D'ALESSANDRO, LUCA SALTINI, *Il paese degli spazi e della polvere. Un viaggio negli U.S.A. con 13 scrittori 1920-2000*, Milano-Udine, Mimesis, 2017, pp. 49-50).

⁹ J. STEINBECK, *La valle dell'Eden*, a cura di Luigi Sampietro, trad. it. di Maria Baiocchi, Anna Tagliavini, Milano, Bompiani, 2017 (New York 1952), p. 11.

e in un luogo in cui le riviste erano considerate uno spreco di tempo e di denaro»,¹⁰ ma aveva anche composto una biblioteca domestica che, nel suo eclettismo e nella sua abbondanza, spaziava dai grandi classici ai libri di avventura, dai miti greci alle fiabe di Andersen, senza dimenticare due testi fondamentali che, in seguito, avrebbero influito e condizionato la narrativa steinbeckiana, cioè la *Bibbia* nella versione di re Giacomo e la *Morte d'Arthur* di Malory.

Tra le mura domestiche una piacevole – e determinante – sorpresa fu, come rammenta Steinbeck ne *L'inverno del nostro scontento*:

La mia soffitta... Ricordo quando da bambino rovistavo fra i libri dalle costole splendide o quando, disfatto dall'angoscia o in quella mezza vita spettrale che richiede solitudine, ritiratosi in soffitta, me ne stavo accovacciato su una grande poltrona che serbava la forma del corpo, nella luce di lavanda, un poco violacea, che entrava dalla finestra. Quando la pioggia sul tetto passa dal fruscio al rombo, quello è un bel posto sicuro. Poi i libri, segnati di luce, i libri illustrati di bambini cresciuti, sgranati, scomparsi: *Chatterboxes*, e la serie di Rollo; i mille atti di Dio – *Fuoco, Piena, Marea, Terremoto* –, tutti bene illustrati; *l'Inferno* di Gustavo Doré, con in mezzo i canti danteschi, quadrati, come tanti mattoni; e le storie di Hans Christian Andersen, che strappano il cuore, la violenza raccapricciante, la crudeltà dei fratelli Grimm, la *Morte di Artù*, con i disegni di Audrey Beardsley, una creatura malsana, contorta, strana scelta per illustrare il grande, virile Malory.¹¹

Infine, per completare la promettente e prodigiosa triade emersoniana, bisogna constatare che non mancò nemmeno l'azione ad animare la quotidianità del futuro scrittore, sia nella dimensione domestica privata, coinvolto e indaffarato com'era ad aiutare la famiglia nella conduzione del ranch, sia in quella scolastica pubblica, che vide Steinbeck impegnato su più fronti – il giornalino «El Gabilan», la filodrammatica, la

¹⁰ FRANCO GARNERO, *Invito alla lettura di John Steinbeck*, Milano, Mursia, 1999, p. 21.

¹¹ PATRICK RAFROIDI, *John Steinbeck*, trad. it. di Giuseppe Bendiscioli, Torino-Leumann, Borla, 1965 (Paris 1962), p. 19.

pallacanestro e la squadra di atletica –, con risultati ora positivi, ora meno; tutte attività parimenti utili a renderlo più socievole e a farlo sentire parte di un gruppo, dato che, a quanto risulta, egli fu un bambino tendenzialmente solitario, taciturno e introverso.¹²

Fu durante il primo anno della scuola superiore che Steinbeck maturò la decisione di diventare scrittore, come egli stesso ricorda:

Sedevo nella mia stanzetta al piano di sopra, [...] scrivevo brevi storie e le mandavo alle riviste sotto falso nome e non ho mai saputo che fine abbiano fatto perché non mettevo mai il mittente sulla busta. Tuttavia comperavo la rivista per un certo periodo di tempo per vedere se mi avrebbero pubblicato. Cosa che non potevano fare perché non avevano modo di mettersi in contatto con me. [...] Mi chiedo cosa avessi per la testa. Ero terrorizzato dalla prospettiva di essere respinto ma, ancor di più, da quella di essere accettato.¹³

Dopo gli studi classici superiori Steinbeck si iscrisse all'Università di Stanford nel 1920, frequentando la facoltà di Biologia, ma senza rinunciare alla propria vocazione letteraria: da un lato, ancora una volta, grazie alla collaborazione con un paio di testate giornalistiche del campus universitario, dall'altro seguendo anche alcuni corsi di letteratura. Tuttavia sembra che quell'ambiente deluse le sue aspettative, tanto che cominciò a disertare le lezioni presentandosi in aula sempre più saltuariamente. Infatti, se è indubitabile che le sue origini provinciali non favorirono il suo inserimento

¹² Prezioso per ricostruire un profilo indicativo dell'infanzia dell'autore può essere il racconto *Il pony rosso*, il cui protagonista Jody presenta interessanti analogie con lo stesso Steinbeck. Questi, nonostante la sua timidezza, o forse proprio grazie ad essa, sviluppò una notevole sensibilità, che in quei primi anni di vita lo portò a prestare attenzione a quegli aspetti che normalmente le persone non tengono in alcun conto, e a investirli di un significato che nessuno tra i suoi coetanei si sarebbe mai sognato di attribuire loro. Per suggerire un paio di esempi di questo sentire particolarmente sviluppato, cito da PETER LISCA, *The Wide World of John Steinbeck*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1958, p. 22: «the way the sparrows hopped about on the mud street early in the morning when I was little.... the most tremendous morning in the world when my pony had a colt», ovvero «il modo in cui i passeri saltellavano qua e là sulla strada fangosa la mattina presto quando ero piccolo.... la mattina più tremenda del mondo quando il mio pony ebbe un puledro»; esempi in cui Steinbeck si dimostra piuttosto ricettivo alle manifestazioni del mondo animale.

¹³ F. GARNERO, *Invito alla lettura di John Steinbeck*, cit., p. 23. L'autore della monografia steinbeckiana cita a sua volta dall'originale in lingua inglese in JACKSON J. BENSON, *The True Adventures of John Steinbeck, Writer: a Biography*, New York, The Viking Press, 1984, p. 27.

all'interno dei circoli dell'ateneo, a causa di un temperamento ostile sviluppato negli anni dell'adolescenza e condizionato inevitabilmente da una città natale da lui stesso giudicata per lungo tempo piena di difetti: «ristrettezza di vedute, pregiudizi, spirito di gruppo e ipocrisia»;¹⁴ è altresì incontrovertibile che le sue ambizioni di scrittore lo portarono ben presto a considerare gli esami universitari come uno sterile addestramento a qualcosa che non combaciava con i suoi reali interessi: così non arrivò mai a laurearsi e, parallelamente, sviluppò un senso di irrequietezza cui avrebbe dovuto trovare in fretta una valvola di sfogo.

In un primo momento le maggiori distrazioni consistettero in una serie di attività lavorative che videro Steinbeck impiegato ora in un negozio di merceria, ora come bracciante, quindi come stradino, infine nel laboratorio di uno zuccherificio; poi venne la scelta di intraprendere un viaggio a New York: città che a prima vista, arrivando dal mare,¹⁵ «mi fece orrore. Aveva qualcosa di mostruoso, con quei grattacieli che s'intravedevano oscuramente nel cielo e le luci che brillavano attraverso il fioccare della neve». ¹⁶ Lì trovò posto prima nel settore dell'edilizia, collaborando anche alla realizzazione del Madison Square Garden, e in seguito come cronista per il «New York American», grazie all'intercessione di uno zio di Chicago che gestiva affari nel campo della pubblicità; esperienza, quest'ultima, che si concluse ben presto con il licenziamento, poiché non riuscì a ottenere alcuna gratifica, né a distinguersi per i suoi interventi – «scriveva “riflessioni” invece di riferire “fatti”». ¹⁷ Tentò anche di vendere alcuni suoi racconti agli editori e ai direttori di riviste e giornali, ma da nessuna parte

¹⁴ F. GARNERO, *Invito alla lettura di John Steinbeck*, cit., p. 23.

¹⁵ Come scrive Garnerò nella sua già citata monografia, il passaggio dalla costa ovest alla costa est degli Stati Uniti avvenne attraverso il canale di Panama e nel corso del viaggio Steinbeck ebbe modo di vedere i Caraibi e la stessa città di Panama: due luoghi che torneranno nel primo romanzo dell'autore, *La Santa Rossa* (1929).

¹⁶ La descrizione di questo primo contatto con la Grande Mela è in M. LANCIA, *La vita e l'opera di John Steinbeck*, cit., p. 43. Ulteriori sensazioni e dettagli circa l'esperienza vissuta nella metropoli Steinbeck li raccontò in un articolo autobiografico dal titolo *Making of a New Yorker*, pubblicato sul «New York Times Magazine» il 1° febbraio 1953 e comparso in Italia su «La Fiera Letteraria» del 7 novembre 1954.

¹⁷ F. PIVANO, *Diari 1917-1973*, cit., p. 514.

trovò qualcuno disposto a concedergli uno spazio tra le colonne dei quotidiani o tra le pagine dei periodici. L'avventura newyorkese giunse dunque a un epilogo amaro: «A questo punto, finalmente, la grande città mi cadde addosso facendomi una paura da morire».¹⁸ Nell'estate del 1926 fece ritorno a San Francisco, lasciando «disgustato, [...] col rispetto che incute la vera paura»,¹⁹ una città che lo aveva rifiutato e respinto. Non era pronto per New York, non ancora.

II.1.3 – Dare un nome alle cose: l'amicizia, i romanzi, i viaggi e il cinema

Rientrato in California, poco tempo dopo Steinbeck fu in Sierra Nevada, sulle sponde del lago Tahoe, a lavorare come guardiano d'inverno di una residenza che ivi sorgeva. Fu un periodo di assoluta solitudine, di intorpidimento dei sensi, «le sue manifestazioni di essere sociale diminuivano gradatamente. Smise di fischiare. Smise di chiacchierare coi suoi cani. Il suo modo di sentire perdetto a poco a poco di sfumature finché si trovò su una base di puro piacere-dolore».²⁰ La calma e il silenzio di quel luogo ebbero però il merito di conciliargli l'attività scrittorica; infatti, durante quelle lunghe e monotone giornate, Steinbeck si dedicò al manoscritto di *Cup of Gold (La Santa Rossa)*: un romanzo a metà tra il genere storico e quello fantastico che narra le avventure di un pirata del Mar dei Caraibi nel diciassettesimo secolo. Il libro venne pubblicato circa due mesi prima del crollo di Wall Street, vendette attorno alle 1500 copie, ma senza richiamare su di sé le attenzioni dei critici letterari – forse, anche a causa della scelta poco felice di una copertina che faceva pensare più a un libro di avventure per bambini che a un romanzo per adulti.²¹

¹⁸ M. LANCIA, *La vita e l'opera di John Steinbeck*, cit., p. 43.

¹⁹ Ivi, p. 44.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Al netto di una promozione editoriale non riuscita, bisogna ammettere che in piena crisi economica i libri vennero considerati alla stregua di beni di lusso, dal momento che la lettura rappresentava un'attività di svago e non di prima necessità. Dunque si evince che le vendite librarie subirono un notevole calo in

Intanto, nel 1927, Steinbeck conobbe Carol Henning, una giovane donna di San José con la quale convolò a nozze tre anni più tardi e sarebbe rimasto sposato per altri dodici. I due si trasferirono a Pacific Grove, un quartiere residenziale di Monterey – città che sarebbe diventata lo scenario di alcune storie future dello scrittore, tra cui *Vicolo Cannery* e *Quel fantastico giovedì* –, in cui, a giudizio dello stesso Steinbeck, tutto scorreva con flemmatica gradualità e costantemente invariato, nonostante le sensazioni provate e le atmosfere respirate fossero differenti lungo l’arco della giornata. «L’ora non è di fretta, non di traffico. Lenti sono i pensieri, e nella lentezza profondi, dorati»,²² scriveva l’autore in quegli anni.

Finanziato dal padre, che gli versava una mensilità che ammontava a 25 dollari, Steinbeck poté continuare a dedicarsi alla scrittura anche nei difficili anni della Grande depressione:

La depressione non mi colpì finanziariamente. Non avevo soldi da perdere, ma, come a milioni di persone, fame e freddo non mi piacevano. Avevo due risorse. Mio padre possedeva un minuscolo cottage di tre stanze a Pacific Grove in California, e lasciava che ci abitassi gratis. Prima sicurezza. Pacific Grove è sul mare. Seconda sicurezza. Chi abitava nell’entroterra o nel chiuso soffocante dei cimiteri industriali aveva problemi peggiori. Con il mare di fianco bisognava proprio essere stupidi per morire di fame. Questa grande riserva di cibo è sempre a disposizione [...]. La legna per la stufa la si trovava ogni giorno sulla spiaggia, bastava una sega e un’ascia. Il cottage aveva un orticello di terra nera [...].²³

L’evento davvero cruciale del periodo trascorso a Monterey fu però la conoscenza di Edward Ricketts, un biologo marino con cui Steinbeck intrattenne una sincera e duratura amicizia, interrottasi soltanto nel 1948 in seguito alla morte di Ed nelle tragiche

quegli anni di dissesto.

²² J. STEINBECK, *Pian della Tortilla*, a cura di Luigi Sampietro, trad. it. di Elio Vittorini, Milano, Bompiani, 2019 (New York 1935), p. 43.

²³ ID., *L’America e gli americani e altri scritti*, a cura di Bruno Osimo, Padova, Alet Edizioni, 2008 (New York 2002), p. 41.

circostanze di un incidente ferroviario. Quest'ultimo fu un uomo capace di imprimere una svolta decisiva al pensiero dell'amico e finì per trovare ampio spazio nelle sue opere, ispirandogli la costruzione e la caratterizzazione di svariati – e fortunati – personaggi, tanto da diventare una specie di leggenda nel panorama della critica letteraria: una figura mitica che ha finito per adombrare le qualità umane della persona e l'apporto determinante che egli effettivamente fornì al compagno di tante avventure. Steinbeck, in proposito, ricordava che con Ricketts «lavorammo e pensammo assieme molto intimamente per un certo numero di anni, tanto che io cominciai a dipendere dalla sua esperienza e dalla sua pazienza nel condurre una ricerca. Poi io me ne andai in un'altra parte del paese, ma non fece alcuna differenza».²⁴

Nel frattempo Steinbeck aveva visto pubblicati *I pascoli del cielo* (1932), una raccolta di racconti «legati insieme con il sistema del *Decameron* o qualcosa del genere»;²⁵ *Al dio sconosciuto* (1933) e *Pian della Tortilla* (1935), che fu il primo vero successo letterario per l'autore, l'inizio di un percorso che lo avrebbe fatto uscire dall'anonimato per condurlo a muovere i primi passi sulla strada della fama e della gloria.²⁶

Diversamente, nel privato la situazione non si poteva certo definire rosea: il denaro a disposizione era sempre più risicato, così John e la moglie si videro forzati a trasferirsi a Laguna Beach, salvo poi dover fare ritorno a Salinas nello sciagurato mese di marzo del 1933, quando la madre dello scrittore rimase paralizzata per colpa di un ictus. Anche il padre subì un veloce decadimento a causa della preoccupazione per lo stato di salute della moglie, per cui Steinbeck fu costretto a sostituirlo sul lavoro, mettendo da parte il proprio. La triste circostanza ebbe un forte impatto su di lui, tanto

²⁴ M. LANCIA, *La vita e l'opera di John Steinbeck*, cit., p. 49, a sua volta tratto e tradotto da J. STEINBECK, EDWARD F. RICKETTS, *The Log from the Sea of Cortez*, New York, The Viking Press, 1951, p. LIV.

²⁵ F. GARNERO, *Invito alla lettura di John Steinbeck*, cit., p. 31.

²⁶ Nello stesso periodo Steinbeck conobbe anche due figure importanti che lo avrebbero affiancato nel corso della sua carriera letteraria, ovvero l'editor Pascal Covici e l'agente Elizabeth Otis.

che per un periodo smise del tutto di scrivere perché violentemente sopraffatto dall'assistere all'esaurirsi delle speranze della madre – una donna che non aveva mai rivelato la propria fragilità, mostrandosi forte e combattiva in ogni occasione –, la quale morì all'inizio dell'anno successivo. Tuttavia l'iniziale blocco emotivo si convertì in un secondo momento in una forte spinta alla riflessione e al ritorno all'attività scrittoria. Così nel 1936 uscì il romanzo *La battaglia*, frutto delle sue teorie sul concetto di uomo-massa:²⁷ un prodotto letterario che attirò l'attenzione di addetti ai lavori, e non solo, per la sua estrema attualità, in quanto la trama è centrata su uno sciopero di raccoglitori stagionali dei campi californiani e permette «un'esplorazione scientifica delle caratteristiche e delle reazioni della folla»,²⁸ lasciando parlare i fatti, in tutta la loro violenza e la loro discutibilità – che nel titolo originale, *In Dubious Battle*, viene evidenziata a dovere.

Il vento era cambiato e Steinbeck stava cavalcando l'onda del successo. La fama attorno a lui crebbe ancor di più nel 1937 con la pubblicazione del breve romanzo *Uomini e topi* che, nelle intenzioni originali dell'autore, avrebbe dovuto essere una storia destinata ai più piccoli: «Voglio ricreare un mondo infantile, non di fate e di giganti ma di colori più chiari di quanto lo siano per gli adulti, di sapori più acuti e degli strani sensi di angoscia che a momenti sopraffanno i bambini. Bisogna essere molto onesti e molto umili per scrivere per i bambini».²⁹ Egli cercò di sottrarsi ai riflettori

²⁷ Luigi Sampietro, curatore della riedizione delle opere di Steinbeck per Bompiani, nella sua *Presentazione* del romanzo richiama quell'inclinazione per le scienze naturali, esito congiunto di studi universitari non sempre tediosi e della proficua cooperazione con Ricketts, che l'autore tenta qui di assecondare «rappresentando il gruppo [...] come un organismo dotato di impulsi propri, e quasi disgiunti dalla volontà degli individui che lo compongono» (LUIGI SAMPIETRO, *Presentazione*, in J. STEINBECK, *La battaglia*, trad. it. di Eugenio Montale, Milano, Bompiani, 2017; New York 1936, p. 9).

²⁸ F. GARNERO, *Invito alla lettura di John Steinbeck*, cit., p. 37.

²⁹ F. PIVANO, *Liberi chi legge*, Milano, Mondadori, 2011 (2010), p. 256. Pivano, che riporta qui un passo di una lettera del febbraio 1936 in cui è lo stesso autore a dichiarare il suo intento, continua il suo saggio osservando che in realtà Steinbeck «aveva iniziato a scrivere per la gente che lavora», per persone che non avevano tempo e nemmeno voglia di leggere romanzi, ma preferivano dedicarsi ad altre forme di intrattenimento. Per questo motivo in seguito l'autore si convinse dell'opportunità di realizzare una riduzione sia teatrale sia cinematografica del libro.

sotto cui era piombato così repentinamente e in maniera inattesa e tornò a New York. Fu quasi una sorta di rivincita rispetto all'avvilente prima esperienza di qualche anno precedente: la seconda volta riuscì a guardare la città con occhi diversi e a sentirsi parte di quel mondo frenetico e in continuo divenire, tanto che dovette prestare attenzione a non lasciarsi vincere dalle seduzioni che quel contesto gli offriva, cercando di stare a debita distanza dal «pericolo di perdere, fra il lusso e la celebrità, il sentiero della semplicità e dell'integrità d'artista».³⁰

Sporadicamente si allontanò da New York: la prima volta in occasione di un viaggio in Europa; la seconda per la realizzazione del reportage commissionatogli dal «San Francisco News» allo scopo di documentare le migrazioni interne al paese delle cospicue masse di contadini e braccianti che si spostavano dall'Oklahoma, dall'Arkansas e da tutti quei territori del Dust Bowl per dirigersi verso la California, dopo che erano stati sfrattati dalle loro tenute; la terza si trattò invece di una spedizione a fini di studio con l'amico Ed Ricketts nel Golfo della Bassa California, che avrebbe fornito ai due il materiale poi raccolto nel libro *Sea of Cortez* (1941).

Intanto Hollywood guardava con sempre maggiore interesse ed entusiasmo alle opere di Steinbeck, con la seria intenzione di acquistarne i diritti per realizzarne delle trasposizioni cinematografiche. Questi mostrò una certa ritrosia a concedere la propria approvazione, ma a fargli mutare di segno quella opinione che sembrava difficilmente sradicabile fu la sorprendente visita – e la felice amicizia che poi ne nacque – di Charlie Chaplin, una delle celebrità più in voga del momento. L'attore ebbe il merito di far intravedere a Steinbeck le possibilità che l'industria hollywoodiana avrebbe potuto offrirgli, non tanto in termini di contratti stipulabili e di profitti ricavabili, quanto

³⁰ M. LANCIA, *La vita e l'opera di John Steinbeck*, cit., p. 49. Tuttavia, «dall'intelligenza newyorkese fu sempre guardato con una certa spocchia, come se continuasse ad avere sulla giacca la polvere del ragazzo di campagna e le mani sporche di terra» (R. D'ALESSANDRO, L. SALTINI, *Il paese degli spazi e della polvere. Un viaggio negli U.S.A. con 13 scrittori 1920-2000*, cit., p. 53).

piuttosto nell'opportunità di trasmettere quei messaggi e quei significati che egli era abituato a veicolare tramite la scrittura, attraverso un mezzo diverso, basato sulla potenza delle immagini in movimento e indirizzato a un'ampia fetta di pubblico, anche a quelle persone che normalmente non erano usate a leggere libri, ma frequentavano con piacere le sale cinematografiche. L'apertura al mondo del grande schermo determinò, assieme alle sempre più positive classifiche di vendita, un miglioramento tangibile nelle condizioni di vita della famiglia Steinbeck, che si concesse anche il lusso di un'abitazione più ampia e confortevole; certamente, ora, «lui e Carol non potevano più fingersi poveri o solo momentaneamente fortunati e la loro vita cambiò radicalmente».³¹ Ciò che i due coniugi non immaginavano ancora era la risposta di pubblico e recensori che il nuovo romanzo cui Steinbeck stava dedicando febbrilmente e pure nottetempo tutte le sue energie avrebbe riscosso di lì alla sua edizione: erano gli ultimi mesi del 1938 e l'anno dopo il capolavoro di *The Grapes of Wrath* avrebbe trovato spazio nelle vetrine di tutte le librerie d'America.

II.1.4 – Il prezzo che si paga

Best-seller per l'anno 1939 secondo la rivista «Publisher's Weekly», National Book Award e – ancor più eclatante – Premio Pulitzer a Steinbeck per il migliore romanzo dell'anno, cui si deve aggiungere la vittoria dell'American Booksellers' Award e l'elezione dell'autore a membro dell'Istituto Nazionale per le Arti e per le Lettere: tutto questo, e anche di più, fu la portata che *Furore* ebbe nei mesi successivi alla sua pubblicazione e il clamore che fu in grado di suscitare: «Pochi libri han provocato uno scandalo simile, un odio così tenace; ma poche opere hanno avuto un pubblico così numeroso».³² E poi le ristampe, le riedizioni, le traduzioni in lingue straniere e

³¹ F. GARNERO, *Invito alla lettura di John Steinbeck*, cit., p. 44.

³² P. RAFROIDI, *John Steinbeck*, cit., p. 19.

l'acquisizione dei diritti da parte della casa di produzione Twentieth Century Fox che provvide subito alla realizzazione di un film di protesta sociale. Tutto contribuì a fare di Steinbeck lo scrittore del momento, nonostante il paese avesse soltanto da pochi anni scoperto un'altra autrice di punta, ovvero quella Margaret Mitchell che con *Gone with the Wind* (1936) era entrata prepotentemente nel *gotha* della letteratura americana del tempo.³³

Gli onori delle cronache letterarie e l'essere, suo malgrado, finito sotto i riflettori comportarono però anche dei risvolti spiacevoli per Steinbeck. Egli venne infatti travolto dall'esposizione mediatica e ne risentì molto, tanto che «le più solide fondamenta su cui poggiava la sua vita si dissolsero sotto le continue pressioni della fama e sotto l'erosione di una paranoia crescente. Diffidente, sospettoso e riservato di natura, il suo carattere fu gravemente peggiorato dal successo».³⁴ A subire il contraccolpo più pesante fu la sua vita di coppia, visto che il rapporto con la moglie si raffreddò parecchio; la Henning, infatti, complice anche una serie di viaggi che tennero il marito lontano da casa per diverso tempo, nel 1942 avanzò una richiesta di divorzio, perché lamentava la solitudine e la trascuratezza cui il partner l'aveva costretta a causa dei suoi continui impegni, oltre che sfibrata da una lotta impari contro giornalisti e fotografi per preservare la propria privacy.

Un ennesimo viaggio nella capitale del cinema portò Steinbeck, psicologicamente prostrato e incerto sull'avvenire, a conoscere Gwyndolyn Conger, una ventunenne che, come tante donne a quei tempi, coltivava il sogno di sfondare nello *star system* hollywoodiano, racimolando nel frattempo qualche soldo con alcune esibizioni canore e

³³ Il romanzo storico di Mitchell rimase infatti in vetta alle classifiche di vendita statunitensi per due anni di fila, molto probabilmente perché, narrando una vicenda che compendia l'attaccamento alle radici, ovvero alla terra natia per la quale la tenace protagonista prova un amore viscerale, una vena romantica che scorre lungo tutta l'opera senza guastarne la materia e il racconto di un momento storico ostile come fu quello della Guerra civile, offriva «un sollievo escapistico, e spesso sentimentale-melodrammatico, per lettori di classe media stanchi di scenari contemporanei catastrofici», dettati dalla Grande depressione (C. SCARPINO, *La narrativa degli anni Trenta tra impegno e mercato*, cit., p. 226).

³⁴ F. GARNERO, *Invito alla lettura di John Steinbeck*, cit., pp. 44-45.

piccoli ruoli da attrice, con la speranza che almeno un produttore o un regista la notasse e segnalasse il suo nome ai quartieri alti che contavano. Gwyn, di diciotto anni più giovane di Steinbeck, si prese cura di lui e se ne innamorò. Egli, dal canto suo, tenne sospesa la relazione con la ragazza, giudicandola come un piacevole passatempo durante le sue trasferte a Hollywood e perché intenzionato a riallacciare i rapporti con la moglie. Tuttavia le crescenti difficoltà con Carol e il pensiero nostalgico che lo portava sempre a Gwyn condussero Steinbeck a separarsi definitivamente dalla prima e a iniziare una relazione stabile con la seconda, lontano dalla California e dai ricordi che quei luoghi suscitavano nella sua mente. I due si sposarono nel marzo del 1943 a New Orleans e si trasferirono a Manhattan.³⁵

In quei primi anni Quaranta, però, toccò anche fare i conti con gli eventi drammatici della Seconda guerra mondiale, cui Steinbeck non poté rimanere estraneo e nemmeno indifferente, anzi: se dal punto di vista narrativo il suo maggior contributo arrivò con il romanzo *La luna è tramontata* (1942), egli fu anche impegnato in prima persona, inizialmente nel Comando Addestramento dell'Aviazione – esperienza da cui scaturirono gli scritti contenuti nel volume *Sganciate le bombe*, pensato in origine come opuscolo propagandistico, nonostante Steinbeck fosse «un pacifista e, dal punto di vista intellettuale, percepiva la guerra come futile, uno spasmo razziale biologico generato dall'inconscio»³⁶ – e poi come corrispondente di guerra per il «New York Herald Tribune» nel 1943, al seguito delle truppe americane in Inghilterra, Algeria e Italia, quando «strisciò coi soldati nelle trincee, vide case sventrate, barelle cariche di feriti,

³⁵ L'accademico statunitense Joseph Fontenrose ha parlato di questo matrimonio come di una cesura nella vita e nella carriera dello scrittore, il quale 'cessò' così di essere un californiano: «This second marriage marks a dividing line in Steinbeck's career. With it he ceased to be a Californian» (JOSEPH FONTENROSE, *John Steinbeck. An introduction and Interpretation*, New York, Barnes & Noble, Inc., 1964, p. 5).

³⁶ F. GARNERO, *Invito alla lettura di John Steinbeck*, cit., p. 50.

ragazze con la pancia squarciata dalle granate, aspirò l'odore della polvere e delle pallottole, «il puzzo degli uomini e degli animali uccisi ieri».³⁷

Terminato il suo incarico per il «Tribune», Steinbeck prese a scrivere un nuovo romanzo, *Vicolo Cannery*, che voleva essere un omaggio all'amico Ed Ricketts, che nel libro è rintracciabile nel personaggio di Doc, alla filosofia di vita che egli fu in grado di insegnargli e al ricordo malinconico degli anni Trenta, «quando non era ancora una celebrità e il mondo non era impazzito».³⁸ Il libro, pubblicato nel 1945 – anno che vide Steinbeck in corsa per il Premio Nobel –, «segnò anche il passaggio, letterale e simbolico, dall'innocenza delle valli californiane alla sofisticazione della città»,³⁹ chiudendo in questo modo una fase significativa della produzione dell'autore.

II.1.5 – Una inquietudine latente e gli ultimi fuochi

Dal matrimonio con Gwyndolyn nacquero due figli, Tom e John, che Steinbeck cercò sempre di tenere al riparo dall'insidioso – e ne aveva ben donde – mondo della celebrità. Fu un periodo, quello newyorkese, di intensa attività scrittorica: prima con la pubblicazione del racconto *La perla*, ulteriore esito creativo del viaggio intrapreso anni prima con Ricketts, e poi con la stesura del romanzo *La corriera stravagante* (1947), che narra con leggerezza e ironia l'itinerario di una corriera, per l'appunto, partita dal Messico alla volta della California con a bordo un campionario ben assortito di tipi umani, e che «vuole essere una rilettura dei *Canterbury Tales*, dove ogni turista è un personaggio con una diversa ragione per affrontare il viaggio».⁴⁰ Nello stesso periodo Steinbeck, ormai avvezzo ai continui spostamenti, affrontò anche un viaggio in Russia

³⁷ M. LANCIA, *La vita e l'opera di John Steinbeck*, cit., p. 51.

³⁸ W. FRENCH, *Steinbeck*, cit., p. 13.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ F. GARNERO, *Invito alla lettura di John Steinbeck*, cit., p. 53.

con l'amico fotografo Robert Capa, al termine del quale diede alle stampe il resoconto intitolato *Diario russo*.

L'anno dopo, però, non fu tra i più fausti: il matrimonio con Gwyn giunse al capolinea a causa di una serie di attriti e frizioni dovuti a gelosie e rivalità più o meno esplicite che allentarono il legame tra i due coniugi e li condussero alla definitiva separazione; inoltre Steinbeck subì la tragica perdita dell'amico Ricketts. A risollevarlo fu nel 1950 il matrimonio – il terzo e ultimo della sua vita – con la texana Elaine Scott, già attrice e direttrice teatrale. La ritrovata armonia fu per lui foriera di un ritorno alla scrittura con in testa un progetto ambizioso: «un tentativo di ricreare la storia del suo paese di origine»,⁴¹ che, tuttavia, con il tempo, si tramutò in una sorta di commiato dalla sua terra. Il romanzo che ne nacque è *La valle dell'Eden* (1952).⁴²

Mentre, nel gennaio del 1952, stava lavorando ancora a questo libro, incontrò più volte Arthur Miller, edito dalla stessa Viking. Perché aveva lasciato la sua terra?, gli chiese l'autore di *Un commesso viaggiatore*. Sarebbe rimasta la stessa persona, avrebbe scritto gli stessi libri se non si fosse trasferito a New York? E la risposta di Steinbeck fu che Monterey, Salinas, la California non erano più le stesse e anche lui era cambiato. Era del tutto impossibile pensare al ritorno.⁴³

Effettivamente, dopo aver completato il suo ultimo libro, Steinbeck, assieme alla moglie, affrontò un doppio viaggio europeo tra l'Italia, la Francia, l'Inghilterra e l'Irlanda, e poi di nuovo da Gibilterra alla penisola scandinava.

Sul fronte della narrativa, dopo la non calda accoglienza riservata a *La valle dell'Eden*, lo scrittore californiano provò prima a tornare a immergersi nelle vivaci atmosfere di quel “vicolo Cannery” che tanto avevano diletto il pubblico quasi una

⁴¹ W. FRENCH, *Steinbeck*, cit., p. 15.

⁴² Steinbeck stesso attribuì una centralità inedita a questa sua imponente fatica letteraria, assumendola come punto di arrivo di tutto il suo precedente 'apprendistato' da scrittore, ovvero come *summa* narrativa di un lungo percorso che poteva dirsi proprio finalizzato alla stesura di questo romanzo.

⁴³ F. GARNERO, *Invito alla lettura di John Steinbeck*, cit., p. 56.

decina di anni prima, proponendo una nuova storia ivi ambientata con il romanzo *Quel fantastico giovedì* (1954), che, però, «non ha più l'irresistibile gaiezza dei precedenti quadri di Monterey; s'è infiltrata la malinconia ed è vicino l'amaro venerdì della passione»;⁴⁴ poi sperimentò i sentieri immaginifici del *fantasy* e della satira con *Il breve regno di Pipino IV* (1957), e riprese a scrivere articoli per le riviste, tra cui la «Saturday Review», sostanzialmente per guadagnare qualche soldo aggiuntivo. Successivamente, influenzato dal ciclo arturiano e dall'opera di Malory, iniziò a scrivere *L'inverno del nostro scontento* (1961), «quanto di più vicino ad Artù sul tema della lealtà riuscì a escogitare».⁴⁵

Nei primi anni Sessanta intraprese un viaggio attraverso gli Stati Uniti assieme al fidato amico a quattro zampe Charley, da cui nacque il libro *Viaggio con Charley*, pubblicato nel 1962. Nel mese di ottobre dello stesso anno venne insignito del Nobel per la Letteratura, «per il suo stile letterario, in cui si fondono realismo e immaginazione, e in cui sentiamo vibrare, oltre a una vena di compiacente umorismo, una penetrante chiaroveggenza sociale».⁴⁶ Fu quindi di nuovo in giro per l'Europa, a tratti con la moglie e in compagnia del drammaturgo Edward Albee, altre volte da solo. Al suo ritorno in patria, avvenuto dopo l'assassinio del presidente Kennedy del 22 novembre 1963, si sentì depresso, insofferente e incapace di scrivere.

Ancora una volta riuscì a riprendersi dallo sconforto e a riacquistare la motivazione e l'ardore creativo momentaneamente affievolitisi. Nei suoi ultimi scritti uno degli argomenti maggiormente trattati è la guerra del Vietnam, rispetto alla quale Steinbeck mostrò di avere opinioni ora favorevoli, ora di dubbio o anche di condanna verso l'opportunità dell'intervento armato degli Stati Uniti. L'alternanza di vedute gli

⁴⁴ P. RAFROIDI, *John Steinbeck*, cit., p. 18.

⁴⁵ F. GARNERO, *Invito alla lettura di John Steinbeck*, cit., pp. 61-62.

⁴⁶ Questa la motivazione con cui l'Accademia svedese assegnò l'ambito premio allo scrittore californiano e riportata in KJELL STRÖMBERG, *Il conferimento del Premio Nobel a John Steinbeck*, trad. it. di Leonella Alano Podini, in *John Steinbeck. Premio Nobel per la letteratura 1962*, cit., pp. 7-8.

cagionò una ennesima, reiterata condizione di inquietudine, per la quale assunse la decisione di partire per il Vietnam del Sud in qualità di reporter per il «Newsday», cercando di prendere parte alle azioni civili e militari che si svolgevano in quel teatro di guerra.

Tornato a casa, tra il 1967 e l'anno successivo ebbe diversi problemi di salute che lo costrinsero a trasferirsi da Long Island a New York e che presagirono la fine imminente che sarebbe giunta il 20 dicembre di quel 1968. Una morte 'silenziosa', da uomo comune, con cui si concludeva la vita di uno degli scrittori che meglio seppe farsi interprete delle complesse vicende del proprio paese e che mantenne costantemente un occhio di riguardo per quelle realtà sociali che maggiormente risentirono delle conseguenze della Depressione; uno scrittore dalla parte degli ultimi, degli umili e dei vinti, perché egli stesso fu sempre, prima di tutto, un uomo, e poi una penna eccelsa.

II.2 – Uomini e topi, tra desideri impossibili e legami indissolubili

II.2.1 – Dell'essenza del “sogno americano” e dell'amicizia sopra ogni cosa

The American Dream is that dream of a land in which life should be better and richer and fuller for everyone, with opportunity for each according to ability or achievement. [...] It is not a dream of motor cars and high wages merely, but a dream of social order in which each man and each woman shall be able to attain to the fullest stature of which they are innately capable, and be recognized by others for what they are, regardless of the fortuitous circumstances of birth or position.⁴⁷

⁴⁷ JAMES TRUSLOW ADAMS, *The Epic of America*, New York, Blue Ribbon Books Inc., 1931, p. 404. «Il sogno americano è quel sogno di una terra in cui la vita dovrebbe essere migliore, più ricca e più piena per tutti, con l'opportunità per ciascuno di realizzarsi in base alle proprie capacità o ai propri risultati. [...] Non è un sogno fatto semplicemente di belle auto e stipendi elevati, ma si tratta di un ordine sociale in cui ogni uomo e ogni donna dovranno essere in grado di raggiungere la più completa statura di cui essi siano innatamente capaci, ed essere riconosciuti dagli altri per ciò che essi sono davvero, indipendentemente dalle fortuite circostanze di nascita o di posizione sociale».

È con queste parole che lo storico newyorkese James Truslow Adams nel suo libro *The Epic of America* risalente al 1931 intendeva sottolineare come l'espressione "sogno americano" non dovesse essere associata a una concezione puramente materiale e mondana della vita, dominata dalla concupiscenza e dalla voluttà, bensì fosse da ricondurre a una dimensione sociale in cui ciascun individuo, grazie a un patrimonio di valori condiviso e a un sistema che tutela i diritti fondamentali dell'uomo, è in grado di perseguire il proprio ideale di realizzazione personale, dando alle proprie aspirazioni e cogitazioni una concretezza effettiva. Non è infatti casuale che fin dai suoi albori la civiltà americana abbia messo nero su bianco nella Dichiarazione di Indipendenza del 1776 la salvaguardia del «diritto alla vita, alla libertà, e al perseguimento della felicità», in quanto tali diritti costituiscono le condizioni precipue affinché uomini e donne, indistintamente, possano coltivare e realizzare i loro desideri.⁴⁸ Questo riconoscimento è il motore che muove, nutre e vivifica la società e la cultura statunitensi, contribuendo a fornire sempre nuova linfa all'immaginario nazionale e al sogno particolare di ciascuno.

La letteratura, in questo senso, si è sistematicamente fatta portavoce delle istanze di romanzieri, poeti e scrittori di ogni genere che hanno sentito di volere e dovere affidare alla carta sensazioni, turbamenti e speranze che appartenevano non solo a loro stessi ma all'intero paese, e ha rappresentato sovente una cassa di risonanza del clima – ora di fiducia, ora di apprensione, ora di timore – che nel corso degli anni ha aleggiato e permeato le esistenze di milioni di americani. Volendo portare due esempi che avvalorino quanto asserito, se da un lato Francis Scott Fitzgerald è riuscito a rendere realmente "grande" *Il grande Gatsby* giocando tutto il romanzo attorno a

⁴⁸ Il biologo e filosofo francese Henri Laborit (1914-1995) stabilì che «noi chiamiamo libertà la possibilità di realizzare atti che ci gratificano, di realizzare il nostro progetto, senza scontrarsi col progetto altrui. Ma lo spazio gratificante non è libero. Anzi è completamente determinato» da pulsioni concorrenti che afferiscono a tanti esseri desideranti tra loro antagonisti, portati allo scontro per l'affermazione di un proprio spazio in cui i rispettivi desideri possano trovare soddisfazione (HENRI LABORIT, *Elogio della fuga*, trad. it. di Leonella Prato Caruso, Milano, Mondadori, 1982; Paris 1976, p. 71).

quell'ardimentosa ricerca della felicità che, in quanto subordinata al dialogo inattuabile tra piani temporali separati e irripetibili, inevitabilmente sfocia nella tragedia individuale che travolge e sconvolge il protagonista, costringendolo al doloroso disincanto finale; dall'altro lato John Steinbeck nel suo *Uomini e topi* ha cercato di tornare alla natura primigenia del sogno americano, alla sua sostanza essenzialmente terrena e umile, per scoprire, ciononostante, che in esso sono già presenti i semi del suo dissolvimento e che il desiderio del possesso di un appezzamento di terra continua a sussistere soltanto come creazione mentale che non ha modo di allignare nel mondo reale.

Nella fattispecie, la vicenda di George Milton e Lennie Small, i due amici protagonisti di *Of Mice and Men*, è la narrazione di un sogno che per quanto modesto e all'apparenza accessibile è comunque destinato a infrangersi contro un fato spietato che non dà requie alla sofferenza umana e contro quella storia nemica degli ultimi che nell'America povera e rurale degli anni Trenta si abbatteva primariamente su coloro che meno erano in grado di contrastarla, umiliandoli e infliggendo loro i colpi di una metaforica scure su cui si distinguono le ombre nere dei mali che attanagliavano il paese – dall'odio razziale all'emarginazione, alle logoranti e riprovevoli condizioni di lavoro dei braccianti stagionali – e che trovavano le loro vittime designate tra le misere esistenze dei più deboli e indifesi. Un sogno, dunque, quello della proprietà terriera,⁴⁹ – «the earth longings of a Lennie who was not to represent insanity at all but the inarticulate and powerful yearning of all men»⁵⁰ – troppo grande per riuscire a

⁴⁹ Circa la natura della brama in questione, il curatore della recente ultima edizione italiana del romanzo, Luigi Sampietro, avverte che si tratta del «vero sogno di tutti gli americani di buona volontà, dopo l'entrata in vigore dell'Homestead Act del 1862» (L. SAMPIETRO, *Introduzione*, in J. STEINBECK, *Uomini e topi*, trad. it. di Michele Mari, Milano, Bompiani, 2017; New York 1937, p. 15). Quello ricordato fu un provvedimento legislativo firmato dal presidente Abraham Lincoln per promuovere l'insediamento e lo sviluppo delle aree dell'Ovest del paese, ovvero di quelle terre "selvagge" al di fuori dei confini delle tredici colonie originali da cui ebbe inizio la storia statunitense.

⁵⁰ L. GANNETT, *Introduction. John Steinbeck's way of writing*, cit., p. XVIII. «Gli aneliti terrestri di un Lennie che non doveva rappresentare affatto la follia ma il desiderio inarticolato e potente di tutti gli

scavalcare la dimensione prettamente immaginativa – della mente che crea, elabora, rimugina senza sosta – e a trovare il proprio coronamento materiale e tangibile: tutte quelle fascinazioni fantastiche, quei gingilli che rinfocolavano i cuori puri e galvanizzavano i semplici ingegni dei due “eroi” steinbeckiani, e di tutti quelli che come loro, lecitamente, sognavano, sono condannati al baratro ineluttabile del miraggio, per sua natura inafferrabile e ingannevole.

“Ho visto centinaia di uomini andarsene per strada di ranch in ranch, con i loro fagotti sulle spalle e la stessa dannata idea in testa. Centinaia. Arrivano, e poi se ne vanno da un'altra parte; e ognuno di loro ha in quella dannata zucca un pezzettino di terra. E mai che uno di quei fessi ci mette sopra le mani. Proprio come il Paradiso. Tutti a volere il loro pezzettino di terra. Ho letto una quantità di libri qua dentro. Nessuno va in Paradiso, e nessuno ottiene la terra. È solo nella loro testa. Passano il tempo a parlarne, ma è solo nella loro testa”.⁵¹

Sfortunatamente, però, la testa di Lennie ha qualcosa che non va. Egli soffre di un *deficit* cognitivo per cui il suo sviluppo mentale si è bloccato anzitempo, facendo di lui un possente uomo dalla forza erculea ma con la capacità intellettuale di un bambino. Una discrepanza tra gagliardia fisica e limitatezza ragionativa che, nel suo acutizzarsi con l'avanzare della narrazione, oltre a coinvolgere emotivamente il lettore, tocca profondamente e in prima persona anche George. Questi è un ometto mingherlino al cospetto dell'amico, ma astuto abbastanza da cavarsela tanto nella selva irta di infidi ostacoli che è il mondo, quanto tra i suoi pari, troppo frequentemente votati alla sopraffazione del prossimo e all'uso della violenza nei confronti del “diverso”. Così, pur

uomini».

⁵¹ J. STEINBECK, *Uomini e topi*, cit., p. 102. Sono le amare e lucide parole di Crooks, lo stalliere zoppo e nero che da anni lavora al ranch presso cui George e Lennie trovano impiego. A causa del colore della sua pelle ha sempre dovuto fare i conti con i pregiudizi e i soprusi, con l'esclusione da quelle forme di convivenza sociale e di relazione amicale che si instaurano naturalmente tra i bianchi. A questa condizione egli ha tentato di trovare rimedio rifugiandosi nella lettura, fino a diventare una specie di figura depositaria del sapere terreno, pur consapevole del fatto che i libri possono fornire conforto fino a un certo punto, poiché è solo nel rapporto tra simili che un uomo può considerarsi veramente tale. Ma questo *status* di parità era per lui utopia; proprio come il sogno dei due protagonisti.

ammettendo a più riprese a se stesso e palesando ogni volta a Lennie che «se non ti avevo attaccato alle costole era tutto più facile e più bello; me la passavo bene, e forse avevo anche una ragazza...»⁵² e «quando penso alla bella vita che potevo fare senza di te divento pazzo»,⁵³ George non può staccarsi da Lennie, non può non pentirsi della cattiveria verbale usata nei suoi confronti e, quindi, ridimensionare la portata dei suoi sfoghi allo scherzo mal riuscito, al “non volevo dire questo” e riaffermare con vigore l’amicizia che li unisce.

Perché George sa. È consapevole che Lennie ha solo lui e che senza di lui sarebbe presto fagocitato dalla crudeltà degli uomini, in quanto essere umano imperfetto, variabile impazzita in un mondo regimentato dagli istinti immediati e brutali e dalla legge del più forte, che ripudia ogni forma di sentimento di segno positivo e che stigmatizza la diversità. Lennie, infatti, è un *monstrum naturae*⁵⁴ inconsapevole delle proprie azioni e ignaro del limite non secondario che separa la liceità dalla colpa, l’innocenza dall’esecrazione. Ma George è altresì conscio del fatto che anche lui stesso ha solo Lennie con cui stare, dal momento che «i tipi come noi, che lavorano nei ranch, sono le persone più sole al mondo. Non hanno famiglia, non appartengono a nessun posto». ⁵⁵ E allora questo romanzo breve, o racconto lungo, di Steinbeck diventa prima di tutto un impareggiabile inno all’amicizia, a un legame che le circostanze contingenti non possono ossidare mai.

La forza che rinsalda questa relazione permette ai due, il gigante nerboruto e il suo esile guardiano, di travalicare almeno col pensiero quegli ostacoli che, sotto forma di tentazioni ingannevoli e piacevoli lusinghe, normalmente si frappongono alla realizzazione dei rosei progetti futuri degli uomini come loro; perché George e Lennie,

⁵² Ivi, p. 30.

⁵³ Ivi, p. 35.

⁵⁴ L. SAMPIETRO, *Introduzione*, in J. STEINBECK, *Uomini e topi*, cit., p. 15.

⁵⁵ J. STEINBECK, *Uomini e topi*, cit., p. 37.

al contrario di questi ultimi che conducono le loro esistenze in solitudine, vivono l'uno per l'altro, o, come sostiene lo stesso Lennie ripetendo le parole dell'amico, «perché io ho te che mi stai dietro, e tu hai me per star dietro a te».⁵⁶

Questa intensa reciprocità viene ribadita come un'antifona nel corso della storia, unitamente alla narrazione di George del progetto di acquistare una piccola fattoria assieme a Lennie, in cui coltivare la terra e allevare tanti animali, e condurre così una vita dignitosa, senza bisogno di niente e nessun altro. La reiterazione di quel racconto così edificante che Lennie chiede bramosamente a George, nonostante lo conosca a memoria, ma se provasse lui a ripeterlo non sarebbe la stessa cosa perché mancherebbe sempre qualche particolare, «(finissimo ed economicissimo tratto con cui Steinbeck ci fa capire quanto Lennie abbia sentore del proprio deficit)»,⁵⁷ serve ad accrescere una volta di più la convinzione che quel sogno possa effettivamente diventare realtà un giorno, molto presto.

E tuttavia la potenza del verbo e l'entusiasmo che accompagna l'enunciazione del desiderio non sono sufficienti a sovvertire lo scacco esistenziale che si prepara a frustrare progetti e ambizioni tanto a lungo agognati, costringendo senza alcuna *pietas* alla cruda disillusione. Era già stato così per il Gatsby fitzgeraldiano, troppo occupato, nella sua 'dislessia temporale', a cercare di rivivere il passato per accorgersi che il suo sogno d'amore era ormai 'polvere'; ed è così anche per la straordinaria coppia partorita dalla penna di Steinbeck, insidiata dallo spettro del fallimento sin dalla sua comparsa sulla scena del romanzo.⁵⁸

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ MICHELE MARI, *I demoni e la pasta sfoglia*, Milano, il Saggiatore, 2017, p. 473.

⁵⁸ Prima di raggiungere il loro nuovo posto di lavoro, George e Lennie cenano e trascorrono la notte in una radura circondata dagli alberi poco distante dal ranch che li attende. È in quel luogo che Lennie, istruito a dovere dall'amico, avrebbe dovuto ritirarsi nel caso in cui si fosse messo nei guai. Purtroppo per loro, proprio lì egli sarà costretto a tornare quando la vicenda evolverà rapidamente verso l'amaro epilogo finale.

Da questa prospettiva si capisce come in *Of Mice and Men, Uomini e topi* – indipendentemente dall'ordine in cui si scelga di considerare il binomio: sintomatico della pari dignità di cui godono tanto i primi quanto i secondi e della medesima sorte che attende entrambe le categorie – i progetti degli uni (gli uomini) e degli altri (i topi), o viceversa, siano apparentati nella tragica fatalità del crudele destino che aleggia e imperversa senza discriminazioni, né favoritismi. Infatti, come recitano i versi del poeta scozzese Robert Burns (1759-1796), da cui Steinbeck ricava il titolo del romanzo:

*But Mousie, thou art no thy-lane,
In proving foresight may be vain:
The best laid schemes o' Mice an' Men,
Gang aft agley,
An' lea'e us nought but grief an' pain,
For promis'd joy!*

Ovvero:

Ma topolino, non sei il solo,
A provar che la previdenza può esser vana:
I migliori piani dei topi e degli uomini,
Van spesso di traverso,
E non ci lascian che dolore e pena,
Invece della gioia promessa!⁵⁹

Nella vicenda dei due braccianti avventizi⁶⁰ non c'è infatti traccia di giubilo e letizia e la promessa della terra muta in amarezza e afflizione. Sin dall'inizio del

⁵⁹ Il testo in lingua si trova in ROBERT BURNS, *Selected Poems*, edited by Carol McGuiirk, London, Penguin Books, 1993, p. 68, ma lo riporto, assieme alla traduzione italiana, da MASSIMO MIGLIORATI, "Uomini e topi" di John Steinbeck o dell'impossibile redenzione, in *Gli scrittori italiani e la Bibbia. Atti del convegno di Portogruaro, 21-22 ottobre 2009*, a cura di Tiziana Piras, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 2011, p. 232. Per usare un termine caro a Montale – tra l'altro già frequentatore di Steinbeck in qualità di suo traduttore –, l'occasione di questa poesia – scritta nel lontano 1785 – fu il gesto accidentale con cui il poeta Burns demolì il nido invernale di un topo di campagna, vanificando in un attimo lo sforzo protratto che aveva impegnato quest'ultimo.

racconto l'atmosfera in cui il lettore è immerso è carica di tensione, presaga di eventi infausti che immancabilmente si avvereranno, foriera di una *escalation* drammatica che troverà la sua *spannung* nella scena finale; quella scena preta di commovente afflato che porterà George a uccidere Lennie per risparmiargli la fine più atroce che sarebbe stata perpetrata da chi, a differenza sua – l'amico fedele, il compagno fraterno –, non riconosce l'ingenuità insita in quel corpo taurino purtroppo sprovvisto di raziocinio e non la tollera nemmeno, vedendo in Lennie soltanto un energumeno dalla forza bruta, incontrollabile e, dunque, un reo da punire, da cancellare da quel sordido contesto moralmente beccero, perché impossibile da redimere.

La ferocia del destino si incista proprio nel disturbo di Lennie. Egli dimentica le cose, nonostante gli sforzi incredibili per imprimere nella sua testa gli ammonimenti salvifici e protettivi di George che lo terrebbero al riparo dai guai: «briciole di saggezza vendemmate dai tralci intristiti della mediocrità». ⁶¹ Eppure accade ogni volta che qualcosa si inceppa, la sostanza di quegli utili precetti ricevuti dall'amico si perde in una bruma mentale che confonde quell'omone buono che è Lennie, portandolo ad agire impulsivamente, senza cognizione della propria forza, tanto da uccidere quando impaurito o semplicemente disattento, nel momento in cui attorno a lui viene a mancare la difesa e la guardia di George, condannando così entrambi a vedere il naufragio di quel piano futuro tanto accuratamente programmato.

⁶⁰ Sampietro nella sua *Introduzione* al romanzo impiega il termine *bindlestiff* per riferirsi a quei vagabondi, migranti o lavoratori stagionali che, proprio come la coppia di protagonisti steinbeckiani, si spostavano da un luogo a un altro, da un posto di lavoro a quello successivo con i pochi averi tutti raccolti in un misero fagotto. Per un approfondimento ulteriore e una scrupolosa, anche se datata, disamina della figura dello *hobo* (il lavoratore migrante la cui vita è caratterizzata – in una parola – dalla provvisorietà) nella società e nella cultura americana, suggerisco la consultazione di NELS ANDERSON, *Hobo. Il vagabondo. Sociologia dell'uomo senza dimora*, a cura di Raffaele Rauty, trad. it. di Caterina Dominijanni, Roma, Donzelli, 1997 (Chicago 1923). L'autore si concentra in particolare sul dilagare di questo fenomeno nella città di Chicago, ma ciò che elenca, descrive e analizza e le riflessioni che formula sono in certi casi estendibili anche al quadro presentato da Steinbeck nel suo romanzo.

⁶¹ P. RAFROIDI, *John Steinbeck*, cit., p. 163.

Del resto, osservando i fatti con obiettività, George poteva facilmente prevedere – e nella sua testa, probabilmente, già lo sapeva – che la fine di quei meravigliosi propositi sarebbe stata imminente. Attraverso un *flashback* a puro beneficio del lettore, veniamo infatti informati che i due compagni furono costretti ad allontanarsi in fretta dal podere in cui lavoravano in precedenza a causa di un increscioso incidente con protagonista il solito sventurato Lennie, alle prese con una donna il cui soffice vestito di velluto rosso lo aveva invogliato a una carezza più vigorosa, a una stretta più salda, spaventando comprensibilmente la longilinea ragazza, che, vistasi braccata, pensò bene di urlare per richiamare l'attenzione dei lavoratori, costringendo George a distogliere l'amico a colpi di picchetto e a darsi alla fuga assieme a lui.

L'episodio in questione non fu che il preludio a una serie di eventi in cui, ordinariamente, sono la mancanza di affetto e la ricerca ossessiva di quell'amore tanto a lungo negato a sfociare in contatti fisici dai risvolti omicidi: inizialmente a soccombere sotto le incontrollate manifestazioni di bene è un topolino, poi un cucciolo di cane che rimane vittima delle medesime energiche effusioni, quindi i conigli, salvi solo grazie al fatto che le carezze ad essi riservate sono parte di quel sogno costantemente rievocato e non fanno in tempo a trovare un corrispettivo nella realtà, infine – caso assai più grave e che rappresenta l'apice della *climax* di morbosità – la moglie di Curley – figlio, quest'ultimo, del proprietario del ranch –, la donna ammaliatrice i cui biondi capelli sinuosi costituiscono una tentazione troppo forte per Lennie; più forte anche dei rigidi ammaestramenti usciti con perentorietà dalla bocca di George. «Topi, conigli, cuccioli, donne, un pezzo di velluto rosso sono tutte cose uguali nella mente infantile di Lennie: cosette morbide da accarezzare»,⁶² troppo fragili per resistere al tocco della possente mano del loro ammiratore e, dunque, dal destino mortifero già scritto.

⁶² M. LANCIA, *La vita e l'opera di John Steinbeck*, cit., p. 113.

Ciò accade perché Lennie è un essere estraneo al mondo di convenzioni, formalismi e leggi in cui vive, e finisce per errare tra ciò che è giusto e ciò che è sbagliato senza capacità di discernimento, in nome di un ideale di bellezza secondo cui accarezzare, toccare, palpare sono gesti naturali per manifestare appagamento e diletto. Per questo egli non riesce a tollerare che le cose belle si sottraggano alla sua morsa affettiva e reagisce come si comporterebbe un animale per difendere i suoi cuccioli in pericolo, ovvero dando libero sfogo al proprio istinto. «Questo impulso ad uccidere, in un minorato come Lennie [...], si è conservato in una forma quasi innocente; eppure Lennie ha imparato dal suo più evoluto amico che abbandonarsi a tale impulso significa fare qualcosa di “male”. [...] Lennie è tradito dalle incertezze della nostra stessa natura animale»⁶³ e, in assenza del richiamo del suo ‘padrone’, si trasforma in un distruttore cieco, avulso dalle dinamiche che regolano la civile convivenza e attento solamente a che la bellezza che stringe tra le mani non gli sfugga. Per questo motivo al lettore riesce più facile compatirlo, tollerare le sue azioni altrimenti condannabili e vedere l’innocenza che alberga nel suo cuore e nelle sue intenzioni ma non trova il giusto corrispettivo nelle sue azioni.

II.2.2 – Il dramma dell’incomunicabilità e della solitudine

“Voi due andate in giro a lavorare insieme?”

Il suo tono era amichevole. Sollecitava la confidenza senza chiederla.

“Già,” disse George. “Stiamo l’uno dietro all’altro.” Indicò Lennie con il pollice. “Non è una cima, ma è un satanasso di lavoratore. Proprio un tipo a posto, anche se non è una cima. Lo conosco da un sacco di tempo.”

Slim lanciò a George un’occhiata che lo passò da parte a parte.

“Non ce ne sono molti che vanno in giro a lavorare in coppia,” scherzò.

“Non so perché. Forse in questo dannato mondo ognuno ha paura dell’altro.”

⁶³ EDMUND WILSON, *Saggi letterari 1920-1950*, trad. it. di Giovanni Giudici, Giovanni Galtieri, Milano, Garzanti, 1967 (New York 1950, 1952), pp. 173-174.

“È molto meglio andare in giro con uno che conosci,” disse George.⁶⁴

In questo breve scambio di battute tra il capo-mulattiere Slim e George, Steinbeck lascia trapelare in modo netto una morale anticonvenzionale che celebra la centralità dell'amicizia in un mondo dominato da ideali che cozzano contro qualsiasi forma di sentimento, in nome di 'divinità' terrene quali il profitto e lo sfruttamento. Così i due nuovi arrivati al ranch di Curley incarnano una forma di relazione sconosciuta e ignorata dagli altri braccianti che popolano le pagine del romanzo e sono ormai avvezzi alla solitudine: basti pensare che la soppressione del cane di Candy, lo scopino della fattoria, è giudicata come un atto dovuto per porre fine alle sofferenze dell'animale – cieco, reumatico e puzzolente –, nonostante questi non fosse di alcun disturbo a nessuno; che il vocabolario squinternato dello stalliere Crooks rimane l'unica consolazione di questi all'emarginazione portatagli in dote dal colore della pelle; o ancora, che i monologhi paralleli di Lennie e della moglie di Curley, i quali proseguono imperterriti a parlare dei rispettivi sogni impossibili, senza prestare ascolto alle parole dell'interlocutore, evidenziano l'impossibilità di un dialogo costruttivo fatto di attenzione e di comprensione, poiché entrambi i partecipanti di quello che dovrebbe essere uno scambio comunicativo «sono vittime di un ambiente povero, crudele e bigotto, vittime di un meccanismo ben più grande di loro, rispetto al quale sono destinati a soccombere».⁶⁵

Tali situazioni, oltre ad assumere una funzione prolettica nell'economia della narrazione, poiché preludono alla tragedia finale che vedrà George compiere un atto di amore estremo nei confronti del compagno Lennie, contribuiscono allo stesso tempo a dare maggiore risalto alla coppia principe del romanzo, perché, a ben guardare, «la

⁶⁴ J. STEINBECK, *Uomini e topi*, cit., p. 60.

⁶⁵ M. MIGLIORATI, *“Uomini e topi” di John Steinbeck o dell'impossibile redenzione*, cit., p. 233.

tragedia è tutta nei due amici, George che si rovina la vita per star dietro a Lennie, e Lennie che continua a fare “cose brutte” angosciandosi per quello che George potrà dirgli»,⁶⁶ per il timore di perdere la possibilità di custodire i suoi amati conigli una volta che il sogno del potere acquisterà la consistenza della realtà. Tutti gli altri personaggi sono in secondo piano, eppure alcuni condividono anch’essi ossessioni analoghe a quelle per cui combattono i due protagonisti, perché animati ciascuno dal proprio sogno: la moglie di Curley è delusa e frustrata poiché ogni giorno che passa vede sfumare un po’ alla volta la brillante ambizione⁶⁷ di poter un giorno sfondare nel *jet set* hollywoodiano⁶⁸ ed è costretta, o meglio, imprigionata in un matrimonio che non le

⁶⁶ M. MARI, *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., p. 474.

⁶⁷ «Intrinsecamente totalizzante, l’ambizione raffigura la tendenza dell’io a crescere e ad appropriarsi di quanto lo circonda, a seguire gli impulsi di una perenne mobilità, a cercare di avere di più, fare di più, riuscire a essere qualcosa di più» (PETER BROOKS, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, trad. it. di Daniela Fink, Torino, Einaudi, 1995; New York 1984, p. 43). L’io è animato da una pulsione interiore volta a scardinare i limiti posti dalle condizioni contingenti per trovare una rinnovata e più completa realizzazione in qualcos’altro che possa soddisfare il suo bisogno di autoaffermazione.

⁶⁸ Si tratta di un fenomeno comune a molte giovani donne di quegli anni: è sufficiente pensare, senza andare troppo lontano, a quanto espresso sulle ambizioni nutrite dalla seconda moglie di Steinbeck, Gwyn Conger. Ulteriore e ficcante esempio è fornito magistralmente dal romanzo *Non si uccidono così anche i cavalli?* dello scrittore statunitense Horace McCoy (1897-1955), nel quale si narra di una delle tante, massacranti maratone di ballo – «tra i sinistri segni dei primi anni della depressione», come scrisse Edmund Wilson in uno dei suoi *Saggi letterari* (cit., p. 158) – cui si iscrivevano centinaia di giovani attratti dai premi in denaro e dal miraggio di una convocazione per un provino a Hollywood. In questo romanzo, che valse a McCoy lo statuto di autore di culto del genere *hard boiled* accanto ai già noti Raymond Chandler e Dashiell Hammett, si assiste alla progressiva degradazione fisica e morale dei protagonisti, che si battono per rimanere in piedi e garantirsi quei pochi spiccioli che avrebbero loro consentito di sopravvivere per un’altra settimana, magari due, prima della rovina definitiva. Il tutto ambientato in una capitale del cinema «dove i sogni arrivano già in frantumi, e gli esseri umani che ci rimangono impigliati possono soltanto scegliere se continuare a divincolarsi o cedere, lasciarsi trascinare verso il fondo» (VIOLETTA BELLOCCHIO, *Diamo un nome alle cose: Hollywood, California*, in HORACE MCCOY, *Non si uccidono così anche i cavalli?*, trad. it. di Luca Conti, Roma, SUR, 2019; New York 1935, p. 10). Imprescindibile nell’inquadrare la crudele macchina hollywoodiana è anche il romanzo *Il giorno della locusta* dello scrittore newyorkese Nathanael West, nel quale tra le colline del cinema più famose al mondo realtà e apparenza si intrecciano di continuo facendo scivolare in un baratro di follia e di violenza i destini sciagurati di uomini e donne che ivi giungevano: «Nuovi gruppi, famiglie intere, continuavano ad arrivare. Tod li vedeva cambiare di colpo non appena entravano a far parte della folla. Finché non c’erano entrati, apparivano diffidenti, quasi furtivi, ma nel momento stesso in cui ne diventavano parte si facevano arroganti e pugnaci. Era un errore crederli innocui curiosi. Erano selvaggi e crudeli, specialmente i non più giovani e i vecchi: noia e delusione li avevano resi così» (NATHANAEL WEST, *Il giorno della locusta*, trad. it. di Carlo Fruttero, prefazione di Christian Frascella, Torino, Einaudi, 2013; New York 1939, pp. 166-167). Quelle che West ritrae sono colline disumanizzanti, in cui gli individui finiscono per rimanere appiattiti in una bidimensionalità che è la medesima dei fondali di cartapesta su cui si staglia l’orrore di una “fabbrica di sogni” incapace di dare seguito alle lusinghe promesse. E l’inevitabile conseguenza, preludio al finale apocalittico, è che ciascuno, «per la delusione, diventa anche cattivo. Una locusta tra milioni di locuste che possono, se fanno folla, calpestare i bambini e sradicare gli alberi, o appiccare il fuoco a Los Angeles, alla turrata città della Promessa, a Babilonia» (ELIO VITTORINI, *Il giorno della locusta*, in ID., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*,

regala nessuna delle gioie che il set cinematografico avrebbe potuto offrirle; il garzone nero Crooks, vittima della discriminazione razziale, ricorda con nostalgia un'infanzia in cui si divertiva a giocare anche con i bambini dalla pelle chiara, «(un'arcadia pregressa quanto quella di Lennie e George è utopia futura)»,⁶⁹ alla quale vorrebbe fare ritorno, perché, forse più di chiunque altro, comprende in maniera chiara e netta che «un uomo ha bisogno... di qualcuno vicino [...]. Un uomo diventa pazzo se non ha nessuno. Non importa chi è, da quanto è con lui. Te lo dico io, [...] te lo dico io che a rimanere troppo soli si finisce con l'impazzire»;⁷⁰ e poi c'è l'addetto alle pulizie Candy che, dopo essersi visto privare della compagnia del povero cane malconcio dalla mano cattiva dell'insensibile Carlson, decide di condividere e appoggiare il sogno di George e Lennie associandosi al loro progetto per scongiurare una fine simile a quella del suo compianto animale.

Altri personaggi minori assurgono invece a quasi comprimari della vicenda romanzesca perché diventano gli antagonisti inconsapevoli dei due speranzosi braccianti, troncando irrimediabilmente qualunque piano o velleità immaginabile. Si tratta di Curley, piccolo di statura, sfrontato e attaccabrighe, cui tutto sembra concesso perché, essendo il figlio del sovrintendente del ranch, ricopre una posizione privilegiata che gli consente di ergersi su un 'pedistallo' rispetto al gruppo dei lavoratori sottoposti, il quale sconterà la sua vanagloria e la sua rissosità uscendo con una mano rotta da uno scontro con il corpulento Lennie; e, soprattutto, della moglie di Curley, della quale ignoriamo il nome, che tenta di sedurre lo sciagurato e indifeso Lennie per soddisfare un appetito di rivalsa nei confronti del coniuge geloso e inetto al matrimonio, finendo per personificare allegoricamente «la figura della Tentazione, la quale però, in questa versione californiana del mito, è costretta a soccombere fisicamente di fronte alla forza

a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, p. 574).

⁶⁹ M. MARI, *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., p. 474.

⁷⁰ J. STEINBECK, *Uomini e topi*, cit., p. 101.

smisurata dell'Innocenza»,⁷¹ ovvero del solito Lennie, che da vittima di un'ossessione perversa diviene nel rapido istante di una carezza assassino inconsapevole, con l'unica ma fatidica colpa di aver trattenuto un oggetto del desiderio non addomesticabile che aveva provato a liberarsi di lui.

Nel momento in cui Lennie, in modo involontario, uccide la giovane donna che tentava vanamente di svincolarsi dalla sua presa, il male dell'umanità prende il sopravvento sulle vite impotenti dei due vagabondi, cancellando il miraggio di un'esistenza migliore, lontana dall'imperversare della malvagità umana. Lennie in un barlume di lucidità si rende conto di aver commesso una "cosa brutta" e, come concordato fin dall'inizio con George – presagio infausto tradottosi in cruda realtà –, scappa per rifugiarsi nella radura dove i due avevano trascorso la notte prima di giungere al podere: un luogo sicuro, un piccolo bosco che, a un livello simbolico di lettura, assume i tratti di un mondo in cui regna una purezza ancestrale ed è scevro da tutti i crimini di cui il genere umano si è macchiato nella sua storia; ma che adesso, pur dando rifugio all'uomo che incarna l'innocenza, si trasforma in *locus horridus* fomentatore di visioni allucinatorie che si accatano nella mente di Lennie, rendendolo l'interlocutore timoroso di un dialogo assurdo durante il quale egli

dando voce ai propri fantasmi fa parlare un coniglio gigantesco che con le sue accuse impietose non ha nulla di fiabesco, tanto meno di carrolliano. Quel coniglio è l'eros e insieme la colpa, è il premio e il castigo, e naturalmente è anche George, George che arriverà subito dopo a uccidere Lennie per evitargli il linciaggio, certo, ma anche per evitargli l'angoscia di aver fatto una cosa più «brutta» del solito e di non avere più il diritto, pertanto, di badare ai conigli. «Non sono arrabbiato. Non sono mai stato arrabbiato, e non lo sono nemmeno ora. Voglio che tu lo sappia» gli dice un attimo prima di sparargli, in quella che resta una delle più belle scene d'amore che siano mai state scritte.⁷²

⁷¹ L. SAMPIETRO, *Introduzione*, in J. STEINBECK, *Uomini e topi*, cit., p. 17.

⁷² M. MARI, *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., p. 475.

George, nella straziante conclusione del romanzo, pone fine al sodalizio con Lennie uccidendolo, per sottrarlo tanto alla caccia all'uomo che il gruppo aveva messo in atto per stanarlo e scaricare su di lui la violenza inaudita della sua punizione, quanto alla lunga mano della legge, che sarebbe altrimenti intervenuta spiccando un mandato di cattura nei suoi confronti. Egli si fa uomo del destino e al contempo eroe per antonomasia quando, prima di premere il grilletto della pistola puntata alla nuca dell'amico, ripetendo una volta di più la promessa della fattoria con gli animali e il vivere per conto loro sostenuti dal "grasso della terra",⁷³ pronuncia queste parole: «Guarda dall'altra parte del fiume, Lennie, e te lo dirò da fartelo quasi vedere».⁷⁴ Parole che vogliono essere un ultimo dono nei confronti di un uomo che, finito preda delle rigide maglie del mondo moderno, meritava di continuare a credere alla promessa di un futuro raggianti in cui poter pascersi in compagnia dei suoi teneri animali.

Con la morte di Lennie, muore anche il sogno di George, il quale mai, durante tutto l'arco del romanzo, riesce a plasmare il proprio futuro in un podere di sua proprietà senza contemplare anche l'amico di sempre al fianco. A questo punto, orbato dell'unico, fedele compagno, non gli resta che seguire il cammino terreno come qualsiasi altro uomo – lavorando, frequentando qualche sala da biliardo e scialacquando lo stipendio nei bordelli –, ammettendo la sua mediocrità,⁷⁵ o magari scegliendo di seguire l'esempio

⁷³ «In uno dei frangenti economicamente più duri della storia del paese, Steinbeck decide di usare un'espressione popolare dal sapore biblico – "vivremo del grasso della terra" – che rinnova la promessa di abbondanza e libertà delle origini» (C. SCARPINO, *US Waste. Rifiuti e sprechi d'America. Una storia dal basso*, cit., p. 21). Questo ricorso alla retorica del poter vivere dei frutti della terra, al mito dell'opulenza derivata da una natura florida e benevola ha contribuito sin dai primi secoli della storia americana a plasmare l'identità nazionale del popolo statunitense.

⁷⁴ J. STEINBECK, *Uomini e topi*, cit., p. 136. Il riferimento è al sogno coltivato da entrambi.

⁷⁵ Warren French nella sua monografia steinbeckiana individuava un interessante parallelo tra George, costretto a rinunciare alle proprie aspirazioni e a dichiararsi uomo mediocre non dissimile dai compagni di lavoro che lo circondano, e Willy Loman, il protagonista del dramma in due atti e un *requiem* di Arthur Miller (1915-2005), *Morte di un commesso viaggiatore*, rappresentato per la prima volta al Morosco Theatre di New York il 10 febbraio 1949 e grazie al quale l'autore vinse il Pulitzer per la drammaturgia nello stesso anno. «George assomiglia a Willy Loman, perché è forzato a fare la stessa ammissione critica che Biff Loman cerca invano di far fare al padre: di valere due lire» (W. FRENCH, *Steinbeck*, cit., pp. 64-

del capogruppo Slim, l'uomo d'azione che non ha tempo per abbandonarsi alle lusinghe dei sogni, ma che dimostra simpatia e rispetto per coloro che si lasciano cullare da esse. E tuttavia George rimane un eroe per aver scelto di continuare a vivere, per non aver optato per il suicidio come la strada più comoda per mettere fine alla sofferenza di aver sacrificato Lennie e a quella di aver rinunciato a sognare assieme a lui, sancendo il trionfo dell'istinto alla vita, pur senza quell'anelito con cui aveva cercato di rendere meno amara la vita stessa, perché dopotutto, come sentenziava Rossella O'Hara in *Via col vento*, "domani è un altro giorno", e come tale merita di essere vissuto.

Con questa sua opera Steinbeck ha voluto esprimere una denuncia sociale forte e mirata nei confronti dell'oppressione e della disperazione cui erano condannati tutti quei lavoratori stagionali che, come George e Lennie, erano costretti a spostarsi di campo in campo, di fattoria in fattoria per poter sopravvivere nelle difficili condizioni imposte dalla Grande depressione. Inoltre, egli intendeva comunicare quel senso di inevitabilità che permeava la vita di ciascuno; ed è riuscito a farlo dando forma a una narrazione che si colloca al confine tra prosa romanzesca e drammaturgia,⁷⁶ grazie soprattutto alla felice combinazione di tre fattori che il critico letterario Peter Lisca nella sua approfondita disamina dell'opera dell'autore di Salinas, *The Wide World of John Steinbeck*, ha individuato, ovvero il simbolismo, l'azione e il linguaggio.⁷⁷ Ad essi va

65).

⁷⁶ A tal proposito Steinbeck coniò il termine *play-novelle*, proprio per sottolineare il tentativo di una compenetrazione tra l'opera teatrale e il romanzo breve, allo scopo di ottenere un prodotto dalla potenza comunicativa più incisiva e diretta.

⁷⁷ Il simbolismo trova la sua migliore espressione in particolare nella scena iniziale e in quella finale del romanzo, quando è l'ambientazione naturale del corso d'acqua e del boschetto ad assumere dapprima una connotazione positiva, legata alla sicurezza che il luogo è in grado di suscitare, e invece alla fine trasformarsi nel tragico luogo del destino in cui svanisce il sogno dei protagonisti. Un ulteriore elemento simbolico è rappresentato da quei conigli che Lennie menziona a più riprese e che, per sineddoche, evocano ancora una volta un posto protetto, la fattoria in cui egli avrebbe dovuto trascorrere assieme a George il resto della vita. Il critico italiano Sergio Perosa ha evidenziato come l'uso sapientemente oculato del simbolismo abbia conferito un carattere di «memorabilità» al rapporto di amicizia che lega i due braccianti affratellati da un comune destino di sofferenza e tragedia (SERGIO PEROSA, *Vie della narrativa americana. La «tradizione del nuovo» dall'Ottocento a oggi*, Torino, Einaudi, 1980, p. 224 n). L'azione si riferisce a tutti quegli episodi di contatto, scontro, conflitto che si traducono in violenza e hanno spesso come conseguenza la morte di animali o persone. Ciascuno di questi eventi rappresenta un

aggiunto quel pensiero non teleologico per cui Steinbeck «non crede all'uomo come misura di tutte le cose, bensì all'uomo come parte di un tutto»,⁷⁸ in cui il libero arbitrio degli esseri umani è costantemente controbilanciato dalle circostanze della storia e dalle forze della natura. Motivo per il quale l'esempio di George e Lennie, pur nella sua tragicità e pur nella sua rappresentazione di un'amicizia sconfinata, è anche e soprattutto *Something That Happened*,⁷⁹ “qualcosa che è successo”: una delle tante storie che accadono tutti i giorni e di cui ciascuno potrebbe essere il protagonista inconsapevole.

II.3 – *Furore*, una grammatica dei sentimenti

II.3.1 – I solchi nella terra, le cicatrici nella memoria

Venne l'alba, ma senza giorno. Nel cielo grigio apparve un sole rosso, un fioco cerchio rosso che spandeva un po' di luce simile al crepuscolo; e con l'avanzare del giorno il crepuscolo ricadde verso il buio, e il vento ululò e mugolò sul mais abbattuto. [...]

Quando si fece di nuovo sera, fu buio pesto, poiché la luce delle stelle non riusciva a solcare la polvere per toccare terra, e la luce delle finestre arrivava a stento fino all'aia. Ora la polvere era frammista all'aria in parti uguali, un'emulsione di polvere e aria. [...]

Nel cuore di quella notte il vento proseguì e lasciò in pace la terra. L'aria satura di polvere ovattava i suoni perfino più della nebbia. I contadini, coricati nei loro letti, udirono il vento cessare. A svegliarli era stata la fine del vento. Rimasero sdraiati in silenzio ad ascoltare l'improvvisa immobilità.⁸⁰

passo verso la dissoluzione del sogno e verso il drammatico epilogo finale che niente e nessuno possono scongiurare. Il linguaggio assume invece una funzione rituale di ribadimento continuo di quel vagheggiamento che, almeno a parole, oltre che nell'immaginazione, deve poter essere alimentato e stagliarsi nitidamente all'orizzonte, il quale si spera possa essere non troppo lontano. Enunciati che si ripetono tutte le volte in cui Lennie è vittima dell'insicurezza o dei suoi disturbi cognitivi, per riaffermare la vertigine del desiderio contro le minacce del reale.

⁷⁸ L. SAMPIETRO, *Introduzione*, in J. STEINBECK, *Uomini e topi*, cit., p. 19.

⁷⁹ Si tratta del titolo a cui Steinbeck aveva originariamente pensato per il romanzo.

⁸⁰ J. STEINBECK, *Furore*, a cura di Luigi Sampietro, trad. it. di Sergio Claudio Perroni, postfazione di Mario Andreose, Milano, Bompiani, 2017 (New York 1939), pp. 5-6.

E il nuovo giorno, alla stregua del precedente, si sarebbe aperto con il cerchio insanguinato del sole, che, ottenebrato da un'atmosfera polverulenta, avrebbe descritto il suo consueto arco giornaliero senza spargere i suoi biondi raggi sulle crepe dei suoli inariditi e isteriliti del Midwest americano. Nel clima già infausto degli anni Trenta quello spazio sconfinato venne, infatti, ulteriormente flagellato dalla dirompente furia di una natura cinica e vendicativa che, «sentita assai più come un essere personale che come una forza cieca, dalle azioni imprevedibili»⁸¹ e a fronte di una gestione poco oculata dei campi da parte degli uomini,⁸² avrebbe causato non poche *perturbationes* negli animi di molte famiglie che ivi avevano le loro radici. Queste ultime furono le riluttanti protagoniste del doloroso ma necessario addio alle rispettive terre natie, per partire alla volta dell'Ovest californiano e del fulgido futuro che esso sembrava promettere; un futuro che, alla prova dei fatti, una volta squarciata la nebbia onirica che obnubilava i sensi delle decine di migliaia di sciagurati costretti all'esodo e, soprattutto, dopo che venne colmata la distanza geografica che separava il territorio di partenza dalla meta finale, avrebbe mostrato il suo vero volto anodino e sconfortante, dalle tinte livide di una tavolozza di soli grigi.

Il capitolo iniziale di *The Grapes of Wrath* (in italiano *Furore* o, alla lettera, *I grappoli dell'ira* o ancora, per estensione metonimica, *I frutti della collera*) costituisce un affresco paesaggistico dalla componente cromatica fortemente enfatizzata per

⁸¹ P. RAFROIDI, *John Steinbeck*, cit., p. 145. Nella stessa pagina l'autore espone il concetto inequivocabile per cui «non c'è posto per il caso nella tragedia; tutto è strumento nelle mani del destino, nulla vi è di esterno, contingente, accidentale».

⁸² Le colpe di cui gli uomini si sono macchiati nel loro sfruttamento privo di scrupoli della terra vengono talvolta fatte passare sottotraccia, con un astuto *camouflage* che consiste nell'interpretare i fallimenti che ne derivarono come esito indeprecabile dei rovinosi sconvolgimenti naturali. Tale lettura altera invece i fatti sovvertendo il rapporto di causa-effetto tra le azioni sconsiderate dell'uomo (la causa) e i disastri delle tempeste di sabbia (la conseguenza), allo scopo di trovare «gli alibi, gli ammortizzatori ai contraccolpi del mito» americano del successo per tutti e degli Stati Uniti come «terra delle opportunità» (FRANCESCO DRAGOSEI, *Lo squalo e il grattacielo. Miti e fantasmi dell'immaginario americano*, Bologna, il Mulino, 2002, pp. 192-193).

delineare un quadro in cui il rigoglio della vita è effimero e transeunte e la trama di tonalità calde e opache a un tempo preannuncia desolazione e morte: quanto di più lontano dal mito della terra americana simile a un “giardino delle delizie” – nostalgica rievocazione di un passato edenico e di una *wilderness* incontaminata –, e invece molto prossimo alla *waste land* di eliotiana memoria o, in tempi più recenti, alla *valley of ashes* che in *The Great Gatsby* rivela tutta la marcescenza prodotta dalla civiltà industrializzata. L’indugiare, da parte di Steinbeck, nella descrizione del contesto ambientale, senza per questo scadere nella verbosità, è confacente allo scopo di fornire la visione di «un paesaggio profondo, carico di significati, di una consapevolezza ecologica sugli equilibri fra natura e umani, sfondo appropriato alle lotte dei personaggi e personaggio esso stesso». ⁸³ L’accuratezza espositiva gioca, dunque, un ruolo primario nell’evocare, nel “far vedere” quelle immagini di tremenda bellezza, conferendo a quei luoghi piagati una risonanza senza precedenti.

Eppure non fu precipuamente la polvere a motivare l’allontanamento forzato di uomini, donne e bambini dalle loro modeste abitazioni rurali. Le tempeste, nonostante gli evidenti disagi arrecati, provocarono dapprima perplessità e sopraffazione, poi rabbia e caparbia negli sguardi degli uomini; i quali, una volta placatosi il vento e depositatosi parzialmente il pulviscolo, contemplarono il desolante panorama attorno a loro, facendo una veloce e approssimativa stima dei danni ed elucubrando concentrati e apparentemente impassibili su come rialzarsi e riprendere la vita di sempre; «allora le donne capirono che erano saldi e che non sarebbero crollati», ⁸⁴ perché non era ancora giunto il momento della resa. Siccità ed erosione tellurica, per quanto probanti, non sarebbero probabilmente state disgrazie insormontabili per gli abitanti delle pianure,

⁸³ GIANFRANCA BALESTRA, *Paesaggi di polvere. Dalla «valley of ashes» di Fitzgerald al «Dust Bowl» di Steinbeck*, in *Il paesaggio americano e le sue rappresentazioni nel discorso letterario*, a cura di Carlo Martinez, Milano, LED Edizioni, 2016, p. 145.

⁸⁴ J. STEINBECK, *Furore*, cit., p. 7.

tuttavia furono la causa scatenante di un nemico contro cui quei mezzadri nulla poterono opporre: le banche.

Le banche e le società proprietarie dei fondi, nutrendosi di profitti e di interessi sul denaro, non potevano tollerare che un raccolto andasse male o che un terreno non rendesse come previsto: perciò, dinanzi alla terra spremuta dalla monocoltura del cotone, esausta e prostrata dalle calamità che vi si abbattono, e, conseguentemente, di fronte all'impossibilità dei fittavoli di pagare i debiti contratti, qualcosa sarebbe dovuto cambiare, qualcosa avrebbe dovuto prendere il posto di quei braccianti; perché la banca è «il mostro. Gli uomini la creano, ma non possono controllarla». ⁸⁵ Essa «deve fare utili continuamente. Non può aspettare. Morirebbe. No, il profitto deve continuare. Se il mostro smette di crescere, muore. Non può restare com'è». ⁸⁶

Delusi e stremati, i braccianti dovettero arrendersi all'avanzata dei trattori: “grandi animali”, “mostri camusi”, espressione di una modernità disturbante e disumanizzante che con i suoi tentacoli si irradiava ovunque, insidiando il connubio tra uomo e terra – ultimo baluardo di una dimensione quasi ancestrale, primigenia in un mondo in continua e caotica evoluzione – e rispondendo soltanto all'esigenza impellente di un tornaconto economico, secondo un'ottica anaffettiva per cui il lavoro nei campi era «chirurgia, non aratura». ⁸⁷ Il trattore avanzava solenne tracciando solchi dritti e paralleli, ignorando ciò che dissodava, calpestava e distruggeva, senza fermarsi, senza modificare il proprio tragitto: una macchina priva di coscienza che aveva plasmato un uomo – quello alla sua guida – a sua volta sprovvisto di sentimenti, ovvero un automa forgiato per violentare il suolo, facendo scorrere in modo rettilineo, metodico il suo bisturi affilato, incurante degli squarci che apriva con il suo passaggio perché non programmato per suturare, ma solo per affondare la lama:

⁸⁵ Ivi, p. 47.

⁸⁶ Ivi, p. 45.

⁸⁷ Ivi, p. 50.

Per deviare bastava tirare una leva, ma la mano del trattorista non poteva tirarla, perché il mostro che aveva costruito il trattore, il mostro che aveva mandato il trattore, era riuscito a penetrare nelle mani del trattorista, nel suo cervello e nei suoi muscoli, lo aveva bendato e imbavagliato – gli aveva bendato la mente, imbavagliato la parola, bendato la sensibilità, imbavagliato la protesta. Il trattorista non poteva vedere l'aspetto della terra, non poteva sentire l'odore della terra; i suoi piedi non toccavano le zolle né avvertivano il calore e il potere della terra. Sedeva su un seggiolino di ferro e premeva pedali di ferro. [...] Non conosceva né possedeva né venerava né implorava la terra.⁸⁸

L'assenza di un contatto fisico tra l'uomo strumento della macchina e la terra che subiva passivamente il suo passaggio sferzante è un sinonimo della spoliazione che colpì non solo il paesaggio ma anche quel legame tra genere umano e ambiente che venne reciso in modo netto dal “mostro” bancario e dalla meccanizzazione dell'agricoltura, cagionando l'allontanamento degli indefessi lavoratori con la coercizione e sancendo la fine di quell'ideale di libertà comunemente giustapposto al cronotopo terrestre.⁸⁹

Da quel momento in poi ebbe inizio una corsa alla “terra promessa”, a quella California di cui tanto e bene si vociferava, dove i frutti crescevano in abbondanza e il lavoro era garantito per tutti. Agli spossessati non restava che fare i bagagli, caricarli sulle loro auto sgangherate o nei loro vecchi catorci motorizzati e mettersi in strada, non prima di aver preso commiato dalla propria terra e dalla vita ivi trascorsa che ad essa sarebbe per sempre rimasta legata: ricordi, malinconie, struggimenti che avrebbero dovuto trovare un contraltare gioioso e sfavillante nel West, ovvero nella speranza che esso rappresentava e attorno a cui si catalizzavano i pensieri di coloro che affollavano le

⁸⁸ Ivi, pp. 49-50.

⁸⁹ Per una più approfondita e puntuale analisi della tematica qui appena accennata si rimanda alla lettura del capitolo *La legge della terra*: in exitu, in C. SCARPINO, *Anni Trenta alla sbarra. Giustizia e letteratura nella Grande Depressione*, cit., pp. 173-206.

arterie del traffico delle *Great Plains* per confluire nella Route 66. Tuttavia, scegliere cosa portare con sé in quel lungo trasferimento e cosa lasciare, cosa custodire gelosamente e cosa vendere per raggranellare qualche soldo in più che avrebbe sicuramente fatto comodo durante l'estenuante traversata del deserto non era semplice. Passare al setaccio gli oggetti accumulati nel corso degli anni equivaleva a intraprendere un viaggio nella memoria, un percorso a ritroso reso possibile grazie a un catalogo di cianfrusaglie e vetusti monili che racchiudevano intatte le storie di una vita, ancora incredibilmente vivide nonostante il tempo preterito.⁹⁰ Ora però quell'inventario di suppellettili e chincaglierie di scarso rilievo economico ma dall'incommensurabile valenza affettiva, quell'archivio materiale di episodi, aneddoti e racconti doveva perdere inevitabilmente i suoi pezzi e finire smerciato presso qualche rivenditore che non voleva e non poteva comprenderne il valore intrinseco e si fermava giocoforza a una valutazione superficiale che sull'altare del 'dio' denaro non faceva sconti a nessuno.

L'aratro a mano, relitto di una stagione ormai passata, gli arnesi da lavoro e il carro con i cavalli che lo trainavano venivano venduti a cifre ridicole, dal momento che, essendo stati soppiantati dall'avvento dei trattori e della modernizzazione agricola *tout court*, non erano più in grado di fruttare un discreto gruzzolo, specialmente dopo che tutti avevano cominciato a vendere i propri ferri del mestiere e i propri animali. Ma assieme a ciò si vendeva anche una parte sostanziale dell'esistenza di ciascuno, degli adulti come dei più piccoli. Si vendevano gli uomini che avevano tenuto le redini di quei cavalli e si vendevano i bambini che si erano divertiti a giocare con le loro criniere: un coacervo di memorie liquidato per poco o nulla, perché sul piatto di un'ipotetica

⁹⁰ Negli anni di recessione economica seguiti al crollo di Wall Street i cataloghi cominciarono a fornire una ricognizione in negativo delle terre e degli uomini colpiti dalla crisi. «Nei rinnovati inventari della Grande Depressione, la matrice pratica e quella spirituale e politica sembrano fondersi: il regesto fattuale della terra americana diviene funzionale alla resa del suo impoverimento, di un tradimento delle promesse di abbondanza e democrazia delle origini propiziate dal "broad lap of our great *Alma Mater*" ["il grembo generoso della nostra grande *Alma Mater*"]» (C. SCARPINO, *Dei cataloghi nello stile documentario della Grande Depressione; ovvero della loro fortuna nella letteratura degli Stati Uniti*, in «Enthymema», n. 4, 2011, p. 109).

bilancia i ricordi non hanno alcun peso, e allora bastavano poche monete per prendersi la merce dal bracciante bisognoso; il quale non era nella posizione per permettersi il lusso di mercanteggiare a lungo, ma poteva comunque ammonire colui con il quale stava contrattando usando parole che rivelano un misto di pacata contrarietà e genuino accoramento:

Lei sta comprando una bambina che intreccia i ciuffi, che si toglie il nastro dai capelli per fare i fiocchi, si scosta un po', piega la testa e accarezza con la guancia quei musi teneri. Sta comprando anni di lavoro, di fatica sotto il sole; sta comprando una pena che non ha parole. Ma attento, signore. Insieme a questo mucchio di scarti e ai due bai – così belli – lei si porta via anche un extra, un pacco di amarezza che le crescerà in casa e un giorno sboccherà.⁹¹

Quella illustrata fino a questo punto è la storia globale, la condizione generale di individui non meglio identificati che si sono pervicacemente battuti in difesa di una terra che sentivano come loro anche se i proprietari erano altri, a tutela di una tradizione multigenerazionale fatta di usanze e ritualità che a causa del sovvertimento operato dall'industrializzazione indiscriminata rischiava di non trovare più un domicilio stabile. Nelle intenzioni di Steinbeck questo racconto voleva essere una forma di querela e di dissenso, un invito all'indignazione collettiva verso quelle forze del 'maligno' che, sprezzantemente, troncavano l'idillio atavico tra uomo e natura per introdurre la tecnica e la chimica. Infatti, nei "capitoli-situazione" o "inter-capitoli" – come sono state definite quelle pause nella narrazione maggiore che inquadrano lo sfondo del romanzo e in cui trovano spazio considerazioni corali che rendono la pagina più ariosa –, «domina la macchina: autocarri sbatacchianti, sfrecciare di macchine sportive sull'autostrada, musica meccanica dai juke-box, macchine a gettoni, frigoriferi, ventilatori elettrici, bulldozer. È tutto parte di un nuovo mondo che, come un immane mostro, sta per

⁹¹ J. STEINBECK, *Furore*, cit., pp. 123-124.

schiacciare quello preesistente»;⁹² per cui l'abbandono obbligato della terra riusciva ancor più straziante perché si faceva palese la consapevolezza che ciò che ci si lasciava alle spalle sarebbe stato cancellato definitivamente. Ed è proprio per questo che acquistava estrema pertinenza la cernita degli oggetti da portare via con sé, cosa salvare dalla distruzione; ed era altresì lecito, di conseguenza, dubitare circa il futuro e chiedersi: «Come facciamo a vivere senza le nostre vite? Come sapremo di essere noi senza il nostro passato? No. Tocca lasciarlo qui. Bruciarlo».⁹³ Ciò che non poteva essere portato veniva consegnato alle fiamme di un fuoco contemporaneamente reale, ardente, e metaforico, dei ricordi, o alla polvere che tutto ricopre e divora.

Ma accanto a questo racconto ve ne è un altro che procede parallelamente e che costituisce il filone principale del romanzo: quello che ha per protagonista la famiglia Joad, ovvero il caso particolare, il dramma circoscritto di un gruppo coeso che si innesta perfettamente nella cornice delineata dai capitoli che invece universalizzano la situazione. Le vicende di questo nucleo compatto si alternano e si intrecciano alla storia generale, completandola, e aggiungendo al *report* cronachistico, al lirismo poetico delle descrizioni e alla sostenutezza delle reprimende sociali di quella, l'empito sincero di «un realismo pieno di umanità di gaiezza e di integrità che in mille modi sfugge alla prostrazione della vita contemporanea».⁹⁴

È proprio il felice compromesso tra la materia 'giornalistica' e la controparte narrativa a fare di quest'opera un "Grande romanzo americano". Sarebbe stato più comodo e meno impegnativo, forse, per Steinbeck adottare i toni cupi e depressi della tragedia e dell'amarezza, inserendo di tanto in tanto quelle pulsioni rabbiose che scaturiscono naturalmente dall'assistere alle ingiustizie perpetrate ai danni delle masse dei migranti e dei lavoratori stagionali; invece l'autore impone una svolta ottimistica al

⁹² M. LANCIA, *La vita e l'opera di John Steinbeck*, cit., pp. 133-134.

⁹³ J. STEINBECK, *Furore*, cit., p. 126.

⁹⁴ M. LANCIA, *La vita e l'opera di John Steinbeck*, cit., p. 136.

suo libro, fornendo ai lettori un motivo di speranza e di fiducia, che fa leva sulla condivisione di valori e di istanze di segno positivo, quali la solidarietà, la fratellanza, l'amicizia e la simpatia (nel senso letterale del “patire assieme”, del “sentire comune”): sentimenti che tendono all'annullamento dei confini dell'individuo in favore di un'apertura verso il collettivo, esteso non solo ai consanguinei bensì a tutti coloro che come i Joad fronteggiavano i medesimi impedimenti e nutrivano le stesse, inossidabili speranze per un avvenire migliore.

Un avvenire che in quel momento assumeva per tutti le fattezze di una California verdeggianti, accogliente e, cosa più importante, sempre alla ricerca di nuova manodopera da impiegare nella raccolta della frutta – almeno secondo quanto millantavano i volantini distribuiti in giro per il paese volti a incoraggiare chiunque avesse un paio di braccia da offrire a partire al più presto. E uno di quei volantini era finito nelle frementi mani di Pa' Joad, il capofamiglia entusiasta all'idea di poter risollevarsi la testa dopo averla dovuta piegare alla legge bancaria che aveva causato lo sfratto della famiglia e al trattore, fedele ‘vassallo’ e strumento di tortura di quell'entità diabolica:

“Pa’,” domandò [Al, suo figlio], “tu sei contento di partire?”

“Eh? Be’... sì. Mi sa di sì. Qui ce la passavamo male. Laggiù è tutto diverso... lavoro ce n'è quanto ti pare, e tutto è bello e verde, con delle piccole case bianche cogli aranci intorno”.⁹⁵

Dalle parole di Pa' il “giardino dell'Eden” californiano sembra essere a un passo e la rivelazione di un futuro prospero talmente vicina a trovare la sua degna e agognata compiutezza da poter essere quasi accarezzata⁹⁶ e da consentire di parlarne come

⁹⁵ J. STEINBECK, *Furore*, cit., p. 154.

⁹⁶ Questa sequenza suggerisce in effetti una possibile connessione con il Gatsby fitzgeraldiano che dal molo antistante la sua proprietà protendeva braccia e mani verso la luce verde proveniente dal porticciolo

qualcosa di reale, di certo.⁹⁷ Tuttavia, non tutti erano disposti a credere incondizionatamente alla ricchezza da cornucopia così facilmente propagandata: come Ma' Joad, che non esita a esprimere qualche riserva in merito:

Disse: "Tom, speriamo che in California va tutto bene".

Lui si voltò e la guardò. "Che ti fa pensare di no?" le chiese.

"Be'... niente. Mi pare troppo bello. Ho visto quei volantini che danno in giro [...]. Mi spaventa la roba così bella. Non mi fido. Mi spavento che alla fine c'è qualcosa di brutto".⁹⁸

Data l'impossibilità di rimanere, la decisione di partire era stata ormai presa, definitivamente, e le sorti di ciascun membro della famiglia sarebbero state affidate da quel momento in poi alla stabilità e all'efficienza di un'altra macchina – antitesi del trattore rovinoso –: il camion che li avrebbe trasportati, assieme ai loro esigui averi, dall'altra parte del paese in un viaggio che, «nella memoria umana, è una fuga istintiva dalla morte». ⁹⁹

Le campagne si svuotavano, le strade si riempivano. L'odissea contemporanea dei Joad e di migliaia di altre famiglie aveva inizio, e ogni chilometro d'asfalto macinato sotto gli pneumatici era per tutti un chilometro in meno per giungere alla terra tanto bramata.

situato dall'altra parte della baia, ove sorgeva la villa in cui abitava la donna amata. Tale luce, simbolo dell'idillio amoroso che il protagonista avrebbe voluto (ri)vivere con la sua Daisy Buchanan, parve così vicina a Gatsby che, stendendo le braccia ancora un po', credette di poterla afferrare e, fuor di metafora, coronare così il suo sogno; eppure quella luce rimase sempre troppo lontana, intoccabile, così come il sogno continuò a restare un'utopia. Entrambi gli esempi – l'amore di Gatsby da una parte, trovare lavoro e la possibilità di cominciare una nuova vita nel caso dei Joad – sono facce diverse di quell'*American Dream* onnicomprensivo e troppe volte deluso.

⁹⁷ Si noti, in proposito, l'utilizzo del modo indicativo da parte di Pa' nell'elencare le qualità positive del luogo ove sono diretti.

⁹⁸ J. STEINBECK, *Furore*, cit., pp. 127-128.

⁹⁹ F. GARNERO, *Invito alla lettura di John Steinbeck*, cit., p. 126.

II.3.2 – Errare nell’altrove: una rilettura del mito della frontiera

La 66 è il sentiero di un popolo in fuga, di chi scappa dalla polvere e dal rattrappirsi delle campagne, dal tuono dei trattori e dal rattrappirsi delle proprietà, dalla lenta invasione del deserto verso il Nord, dai turbinosi venti che arrivano ululando dal Texas, dalle inondazioni che non portano ricchezza alla terra e la depredano di ogni ricchezza residua. Da tutto ciò la gente è in fuga, e si riversa sulla 66 dagli affluenti di strade secondarie, piste di carri e miseri sentieri di campagna. La 66 è la strada madre, la strada della fuga.¹⁰⁰

Lungo quel nero, serpeggiante nastro d’asfalto che attraversa la vastità americana era tutto uno sferragliare meccanico di malridotti mezzi di trasporto sovraccarichi. Negli abitacoli delle vetture e nei cassoni degli autocarri stipati di masserizie l’ansia si faceva palpabile tra i passeggeri. Ci si chiedeva se il motore avrebbe retto per tutto il viaggio. Bisognava fare attenzione a non incappare in una foratura dal momento che solo una, nel migliore dei casi, era la gomma di scorta disponibile. E la benzina non doveva essere consumata inutilmente, era necessario centellinarla perché fare il pieno era costoso. Queste le domande e le preoccupazioni che affollavano le menti di decine di migliaia di persone, che tuttavia trovavano il modo di stemperare la tensione rivolgendo i loro pensieri verso la meta conclusiva e dimostrando una fede incrollabile in un domani immaginato come foriero di benessere e tranquillità, senza l’assillo quotidiano del cibo da mettere in tavola e la paura di morire di fame. Su quella strada erano in gioco le vite di uomini e donne americani bianchi – i “nuovi poveri” –, talvolta comprensibilmente sopraffatti dall’inquietudine e dallo smarrimento per aver ‘tagliato’ le loro radici ed essersi affidati chi alla bontà divina, chi alla buona sorte, ma anche capaci di gesti di grande generosità in cui si legge tutta la bellezza nascosta in quelle anime in fuga.

¹⁰⁰ J. STEINBECK, *Furore*, cit., p. 165.

A bordo di un camion Hudson sbuffante e gemente quando la strada si inerpica leggermente o presentava un manto sconnesso viaggiava la famiglia Joad, una delle tante: c'era il padre, lavoratore indure e ligio al dovere, ma capofamiglia stanco, poco autorevole e privo del temperamento e della fermezza richiesti a chi, come lui, doveva essere chiamato a dirimere le dispute e ad assumersi la responsabilità derivata da un potere decisionale che nelle sue mani sembrava invece pencolare; c'era la madre, una donna dal carattere tosto e risoluto, arbitro nelle controversie e leader *de facto* cui tutti guardavano con rispetto e deferenza, la prima a prodigarsi a ogni costo affinché il gruppo rimanesse unito e colei che incarnava «the guiding spirit, the soul of American motherhood, her home in the kitchen but her spirit in the heavens»,¹⁰¹ dal momento che, forgiata dai rovesci della fortuna che le addussero dolore e sofferenza, aveva conquistato un equilibrio e una moderazione utili al suo ruolo: infatti, «sembrava sapere che se lei avesse vacillato, l'intera famiglia avrebbe tremato, e che se un giorno si fosse trovata a cedere o a disperare davvero, l'intera famiglia sarebbe crollata, avrebbe smarrito ogni volontà di funzionare». ¹⁰² C'erano anche i due nonni, messi a forza sul camion perché refrattari a partire, ma troppo vecchi e legati alla loro terra per credere di poter ricominciare di nuovo, poiché

solo i neonati possono cominciare. Tu e io... be', noi siamo quello ch'è stato. La rabbia di un momento, le mille immagini, questo siamo. Questa terra, questa terra rossa, è noi; e gli anni di carestia e gli anni di polvere, e gli anni d'inondazione siamo noi. Non possiamo cominciare daccapo.¹⁰³

¹⁰¹ MAXWELL GEISMAR, *Writers in Crisis. The American Novel, 1925-1940*, New York, Hill and Wang, 1961, p. 264. «Lo spirito guida, l'anima della maternità americana, la sua casa in cucina ma il suo spirito nei cieli».

¹⁰² J. STEINBECK, *Furore*, cit., p. 105.

¹⁰³ Ivi, p. 124.

E poi i figli. Tre maschi: Noah, il maggiore, che aveva qualcosa di “strano”, un modo tutto suo di stare al mondo e di relazionarsi con gli altri, un difetto fisico o, forse, un ritardo mentale non meglio individuabili, che lo rendevano ben voluto da tutti; Tom, ex galeotto uscito sulla parola – ragione per cui non avrebbe nemmeno potuto lasciare l’Oklahoma e superare il confine di stato –, che non aveva avuto neanche il tempo di godersi il ritorno a casa che subito si era ritrovato a partire per amore della sua famiglia; e Al, il più giovane dei tre, un tipo sveglio, di bell’aspetto, con la passione per le ragazze e una certa abilità con i motori. C’era poi una figlia femmina, la diciottenne Rose of Sharon, che era partita assieme al marito Connie di un anno più grande. Erano due giovani innamorati, molto intimi – «il mondo si era stretto intorno a loro, e loro ne erano il centro, o meglio era Rose of Sharon a esserne il centro, mentre Connie descriveva una piccola orbita intorno a lei. Qualunque cosa dicessero era una specie di segreto»¹⁰⁴ –: due ragazzi costretti a maturare in fretta, perché trovatisi di colpo catapultati nell’età adulta, sia a causa delle circostanze funeste della Depressione, sia perché avevano scoperto di aspettare un bambino; muovevano verso la California coltivando ambizioni importanti, una casa, un’automobile, lo svago nei cinema, giustificate dal fatto che Connie voleva studiare per trovare un impiego in radio. E c’erano inoltre due figli più piccoli, Ruthie e Winfield, per i quali l’infanzia non poteva essere facile, la loro spensieratezza era minata dalla storia, nonostante li scorgiamo spesso a giocare, bisticciare e crollare esausti sul loro materasso. Infine, a completare il gruppo, c’erano lo zio John, che, sentendosi continuamente assalito dall’idea del peccato e colpevolizzandosi della morte della moglie, beveva – o avrebbe voluto farlo più volte di quante effettivamente fosse riuscito a ubriacarsi – per dimenticare; e Casy, un predicatore errante che si era lasciato corrompere dalla lascivia e sosteneva di aver

¹⁰⁴ Ivi, p. 181.

perduto la fede. Tutti assieme, dunque, per duemila miglia, con il coraggio, l'umiltà e l'orgoglio, con il dolore, la speranza e la forza dei sogni.

Merito assoluto di Steinbeck è aver focalizzato il suo racconto su una limitata schiera di personaggi, cosa che gli ha permesso di «conferir loro la massima pregnanza, di proiettare sulla loro sorte, sui loro sentimenti e sulle loro azioni una luce che ne coglie l'essenziale verità»;¹⁰⁵ il fatto, cioè, di essere uomini comuni, eroi randagi la cui impresa più difficile è sopravvivere, arrivare alla fine del giorno e avere la tenacia necessaria a cominciarne un altro, parimenti sfiancante e senza garanzie circa il destino individuale di ciascuno. Non tutti, infatti, sono in grado di resistere alla traversata, di credere nel miraggio della terra promessa, e i più deboli abbandonano il gruppo, morendo durante il tragitto o allontanandosene per seguire altre chimere.

Nel corso del loro lungo peregrinare i Joad «si trasformano in nuovi pionieri, in nomadi che hanno non più nella fattoria ma nell'auto (come una sorta di zattera per i naufraghi) l'unico elemento di sopravvivenza»,¹⁰⁶ su un tracciato stradale che oltre a esemplare la consueta metafora della vita e ad ammantare il trasferimento da est a ovest di un'aura epica che richiama da vicino il mito della frontiera, rappresenta anche «il primo dei *nonluoghi*, vale a dire delle nuove territorialità [...] dove esperienza, memoria e identità sono ridefinite o azzerate»,¹⁰⁷ e dove l'imitazione posticcia della modernità che avanza non è altro che un tentativo velleitario e dozzinale di stare al passo con i tempi, per non ammettere di esserne già stati travolti, come accade al gestore della stazione di servizio presso cui il gruppo si ferma a fare rifornimento: un vinto, destinato anch'egli a prendere la via dell'esilio, ma che nel frattempo si ostinava a cantare la nenia del “dove andiamo a finire?”, fingendo di non capire e di non vedere la

¹⁰⁵ AGOSTINO LOMBARDO, *John Steinbeck*, in *John Steinbeck*, a cura di Agostino Lombardo, Torino, UTET, 1965, p. XXXIII.

¹⁰⁶ EMANUELE ZINATO, *Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie*, Padova, Padova University Press, 2012, p. 49.

¹⁰⁷ Ivi, p. 5.

processione quotidiana delle auto, ma in verità anche lui già col pensiero rivolto all'Ovest.

Il transito dalla landa sterile alla terra ubertosa è, però, costellato di testimonianze contrarie alla retorica del benessere, provenienti da coloro che facevano ritorno disillusi e frustrati nei loro sogni in seguito alla conoscenza della vera realtà: gli immigrati difficilmente avrebbero trovato un impiego decente in California e laddove avessero avuto la fortuna di finire a raccogliere frutta o cotone nelle piantagioni sarebbero stati sottopagati, poiché finivano prigionieri di un meccanismo meschino che faceva leva sul loro bisogno di cibo e rischiava di metterli gli uni contro gli altri, fomentando l'odio reciproco. Si trattò di una delle più crudeli pagine della storia americana, «la storia di poveri che combattono con coraggio contro la disperazione, ma anche di poveri che si combattono tra loro: la storia dell'inumanità dell'uomo verso i suoi simili, dell'isolamento e della mancanza di solidarietà sotto l'ombra cupa della Depressione».¹⁰⁸ Sfruttando, quindi, l'inveterata logica dell'*homo homini lupus* e avvalendosi della loro evidente posizione di vantaggio, coloro che offrivano il lavoro allestivano un astuto teatrino, il cui canovaccio, come riferito da un uomo che da quella terra era rientrato, si configurava pressappoco così:

“Magari gli servono duecento uomini, perciò lo dice a cinquecento, e loro lo dicono ad altra gente, e quando tu arrivi nel posto che t'ha detto ce ne trovi mille. Allora lui dice: ‘La paga è di venti centesimi l'ora’. E magari metà di quei mille se ne vanno. Ma ce ne sono ancora cinquecento che sono così maledettamente affamati che sono pronti a lavorare pure per un pezzo di pane. E quell'uomo ha un contratto per la raccolta delle pesche, o magari del cotone. Ora capisci? Più uomini riesce a mettere insieme, e più sono affamati, e meno li paga. E quando può piglia gente coi figli piccoli, perché così... al diavolo, ho detto che non mi va di

¹⁰⁸ RINALDO PETRIGNANI, *L'era americana. Gli Stati Uniti da Franklin D. Roosevelt a George W. Bush*, Bologna, il Mulino, 2001, p. 45.

scoraggiarti”.¹⁰⁹

Il resoconto è essenzialmente demistificante: le aste al ribasso per i salari costringevano i migranti a lavorare per cifre ridicole e in condizioni lesive della dignità personale pur di riuscire a sfamare i loro figli denutriti prima ancora che loro stessi. Il che andava a tutto beneficio degli avidi padroni, chiamati a un esborso economico minimo per vedere raccolti i frutti della loro terra, i cui prezzi rimanevano elevati. E proprio alla terra, un tempo sinonimo imperituro di libertà, si associa progressivamente un’idea di prigionia strumentale ed esistenziale, perché entrando in California i Joad e le centinaia di migliaia di persone come loro facevano contemporaneamente il loro ingresso in una struttura legislativa i cui gangli fondamentali finivano per «ridisegnare una “geografia di potere e di privazione dei diritti”»¹¹⁰ e ammettevano il ricorso alla violenza per reprimere le sedizioni o anche soltanto per incutere un timore che avrebbe dovuto costituire un deterrente naturale al sorgere di eventuali consorterie a scopo sovversivo tra i migranti. Infatti, al pullulare di carovane provenienti dalle pianure centrali degli Stati Uniti, gli abitanti della California cominciarono a rispondere con sempre maggiore disappunto e manifesta apprensione, esacerbando tutta la loro insofferenza nei confronti di quei “barbari” invasori in cerca di alloggio e occupazione che ai loro occhi e a quelli della legge, nonostante fossero americani e parlassero la loro stessa lingua, erano stranieri, criminali e predatori, dunque costituivano una minaccia, un pericolo all’ordine consolidato. Sradicate dalle loro terre di origine, quelle famiglie nomadi si muovevano, continuamente ricollocate, in un territorio che sembrava opporsi al loro riconoscimento come cittadini della stessa nazione e, anzi, li stigmatizzava apostrofandoli con il dispregiativo “Okie”:

¹⁰⁹ J. STEINBECK, *Furore*, cit., p. 266.

¹¹⁰ C. SCARPINO, *Anni Trenta alla sbarra. Giustizia e letteratura nella Grande Depressione*, cit., p. 185.

Tom disse: “Okie? Che roba è?”.

“Prima Okie voleva dire che venivi dall’Oklahoma. Ora vuole dire che sei un lurido figlio di puttana, che sei lo schifo dell’umanità. Di suo non vuole dire niente, è il modo come lo dicono. Ma non ve lo posso spiegare. Dovete andarci”.¹¹¹

Con questo marchio dalla scoperta connotazione razziale a nulla valeva il richiamo a un retaggio che poteva vantare una discendenza americana da più generazioni. Erano considerati forestieri e tanto bastava a marginalizzarli, costringendoli nelle baraccopoli che sorgevano nelle periferie cittadine: le famigerate *Hoovervilles* degli anni bui della Depressione. Tenute in scacco dalla morsa della fame, languendo d’inedia, torme di indigenti angustiate dalle retate intimidatorie di vicesceriffi e uomini di legge venivano periodicamente obbligate a sloggiare quando ricevevano l’avvertimento che il loro accampamento sarebbe stato dato alle fiamme. In questo modo il risentimento covato e la rabbia sopita si sarebbero condensati sempre più; i “frutti dell’ira” sarebbero giunti all’inevitabile maturazione.

Nell’Ovest si diffuse il panico di fronte al moltiplicarsi degli emigranti sulle strade. Uomini che avevano proprietà temettero per le loro proprietà. Uomini che non avevano mai conosciuto la fame videro gli occhi degli affamati. Uomini che non avevano mai desiderato niente videro la vampa del desiderio negli occhi degli emigranti. E gli uomini delle città e quelli dei ricchi sobborghi agrari si allearono per difendersi a vicenda; e si convinsero a vicenda che loro erano buoni e che gli invasori erano cattivi, come fa ogni uomo prima di andare a combatterne un altro. Dicevano: Quei maledetti Okie sono sporchi e ignoranti. Sono maniaci sessuali, sono degenerati. Quei maledetti Okie sono ladri. Rubano qualsiasi cosa. Non hanno il senso della proprietà.¹¹²

¹¹¹ J. STEINBECK, *Furore*, cit., p. 287.

¹¹² Ivi, p. 393.

L'idillio californiano si era rivelato un'utopia. La terra era rigogliosa, certo, ma era concentrata nelle mani di pochi, riservata, privata. La fame di coloro che sopraggiungevano entusiasti e ignari si aggiungeva a quella che seguiva ad affliggere le pance di coloro che venivano invece sbalottati da un campo a un altro, e la fame di tutti cominciava a confondersi con la rabbia.

II.3.3 – L'educazione del cuore contro le barriere sociali

Accanto all'epopea dei migranti indefettibilmente devoti alla ricerca di quel "paradiso perduto" che si riteneva potesse albergare nell'estrema propaggine occidentale del suolo americano e accanto al sempiterno tema della giustizia e di come questa differisca dalla legge, uno dei centri nevralgici di *The Grapes of Wrath* è indubbiamente la famiglia: soggetto bivalente al confine tra la dimensione intima, domestica, entro la quale i suoi membri, uniti da legami di sangue e da rapporti affettivi, si sentono protetti, e il mondo esterno, in cui si sviluppano le relazioni tra individui appartenenti a nuclei familiari distinti e i singoli egoismi diventano vulnerabili alle dinamiche sociali che sfuggono al loro controllo. Nello specifico, all'interno del romanzo, i Joad, inizialmente stretti attorno al potere e alla terra natia, conoscono un progressivo sgretolamento dovuto all'affievolirsi dei legami tra consanguinei e delle relazioni tra amanti nel momento in cui le circostanze storiche impongono un allontanamento dal contesto rurale relativamente chiuso di appartenenza e una consequenziale apertura verso spazi inediti che consentono lo sviluppo di interazioni altrettanto nuove con loro simili – migranti spodestati in cerca di riscatto – o con proprietari terrieri ed esponenti delle forze dell'ordine – rispetto ai quali essi sono subalterni –, e che possono sfociare ora nel dialogo, ora nel conflitto.

Tuttavia il primo capitolo dell'opera, che registra la predominanza degli elementi naturali e non conosce ancora l'ingresso sulla scena narrativa dei Joad, presenta un contesto familiare generico di adulti e bambini che vivono nella medesima baracca, per riferirsi al quale l'autore preferisce usare una designazione che non insiste su rapporti di tipo matrimoniale o sul binomio genitori-figli: evidentemente, «se parla di uomini donne e bambini senza definirli in termini di padri, madri, figli, è per dare l'impressione di un inarticolato gruppo primordiale, che cerca calore nella vicinanza dei corpi per proteggersi dalla natura in un confronto ineguale [...] ma che alla natura ancora appartiene»;¹¹³ quasi a voler sottolineare, in questa fase aurorale, una vicinanza alla terra che sembra relegare in secondo piano la trama familiare; scelta giustificata dal fatto che la sopravvivenza di tutti era ancora legata proprio alla terra stessa, anche se – è innegabile – l'armonia dell'ecosistema uomo-ambiente era già andata incontro a una rottura insanabile a causa dello sfruttamento massiccio delle risorse di un *humus* ormai sempre meno fertile.

Una volta avvenuta l'espropriazione da parte delle banche, però, il giudizio nei confronti di chi ha deciso di rimanere ugualmente abbarbicato al suolo natio, anche in seguito allo sfratto, cambia. Un uomo che sceglie di opporsi all'ingiustizia e di vivere nascosto «come un maledetto fantasma di cimitero»¹¹⁴ – immagine dal sapore poetico per indicare una condotta che contravviene a quanto imposto dai proprietari delle terre – procacciandosi direttamente dalla natura il minimo indispensabile per non soccombere, separandosi da moglie e figli di fronte all'impossibilità di poterli sfamare tutti e assecondando la loro partenza alla volta della California in cerca di miglior fortuna, non trova più l'approvazione incondizionata, ma si espone a severe critiche che deplorano la sua condotta. Quando, infatti, Tom Joad fa ritorno a casa dopo quattro anni di reclusione

¹¹³ ALESSANDRO PORTELLI, *Canoni americani. Oralità, letteratura, cinema, musica*, Roma, Donzelli, 2004, p. 236.

¹¹⁴ J. STEINBECK, *Furore*, cit., p. 156.

in carcere, l'incontro con Muley Graves – un vecchio amico che ha optato per far prevalere le ragioni della terra, delle radici, del senso del luogo agli affetti familiari, rimanendo in Oklahoma e staccandosi dai suoi cari – è rivelatore di questo mutamento di pensiero, ulteriormente suffragato dal laconico rimprovero dell'ex predicatore Casy, il quale, rivolgendosi a quello, asserisce: «Dovevi andare con loro. Non sta bene dividere la famiglia».¹¹⁵ Ciò serve a evidenziare, dalla prospettiva del pastore, come nei momenti di difficoltà l'unità familiare debba essere considerata come una specie di scialuppa di salvataggio in cui sono la comunione d'intenti e la forza dell'amore a permettere la sopravvivenza del nucleo stesso. La disgregazione è infatti deleteria, poiché viene meno quel senso di comunità che nel mare periglioso che è la vita avrebbe rappresentato un punto di riferimento inconcusso. È però altresì vero che l'attaccamento alla terra simboleggia un legame altrettanto intenso, quello con le proprie radici, che viene alimentato dal contatto diretto con i luoghi. Allora rimanere ancorato alle proprie origini diventa un atto di protesta volto a manifestare un profondo dissidio nei confronti di coloro che, sopraggiunti tiranneggiando a bordo dei trattori,

“hanno [...] tagliato a metà la gente per il loro margine di profitto. L'hanno tagliata a metà, proprio così. La gente è il posto dove vive. E la gente non è più intera se l'ammucchi in una macchina e la mandi da sola chissà dove. Non è più viva”.¹¹⁶

Sul punto di partire è il senso di appartenenza al luogo chiamato “casa” che impedisce al Nonno di abbandonare un'intera vita trascorsa in quelle campagne, e nulla può fargli cambiare opinione, nemmeno le allettanti prospettive californiane che invece avevano fatto breccia nelle menti dei più giovani, vale a dire in coloro che ancora potevano ricostruirsi un'esistenza altrove e mettere nuove radici lontano da quelle terre.

¹¹⁵ Ivi, p. 68.

¹¹⁶ Ivi, p. 73. Sono le sferzanti parole pronunciate da Muley Graves.

In realtà nessuno della famiglia riesce a staccarsi a cuor leggero da quel paesaggio che era stato teatro di una quotidianità faticosa eppure gradita, ma il passo verso il domani doveva essere obbligatoriamente compiuto per non finire vittime delle vessazioni che le banche avrebbero attuato causando ancor più dispiaceri e dolori di quanti non ne avessero già procurati; e di quel domani avrebbe dovuto far parte anche Nonno, che viene ubriacato con dello sciroppo e caricato, mentre dorme, nel cassone del camion.

Passata una sola notte, il Nonno spira. Verosimilmente è stato l'intruglio somministratogli a debilitarlo e a condurlo in poche ore alla morte, ma ciò che l'autore vuole lasciar intendere ai lettori è che l'allontanamento contro voglia dalla sua casa e il dolore provato ne hanno determinato il trapasso; perché, proprio come aveva già osservato Muley Graves, la gente strappata dalla propria terra è perduta, si fa spettro errabondo che non trova requie ed è in attesa soltanto del momento fatidico che ponga fine a ogni tormento. Perentorie sono le parole del predicatore dopo che la famiglia si è stretta attorno al luogo in cui ha scelto di seppellire Nonno:

“Voi una vita nuova ve la potete fare, ma Nonno la vita l'aveva finita e lo sapeva. E non è morto oggi. È morto quando l'avete portato via da casa vostra, in quell'istante preciso. [...]

La vostra strada era tracciata, e non c'era posto per Nonno. Non ha sofferto. Non più, dopo stamattina. Se n'è rimasto colla sua terra. Non la poteva lasciare”.¹¹⁷

Il contatto con la terra era l'unico fattore realmente necessario per Nonno per continuare a vivere, fondamentale quanto mangiare e bere: venuto meno quello è venuto meno anche lui. La sua figura è paradigmatica di tutti i piccoli coltivatori, mezzadri e braccianti, ovvero della gente semplice che si accontenta di ciò che ha e che instaura con la terra un legame che oltrepassa il mero calcolo per la sussistenza e si fregia di una

¹¹⁷ Ivi, p. 205.

venatura sentimentale; la sua morte è invece la testimonianza di un'impotenza, dell'impossibilità di adeguarsi al cambiamento imposto dal distacco o, forse, della mancanza della volontà necessaria a compierlo; la stessa volontà che latitava anche quando gli altri avevano scelto di mettersi in strada verso l'Ovest e lui aveva espresso il suo parere contrario.

La dipartita del capofamiglia onorario rappresenta però un significativo punto di svolta nell'economia del romanzo: è il passaggio dall'“io” al “noi”, dalla singolarità del nucleo dei Joad all'apertura nei confronti di un'altra famiglia – di una coppia marito e moglie, in verità –, i Wilson,¹¹⁸ i quali hanno dato rifugio al Nonno nelle sue ultime ore di silenziosa agonia nella loro tenda, sotto la loro coperta. Questo episodio ha una carica simbolica tale da provocare un cambiamento netto nell'atteggiamento che fino a quel punto aveva contraddistinto i protagonisti. Dapprima isolati, chiusi non solamente nel reciproco affetto centripeto che li univa ma anche, concretamente, dalla staccionata che delimitava il terreno di loro competenza, quando ancora ne possedevano uno, e definiva la loro identità, quasi sussiegosi e schivi a parlare troppo di loro stessi a estranei; ora, sulla strada, territorio neutrale su cui si intersecano le storie di migliaia di sventurati, cadono le barriere interne e scompare il diaframma tra privato e pubblico. Le due entità separate si avvicinano e cominciano a confrontarsi agendo di comune accordo, abituandosi a «una nuova tecnica di vita: la nazionale divenne la loro casa e il movimento il loro mezzo d'espressione».¹¹⁹

On the road le individualità devono adattarsi a coesistere tra loro e con un sistema di leggi che non è più il codice di comportamento che regolava la vita precedente, quella

¹¹⁸ A voler essere precisi, un primo allargamento della cellula familiare avviene nel momento in cui i Joad decidono di concerto di accogliere assieme a loro il pastore Casey, nonostante sulle prime Pa', preoccupato dal fatto di dover fare i conti con una persona in più, con una bocca in più da sfamare, non fosse molto propenso ad accettare il suo ingresso nel gruppo. L'intervento di Ma', un connubio perfetto di fermezza e umanità, era stato dirimente e Casey si era potuto unire alla famiglia.

¹¹⁹ J. STEINBECK, *Furore*, cit., p. 230.

nei campi che hanno abbandonato, ma un *corpus* più nutrito e articolato che nasce in maniera pressoché spontanea e si imprime indelebilmente nella coscienza dei migranti che, condividendo una situazione di bisogno, di indigenza, di stenti, danno prova di solidarietà e buon senso, ovvero di quel *Manself*, di coniazione steinbeckiana, che indica «una capacità connaturata all'uomo che permette all'individuo – attraverso il gruppo, la famiglia o un'aggregazione più ampia – di affermarsi e diventare se stesso». ¹²⁰ Tuttavia, chi preferisca trovare la propria realizzazione personale senza sottostare alle regole che garantiscono la civile convivenza del gruppo è libero di imboccare una strada differente e cercare la dimensione esistenziale che meglio gli si addica staccandosi da esso: così accade per il figlio Noah, che abbandona la famiglia e se ne va solitario lungo il fiume per ritornare a un tipo di vita a contatto con la natura, e, in un secondo momento, è così anche per Connie, che lascia la moglie gravida per seguire quei progetti di cui tanto aveva fantasticato con lei ma rispetto ai quali non era ancora riuscito a fare progressi – dando così un esempio di egoismo che si oppone all'allargamento dei confini familiari in favore di un isolamento che esclude non soltanto la famiglia ma anche la vita di coppia, e nega inoltre la formazione di un nuovo nucleo, dato che, abbandonando Rosasharn, egli abbandona anche il nascituro.

Intanto, la processione di auto, che come una interminabile carovana di giorno sciamava verso ovest, al tramonto si interrompeva e le auto si disponevano in gruppetti a bordo strada prediligendo le aree ove erano presenti dei corsi d'acqua. Le persone montavano le tende, scaricavano i materassi dai rimorchi, accendevano i fuochi e vi si accoccolavano intorno per mangiare e scambiare qualche chiacchiera. Chi lo desiderava, a turno prendeva la parola e rendeva gli altri partecipi di vicende che non differivano molto le une dalle altre nei vari racconti che venivano condivisi: il bagaglio di

¹²⁰ L. SAMPIETRO, *Introduzione*, in J. STEINBECK, *Furore*, cit., p. XIII.

sofferenza, amarezza e rabbia era pesante per tutti, ma altrettanto colmo era quello che conteneva la speranza per il futuro, l'ottimismo di vedere realizzati i loro sogni. In questo modo tante unità familiari distinte diventano una cosa sola, un microcosmo che progressivamente cominciò a dotarsi di consuetudini e diritti, l'osservanza dei quali diventava la condizione imprescindibile per essere ammessi in quel mondo temporaneo che la mattina successiva si sarebbe disgregato:

Dapprima le famiglie erano titubanti nel costruire e formare le parole, ma gradualmente la tecnica di costruire le parole diventò la loro tecnica. Allora emersero capi, si stabilirono leggi, presero forma codici. E man mano che si spostavano verso ponente, i mondi diventavano più completi e meglio attrezzati, poiché i loro costruttori avevano maturato esperienza nel costruirli.

Le famiglie impararono i diritti da rispettare: il diritto di riservatezza nella tenda; il diritto di tenere il passato nascosto nel profondo del cuore; il diritto di parlare e di ascoltare; il diritto di rifiutare aiuto o di accettarlo, di offrire aiuto o di ignorarlo; il diritto del figlio di corteggiare e della figlia di essere corteggiata; il diritto dell'affamato di essere nutrito; il diritto delle donne incinte e dei malati di trascendere ogni altro diritto.¹²¹

Di converso, ciò che avrebbe compromesso l'integrità del nuovo gruppo che ogni sera si generava automaticamente veniva giudicato pernicioso, bandito ed estirpato, e coloro che si macchiavano di un reato, oltraggioso nei confronti degli altri membri del gruppo o del luogo in cui si erano stabiliti, incappava in una punizione che, nel peggiore dei casi, prevedeva l'esclusione e l'ostracismo del reo. Solamente così potevano essere garantite la sicurezza, la tranquillità e l'armonia dell'insieme di persone e poteva essere salvaguardata la dignità di tutti; mentre i sentimenti di ripugnanza e di odio rimanevano fuori da quelle strutture autogestite per riempire, invece, i cuori, i volti e le parole di coloro che dall'arrivo degli Okie si sentivano più minacciati, ovvero i grossi proprietari

¹²¹ J. STEINBECK, *Furore*, cit., p. 271.

terrieri californiani, abituati al benessere e alla sazietà, equipaggiati per reprimere le possibili insurrezioni di migranti affamati e affiatati, ma incapaci di risolvere alla radice il problema che affliggeva le masse di indigenti. Per questo Steinbeck, fautore di un pensiero non teleologico che emerge dal disegno imparziale della sgradevolezza degli Okie, «non vuole che i poveri distruggano e si sostituiscano ai ricchi, ma vuole che i ricchi sviluppino il loro sistema per offrirne i benefici anche ai poveri. Egli condanna l'egoismo acquisito, non il sistema»,¹²² e narrando le vicende dei Joad offre un esempio di famiglia che, messa davanti a una realtà avulsa dalle dinamiche di un qualunque focolare domestico rurale, ha saputo reinventarsi nel senso di una maggiore apertura e solidarietà verso il prossimo, creando un romanzo che orbita attorno all'«ambivalenza della famiglia fra estensione dell'altruismo ed estensione dell'egoismo; fra la capacità di andare oltre sé per amare altri, e la tendenza a tracciare una linea attorno alle *proprie* persone in opposizione a tutto il resto».¹²³

L'oscillazione tra i due atteggiamenti antitetici di gretto individualismo e abnegazione filantropica, verso la fine del romanzo, sembra risolversi a favore di quest'ultimo, cioè a favore di una forma di inclusività che tende ad annullare i confini del singolo per abbracciare la moltitudine. Detto del personaggio di Connie, che con il suo allontanamento costituisce una deviazione narcisistica estranea al sentimento dei Joad – al punto che di lui ci viene rivelato ben poco oltre al cognome, risultando perciò difficilmente collocabile entro una genealogia definita –, due personaggi offrono invece altrettanti esempi di questa tendenza onnicomprensiva. Il primo è incarnato da Tom, che decide di sposare la causa degli Okie contro gli oppressori, di lottare assieme a loro, mimetizzandosi e identificandosi con essi ovunque si trovino e ovunque stiano combattendo per i loro diritti e la loro sopravvivenza: «è il punto di arrivo di un

¹²² W. FRENCH, *Steinbeck*, cit., p. 78.

¹²³ A. PORTELLI, *Canoni americani. Oralità, letteratura, cinema, musica*, cit., p. 241.

personaggio che non è chiuso in nessun suo rapporto di coppia, in nessun confine interno al confine mobile della famiglia»,¹²⁴ ma che, nel momento in cui è costretto ad allontanarsi da quest'ultima, rivolgendo il suo postremo saluto alla madre visibilmente turbata e preoccupata per il suo destino, si esprime così nel tentativo di calmare la sua inquietudine:

“Perché io ci sarò sempre, nascosto e dappertutto. Sarò in tutt'i posti... dappertutto dove ti giri a guardare. Dove c'è qualcuno che lotta per dare da mangiare a chi ha fame, io sarò lì. Dove c'è uno sbirro che picchia qualcuno, io sarò lì. Se Casy aveva ragione, be', allora sarò negli urli di quelli che si ribellano... e sarò nelle risate dei bambini quando hanno fame e sanno che la minestra è pronta. E quando la nostra gente mangerà le cose che ha coltivato e vivrà nelle case che ha costruito... be', io sarò lì. Capisci?”.¹²⁵

È in queste parole che risiede il messaggio principale dell'opera: nonostante la famiglia sia andata incontro a un progressivo sfaldamento, i superstiti, pur sconfitti nei loro sogni, «alla fine [...] si abbracceranno non quali trionfatori ma, più modestamente, quali riscopritori del mero gusto di vivere, di cui avevano perduto nozione nella corsa affannosa e cieca dietro obiettivi svianti».¹²⁶ Essi conservano la loro dignità e non finiscono sottomessi all'ingiustizia del sistema, bensì riescono a trovare un rinnovato vigore grazie all'insorgenza di un “istinto collettivo”, capace di cementare una unione che travalica il confine degli affetti primari per inglobare il consorzio umano dei migranti. L'esempio della proiezione ubiqua di Tom è la prova che dimostra che le differenze individuali sono trascurabili, dal momento che «il senso di coesione viene creato non tanto da ciò che uno è, quanto da ciò a cui uno si oppone».¹²⁷

¹²⁴ Ivi, p. 243.

¹²⁵ J. STEINBECK, *Furore*, cit., p. 584.

¹²⁶ F. DRAGOSEI, *Lo squalo e il grattacielo. Miti e fantasmi dell'immaginario americano*, cit., p. 192.

¹²⁷ ERIC J. LEED, *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, trad. it. di Erica Joy Mannucci, Bologna, il Mulino, 1992 (New York 1991), p. 338.

Allargando ulteriormente la prospettiva a un disegno universale in cui l'anima di ciascuno costituisce una porzione infinitesimale della grande anima del mondo – come aveva cercato di spiegare il mistico Casy al mondano Tom –, la scena finale del romanzo rappresenta un suggello ideale che sancisce il passaggio ormai avvenuto e pienamente interiorizzato dall'autoreferenzialità all'inclusione. Rosasharn, il personaggio che costituisce il secondo degli esempi annunciati poc'anzi, perduto tragicamente il bambino che aveva in grembo, offre il suo latte a uno sconosciuto privo di forze che sembra essere regredito alla condizione di un infante che non è in grado di deglutire cibi solidi, in un gesto di solidarietà umana senza precedenti:

Per qualche istante Rose of Sharon rimase seduta immobile nel fienile pieno di fruscii. Poi si alzò in piedi a fatica e si strinse la coltre intorno al corpo. Avanzò lentamente verso l'angolo e si fermò davanti all'uomo, guardando il suo volto devastato, i suoi grandi occhi sparuti. Poi lentamente gli si sdraiò accanto. L'uomo scosse lentamente la testa. Rose of Sharon scostò un lembo della coltre e si denudò il seno. "Devi," disse. Gli si strinse addosso e gli avvicinò la testa. "Così!" disse. "Così." La sua mano scese sulla nuca dell'uomo e la sorresse. Le sue dita gli accarezzarono dolcemente i capelli. Poi alzò lo sguardo verso il fondo del fienile, e le sue labbra si unirono per un sorriso misterioso.¹²⁸

In questo che è l'*explicit* del romanzo, ciò che promana dalla lieta piega della bocca di Rosasharn è un'«espressione di amore materno: deviato e illusorio, certo, ma non per questo meno tenero e misterioso».¹²⁹ Per una vita finita ancor prima di iniziare, un'altra vita viene salvata da una madre mancata che assolve tempestivamente alla sua funzione di nutrice. L'episodio viene quindi a configurarsi come una rinascita che simbolicamente vuole essere un messaggio di speranza per tutti coloro i cui cuori sono

¹²⁸ J. STEINBECK, *Furore*, cit., pp. 632-633.

¹²⁹ RENATO RAFFAELLI, *Aspetti della fortuna dell'allattamento filiale*, in *Pietas e allattamento filiale. La vicenda l'exemplum l'iconografia. Colloquio di Urbino, 2-3 maggio 1996*, a cura di Renato Raffaelli, Roberto M. Danese, Settimio Lanciotti, Urbino, QuattroVenti, 1997, p. 285.

stati educati all'amore, alla forza dei sentimenti puri, che non garantiscono un avvenire luminoso, ma in assenza dei quali le cose piegherebbero sicuramente al peggio.

Cosa avrebbe riservato il futuro ai Joad Steinbeck non lo rivela. Non sappiamo se il nucleo residuo della famiglia sarebbe riuscito a trovare una sistemazione soddisfacente e duratura, così come non sappiamo se Tom sarebbe stato in grado di vincere le sue lotte universali; ma certamente la famiglia nel corso del suo travagliato esodo ha compiuto un passo in avanti cruciale, una trasformazione che le ha consentito di abbandonare gli sciocchi pregiudizi e gli atteggiamenti di gelosa presunzione di cui era infarcita per mettersi a disposizione di una comunità, e imparando a ragionare come parte di una collettività. La conclusione che l'autore consegna ai lettori ha la forza di una ventata di positività che in quei tempi difficili doveva essere respirata a pieni polmoni, e la delizia di una carezza che doveva essere accolta come un'esortazione a non arrendersi e a riguadagnare la fiducia troppe volte compromessa dagli eventi. L'America necessitava di rassicurazioni e di incoraggiamenti e un uomo come Steinbeck, che da sempre ha avuto a cuore le sorti dei reietti, ha tentato a suo modo di fornirglieli.

Gli «eroi» degli anni trenta non erano più i personaggi ricchi e affascinanti del decennio precedente descritti da Fitzgerald (nel 1933 *Il grande Gatsby* non era più nemmeno in vendita!), ma la gente comune. La stessa gente che aveva descritto Steinbeck in *Furore*, che aveva bisogno di credere che alla fine ce l'avrebbe fatta, che la fortezza e il coraggio, secondo l'antica mitologia americana, alla fine avrebbero pagato. Come diceva uno dei personaggi verso la fine del libro di Steinbeck: «We ain't gonna die out... People is goin' on – changing a little maybe, but goin' right on».¹³⁰

¹³⁰ R. PETRIGNANI, *L'era americana. Gli Stati Uniti da Franklin D. Roosevelt a George W. Bush*, cit., p. 49. «La gente non muore mai fino in fondo. La gente continua [come il fiume]: magari cambia un po' ma non finisce mai» (traduzione tratta da J. STEINBECK, *Furore*, cit., p. 590).

CAPITOLO TERZO

DECLINAZIONI ITALIANE DI UNO SCRITTORE AMERICANO

*Non so quale sia la mia identità.
I critici ti danno un'identità e a volte
tu gli dai una mano.
(Edward Hopper)*

*Ma il mondo è sempre curioso e la
gente assume valore praticamente per
la sua inaccessibilità.
(Francis Scott Fitzgerald, Taccuini)*

III.1 – Nel nome di Steinbeck: un percorso tra ricezione e traduzione

III.1.1 – Il pionierismo pavesiano tra mito e linguaggio

La stagione letteraria metaforicamente racchiusa nell'abbraccio infernale delle due guerre mondiali fu per gli Stati Uniti un periodo gravido di prodotti narrativi di incomparabile valore che divennero ben presto pietre miliari della storia della letteratura d'oltreoceano. Gli autori di tali opere, alcuni dei quali vennero anche insigniti del massimo riconoscimento dall'Accademia di Svezia,¹ contribuirono a ridisegnare il quadro culturale del paese, promuovendo una serie di sperimentazioni sul piano linguistico-formale e imprimendo una decisa svolta di carattere contenutistico ai loro scritti, al fine di reagire in modo attivo e dinamico alle sollecitazioni provenienti dai più

¹ Nell'ordine, gli scrittori statunitensi a essere annoverati tra i vincitori del Nobel per la Letteratura furono: nel 1930 Sinclair Lewis, nel 1936 il drammaturgo Eugene O'Neill e nel 1938 Pearl S. Buck; poi, dopo la Seconda guerra mondiale fu la volta del poeta del Missouri, naturalizzato britannico, Thomas Stearns Eliot (1948), seguito l'anno successivo da William Faulkner, quindi nel 1954 toccò a Ernest Hemingway (questi ultimi due ottennero anche il Premio Pulitzer per la narrativa: prima Hemingway nel 1953, poi Faulkner, in ben due occasioni, nel 1955 e nel 1963); nel 1962 l'onorificenza svedese spettò anche a John Steinbeck. Tra coloro che non figurano in questo prestigioso albo meritano comunque di essere menzionati tra i protagonisti del panorama letterario dell'epoca autori del calibro di Sherwood Anderson, Erskine Caldwell, Theodor Dreiser, John Dos Passos, Francis Scott Fitzgerald, John Fante, James M. Cain, William Saroyan e i drammaturghi Arthur Miller e Tennessee Williams.

moderni e innovativi sistemi di comunicazione e farsi interpreti di una realtà polimorfa in rapida evoluzione: erano in gioco l'identità nazionale americana e l'immagine che il paese offriva di sé al resto del mondo. Gli esiti a cui scrittori, poeti e drammaturghi pervennero fotografano lo scenario caleidoscopico di un territorio percorso da istanze diversificate e talvolta idiosincratiche, espressione di una contemporaneità convulsa e alla ricerca di una ridefinizione.

Il successo e la fama durevoli, per non dire imperituri, che arrisero agli autori del Nuovo mondo generarono un'eco tanto reboante da attraversare l'Atlantico e giungere in breve tempo in Europa, richiamando l'attenzione e l'interesse dei letterati del Vecchio continente e, per quanto concerne il nostro paese, irrompendo in quegli ambienti intellettuali che, tenuti sotto il giogo opprimente del regime fascista e della politica di autarchia culturale da esso imposta, trovarono nella freschezza e nell'originalità di quelle opere esotiche, ben presto tradotte per diffonderne le pagine trasudanti di umanità, valori e idee inediti, una ventata d'ossigeno, un messaggio di libertà e una speranza per il futuro. E fu per l'appunto l'attività di traduzione a fornire l'abbrivio cruciale alla creazione di un mito attorno a «quella terra lontana la cui prima qualità, ai loro occhi, fu d'essere un *altrove*, un antidoto contro la dittatura»,² ovvero, secondo la lettura proposta *a posteriori* da Pavese, quel «gigantesco teatro dove con maggiore franchezza [...] veniva recitato il dramma di tutti».³

L'America, pur nelle sue molteplici incongruenze, le quali avrebbero dovuto invitare fin da subito a una certa prudenza e a non precipitarsi nella mitizzazione compulsiva e travolgente, e che la facevano altresì apparire ora come conturbante “fabbrica di sogni”, ora come fucina di incomodi esistenziali, affascinò il pubblico

² DOMINIQUE FERNANDEZ, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani dal 1930 al 1950*, trad. it. di Alfonso Zaccaria, Caltanissetta-Roma, Sciascia Editore, 1969 (Paris 1967), p. 7.

³ CESARE PAVESE, *Ieri e oggi*, in ID., *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1962 (1951), pp. 194-195. L'articolo apparve originariamente su «L'Unità» di Torino, il 3 agosto 1947.

italiano anche attraverso una letteratura che, diversamente da quella nostrana – giudicata da Montale come la «più statica, la più indifferente alle contingenze della vita, l'interprete meno fedele dei tempi in cui nasce»,⁴ oltre che, evidentemente, arroccata su posizioni vetuste, conformi ai dettami del regime e rivendicanti il primato nazionalistico derivante dalla solida tradizione di matrice latina –, era in grado di ospitare nelle sue pagine quelle figure marginali cui normalmente non veniva concessa la dignità letteraria e che, per questo, finivano per essere dimenticate, occultate e private della libertà di parola, a tutto beneficio e privilegio di una prospettiva 'elitaria', dall'alto. Invece, con l'audace cambio di passo avviato dalla narrativa *made in USA*, errabondi, diseredati, minorati mentali trovarono 'accoglienza' nei romanzi ivi pubblicati, i cui autori dimostrarono una notevole solerzia nel restituire un ritratto dinamico e fedele della situazione a loro contemporanea; senza dimenticare di concedere uno spazio adeguato anche ai personaggi femminili, che si stagliarono sulla scena narrativa in virtù di personalità ben delineate e di tratti caratteriali marcati, e contraddistinguendosi spesso per la loro duplice capacità di attrazione e repulsione nei confronti delle controparti maschili.

L'approdo delle opere americane in Italia fece breccia soprattutto nelle menti dei più giovani, i quali si dedicarono con fermento e curiosità alla pratica traduttiva per rintracciare in esse ciò che nel nostro territorio non era permesso leggere e scrivere, o veniva guardato con sospetto, mal tollerato o apertamente osteggiato dal Fascismo:

L'immagine dell'America che viene offerta, perciò, non appare tanto fedele all'oggettiva realtà di quel paese, quanto sovraccaricata di connotati e di valori che erano quelli più repressi in Italia, e dunque più consciamente o inconsciamente desiderati: grande mobilità della vita individuale o di intere masse, enormi spazi in

⁴ Così si esprimeva il poeta genovese in un articolo del 7 aprile 1945 intitolato *Il fascismo e la letteratura* e successivamente apparso nella raccolta *Auto da fé* (1966). Tuttavia, cito il passo in questione da NICOLA TURI, *Declinazioni del canone americano in Italia tra gli anni Quaranta e Sessanta*, Roma, Bulzoni, 2011, p. 34.

cui agire e farsi valere, aggressività e violenza come caratteri psicologici prevalenti e soprattutto, e quasi a compendio di ogni altro aspetto, il fascinoso scontrarsi di una barbarie preumanistica con una elevata civiltà industriale in cui finivano per essere assorbite ed esaltate tutte le contraddizioni e tutti gli eccessi.⁵

Nonostante il regime fosse «sempre pronto a profittare di un passo falso, di una pagina più cruda, d'una bestemmia più diretta, per pigliarci sul fatto e menare la botta»,⁶ le maglie della censura non furono abbastanza serrate e intransigenti da esercitare un controllo capillare sulle traduzioni in circolazione; le quali a partire dagli anni Trenta andarono rapidamente a diffondersi per tutto il paese, smantellando dall'interno i paradigmi ideologici e culturali in vigore e consentendo a molte persone l'accesso, l'incontro e la lettura di quei romanzi e di quegli autori americani che, con i loro esempi, consentirono di aprire «il primo spiraglio di libertà, il primo sospetto che non tutto nella cultura del mondo finisse coi fasci»:⁷

Tradurre quei libri era molto polemico, era un po' pericoloso, era affascinante; quei libri insegnavano un nuovo modo di vivere, un nuovo modo di esprimersi. In un momento di crisi della nostra prosa e del nostro linguaggio, quando il contenuto obbligatorio e il linguaggio tradizionalmente aulico avevano creato una specie di paralisi, per non dire catalessi, dei nostri ingegni, ci giunse con quei libri un soffio di speranza nel nostro avvenire di letterati: la speranza di ritornare uomini e di spezzare i fili che ci giocavano come marionette.⁸

Tra coloro che maggiormente si distinsero, in qualità di scrittori, critici e traduttori, nel plasmare il mito americano e che si impegnarono nella divulgazione di quel nuovo, dirompente panorama letterario, allo scopo di decongestionare la stagnante realtà culturale contemporanea, vi furono certamente Cesare Pavese ed Elio Vittorini.

⁵ GIULIANO MANACORDA, *Storia della letteratura italiana tra le due guerre. 1919-1943*, Roma, Editori Riuniti, 1980, p. 309.

⁶ C. PAVESE, *Ieri e oggi*, cit., p. 193.

⁷ Ivi, p. 194.

⁸ F. PIVANO, *America rossa e nera*, cit., p. 226.

Entrambi ricoprirono un ruolo di primo piano nella ricerca, nello studio e nel favorire la diffusione della narrativa a stelle e strisce, tanto che l'autore piemontese viene tutt'oggi pressoché unanimemente considerato l'iniziatore del mito, grazie al suo illuminante saggio su Sinclair Lewis del 1930,⁹ che ribadiva un'attenzione e un coinvolgimento particolari già *in nuce* nella tesi sulla poesia whitmaniana di *Leaves of grass* con cui il poeta di Santo Stefano Belbo si era laureato pochi mesi prima, e con il quale si aprirono la felice stagione della letteratura americana in Italia e il cosiddetto “decennio delle traduzioni”;¹⁰ mentre con la sua morte, occorsa nel 1950, si fa coincidere la conclusione del mito stesso, l'esaurirsi della sua parabola, quando, con il Dopoguerra e con la nozione reale e non più vagheggiata che si ebbe a quel punto degli Stati Uniti, oltre che a causa del mutato contesto storico del nostro paese, che allora non fu più così sensibile alle sirene provenienti dall'altra parte dell'Atlantico, all'illusione edificante subentrò l'inevitabile disinganno.

L'intellettuale siciliano, dal canto suo, lavorò anch'egli alacremente ed entusiasticamente alla creazione della “leggenda americana”, con uno zelo e un trasporto assoluti e incontenibili, rivelatori di una insoddisfazione e di un risentimento per la situazione critica in cui versava l'Italia in quegli anni, come di una passione per l'America, che «è assai meno una terra concreta del globo, diventa una categoria ideale, [...] una *Weltanschauung*». ¹¹ Attraverso la cospicua produzione saggistica e le numerose traduzioni di cui fu autore, Vittorini raggiunse il culmine del suo impegno critico-intellettuale nonché il vertice della sua carriera di americanista con la selezione

⁹ Il titolo del saggio apparso per la prima volta su «La Cultura» nel novembre del 1930 è: *Un romanziere americano, Sinclair Lewis*, e si trova oggi nella già citata raccolta *La letteratura americana e altri saggi*.

¹⁰ Definizione data dallo stesso Pavese al fenomeno di esterofilia prodottosi tra il 1930 e il 1940 e sfociato nelle numerose trasposizioni dall'inglese all'italiano che furono immesse sul mercato librario del tempo. «Esso è stato un momento fatale, e proprio nel suo apparente esotismo e ribellismo è pulsata l'unica vena vitale della nostra recente cultura poetica» (C. PAVESE, *L'influsso degli eventi*, in ID., *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 247).

¹¹ NICOLA CARDUCCI, *Il mito dell'America e gli «astratti furori» di Vittorini*, in «Studi novecenteschi», I, n. 3, novembre 1972, p. 311.

di quei brani dei più illustri e rappresentativi autori d'oltreoceano che finirono per comporre quella che divenne l'altrettanto celebre antologia *Americana* del 1941, da lui medesimo curata, e che costituirono un primo canone letterario che ebbe il merito di fornire alcune coordinate rilevanti per orientarsi in quel vasto contesto narrativo di cui egli proponeva un pregevole distillato.

Ambedue gli scrittori, Pavese e Vittorini, avventurandosi nei meandri di una letteratura così sconfinata e sfaccettata, ebbero modo di entrare in contatto anche con le opere di John Steinbeck, traducendone in prima persona alcune e introducendo il pubblico dei lettori italiani alla conoscenza e alla comprensione di questo autore californiano che da noi non ricevette sempre consensi plebiscitari dalla critica, bensì fu piuttosto divisivo.

La prima opera di Steinbeck proposta in Italia fu il romanzo breve *Of Mice and Men*, la cui traduzione fu commissionata da Valentino Bompiani, fondatore dell'omonima casa editrice milanese nel 1929, proprio a Pavese. Questi, ricevuto il libro ed esaminatolo brevemente, accettò volentieri l'incarico offertogli giudicando il titolo «buono», ma pose come condizione preliminare un'«ampia libertà in fatto di stile canagliesco»,¹² dal momento che l'autore del libro si era valso di un linguaggio che nelle sequenze dialogate era molto prossimo alla lingua parlata, allo *slang* in uso tra i protagonisti;¹³ i quali certo non potevano collocarsi a un livello diastraticamente elevato

¹² C. PAVESE, *Lettere 1924-1944*, a cura di Lorenzo Mondo, Torino, Einaudi, 1966, p. 530. La lettera in questione, indirizzata a Bompiani, è datata «9 ottobre 1937».

¹³ La scelta linguistica adottata da Steinbeck dovette essere stimata da Pavese come un valore aggiunto, poiché una delle due peculiarità che maggiormente lo attraevano degli scrittori americani – l'altra era la statura eroica e la spiccata individualità conferita ai personaggi, vinti o vincitori che fossero – era «la loro voce. La voce autorevole e autentica, cioè modulata in modo da sembrare spontanea» (L. SAMPIETRO, *Introduzione*, in J. STEINBECK, *Uomini e topi*, cit., p. 8). Relativamente alla decisione da parte di più d'uno di essi di ricorrere al vernacolo o allo *slang* per il «bisogno di cogliere la verità nei tratti più fuggevoli e minuziosi», mostrò invece qualche nota di biasimo Emilio Cecchi, il quale scrivendo l'*Introduzione* all'edizione del 1942 dell'antologia *Americana* sostenne: «Faulkner, Steinbeck, Cain, fra breve non potranno essere capiti, anche in America, che con l'aiuto di un glossario» (EMILIO CECCHI, *Per una antologia*, in ID., *Scrittori inglesi e americani. Saggi, note e versioni. Volume secondo*, Milano, il Saggiatore, 1968, 1964, p. 251).

del codice linguistico, data la loro umile origine e la loro condizione estranea a qualsiasi forma di istruzione che non fosse quella sul campo, ovvero sul posto di lavoro ove imparavano a buscarsi il denaro per la giornata e in cui la parola non seguiva le prescrizioni di un galateo della conversazione ma era piegata alle esigenze comunicative più incalzanti. Un registro linguistico che si faceva specchio della «vivace parlata di un mondo di braccianti, un mondo segnato dall'incombere di impellenze fisiologiche, di impulsi primari, di reazioni accese e inesorabili»,¹⁴ che non potevano essere inibiti da una supposta norma linguistica, ma che necessitavano di uno sfogo immediato, talvolta anche sotto forma di aberrazioni verbali. Così, preso atto delle criticità che l'opera presentava e agito di conseguenza per trovarvi adeguate soluzioni, circa un mese dopo Pavese poté restituire a Bompiani il libro tradotto denotando una parca soddisfazione, come si può intuire da un breve passo della lettera che egli indirizzò all'editore il 13 novembre di quel 1937: «Il volume mi pare una bella cosa. Sarò lieto se non l'avrò guastato, in italiano».¹⁵

La traduzione pavesiana di *Uomini e topi* si colloca, dal punto di vista lessicale, al discrimine tra italiano e dialetto piemontese, con inclinazioni verso il primo specialmente quando si tratta di rendere nella lingua di arrivo i passi descrittivi che solitamente aprono i capitoli del romanzo e che si soffermano su note paesaggistiche; verso il secondo, invece, segnatamente in occasione dei dialoghi tra i personaggi, i quali nelle loro interazioni discorsive impiegano una varietà più bassa, peraltro spesso infarcita di espressioni colorite o che scadono nel turpiloquio o nella blasfemia; anche se non aderisce mai completamente all'uno o all'altro dei due codici. L'alternanza, laddove non si tratti di vera e propria coesistenza, tra una varietà più sorvegliata – testimoniata da scelte più miti e convenzionali, meno spudorate e compromettenti, in

¹⁴ GABRIELLA REMIGI, *Cesare Pavese e la letteratura americana. Una «splendida monotonia»*, Firenze, Olschki, 2012, p. 188.

¹⁵ C. PAVESE, *Lettere 1924-1944*, cit., p. 531.

vista della pubblicazione editoriale e dell'incombente vaglio della censura – e una più marcata in senso gergale – atta a tradurre gli eccessi di espressività – è giustificata dal fatto che «non disponendo [...] di una varietà italiana equivalente» allo *slang* del testo originale, «Pavese vince la tentazione dialettale mantenendosi nell'ambito di una lingua i cui componenti “possono trovare riscontro in una ricerca vocabolaristica come nel richiamo alla lingua dell'uso”». ¹⁶

Nonostante i numerosi interventi attuati – smorzatura dei toni nel tentativo di edulcorare passaggi troppo espliciti, omissione di locuzioni scurrili o sostituzione delle stesse con ricorso a eufemismi, eliminazione delle imprecazioni a sfondo religioso o conversione delle medesime in contumelie e anatemi di carattere laico, impiego di espressioni idiomatiche italiane allo scopo di pareggiare le folgorazioni dello *slang* americano – e al netto dell'assunzione autonoma di qualche licenza – sintomo della duplice volontà di riappropriazione dell'opera, da un lato, e di rendere più perspicuo al lettore nostrano l'apparato verbale e immaginativo di Steinbeck, dall'altro –, Pavese ottiene in ultima analisi un prodotto letterario che mostra un elevato grado di coerenza stilistica e ritmica, esito di scelte di volta in volta ponderate scrupolosamente e attente a veicolare una lezione la più vicina possibile all'originale; una cura che gli ha permesso di non smarrire «il senso della globalità del testo», ¹⁷ di non perdere di vista le coordinate del piano narrativo entro cui si stava muovendo e di trasferire in questo modo nella lingua italiana quel “senso di inevitabilità” che permea le pagine del romanzo e che conduce la coppia di amici protagonisti al fallimento e al consequenziale crollo del loro sogno americano. E proprio attorno alla consapevolezza di questa condanna esistenziale, sancita da un fato nemico ed espressa sul piano linguistico dalla reiterazione pedissequa del progetto comune (la terra, la fattoria, gli animali), si

¹⁶ SERGIO BOZZOLA, *Note su Pavese e Vittorini traduttori di Steinbeck*, in «Studi novecenteschi», XVIII, n. 41, giugno 1991, p. 66.

¹⁷ Ivi, pp. 80-81.

sviluppa «la *symptháteia* pavesiana per OMM [*Of Mice and Men*], quale dimostrano a posteriori, e per via indiretta, le sue stesse annotazioni nel MV [*Mestiere di vivere*], dov'è ribadita la “scoperta [...] della ricorrenza quotidiana, della monotonia della vita [...] del puntuale ritorno delle cose”».¹⁸

In generale, i libri americani con cui Pavese si confrontò saggiando la sua abilità traduttiva appartengono tutti ad autori che nel loro percorso creativo si dedicarono alla sperimentazione linguistica e stilistica – Lewis, Melville, Anderson, Dos Passos, Steinbeck, Faulkner – e rimodernarono il linguaggio stesso, segnando un netto cambiamento nei confronti della tradizione precedente ed esplorando vie ancora non battute. Tale decisione da parte dello scrittore piemontese deve essere letta come una indicazione del suo fermo proponimento di rinnovare l'italiano, lingua di arrivo delle traduzioni, a partire proprio da quelle opere che avevano realizzato una trasformazione sensibile nella lingua di partenza. Tuttavia questo proposito venne sempre controbilanciato e tenuto a freno da un attaccamento alla tradizione autoctona che, mai del tutto sopito, nonostante più di una dichiarazione in cui l'autore si era inalberato con alterigia nei riguardi di un annoso e retrivo accademismo, continuò ad attanagliare le sue scelte operative, le quali non si spiegano semplicemente come una sottomissione alle intimidazioni della censura. Per questo,

accanto alle preoccupazioni editoriali ci sembra da non sottovalutare, anche nel caso di *Uomini e topi*, un residuo di conservatorismo letterario, proprio di un appartenente a una tradizione non facilmente accantonabile. L'ambivalente legame che strinse Pavese alla tradizione venne evidentemente a intrecciarsi a quel bifrontismo che improntò il suo stesso rapporto con l'America intera, rapporto fondato su un fugace gioco di specchi che riflette ora la precarietà nata da un profondo senso di dislocazione, ora la ricerca di un'identità solo parzialmente

¹⁸ Ivi, pp. 82-83.

raggiunta.¹⁹

Of Mice and Men aveva colpito Pavese per la sua cifra stilistica all'insegna della brevità, ovvero per la capacità del suo autore di racchiudere in un numero limitato di pagine una storia che, proprio avvalendosi di una forma asciutta ed essenziale, riesce a trasmettere con immediatezza e pregnanza inedite la solitudine e la sofferenza che emergono dall'indagine sociale e dall'esplorazione dei sentimenti umani cui Steinbeck sottopone i suoi personaggi e i rapporti che tra essi si instaurano, sempre tenendo presente il contesto storico ed economico in cui è ambientata la vicenda. Tradurre il libro permise quindi a Pavese di ricavare una maggiore consapevolezza nell'uso del mezzo linguistico, arricchendo il suo repertorio espressivo del lascito della lezione americana, e spunti interessanti a livello tematico che avrebbero lasciato traccia nella sua produzione letteraria successiva.

Diverso fu invece il parere dell'autore su un altro romanzo dello scrittore californiano, *In Dubious Battle*, anch'esso propostogli da Bompiani per la trasposizione in italiano. Il rapporto epistolare con l'editore rivela che, pur non essendo a conoscenza dell'opera, Pavese sarebbe stato disposto a prendere in considerazione l'incarico, nonostante i numerosi altri impegni già assuntosi, dichiarando – il 17 giugno 1939 – che «se tuttavia questo libro avesse la laconicità di *Uomini e topi*, non avrei più scuse e accetterei»:²⁰ ulteriore dimostrazione di gradimento nei confronti del romanzo di cui si era occupato l'anno precedente e di come fosse rimasto persuaso dalla bontà espressiva di quella naturale concisione. Tuttavia, alla metà di gennaio del 1940, in una nuova

¹⁹ G. REMIGI, *Cesare Pavese e la letteratura americana. Una «splendida monotonia»*, cit., p. 197. Contestualmente, è utile osservare che proprio in nome del bifrontismo individuato da Remigi venne costruito anche «il mito americano, destinato non a caso a essere concepito come laboratorio di ricerca di sé e di una generazione inquieta, da parte di chi non ha solcato quella terra se non per interposta persona» (SILVIA MORETTI, *Il «decennio delle traduzioni»*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di Sergio Luzzatto, Gabriele Pedullà, *Volume terzo. Dal Romanticismo a oggi*, a cura di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2012, p. 647).

²⁰ C. PAVESE, *Lettere 1924-1944*, cit., p. 541.

lettera Pavese rifiutava categoricamente la proposta di lavoro, dal momento che un'attenta valutazione dell'opera, ritenuta peraltro oltremodo lunga rispetto alla sua disponibilità di tempo, lo aveva convinto che si trattasse «di quel tipo di libri senza stile, che io detesto»;²¹ e continuava il suo scritto con un'affermazione decisa e, in un certo senso, monitoria: «Per tradurre bene, bisogna innamorarsi della materia verbale di un'opera, e sentirsela rinascere nella propria lingua con l'urgenza di una seconda creazione. Altrimenti, è un lavoro meccanico che chiunque può fare».²² Egli, pertanto, almeno agli inizi della sua avventura alla scoperta dell'America attraverso i libri, accordò la propria preferenza in primo luogo a quelli che incontrarono il suo gusto personale in fatto di linguaggio e di stile, prescindendo dalla qualità e dalla risonanza che potevano avere i contenuti.

A tal proposito, è opportuno notare che nelle intenzioni di Steinbeck e degli altri romanzieri americani che come lui si proponevano di restituire ai lettori una fedele rappresentazione della vita di quei braccianti stagionali, vagabondi e uomini comuni – vita non eccezionale, priva di sensazionalismi e che, a dire il vero, gli stessi scrittori a un certo punto avevano esperito di persona prestandosi alle attività più umili per guadagnarsi da vivere e parallelamente dedicandosi alla scrittura –, era fondamentale che il linguaggio impiegato per scrivere si adeguasse all'idioma dei personaggi, svincolandosi «da ogni retorica e da ogni convenzionalismo per adottare il tono immediato della parlata quotidiana»²³ e dare così consistenza a quell'«aspirazione severa e già antica di un secolo a costringere senza residui la vita quotidiana nella parola».²⁴

²¹ Ivi, p. 554.

²² *Ibidem*.

²³ F. PIVANO, *Diari 1917-1973*, cit., p. 60.

²⁴ C. PAVESE, *Ieri e oggi*, cit., p. 194.

A Pavese, allora, spetta il duplice merito, da una parte, di aver scoperto che l'autentica originalità della letteratura americana risiedeva nel linguaggio e nelle scelte espressive che i suoi esponenti di maggior rilievo seppero individuare in risposta alle loro esigenze più stringenti – fatto che condizionò non poco le generazioni che su quei libri e su quelle traduzioni si formarono e che continuò a riscuotere un certo interesse anche quando, a distanza di qualche anno, all'infatuazione seguì il disincanto –; dall'altra parte, per quanto concerne il nucleo precipuo di questo elaborato, l'aver inaugurato la strada della conoscenza di Steinbeck nel nostro paese. Negli anni successivi alla pubblicazione di *Uomini e topi*, infatti, vennero editi anche altri romanzi dell'autore, tradotti da scrittori di primo piano del nostro panorama culturale, ai quali seguirono svariati contributi critici volti allo scandaglio minuzioso delle suddette opere e alla formulazione di giudizi spesso anche contrastanti.

III.1.2 – Il sodalizio Vittorini-Bompiani, da Steinbeck ad *Americana*

Tra la fine degli anni Trenta e l'inizio del decennio seguente Steinbeck conobbe un sensibile incremento di popolarità nel nostro paese, complice anche quell'«ostracismo assoluto a Hemingway»²⁵ che aveva concesso all'autore di Salinas una più ampia vetrina editoriale, la quale, a sua volta, aveva consentito una maggiore diffusione dei suoi romanzi tra il pubblico dei lettori e dato altresì il la a un'esplorazione più approfondita ad opera degli addetti ai lavori. Dopo la prima traduzione pavesiana del 1938, infatti, seguirono più o meno a ruota quella di *Pian della Tortilla* (1939) per mano di Vittorini, quella di *Furore* (1940) inizialmente offerta a Gadda e infine realizzata da Carlo Coardi e quella de *La battaglia* (1940) che, dopo il rifiuto di Pavese, venne affidata a Montale.²⁶

²⁵ F. PIVANO, *Diari 1917-1973*, cit., p. 513.

²⁶ Si trova notizia della prima proposta di traduzione di *The Grapes of Wrath* avanzata a Gadda in E.

Da parte di Vittorini una prima approvazione nei confronti di Steinbeck la si registra in una delle tante lettere inviate a Bompiani in quegli anni di fervore, curiosità e bramosia nei riguardi delle opere americane che sopraggiungevano in Italia, ove si legge che lo scrittore siciliano avrebbe ben volentieri suggerito all'editore della casa milanese «libri belli e insieme aperti all'apprezzamento del pubblico più vasto. Come per esempio *Of Mice and Men* di cui Lei ha pubblicato una traduzione proprio in questi giorni»;²⁷ proclamandosi disponibile a occuparsi delle traduzioni, previa la richiesta di un permesso a Mondadori con cui già stava collaborando, e ammettendo di essere «contento di poter tradurre anch'io qualcosa di Steinbeck».²⁸ A quel punto Bompiani non esitò a inviargli tutte le opere dell'autore californiano che aveva a disposizione e, dopo poco più di un mese di assidua lettura, il 7 giugno del 1938, Vittorini fornì il suo parere orientativo in una missiva recensoria:

Le confesso che, dopo tale lettura, sono rimasto un po' perplesso circa il valore genuino dello scrittore. Perché uno dei libri, *To a God Unknown*, è pieno d'un senso molto misterioso e segreto della vita, genere Lawrence; un altro, *In Dubious Battle*, è invece puramente realistico come un qualunque romanzo di

VITTORINI, *America*, in ID., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, cit., p. 78 n. Nella stessa nota viene spiegato anche come Gadda avesse prontamente chiamato in causa la "traduttrice-ombra" Lucia Rodocanachi per aiutarlo nella poderosa impresa, salvo poi tornare sui suoi passi e declinare l'offerta di Bompiani. La stessa Rodocanachi è figura assai di rilievo anche per le traduzioni montaliane: nella fattispecie, ella ebbe un ruolo primario nella trasposizione di un altro romanzo di Steinbeck, *To a God Unknown*, che venne ultimata anch'essa nel 1940, ma fu pubblicata da Mondadori solamente nel Dopoguerra (1946) a causa del famigerato veto opposto dalla politica culturale fascista. Maggiori informazioni su questo «lavoro a quattro mani, di cui l'onere è tutto della traduttrice, mentre il poeta si riserva la sola "revisione stilistico-formale"», in S. BOZZOLA, *Steinbeck, Rodocanachi, Montale. Tra traduzione e revisione*, in «Studi novecenteschi», XVIII, n. 42, dicembre 1991, pp. 317-355. Per quanto concerne invece la traduzione di *In Dubious Battle*, offerta a Montale da Bompiani su consiglio di Vittorini, il quale sapeva che il poeta genovese si trovava in una situazione di ristrettezze economiche dopo che era stato sollevato dal suo incarico al Vieuxseux fiorentino, essa fu realizzata integralmente dal poeta stesso, consegnata nei tempi pattuiti all'editore e condotta con la cautela che, per i motivi noti, bisognava usare; anche se, nonostante ciò, l'opera incappò ugualmente nell'intervento della censura. Calzante a questo proposito è il contributo critico avanzato da MASSIMO COLELLA, *Il lavoro e la battaglia. Montale traduttore di Steinbeck*, in *Lavoro! Storia, organizzazione e narrazione del lavoro nel XX secolo*, a cura di Novella di Nunzio, Matteo Troilo, Roma, Aracne, 2016, pp. 271-292.

²⁷ *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, a cura di Gabriella D'Ina, Giuseppe Zaccaria, Milano, Bompiani, 2007 (1988), pp. 26-27. La lettera in questione, in cui il nome di Steinbeck viene menzionato per la prima volta tra i due uomini, risale al 19 aprile 1938.

²⁸ Ivi, p. 27. Lettera del 27 aprile 1938.

Lewis o Dreiser; un altro, *Cup of Gold*, è romantico quasi come un libro di Walter Scott; e finalmente *Tortilla Flat* è picaresco né più né meno come il *Gil Blas*. Il curioso è che Steinbeck se la cava abbastanza bene in tutti e quattro i generi; e BENISSIMO in *Tortilla Flat*. Ma si tratta di quattro diverse concezioni della vita che con l'altra di *Of Mice and Men* e di *Red Pony* (un breve libro di tre racconti uscito in edizione di lusso e, nell'insieme, più bello di *Of Mice and Men*), fanno cinque... Che scherzo è questo? [...] Ora io mi domando quali sono, in effetti, i falsi di Steinbeck? Per questo mi trovo, come Le ho detto, piuttosto perplesso. Credo, ad ogni modo, che lo Steinbeck più vero sia quello ultimo, di *Of Mice and Men* e *Red Pony*; e che dei quattro libri da Lei mandatimi solo *Tortilla Flat*, pur nel suo picaresimo, si avvicini a *Of Mice and Men*. Inoltre è un libro veramente spassoso, con un valore suo particolare e scritto da Dio. Io sarei contento di poterlo tradurre. Insomma Glielo consiglio senza riserve.²⁹

Da questa lettera – in seguito alla quale Bompiani, persuaso dall'arguto commento vittoriniano, trattò l'acquisto del libro che sarebbe stato poi pubblicato con il titolo *Pian della Tortilla* nella traduzione dello stesso autore siciliano – si evince come in un'Italia preda della morsa della prosa d'arte fascista andasse via via formandosi un piccolo canone americano che, di lì a pochi anni, avrebbe conosciuto il definitivo suggello con l'antologia *Americana*, apice editoriale del mito statunitense nel nostro paese e culmine dell'esperienza a stelle e strisce di Vittorini. Ciò è corroborato dal fatto che nella suddetta epistola i romanzi di Steinbeck vengono talvolta comparati con opere appartenenti ad altri autori americani – i vari Lawrence, Lewis, Dreiser –, già noti negli ambienti letterari nostrani del tempo; il che è sintomatico di una progressiva proliferazione in Italia della letteratura d'oltreoceano, le cui opere non solo avevano

²⁹ Ivi, pp. 28-29. Per un sondaggio più disteso e puntuale della produzione dell'autore americano si suggerisce la lettura di E. VITTORINI, *Il caso Steinbeck*, in ID., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, cit., pp. 53-58. Lì Vittorini precisa il suo punto di vista attorno alle opere menzionate nella lettera, aggiunge le sue personali considerazioni in merito a un'ulteriore opera dello scrittore (*The Pastures of Heaven*, la cui traduzione apparve nella "Medusa" mondadoriana nel 1940, ad opera dello stesso Vittorini, con il titolo *I pascoli del cielo*) e insiste su ciò che egli interpreta come «il desiderio di rappresentare "una realtà carica di mistero"», il quale parte da una realtà psicologica che è particolarmente accentuata nella produzione giovanile, per poi trascendere verso una dimensione di notevole epicità nei romanzi posteriori (ivi, p. 53).

catalizzato l'attenzione di pubblico e critica, ma erano pure assurde a primo termine di paragone per le successive che mano a mano venivano scoperte – sia a causa dell'esplicita parentela geografica che le accomunava, sia, soprattutto, grazie al fatto che quegli autori che ebbero il privilegio di essere tradotti per primi costituirono da subito dei paradigmi di confronto utili per destreggiarsi nell'intricata selva di una narrativa le cui fondamenta, per quanto si tentasse di portarne alla luce delle ascendenze europee,³⁰ poggiavano su un terreno per molti aspetti alieno alla tradizione del Vecchio mondo.

Più specificamente, i libri di Steinbeck rappresentavano un perfetto esempio di quella «“narrativa proletaria” che l'America di Franklin Delano Roosevelt proponeva come modello di scrittura comprensibile alle masse e una scelta di tematiche ispirate alla tragedia degli anni Trenta, ai derelitti, agli spodestati, a un'umanità povera al di là di qualsiasi speranza», ovvero «proprio il contrario dell'umanità proposta dal trionfalismo fascista»³¹ che diffondeva l'immagine dei giovani e gloriosi colonizzatori dell'Africa, distorcendo la cruda realtà che vedeva quei poveri ragazzi morire sui campi di battaglia.

La perplessità nei riguardi di Steinbeck di cui Vittorini non aveva fatto mistero nella lettera a Bompiani, denunciandone la versatilità, a suo parere, sospetta e sollevando dubbi circa il valore autentico delle creazioni dello scrittore, cioè evidenziando una mancanza di coerenza stilistico-letteraria che inficiava il giudizio finale su di esso e ne comprometteva anche la collocazione entro una corrente letteraria definita, era tuttavia riscattata da un sincero gusto per i contenuti dilettevoli offerti nei

³⁰ Ancora nel giugno del 1950, quando l'America aveva ormai perduto agli occhi degli intellettuali italiani quella posizione di avanguardia culturale che l'aveva caratterizzata nei due decenni precedenti, Pavese redarguiva la critica italiana, chiedendo: «Si è mai provata questa critica a definire lo stile, la maniera narrativa nordamericana, ricercandone le radici e i modelli storici? Lo sa questa critica che senza Kipling non si spiega Hemingway, senza l'espressionismo tedesco e i russi non si spiegano né O'Neill né Faulkner, senza Maupassant non si spiegano Fitzgerald, Cain e tutti gli altri?» (C. PAVESE, *Intervista alla radio*, in ID., *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 292).

³¹ F. PIVANO, *Diari 1974-2009*, a cura di Enrico Rotelli, Mariarosa Bricchi, Milano, Bompiani, 2010, p. 926.

«romanzi poetici» e nei «romanzi dello humour», ma non in quelli più «realistici»³² – come *La battaglia* e in seguito anche *Furore* – che, affrontando temi socialmente pertinenti, si ponevano all’istante in un terreno viscido, pericoloso a causa degli occhi vigili della censura; la quale non mancò di intervenire bloccando le ristampe di entrambi i volumi e adducendo come motivazione l’aver riscontrato in quelle opere dei *deficit* di conformità in termini di contenuto e di “spirito” che nemmeno i rimaneggiamenti e i tagli operati nelle traduzioni, allo scopo di cassare i passi che avrebbero potuto sollevare polemiche, avevano potuto sopperire.³³

D’altro canto, in un secondo e più significativo momento – quello compendiale e definitorio di *Americana* (1941) – Vittorini aggiustò il tiro su Steinbeck ricalibrando le sue precedenti valutazioni con un giudizio critico più severo circa quel dubbio equilibrismo tra molteplici generi narrativi mostrato dal californiano:

Mai egli ha potuto veramente discernere mondo da mondo; e mai in qualche suo lavoro è accaduto che il verismo e lo psicologismo risultassero, sulla via delle parole, almeno dimenticati. Pure, in *Pian della Tortilla*, in *Uomini e topi* e in alcuni racconti, ha mostrato, intinta di rivendicazioni umane simili a quelle di Faulkner, una vena di poesia che arricchiva di domande il mistero addensato, oggi più che mai, e in America più che altrove, sull’uomo. Questa sua posizione [...] è posizione falsa che non ha, nel linguaggio, vie d’uscita. Non per nulla [ricorre] all’espedito di un ritorno storico, e si [chiama], appoggiandosi a un compito di propaganda proletaria, neo-realist[a].³⁴

Con queste parole lo scrittore siciliano contemporaneamente tentava di smarcarsi dall’accanimento della censura prendendo le distanze dalla questione sociale enfatizzata

³² La categorizzazione delle opere dell’autore californiano è quella proposta da P. RAFROIDI, *John Steinbeck*, cit., pp. 23-43.

³³ I divieti opposti dal Ministero della Cultura popolare e indirizzati alla casa editrice Bompiani si possono leggere in *Caro Bompiani. Lettere con l’editore*, cit., pp. 37-38. Nella stessa opera si può recuperare anche lo scambio epistolare tra Cecchi e Bompiani intenti a discutere proprio sui rischi dell’intervento della censura in un’opera come *La battaglia* (ivi, pp. 31-32).

³⁴ E. VITTORINI, *Americana*, Milano, Bompiani, 2015 (1941), p. 1055.

da Steinbeck, ad esempio in *Furore* – «il suo romanzo più lungo e più costruito, ma anche pieno delle ottime qualità di tutti i romanzi precedenti»³⁵ –, e puntualizzava che il suo interesse era rivolto a mettere in evidenza la dimensione umana avvolta in un'aura di mistero che emerge dalle sue pagine e che meglio si esplica «quando l'intellettualismo lascia il posto alla poesia dell'esistenza [...] e alla fiducia in un futuro in cui l'umanità intrinseca di tutti può finalmente essere riaffermata».³⁶

Una umanità alla quale di sicuro Steinbeck non era mai venuto meno, impegnandosi assiduamente nella composizione di opere focalizzate sull'uomo – soggetto privilegiato delle sue osservazioni dirette e del suo studio meticoloso – e scritte non a fini di lucro, di successo o allo scopo di farsi portavoce di determinate istanze storico-politiche, bensì proprio per l'uomo e per quell'umanità che in esso è insita, nonostante a volte le circostanze tentino di ingabbiarla e di mettere gli individui gli uni contro gli altri; perché egli, checché se ne possa dire, ha dato prova con i suoi romanzi di essere «un uomo e uno scrittore che prescinde dalle mode e va diritto a quella parte antica e irriducibile della nostra personalità che una volta si chiamava cuore. Intellettualismi e sentimentalismi a parte».³⁷

In *Furore* Steinbeck si è limitato a raccontare i fatti, a descrivere ciò che è accaduto soffermandosi sui sentimenti provati dai personaggi, ma senza fornirci il suo parere o metterci a conoscenza delle sue opinioni attorno a quei fatti, perché l'obiettivo che si era prefissato non era quello di condurci a ricavare una morale al termine della lettura. Ciò a cui egli era realmente interessato trova infatti spazio fin dalle prime pagine, quando tutto deve ancora succedere, quando cioè l'epopea dei Joad non ha ancora preso avvio, e si tratta di un pensiero cardine che sorregge tutto il libro ed è

³⁵ ID., *America*, cit., p. 76.

³⁶ VALERIO FERME, *Tradurre è tradire. La traduzione come sovversione culturale sotto il Fascismo*, Ravenna, Longo Editore, 2002, p. 198.

³⁷ L. SAMPIETRO, *Introduzione*, in J. STEINBECK, *Furore*, cit., p. XIV.

messo in bocca all'ex predicatore Casy, il quale, riflettendo su ciò che tiene davvero uniti gli uomini, perviene a questa conclusione:

“Ho pensato allo Spirito Santo e al cammino di Gesù. Ho pensato: ‘Perché dobbiamo metterlo con Dio o con Gesù? Magari’, ho pensato, ‘magari sono tutti gli uomini e tutte le donne che amiamo: magari è questo lo Spirito Santo... lo spirito umano... tutta la baracca. Magari tutti gli uomini messi insieme fanno una grande anima e ognuno di loro è un pezzettino’. E allora me ne stavo lì a pensarci, e all'improvviso... ho capito. L'ho capito proprio dentro di me, e da quel momento sono sicuro ch'è vero”.³⁸

Vittorini, però, pur riconoscendo la presenza più o meno esplicita di questa umanità, non si peritava di constatare i limiti dello scrittore californiano, il quale, a suo dire, non sarebbe più stato in grado di dare seguito alla vena narrativa che aveva portato ai felici esiti di *Pian della Tortilla* e di *Uomini e topi* per chiudersi nel realismo dei romanzi sociali della fine degli anni Trenta, senza poter così affermarsi come “grande” scrittore, ma rimanendo relegato a un piano marginale, di serie B, spettante ai cosiddetti “scrittori di derivazione”, rivelando «che le sue vere capacità sono di natura secondaria: letteraria anziché poetica, dimostrativa anziché esplorativa, divulgativa anziché creativa»,³⁹ dunque accostabili al giornalismo e al dato cronachistico – che Steinbeck nella sua carriera aveva pure più volte sperimentato, producendo reportage di notevole pregio e molto apprezzati – piuttosto che alla grande narrativa e alla potenza immaginativa ad essa collegata.

Eppure, quando a distanza di tempo Vittorini si ritrovò a stendere la *Prefazione* del suo romanzo *Il garofano rosso* (composto già nel 1933 ma edito solamente nel 1948), tornando sugli autori americani attorno ai quali aveva concentrato per molto tempo i suoi studi e a cui aveva dedicato i suoi articoli e interventi critici, sostenne di

³⁸ J. STEINBECK, *Furore*, cit., p. 34.

³⁹ E. VITTORINI, *Steinbeck*, in ID., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, cit., p. 584.

averne sempre ammirato «il “gusto [...] della ripetizione, la [...] baldanza giovanile nel dialogo, il [...] procedere ad orecchio della vita e non a riflessione sulla vita [...] lungo la felice linea adolescente dell’epopea popolare” [...], insomma un’esuberanza linguistica e sintattica che poi spesso si riflette, sul piano tematico, nelle scelte di vita dei personaggi»: ⁴⁰ caratteristiche riscontrate anche nelle opere dello scrittore californiano. Inoltre, furono proprio questi gli aspetti principali che lo convinsero, con il benestare di Bompiani, a prendere in seria considerazione il progetto di dare forma a un’antologia della prosa americana che si ponesse al contempo come ricognizione accurata della letteratura d’oltreoceano, bilancio critico della medesima e guida affidabile affinché il pubblico italiano potesse accedere alla storia e alla narrativa di un paese che aveva sempre perseguito la ricerca della felicità e aveva cercato di non venire mai meno, nonostante tutto, ⁴¹ alla promessa di realizzare il sogno americano di ciascuno.

III.1.3 – Far parlare di sé: un autore e i suoi critici

Quando nell’ottobre del 1962 Steinbeck venne insignito del Nobel per la Letteratura, la sua prima reazione fu di stupore e smarrimento. Egli però non si lasciò sopraffare dalla notizia e mantenendo inalterato l’*aplomb* che lo contraddistingueva presenziò a una conferenza stampa indetta per l’occasione, rispondendo alle domande dei giornalisti che erano assiepati di fronte a lui con il consueto distacco e la tenace avversione nei confronti del mondo della pubblicità, e della notorietà in genere, che costantemente aveva opposto ai suoi intervistatori. A un giornalista del «New York

⁴⁰ N. TURI, *Tradurre gli americani*, in *Il romanzo in Italia. III. Il primo Novecento*, a cura di Giancarlo Alfano, Francesco de Cristofaro, Roma, Carocci, 2018, p. 301. L’autore del saggio annovera tra gli scrittori americani in possesso di quelle qualità anche Faulkner, Caldwell, Saroyan e Cain.

⁴¹ A sviscerare i paradossi e i lati oscuri degli Stati Uniti di quegli anni, raccontando «di persecuzioni razziali, di ingiustizie legalizzate, di disuguaglianza cronica, di derelitti e disoccupati, di crudeltà e miseria», troppo spesso eclissati dall’orgoglio per la modernità e dai comfort derivati dalla fordizzazione del paese, è MICHELA NACCI nel volume intitolato *L’antiamericanismo in Italia negli anni trenta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 161-176.

Times» che gli domandò: «Pensa veramente di meritare il premio Nobel?», la sua emblematica risposta, alquanto laconica e piccata, fu: «È una domanda interessante. Sinceramente, no».⁴² Evidentemente, non sarebbe stato il solo a pensarla così; infatti, non si fecero attendere dall'America e dal resto del mondo i primi commenti di critici ed esperti che disapprovavano categoricamente l'assegnazione decretata dall'Accademia di Svezia, giudicandola per lo più fuori luogo, inopportuna e poco convincente, e arrivando persino a scusare i membri della commissione incaricati dell'attribuzione del premio, sostenendo che del resto erano pur sempre «uomini mortali e non [...] esseri olimpici: e questa è forse l'unica spiegazione»⁴³ per una simile scelta. L'orgoglio americano che avrebbe dovuto accompagnare la decisione della giuria non ebbe modo di proliferare tra i compaesani dell'autore, i quali sembravano invece più intenti a trovare un motivo valido per comprendere le ragioni del verdetto che a rallegrarsi per il fatto che Steinbeck era diventato il settimo autore statunitense a vedere il suo nome scritto in quella prestigiosa lista.

Anche la stampa italiana non mancò di riferire la notizia, usando toni ora sobri e votati alla semplice e asciutta registrazione del fatto, senza dunque esprimere pareri di alcuna sorta circa i meriti veri o presunti che l'autore poteva o meno vantare grazie alle sue opere; ora più aspri e decisi, volti, invece, a mettere in luce con opportune argomentazioni un sostanziale disaccordo con quanto sancito in sede accademica. I motivi di tali istanze, avanzate da una platea di intellettuali complessivamente riluttanti e poco propensi a mostrarsi accondiscendenti verso lo scrittore californiano, non si erano originati – com'è ovvio – quale risposta spontanea e superficiale all'annuncio giunto da un polo culturale importante come quello svedese, ma affondavano le loro radici in un tempo anteriore, quando le opere steinbeckiane fecero il loro ingresso

⁴² Queste e altre domande e risposte di analogo tenore che scandirono il siparietto tra Steinbeck e i giornalisti sono riportate in M. LANCIA, *La vita e l'opera di John Steinbeck*, cit., pp. 240-241.

⁴³ Ivi, p. 242.

inaugurale nel nostro paese e la novità della loro acquisizione da parte di Bompiani richiamò l'attenzione di traduttori e critici, pronti a confrontarsi con il linguaggio e i temi dell'autore per stabilirne le qualità e il valore.

Facendo quindi un salto cronologico all'indietro per tornare a quel 1938 che aveva conosciuto la pubblicazione di *Uomini e topi* tradotto da Pavese, può risultare utile effettuare una breve carrellata delle opinioni scaturite nel corso degli anni dalla lettura di quel romanzo, e del successivo *Furore*, da parte di alcune figure di primo piano della critica italiana, e soffermarsi sugli aspetti più rilevanti emersi dalle loro analisi per cercare di comprendere le ragioni del disappunto palesato al momento dell'assegnazione del Nobel.

Nel 1939 Mario Alicata propose una sua personale *Introduzione a Steinbeck* sulle pagine de «Il Meridiano di Roma», in cui si riferiva allo scrittore nativo di Salinas come «al più completo dei giovani narratori americani»⁴⁴ e osava proclamare che in *Of Mice and Men* la narrativa americana aveva «trovato, forse, l'espressione più equilibrata e più felice – nella purezza del linguaggio e nella nitida struttura – della sua esperienza così varia, così completa, e soprattutto così profondamente e tragicamente umana»;⁴⁵ quella stessa umanità sottolineata anche da Vittorini e che il critico letterario reggino indagò, contestualizzandola nel quadro di un paese le cui contraddizioni facevano da sfondo alla crisi dell'individuo. Egli osservava:

Nell'America senza passato e senza fede, senza tradizione e senza personalità (cioè senza avvenire), nell'America peccatrice e puritana, il dramma moderno della disgregazione sociale ed affettiva dell'individuo ed il conseguente faticoso ritrovamento dell'uomo e dei suoi valori-doveri, bisogni, leggi pratiche e sentimentali [...] è venuto più che altrove a coincidere con le necessità le colpe le aspirazioni collettive, derivandone ai suoi interpreti una comprensione più vasta e

⁴⁴ MARIO ALICATA, *Introduzione a Steinbeck*, in ID., *Scritti letterari*, Milano, il Saggiatore, 1968, p. 215.

⁴⁵ *Ibidem*.

più commossa, e come un accresciuto senso di condanna e di espiazione.⁴⁶

Data questa premessa, la prosa steinbeckiana di *Uomini e topi*, avvalendosi pure di un «linguaggio intensissimo e dotato di una capacità evocativa eccezionale»,⁴⁷ trovava un terreno fertile non solo per nutrire quell'inquietudine latente che avrebbe condotto al necessario, catastrofico epilogo della vicenda dei due braccianti, ma anche per trasmettere l'inevitabilità di un destino che incombeva sui personaggi, aleggiando in modo infido e pernicioso fin dall'esordio e dispensando ai lettori indizi sulla tragedia che andava progressivamente precisandosi.⁴⁸

Un romanzo che Alicata definì «omerico, come indice di qualcosa di assolutamente vergine e primitivo che va a definire la natura dei suoi eroi»⁴⁹ e di un mondo in cui la natura del delitto, del crimine perpetrato da un uomo ai danni di un suo simile, prescinde dalle categorie di giusto e di sbagliato in quanto esito congiunto di una incommensurabile capacità di affetto e di una altrettanto imponderabile incapacità di valutazione oggettiva dei fatti, le quali albergano rispettivamente nei cuori e negli intelletti di uomini «umili e puri, ignari del bene e del male, semplici uomini ancora e non angeli esiliati sulla terra, eternamente desiderosi della patria celeste distrutta dalla loro cosciente brutalità».⁵⁰

Tale recensione nel complesso positiva compensò un precedente articolo firmato da Emilio Cecchi per il «Corriere della Sera» del 26 ottobre 1938, intitolato «*Chi cavalca una tigre non può più scendere*», nel quale, «dopo aver passato in rassegna la

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Ivi, p. 217.

⁴⁸ «Accostandosi ad un nuovo scrittore americano, siamo portati subito a considerare il fato cieco e inesorabile, che, pagina per pagina, perseguita i personaggi, li sballotta attraverso i marosi delle più devastate e sconvolte esistenze, li domina, e, infine, li travolge nel più acuto tono della loro tragedia» (LUIGI BERTI, *Coordinate di Steinbeck*, in ID., *Boccaporto secondo*, Firenze, Parenti, 1944, p. 279).

⁴⁹ M. ALICATA, *Introduzione a Steinbeck*, cit., p. 218.

⁵⁰ Ivi, p. 219.

“barcollante piramide d’orrori” della nuova letteratura americana»,⁵¹ il critico letterario fiorentino indugiava sulle ultime opere edite in Italia, biasimando la scelta di Bompiani di propendere per la «lurida patologia di *Of Mice and Men*» piuttosto che optare per *In Dubious Battle*, «di struttura e portata ben più robuste».⁵²

A qualche anno di distanza, nel 1941, in un saggio che faceva il punto sulla letteratura americana contemporanea, Cecchi, individuando in Faulkner e in Hemingway le stelle più luminose del firmamento narrativo d’oltreoceano, relegò Steinbeck e alcuni altri autori come Cain e Caldwell al gruppo dei «talenti di derivazione», i quali «oggi come oggi, [...] lavorano su una ricetta della cucina americana di mezza avanguardia, d’avanguardia già commercializzata», potendo, tuttavia, ancora vantare una speranza di uscire dal cono d’ombra proiettato dai due autori “maggiori” e crearsi un proprio spazio di primo piano, poiché, essendo «giovani, sapranno forse a suo tempo prepararci qualche vera sorpresa».⁵³

Sorpresa che, secondo Salvatore Rosati, Steinbeck non era ancora riuscito a regalare all’altezza del 1955, almeno stando a quanto il giornalista romano affermò in un suo saggio dall’esordio tranciante, che poneva una sorta di cesura cronologica alle aspettative che lo scrittore californiano aveva potuto generare con le sue opere: «Vi è stato un tempo, fino alla vigilia della seconda guerra mondiale, in cui John Steinbeck era tra gli scrittori più rappresentativi e più promettenti della letteratura americana contemporanea».⁵⁴ Una constatazione che, oltre a lasciar intendere che le prove successive non furono in grado di dar seguito all’incoraggiante inizio, assumeva anche

⁵¹ Trovo uno stralcio del pezzo di Cecchi in E. VITTORINI, *America I-III*, in ID., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, cit., p. 111 n.

⁵² *Ibidem*. La critica mossa a Bompiani da Cecchi diede inizio a una breve *querelle* di natura critico-editoriale tra i due, che furono protagonisti di uno scambio epistolare sull’asse Milano-Roma, riportato in *Caro Bompiani. Lettere con l’editore*, cit., pp. 30-34.

⁵³ E. CECCHI, *Pane al pane e vino al vino*, in ID., *Scrittori inglesi e americani. Saggi, note e versioni. Volume secondo*, cit., p. 329.

⁵⁴ SALVATORE ROSATI, *John Steinbeck*, in ID., *L’ombra dei padri. Studi sulla letteratura americana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1958, p. 119.

le proporzioni di un ridimensionamento considerato doveroso alla luce delle ultime pubblicazioni.

Egli, inoltre, dava ragione a Vittorini nell'individuare come caratteristica peculiare dell'americano la versatilità con cui era stato capace di frequentare generi diversi con risultati niente affatto scontati, e ancor più degni di lode visto che tutta la sua narrativa ruotava attorno a uno spazio geografico circoscritto alla sola regione californiana di Monterey, ovvero a quella terra in cui l'autore nacque e che sempre ebbe un posto speciale nel suo cuore. Ragione, quest'ultima, per la quale Steinbeck è stato più volte inserito nella lista degli scrittori "regionalisti", secondo una classificazione che non convinse completamente Rosati, il quale mostrò anzi qualche riserva, ammettendo che «non sappiamo fin dove [...] il regionalismo sia d'elezione e fin dove rappresenti una necessità, cioè un limite delle sue possibilità».⁵⁵

Volendo investigare più a fondo l'interrogativo che si era posto, il giornalista scoprì che la focalizzazione su una singola area rispondeva a una duplice tendenza: da un lato, infatti, la connotazione fortemente locale delle opere poteva essere letta, nella sua accezione migliore e maggiormente feconda, come un tentativo di costruzione di una tradizione folklorica inedita, punto di partenza per consentire agli americani di darsi una nuova definizione identitaria;⁵⁶ dall'altro lato, invece, essa poteva essere interpretata come naturale conseguenza del «suo interesse per la biologia delle faccende umane»,⁵⁷ sicuramente meglio analizzabili nel contesto nativo dalle dimensioni contenute invece che altrove. A seconda del predominio del primo o del secondo

⁵⁵ Ivi, p. 120.

⁵⁶ Aspetto che peraltro non sfuggì agli specialisti in Italia, i quali «hanno inizialmente definito con disprezzo picaresche e folkloristiche» quelle pagine di tanta narrativa proletaria che in quegli anni era arrivata nel nostro paese (F. PIVANO, *Diari 1974-2009*, cit., p. 926). Al contrario, lo studioso britannico Marcus Cunliffe, esperto di cultura e letteratura americane, plaudeva questa deviazione regionalistica osservando che «alla standardizzazione dell'America nel suo insieme viene contrapposta l'individualità della regione, con la sua storia, le sue tradizioni, i suoi costumi» (MARCUS CUNLIFFE, *Storia della letteratura americana*, trad. it. di Gianna Tornabuoni, Maria Vittoria Malvano, Torino, Einaudi, 1970; Harmondsworth, Middlesex 1954, p. 302).

⁵⁷ S. ROSATI, *John Steinbeck*, cit., p. 120.

indirizzò i risultati a cui Steinbeck pervenne furono chiaramente divergenti: se, invero, *Tortilla Flat* è percorso da una vena picaresca, a tratti epicheggiante, che strizza l'occhio al folklore, *In Dubious Battle* manifesta un tentativo di ricondurre i comportamenti umani a istinti animali, svelando così un robusto sostrato biologico. Tuttavia il *busillis* era rappresentato da *Of Mice and Men*, ovvero «la tragedia dell'umano bisogno di comunicazione»,⁵⁸ in cui una vicenda apparentemente vicina ai toni picareschi si carica di un significato superiore che consiste nell'urgenza di un contatto umano, di uno scambio verbale che, una volta negato, sfocia nell'insorgenza di atteggiamenti impulsivi e incontrollati, tipici dell'individuo – nella fattispecie il gigante buono Lennie – vicino allo stato di natura ed estraneo ai meccanismi che regolano la vita in un contesto di civiltà, per cui la distinzione tra bene e male si annulla in nome di un istinto protettivo verso ciò che l'uomo considera come suo e di cui non vuole privarsi. La coesistenza, dunque, di tratti derivanti dall'una e dall'altra delle scoperte inclinazioni steinbeckiane produceva, a giudizio di Rosati, un romanzo in cui lo sguardo naturalistico del biologo collideva con lo spessore dei personaggi, i quali venivano così ridotti a marionette dai tratti fittizi. Infine, egli concludeva la sua analisi, chiosando: «Grazia e affettuosità [...] trovano la loro espressione più felice quando Steinbeck riesce a ingranare in modo veramente funzionale la sua biologia e a tenersi lontano dal sentimentalismo».⁵⁹

Proprio quest'ultima affermazione faceva luce su uno dei presunti punti deboli dello scrittore di Salinas, già denunciato a più riprese anche da altri critici italiani, come l'americanista Carlo Izzo, che nella sua *Storia della letteratura nord-americana* notava che l'autore californiano,

⁵⁸ Ivi, p. 122.

⁵⁹ Ivi, p. 125. Più tardi, nel 1987, anche il noto critico letterario americano Harold Bloom avrebbe dichiarato che «*Uomini e topi* mantiene una considerevole forza, in parte sciupata però “da un sentimentalismo troppo intenso”» (riporto da F. GARNERO, *Invito alla lettura di Steinbeck*, cit., p. 215).

dal gustoso e vivace quadro, non tutto negativo, di *Tortilla Flat* [...] è passato al sentimentalismo ammantato di crudezza, o viceversa, di *Of Mice and Men*, e infine all'impegno sociale di *The Grapes of Wrath*, che rimane a tutt'oggi il suo maggiore successo, ma lo conferma scrittore assai più abile, seppure sincero, che inteso a seguire senza deviazioni una strada precisa, secondo un inevitabile itinerario interiore.⁶⁰

Izzo, infine, riepilogava la propria posizione critica verso Steinbeck con una breve epigrafe in cui ammetteva che egli fu «giudicato incapace di superare il “divertimento sentimentale” di *Tortilla Flat*, e accusato di “piagnucolosa compassione sociale e turgido simbolismo nei suoi tentativi di più ambiziosa portata”». ⁶¹

Tra questi ultimi il critico letterario veneziano non poteva che riferirsi anche a *Furore*, il romanzo delle torme di vagabondi che, credendo in una terra promessa pronta a raccogliarli, intasarono le arterie stradali su cui «sfilava lenta la parata della miseria: d'un tipo di miseria sconosciuto in Europa»;⁶² il romanzo che racconta con crudo realismo le condizioni dei migranti, il dramma di «uomini che, stritolati da una civiltà nuova, si trovano di fronte al problema della loro esistenza in quella civiltà»,⁶³ dove nascono e si sviluppano il disprezzo e l'odio e dove «il disgusto ha il sopravvento verso quelle specie perdute»;⁶⁴ e ancora, il romanzo in cui Steinbeck diede effettivamente prova della sua poliedricità alternando digressioni in stile giornalistico a sequenze narrative di assoluto lirismo, quadri paesaggistici resi poetici nonostante la loro asprezza reale e metaforica a momenti di pura introspezione; il tutto magistralmente condotto piegando il linguaggio alle diverse esigenze espressive e allo scopo di conferire a ciascun passo dell'opera le giuste cadenze ritmiche coerentemente alle scene descritte.

⁶⁰ CARLO IZZO, *Storia della letteratura nord-americana*, Milano, Nuova Accademia, 1957, pp. 641-642.

⁶¹ Ivi, p. 645.

⁶² L. BERTI, *L'uva della collera*, in ID., *Boccaporto secondo*, cit., p. 286.

⁶³ F. PIVANO, *Diari 1917-1973*, cit., p. 113.

⁶⁴ L. BERTI, *L'uva della collera*, cit., p. 287.

Eppure, malgrado queste oggettive sfaccettature, le critiche non mancarono di colpire tanto i contenuti – «il disgregativo genio di Steinbeck accumula, con inesorabile sadismo, i particolari più insopportabili per ricavarne sempre la stessa morale, nel rivangare un terreno ormai logoro: i vecchi temi dei poveri troppo poveri e dei ricchi troppo crudeli»⁶⁵ –, quanto lo stile, al punto che, anche a distanza di anni, Sergio Perosa osservava come il romanzo

indulga oltre ogni misura al gusto dell'iterazione e della *discursiveness*; come la snervante lentezza del viaggio degli esuli verso la California si rispecchi in un andamento narrativo impacciato e pesante, con pretese di predicazione e riflessione etico-sociale, che, coprendo ogni singolo momento di quella dolorosa esperienza, ne lasciano inesplorato il nucleo d'interesse. Steinbeck interviene direttamente a indicare quale sia il senso e il significato da dare agli avvenimenti; e tanto è il suo bisogno di inclusività, che al racconto della vicenda interpone passi di commento corale, capitoli dove intesse omelie sulla sorte dei suoi diseredati; il tutto con uno stile che sa di predica e di comizio, vorrebbe ispirarsi al tono biblico e naufraga nella pienezza dell'enunciato che soffoca ogni possibilità di respiro.⁶⁶

Tenuto conto di questo profilo complessivo dalle tinte chiaroscurali alquanto marcate, tratteggiato dalle penne 'affilate' della critica, non risulta più tanto incomprensibile il motivo per cui, in seguito alla decisione di conferire il premio Nobel a Steinbeck, Carlo Izzo – per fare un esempio – decise di affidare a un articolo dal titolo apparentemente neutro, *Il Nobel a John Steinbeck*, l'esternazione di opinioni non certo gratificanti nei confronti dello scrittore, volte a fornire spiegazioni circa la propria mancanza di entusiasmo di fronte a tale scelta svedese. Egli apriva il suo contributo sostenendo che

⁶⁵ *Ibidem*. Berti muoveva anche qualche reprimenda contro una traduzione giudicata infelice sul piano della resa linguistica, facendo notare che l'ampio corredo di mezzi espressivi e di registri impiegati dall'autore, «in italiano ha perduto tutti i suoi colori cangianti e i suoi inestricabili disegni» (ivi, p. 288).

⁶⁶ S. PEROSA, *Vie della narrativa americana. La «tradizione del nuovo» dall'Ottocento a oggi*, cit., p. 224.

Steinbeck sembrava attendato al confine tra l'autentica letteratura e quella produzione letteraria, illuminata di luce riflessa, propria degli epigoni, i quali, ai tempi e ai modi dei maestri, aggiungono di proprio soltanto quegli elementi deteriori – sentimentalismo o scene a effetto – che non contribuiscono certo a mantenere le loro opere in primo piano, quando il tempo mette a fuoco la prospettiva.⁶⁷

Dopo questa stiletta iniziale, Izzo si soffermava sulle ragioni della sua diffidenza nei confronti di Steinbeck, insinuando in prima battuta che i personaggi delle sue opere mancavano dello spessore necessario a imporsi come individui distinti, per rimanere, invece, sterile proiezione dei tratti di una collettività e, di conseguenza, condannati a essere confusi o persino dimenticati nella varietà sterminata di caratteri offerti dalla letteratura americana. Tale condizione di incertezza tra “tipi” e “individui” era, secondo il critico veneziano, probabilmente da imputare alla «“ristrettezza della cornice”: una ben definita provincia della California, così gremita e pullulante di vita che il far emergere dal brulichio un volto preciso era impresa certo non facile»;⁶⁸ per cui, alla fine, la scelta del romanzo meglio riuscito dell'autore ricadeva su *Uomini e topi*, in cui i due veri protagonisti non rispondevano ai nomi di George e Lennie, bensì erano individuati nella moglie di Curley, vittima di Lennie, e nella folla che avrebbe voluto linciare quest'ultimo prima della tragedia finale compiutasi per mano di George, ovvero in coloro che avevano scatenato la spirale di violenza e morte abbattutasi sulla valle del Salinas nei capitoli conclusivi dell'opera.

Izzo non mancava comunque di riconoscere anche i meriti di Steinbeck, come l'ampio spettro di temi trattati e di toni utilizzati, i quali gli procurarono una certa notorietà e un innegabile successo tra il pubblico dei lettori; il che poteva anche essere

⁶⁷ C. IZZO, *Il Nobel a John Steinbeck*, in ID., *Civiltà americana. Vol. II Impressioni e note*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1967, p. 160.

⁶⁸ Ivi, p. 162.

sufficiente a giustificare il Nobel se questo doveva proprio finire tra le mani di un americano. Ma per sbilanciarsi ed esprimere una valutazione definitiva c'era ancora bisogno di tempo. Il critico concludeva infatti il suo scritto mitigando il giudizio globale sull'autore, poiché la situazione dell'epoca era tale «da non consentire di aggregare lo Steinbeck alla categoria degli scrittori “minori”»: resta da vedere se il tempo gli consentirà di insediarsi tra i “maggiori” o lo consegnerà all'oblio». ⁶⁹

Oggi, a quasi sessant'anni da quel premio e a cinquantatré dalla sua morte, Steinbeck può essere a tutti gli effetti annoverato tra gli esponenti più illustri e di spicco della letteratura d'oltreoceano e, tra le sue opere, *Uomini e topi* rappresenta la quintessenza di una narrativa certamente multiforme e tuttavia imperniata sulla figura umana, mentre *Furore* ha in sé tutte quelle caratteristiche – «l'uso di tecniche narrative diversissime, la varietà degli sfondi, la fusione di dramma individuale e di dramma collettivo»⁷⁰ – utili a farne un “Grande romanzo americano”.

III.2 – Tu vuoi fa' l'americano: tessere steinbeckiane nella narrativa langarola

III.2.1 – Paesi tuoi non così lontani dai 'suoi'

Alle origini dello stupore italiano per l'America vi furono dapprima le pellicole cinematografiche, che dal mondo hollywoodiano abbondante di celluloidi e di affascinanti celebrità approdavano nei nostri cinema trasmettendo tutta la vivacità e lo slancio di una vita pulsante attraverso il grande schermo e accattivandosi il favore del pubblico; poi, a smorzare gli entusiasmi mettendo alla berlina le contraddizioni insite nella società statunitense e le insidie celate sotto la sua superficie apparentemente idillica furono i reportage di viaggio che inviati e corrispondenti spedirono da

⁶⁹ Ivi, pp. 163-164.

⁷⁰ M. LANCIA, *La vita e l'opera di John Steinbeck*, cit., p. 147.

oltreoceano, zeppi di acute osservazioni, di percezioni immediate o di rielaborazioni a mente fredda; infine fu la letteratura a tracciare un quadro diversificato di quell'ambiente, offrendo ai lettori spaccati di vita catturati da molteplici prospettive e assicurando loro una cospicua messe di suggestioni che, in un secondo e non lontano momento, avrebbero dato nuova *verve* alla letteratura italiana, influenzando le scelte formali e contenutistiche dei nostri autori e impartendo loro una "protratta lezione di stile".

Cesare Pavese, che l'America l'aveva scoperta soltanto per mezzo dei film e dei libri, dal momento che mai aveva messo piede in quella terra geograficamente lontana, provò, leggendo e assistendo alle proiezioni cinematografiche, una vicinanza sentimentale inaspettata, una «irresistibile attrazione verso le atmosfere e i paesaggi della nuova letteratura, riecheggiamenti della sua origine langarola»⁷¹ che si riverberarono nella sua produzione poetica e narrativa, lasciando segni ora più evidenti, ora più tenui, sintomo di una creazione ibrida a metà tra l'attraente novità di una lezione americana sempre più acquisita e introiettata nei meccanismi di composizione e la solidità della tradizione. Così, l'esito di quell'incontro sconvolgente e per certi versi provvidenziale che tanto influi sull'autore piemontese fu lo sviluppo di una visione particolare:

L'America di Pavese è paese di fatica e di lavoro, dove esplode lo scontro tra la natura selvaggia e l'umana operosità dei pescatori di balene, degli agricoltori, dei costruttori di città e d'industrie: un mondo leggendario che alimenta i nuovi miti produttivi dell'epoca moderna, eppure radicati con forza negli strati primordiali della sensibilità collettiva. Di qui, nell'opera dello scrittore, l'attaccamento alla terra contadina delle proprie origini, ai luoghi e agli affetti dell'infanzia perduta, ma insieme l'ansia di uscire dalla prigione del passato e della provincia per

⁷¹ G. REMIGI, *Cesare Pavese e la letteratura americana. Una «splendida monotonia»*, cit., p. 5.

aggregare il presente della vita.⁷²

È dunque attorno al rapporto tra la *rusticitas* primitiva della campagna e la modernità della città che nasce e si sviluppa l'opera di Pavese, il quale, successivamente all'esperienza nel campo della poesia culminata con la pubblicazione solariana della raccolta *Lavorare stanca*, diede alle stampe all'altezza del 1941 la sua prima fatica narrativa: il romanzo breve *Paesi tuoi*, che inaugurava la collana einaudiana «Biblioteca dello Struzzo»⁷³ e rivelava il suo giovane autore a un pubblico di lettori amatoriali e critici di professione ben più vasto rispetto a quello che già si era misurato con la sua abilità versificatoria. Nonostante l'esigua mole, il volume racchiudeva un «denso e rapido racconto, così crudamente realistico nell'apparenza e dall'impasto stilistico violentemente gergale e metaforico»,⁷⁴ che contrastava con le consuetudini letterarie del tempo, suonando come provocazione e tentativo di rottura, e prestava il fianco alla ricerca degli apporti americani che, fin dalla sua apparizione, si riteneva avessero dovuto informare la composizione del libro.⁷⁵ Una questione, quest'ultima, che tenne banco a lungo tra coloro che si occuparono di rintracciare tali influssi nella narrativa pavesiana, al punto che, a distanza di qualche anno dall'apparizione del romanzo, fu lo

⁷² GINO TELLINI, *Storia del romanzo italiano*, Milano, Mondadori, 2017, p. 364.

⁷³ La composizione del romanzo risale all'estate del 1939, precisamente databile tra il 3 giugno e il 16 agosto, secondo quanto riportato nel manoscritto originale. Dopo la *princeps* del maggio del 1941, l'opera conobbe nel breve arco di qualche anno due ulteriori edizioni che andarono ad arricchire il catalogo della medesima collana di Einaudi, la quale aveva intanto mutato nome in «Narratori contemporanei» seguitando nel suo intento di presentare al pubblico una selezione dei migliori giovani scrittori italiani.

⁷⁴ ELIO GIOANOLA, *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, Milano, Marzorati, 1971, p. 201.

⁷⁵ Valga come esempio la pronta recensione di Cecchi, il quale decretava: «Il Pavese ha preso lo slancio dall'America; si è fatto dell'America il suo trampolino. È stata un'occasione come un'altra; anzi, meno felice d'altre, perché l'ha indotto, come altri nostri scrittori giovani, a veri e propri imprestiti ed imitazioni. Egli ha fatto, figuratamente, il giro del mondo, per ritornare a casa sua», ove – sempre secondo il parere del critico fiorentino –, a ben guardare, avrebbe potuto avvalersi della lezione verghiana senza scomodare la letteratura d'oltreoceano (E. CECCHI, in *Antologia della critica*, in C. PAVESE, *Paesi tuoi*, Torino, Einaudi, 2015, 1941, p. 138. Il contributo è apparso la prima volta in «Nuova Antologia», n. 1679, 1942, pp. 66-67). Cecchi, che negli Stati Uniti si era recato personalmente, maturando una concezione *amara* di quel paese, osservava come gli scrittori italiani avessero risentito specialmente della lezione dei “minori” americani; un'influenza che, a suo parere, fu assolutamente deprecabile e «nociva: perché ha introdotto nella nostra narrativa abitudini retoriche e false, come l'uso del turpiloquio e di certe situazioni truculente» (F. PIVANO, *America rossa e nera*, cit., p. 222).

stesso Pavese a prendere la parola per fare chiarezza e dipanare l'intricato groviglio di ascendenze letterarie ipotizzate – da Anderson a Caldwell, da Steinbeck a Faulkner –, rivelando che «l'americano che per il suo “tempo”, per il ritmo del narrare mi gravò sulle spalle davvero, nessuno al tempo di *Paesi tuoi* lo seppe dire: era Cain»;⁷⁶ ma anche per prendere le distanze da quanti tacciarono la sua opera di scoperto americanismo e rivendicare la propria originalità.

La vicenda narrata in *Paesi tuoi* si svolge tra i dolci e aprichi pendii collinari delle Langhe piemontesi, in un contesto campagnolo lontano, tuttavia, dalle atmosfere idilliche che il luogo potrebbe suggerire, tanto da assumere le sembianze di un *locus horridus* dominato dall'irrazionalità, dal primitivismo e dal predominio di una concezione di vita in cui gli affetti sono subordinati ai ritmi lavorativi imposti dal naturale ed eterno susseguirsi delle stagioni e al richiamo irrinunciabile del guadagno. Quasi una sorta di mondo parallelo ove ha luogo una tragedia familiare di una veemenza senza paragoni e nei confronti della quale i diretti interessati sembrano dispiegare un'indifferenza inconcepibile agli occhi di chi non è pratico dell'ambiente. Se infatti la gran parte del racconto trova il suo compimento in quel di Monticello d'Alba, la località in cui sorge la cascina della famiglia di Talino – l'antagonista della vicenda –, esso prende in realtà avvio in una Torino priva di riferimenti topografici ben individuabili, appena fuori dalle porte di un carcere in cui, per ragioni diverse, erano rimasti reclusi sia lo stesso Talino, sia Berto, un meccanico di città. I due riottengono la libertà nel medesimo giorno, ed è a questo punto, cioè una volta varcati i cancelli della prigione, che la trama si mette in moto, grazie alla scaltrezza con cui l'ormai ex detenuto Talino riesce prima ad ammaliare e infine a piegare le resistenze del compagno, convincendolo

⁷⁶ C. PAVESE, *L'influsso degli eventi*, cit., p. 247. L'intervento pavesiano, datato 5 febbraio 1946, nasceva in risposta a un'inchiesta promossa dalla rivista «Aretusa», nella quale si chiedeva anche di rendere ragione di quali eventi della realtà contemporanea avessero eventualmente esercitato qualche influsso nella produzione letteraria di ciascuno dei soggetti partecipanti.

a seguirlo e a trascorrere qualche giorno assieme nella tenuta familiare, approfittando del suo non semplice riadattamento al mondo esterno. Berto, ancora disorientato, si lascia infatti intortare da tutti i discorsi di quel mascalzone e acconsente di offrire il proprio aiuto nella conduzione della trebbiatrice in cambio dell'ospitalità che avrebbe ricevuto.

Questi goffi di campagna non capiscono un uomo che, per quanto navigato, messo fuori un bel mattino si trova scentrato e non sa cosa fare. Perché uno poteva anche aspettarselo ma, quando lo rilasciano, lì per lì non si sente ancora di questo mondo e batte le strade come uno scappato da casa.⁷⁷

Più per arrendevolezza che per decisione volontaria viene quindi a determinarsi lo scollamento di Berto dal tessuto urbano di appartenenza, in favore di un'apertura a un'esperienza agricola per lui inedita, mediante la quale, almeno nei primi capitoli del romanzo, egli riesce a convertire la sua iniziale ritrosia e la sua istintiva prudenza-diffidenza in una più accomodante disponibilità tanto verso il paesaggio circostante, quanto nei confronti della famiglia di Talino, scoprendosi particolarmente sensibile al fascino di Gisella, «la meno manza e la meno nera»⁷⁸ delle sorelle di quest'ultimo, e sviluppando un'imprevedibile concupiscenza di affiliazione a quell'Altrove che fino a quel momento aveva osservato con sospetto. Progressivamente, però, il clima si inasprisce e si tinge di un'ambiguità perturbante, emergono tensioni endemiche alla famiglia che non hanno mai trovato un vero scioglimento, e le sollecitazioni sinestetiche che avevano fatto abbassare la guardia a Berto sono squarciate dalla percezione matura di una realtà che assume contorni sempre più foschi e inquietanti, in cui sembrano agitarsi forze demoniache fuori controllo. Queste ultime si innervano proprio nel personaggio di Talino, il quale – si viene a sapere – già in passato aveva attentato alla

⁷⁷ ID., *Paesi tuoi*, cit., pp. 3-4.

⁷⁸ Ivi, p. 27.

vita di Gisella usandole violenza e macchiandosi di incesto, e diventa ora l'artefice del luttuoso epilogo del romanzo, quando, dopo un banale alterco con la sorella, impugna il tridente in un impeto di furore e di morbosa gelosia e glielo configge nel collo, uccidendola.

Quella stessa, feconda natura che aveva avvinto Berto «con una sorta di richiamo ancestrale, invitandolo a scoprirla, “lo mette in fuga quando gli si rivela tutta”, quando cioè il *phainomenon* del selvaggio si palesa nella sua completezza, culminando nella tragedia». ⁷⁹ Il dramma consumatosi scuote il cittadino, il membro estraneo al nucleo domestico, non avvezzo alle assurde logiche di quella campagna. Egli prova disgusto e repulsione verso quel gesto inconsulto che, malgrado fosse stato a lungo presagito da alcuni torbidi segnali, mai avrebbe pensato di vedere tradotto in tutta la sua efferata crudeltà. Tuttavia il tentativo di ribellione di Berto non può nulla contro l'imperturbabilità che regna incontrastata tra i membri della famiglia e che ne ovatta, o meglio, ne annulla le percezioni affettive; deve perciò arrendersi al dominio di una ritualità centripeta che, incarnata e irradiantesi dal patriarca Vinverra, impedisce qualunque forma di redenzione civile, e non può che constatare la sua impotenza, fuggire da quel teatro di barbarie e fare ritorno in città:

Che fischiassero pure, e gridassero e scoppiasse magari anche la macchina, pensavo vedendone due, rossi e piantati lassù sopra il grano, nella polvere che bruciava più del fuoco. È a fare di questi lavori che gli gira la testa e diventano bestie. Intorno alla macchina ferma, coi covoni disfatti sulle braccia, tutti voltati aspettando, sembrava che sapessero che Gisella era morta. ⁸⁰

⁷⁹ GIOVANNA BATTAGLINO, *Le dialettiche pavesiane del secessus nella campagna: le Langhe come angulus vagheggiato, tra realtà concreta e trasfigurazione mitica nella prima ricerca poetica e narrativa di Pavese*, in *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di Andrea Campana, Fabio Giunta, Roma, Adi editore, 2020, [online].

⁸⁰ C. PAVESE, *Paesi tuoi*, cit., p. 108.

Su questo intreccio che segna l'esordio romanzesco di Pavese la critica si è variamente espressa, talvolta cercando di identificare il sostrato americano che avrebbe guidato lo scrittore nella costruzione della storia, talaltra relegando ai margini tale apporto e facendo emergere gli elementi che appurano l'autenticità e l'originalità della sua penna. C'è chi ha voluto leggere nelle polemiche nate attorno all'opera, a causa della sua materia narrativa giudicata troppo cruda, violenta e opprimente, l'«indizio di un influsso americano non ancora acclimatato al più verecondo *milieu* italiano»,⁸¹ evidenziando come «la riconduzione alla temperie italiana delle storie americane»⁸² costituisca un elemento chiave di un più ampio programma di poetica, che «è tutt'altro che indifferente all'aria di realismo acceso, esasperatamente violento che spira in quella narrativa».⁸³

La ricerca delle possibili fonti ha prodotto una discreta selezione di scrittori cui Pavese può aver attinto, senza però saccheggarli. Comunemente si sono fatti i nomi di Anderson, specie in relazione al conflitto fra città e campagna da questi descritto in un'opera come *Dark Laughter* (1925);⁸⁴ di Faulkner, per alcuni elementi strutturali dell'intreccio, tra cui il folle *raptus* che ha come bersaglio una figura femminile e la traccia indelebile di un passato i cui strascichi continuano a condizionare le vicende presenti, oltre che per gli episodi di violenza variamente sparsi nelle opere dell'americano, e senza dimenticare che, proprio come Pavese aveva instaurato uno stretto legame con la terra langarola di origine, così anche Faulkner aveva sviluppato un

⁸¹ ANDREA BATTISTINI, *Ancora su Pavese e il «grande laboratorio» della letteratura americana*, in «Critica letteraria», fasc. IV, n. 117, 2002, p. 848.

⁸² *Ivi*, p. 849.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ L'opera venne edita in italiano nel 1932 per i tipi torinesi di Frassinelli con il titolo *Riso nero* e tradotta dallo stesso Pavese, il quale, l'anno prima, aveva dedicato un articolo proprio all'autore del libro, intitolato *Middle West e Piemonte*. In quest'ultimo, finito poi nella raccolta *La letteratura americana e altri saggi*, a proposito dell'opposizione fra *urbs* e *rus* si legge: «Per Anderson, tutto il mondo moderno è un contrasto di città e di campagna, di schiettezza e di vuota finzione, di natura e di piccoli uomini [...]: un problema che [...] non ha dato tra noi che una caricatura letteraria: stracittà e strapaese» (C. PAVESE, *Middle West e Piemonte*, in ID., *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 36).

forte attaccamento verso il natio Mississippi, cercando – entrambi – con le loro opere di «raggiungere una dimensione universale attraverso l’approfondimento dei caratteri regionali»;⁸⁵ e infine, non meno importante, il nome di Cain – solamente dopo che lo stesso Pavese ebbe indirizzato gli addetti ai lavori –, il cui *The Postman Always Rings Twice* (1934) si gioca sulla coesistenza nel subconscio dei personaggi di pulsioni antinomiche e irrazionali, presenta una figura femminile fatalmente sensuale e attraente che richiama le attenzioni e i desideri del protagonista Frank e alla quale si può far risalire la pavesiana Gisella, e determina, sul piano stilistico, la propensione per una scrittura paratattica volta a creare un ritmo incalzante e un effetto di *suspense*.⁸⁶ Ma in questa «specie di *pastiche* di romanzi americani»⁸⁷ qual è *Paesi tuoi*, possono essere fatti risalire anche a John Steinbeck alcuni temi e sviluppi dell’intreccio narrativo creato dallo scrittore piemontese. In particolare, ci si deve riferire al romanzo *Uomini e topi*, che, tradotto da Pavese giusto l’anno prima di avviare la stesura del suo libro, sembra condividere con quest’ultimo aspetti inerenti sia al sistema dei personaggi, sia alla conduzione della trama.

⁸⁵ SILVIA D’ORTENZI, *Paesi tuoi: il mito della natura “crudele”*, in «Quaderni del ‘900», III, 2003, Atti del convegno *Lotte di giovani: dialoghi con Pavese*, Santo Stefano Belbo, 29 novembre 2003, a cura di Laura Vitali, pp. 51-52. Di Faulkner Mondadori avrebbe pubblicato nel 1942 la traduzione pavesiana di *The Hamlet (Il borgo)*.

⁸⁶ Per una disamina puntuale delle analogie con il romanzo di Cain – apparso per la prima volta in Italia nel 1939 sul settimanale «Panorama», tradotto da Ada Prospero Gobetti, e poi edito nel 1945 da Bompiani nella traduzione di Giorgio Bassani – e con lo stile che caratterizza la produzione dell’americano in generale, si suggerisce la lettura del paragrafo *La scrittura paratattica. Cain*, in G. REMIGI, *Cesare Pavese e la letteratura americana. Una «splendida monotonia»*, cit., pp. 146-156. In questa sede è però utile sottolineare alcuni aspetti: James M. Cain (1892-1977) – definito da Edmund Wilson «poet of the tabloid murder» per i suoi trascorsi da giornalista di cronaca nera che hanno evidentemente lasciato tracce nella sua produzione narrativa – ne *Il postino suona sempre due volte* – riassunto icasticamente come una «febbrile confessione dalla cella della morte di un tipico *tramp* anni Trenta che ha compiuto una sorta di discesa agli inferi del sesso e del delitto in un distributore di benzina con annesso ristorante su un’autostrada della California del Sud» (GUIDO FINK, MARIO MAFFI, FRANCO MINGANTI, BIANCA TAROZZI, *Storia della letteratura americana*, Firenze, Sansoni, 2001, 1991, p. 366) – narra di «un mondo libero, dove anche il peccato e il male facevano parte della vita e dove le esperienze venivano narrate in un linguaggio violento o dimesso, ma sempre aderente alla verità quotidiana» (F. PIVANO, *America rossa e nera*, cit., p. 222). Sessualità, violenza, delitto sono elementi che tornano nel *Paesi tuoi* pavesiano, ammantando la campagna di una forza disturbante, ossessiva e malata.

⁸⁷ Giudizio espresso da Alberto Moravia nell’*Intervista allo scrittore scomodo* (a cura di Nello Ajello, Roma-Bari, Laterza, 1978, p. 126), che cito però da N. TURI, *Declinazioni del canone americano in Italia tra gli anni Quaranta e Sessanta*, cit., p. 113.

A partire dal contesto entro cui sono ambientate le vicende narrate nei due romanzi, ovvero la valle del fiume Salinas, qualche chilometro a sud della città di Soledad, di *Of Mice and Men*, e le colline del Roero di *Paesi tuoi*, si può assumere come le impressioni paesistiche con cui Steinbeck ha plasmato la ‘sua’ California – terra di frontiera florida e aspra contemporaneamente, ove si consuma il dramma delle passioni individuali e lo scontro impari con un fato avverso al conseguimento della felicità –, siano in un certo modo affini a quelle che Pavese ha adottato per descrivere il ‘suo’ panorama langarolo – cornice della tragedia familiare che ivi ha luogo e scenario ammantato di un primitivismo barbaro in netto contrasto con la logica razionale della città⁸⁸ –, quasi che entrambi gli autori volessero suggerire l’idea di un territorio in cui, per i suoi tratti peculiari, tali da non renderlo apparentabile a ciò che è al di fuori dei suoi stessi confini, è possibile assistere all’evoluzione di storie umane altrimenti inspiegabili, o comunque di vicende la cui parabola descrive una curva difficilmente rintracciabile in modo speculare altrove.

Avendo già dissertato sulla presenza della simbologia nel paesaggio americano di *Uomini e topi*, e aggiungendo, ora, che anche in *Paesi tuoi* il realismo è completato e complicato da un livello di lettura simbolico – emblematico il caso della collina che sembra una «mammella», riflesso di una sensualità-ferinità che è prima della natura e poi, per una sorta di riverbero o di osmosi, degli abitanti della campagna –, si può osservare come in ambedue i romanzi tale presenza determini la metamorfosi degli ambienti da *loci amoeni* a *loci horridi*, con conseguenze ominose che vanno sotto il comune denominatore del delitto.

⁸⁸ Al riguardo, Francesco Chianese ha argomentato che le Langhe di *Paesi tuoi* sono dipinte «attraverso i tratti mitici di una civiltà al di fuori delle norme sociali e del tempo così come è scandito dalla società capitalista, in cui il protagonista si immerge non senza difficoltà», e ha paragonato il passaggio dalla città alla campagna all’atto di varcare una soglia tra due mondi comunicanti eppure distanti (FRANCESCO CHIANESE, *L’incontro con l’altro come trauma creativo. Da Il carcere a Paesi tuoi*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», n. 13, 2020, [online]).

Prima di procedere con l'analisi del truce episodio con cui si chiudono le due opere è però opportuno tornare a monte e rilevare ulteriori analogie che denunciano non tanto i debiti pavesiani nei confronti del premio Nobel statunitense, quanto piuttosto gli importanti lasciti derivanti dalla lezione americana in generale e dall'incontro con l'opera steinbeckiana in particolare, senza ridimensionare la singolarità e la freschezza dell'esordio narrativo dell'autore piemontese: qualità che, malgrado siano state oggetto di pareri contrastanti tra giornalisti e critici ai tempi della prima edizione,⁸⁹ appaiono indiscutibili.

Esaminando il sistema dei personaggi dei romanzi in oggetto, si nota fin da subito che la coppia protagonista di *Paesi tuoi* – Berto e Talino, uniti dal caso poiché costretti a condividere la stessa cella, ma per il resto profondamente diversi: un inurbato il primo, un «goffo» campagnolo il secondo, per giunta opposti in una «sorda gara di astuzie» – ricalca alcuni aspetti della coppia di braccianti al centro di *Uomini e topi* – George e Lennie, tenuti assieme dai lacci invisibili di un'amicizia duratura e costantemente rafforzata, ma anche loro agli antipodi, specie sotto il profilo fisico-mentale. Ad accomunare i quattro è la loro condizione di vagabondi, la quale, se per i primi due è un effetto indesiderato, collaterale alla riacquisizione della libertà e al conseguente spaesamento da essa generato, per gli eroi apolidi di Steinbeck, invece, pur essendo

⁸⁹ A un Mario Alicata che in una lettera a Einaudi, nonostante l'apprezzamento per un libro «che mi sembra soprattutto un racconto e per questo merita grandi lodi», stemperava il favore accordatogli, continuando: «Quantunque risenta, è chiaro, l'influenza a volte eccessiva di certi americani» sotto il profilo linguistico e per ciò che concerne la caratterizzazione dei personaggi; faceva da contraltare un Vittorio Foa che, in una delle sue *Lettere della giovinezza. Dal carcere 1935-1943*, scriveva ai genitori che *Paesi tuoi*, stando almeno alle opinioni appassionate che era riuscito a intercettare, «pare che non sia semplicemente un'imitazione di certe mode letterarie americane, ma un'opera originale e profonda sulla vita piemontese, anche se improntata a quei modi espressivi spicci e vigorosi a cui ci hanno ormai abituati Dos Passos e Steinbeck». Riporto entrambe le posizioni da LUISA MANGONI, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 66 n. Vittorini espresse invece il suo parere in una lettera del 16 giugno 1941 indirizzata direttamente al 'collega' Pavese: «Come ho sentito vociferare in proposito di americanismo e citare particolarmente Steinbeck voglio essere più preciso [...]: io lo trovo di gran lunga migliore dei libri di Steinbeck», e finiva con lo scagliare qualche anatema verso i critici nostrani, apostrofandoli come «fessi e ignoranti» (ivi, p. 68). Tuttavia, il fatto che il nome dello scrittore californiano rimbalzi tra le recensioni alimenta quantomeno il sospetto che qualche influenza questi doveva pur averla esercitata; perciò vale la pena indagarla.

causata dai guai giudiziari in cui Lennie è incappato, trascinando, *ça va sans dire*, anche il compagno, è tuttavia parte costitutiva di un *background* americano che fa della migrazione *on the road* uno dei suoi cardini intramontabili e del *tramp*, ovvero del girovago, il prototipo ideale dello «scappato di casa».

Un ulteriore parallelismo può mettere in risalto la somiglianza tra George e Berto, entrambi indefessi lavoratori e solitamente guidati dal raziocinio, eppure parimenti incapaci di svincolarsi dall'altro membro della coppia – e loro tallone d'Achille –, a cui si trovano legati o per via dell'insorgere di un sentimento di amicizia spontanea e per un incrollabile senso di responsabilità – leggasi il rapporto di fratellanza che si instaura tra i due braccianti californiani –, o a causa della seduzione esercitata dal fascino di un'alterità che si insinua nella mente ed espugna la roccaforte della ragione, piagandone la resistenza – è il caso di Berto, vittima dell'opera di persuasione messa in atto da Talino. Tra quest'ultimo e il Lennie steinbeckiano, invece, le similarità si addensano attorno al gesto omicida di cui ciascuno si rende più o meno consapevolmente colpevole, rarefacendosi invece sul piano caratteriale, dal momento che il “goffo” langarolo dà prova di una scaltrezza e di un'astuzia irrilevabili nel lavoratore americano; il quale palesa, infatti, consistenti e menomanti insufficienze mentali che lo elevano al rango di «'matto (ingenuo) e pericoloso' per antonomasia della letteratura americana».⁹⁰

Accanto a queste figure maschili portanti, sono invece le donne a determinare i risvolti tragici cui piegano le vicende, scombinando i piani degli uomini e suscitando in essi reazioni spropositate e di barbara violenza. A un Lennie che, spaventato dalle urla della giovane moglie di Curley – a sua volta comprensibilmente atterrita dalla mano possente del gigante che l'aveva braccata –, si lascia andare a un feroce istinto animalesco con cui pone fine, involontariamente, alla vita della donna, la cui bellezza

⁹⁰ N. TURI, *Declinazioni del canone americano in Italia tra gli anni Quaranta e Sessanta*, cit., p. 111.

provocante, o meglio, l'attraente morbidezza del suo abito era per lui diventata più di un'ossessione, una tabe; corrisponde un Talino che, accecato dalla gelosia e dalla collera, dà libero sfogo alla furia selvaggia e repentina con cui si scaglia contro la sorella Gisella, colpevole solamente di averlo rimproverato di non insozzare l'acqua del secchio, con cui avrebbe dovuto dissetarsi anche Berto, bevendo smodatamente. Le due donne rimangono vittime di un contesto in cui dominano i tratti della brutalità e finiscono per soccombere a uomini che obbediscono soltanto ai loro istinti: la moglie di Curley, nel suo gioco di seduzione con cui istiga i lavoratori al ranch fomentando la gelosia del marito, rivela la sua estraneità e il suo incurabile malcontento per quel tipo di vita cui si è trovata costretta in assenza di più allettanti alternative hollywoodiane – suo vero sogno al quale ha dovuto troppo precocemente abdicare; Gisella, d'altro canto, è l'elemento puro e incontaminato che inevitabilmente si guasta nella campagna irrigidita sui ritmi ineludibili imposti dal lavoro. Valga, allora, per ambedue, pur con i dovuti distinguo, ciò che scrisse Carlo De Matteis a proposito del solo personaggio pavesiano nella sua recensione a *Paesi tuoi*: esse sono figure tragiche, che

nate senza peccato, ostinatamente e fatalmente vi entrano senza restarne contaminate ma conservando la purezza di un loro giovanile sogno di vita, destinato tuttavia a infrangersi o a macchiarsi in un mondo che non è se non peccato, degradazione e indifferenza: nella morte lucidamente e fermamente accettata è la loro risposta e il loro riscatto dalla prigione dei compromessi e della viltà, miticamente, la loro purificazione e rinascita.⁹¹

⁹¹ CARLO DE MATTEIS, in *Antologia della critica*, cit., p. 146. Il saggio è stato originariamente pubblicato, in versione integrale, nella rivista «Studi novecenteschi», IV, n. 11, luglio 1975. Nella medesima rassegna critica dell'edizione Einaudi si legge anche il contributo di Luigi Vigliani, il quale, nel ravvisare la presenza di elementi verghiani e steinbeckiani nel romanzo, riguardo a questi ultimi decreta: «Di Steinbeck c'è, se non erro, certo gusto dell'umanità deforme, primordialmente istintiva, bizzarra e feroce, gusto che però in Pavese trova il suo limite in una non sempre del tutto repressa inclinazione di gentilezza. Il nome stesso di Gisella che costituisce una lieve stonatura in mezzo agli altri del suo ambiente, e certa trapelante simpatia per i "gorbetti" mi sembrano significativi a questo riguardo» (LUIGI VIGLIANI, in *Antologia della critica*, cit., p. 137). Il contributo è apparso per la prima volta nelle pagine di «Leonardo», XII, 1941, pp. 216-218.

Mentre la morte di Gisella provoca il successivo e definitivo allontanamento di Berto dal mondo contadino per fare rientro nell'ambiente urbano a lui naturalmente più consono – decisione, tra l'altro, su cui si chiude il romanzo –, in *Of Mice and Men* l'acme tragico si ha con la morte di Lennie per mano dell'amico George: un atto dovuto, comprensibile – «ci sono delle volte in cui un uomo deve farlo»⁹² –, con cui viene acclarato una volta di più il *gap* che separa i due braccianti, legati da un'amicizia che supera qualsiasi tipo di logica razionale, dal resto dei lavoratori i cui cuori sembrano anestetizzati e privi della capacità di provare sentimenti verso il prossimo – con l'unica eccezione del povero Candy, sinceramente affezionato al suo cane malconco, ma costretto a dirgli addio per l'olezzo che questi emanava rendendolo insopportabile agli olfatti altrui. E se George, dopo aver reso «tristemente giustizia al suo cognome – Milton – indizio certo di ogni paradiso perduto»⁹³, alla fine sceglie di ritornare alla vita, pur nella mediocrità di un'esistenza senza più sogni da coltivare, dedicandosi agli svaghi consueti che riempiono i momenti liberi e svuotano le tasche degli uomini come lui: le donne, il gioco, l'alcool; alla cascina di Monticello d'Alba il “rito” della trebbiatura deve proseguire e la vita ritorna a scorrere sempre uguale a se stessa: lo shock rappresentato dalla morte di Gisella non trova cuori ricettivi in cui poter far breccia e attecchire; mentre a Berto, che non può conoscere alcuna catarsi poiché «al dolore che purifica, allo sdegno che nobilita egli è irremissibilmente chiuso»⁹⁴, non resta che la fuga per contrastare la sua impotenza all'azione, e le sue ultime parole cariche di rabbia, rivolte a quei “goffi” dediti soltanto al lavoro, lasciano il tempo che trovano se è vero, com'è vero, che «può farsi giudice degli altri uomini solo chi porti, almeno per un istante, il suggello di un'umanità superiore».⁹⁵

⁹² J. STEINBECK, *Uomini e topi*, cit., p. 138.

⁹³ ANTONIO SICHERA, *Introduzione*, in C. PAVESE, *Paesi tuoi*, Milano, Mondadori, 2021 (1941), [ebook].

⁹⁴ L. VIGLIANI, in *Antologia della critica*, cit., p. 136.

⁹⁵ *Ibidem*.

Nel mondo californiano di Steinbeck, così come in quello langarolo di Pavese, la solitudine è la condizione esistenziale imperante che condanna l'uomo, è «quel senso della lontananza degli esseri tra loro nella vastità della natura, l'anima chiusa dei contadini, dei lavoratori, dei poveri, nei quali la vita, non aiutata da formulari logici, si svolge più sotterranea, con lampeggiamenti sporadici di un linguaggio tutto sensi e istinti e immagini e simboli».⁹⁶ È questa la vera “lezione americana” che Pavese è riuscito a fare propria e a rielaborare in modo originale dando alle stampe *Paesi tuoi*, ovvero un'opera rispetto alla quale qualsiasi tendenza culturale e qualunque posizione critica di consenso o di dissenso devono essere subordinate all'importanza conferita al fattore umano: quella stessa umanità cui va ascritta tanta parte del merito e del successo ottenuti da Steinbeck con i suoi libri.

III.2.2 – *La paga del sabato*: forme di intertestualità sull'asse Steinbeck-Fenoglio

Con la fine della Seconda guerra mondiale in Italia cominciò a declinare, per giungere un paio d'anni più tardi al definitivo tramonto, anche il mito che aveva avvolto in un'aura quasi leggendaria l'America nei decenni Trenta e Quaranta. Da terra simbolo di libertà, in cui i sogni di ciascuno potevano trovare il loro coronamento grazie alle inesauribili opportunità che erano in grado di offrire, gli Stati Uniti avevano abdicato al loro ruolo di ispiratori di un immaginario che, attraverso le pagine di tanta letteratura che da oltreoceano aveva raggiunto il nostro paese, aveva esercitato un fascino e un interesse di notevole rilievo presso gli intellettuali italiani. Ora che il contatto con la nazione dal vessillo a stelle e strisce è avvenuto e che l'accesso ad essa non è più interdetto, la conoscenza di quel paese è finalmente resa possibile e, unitamente al mutamento storico-culturale registratosi in tutta Europa, si assiste alla progressiva

⁹⁶ EUGENIO GALVANO, in *Antologia della critica*, cit., p. 133. Originariamente in «Primato», 15 luglio 1941.

disillusione e alla conseguente demitizzazione proprio da parte di coloro che erano stati i principali artefici e fautori del mito americano, tanto che lo stesso Pavese, nel 1947, quando ormai l'euforia per «quel brivido di liberazione e di scandalo, ch'è inseparabile da ogni incontro con una nuova realtà e che il clima politico italiano ed europeo faceva del suo meglio per incutere»,⁹⁷ era ormai smaltita ed esaurita, riflettendo in particolare sulla letteratura prodotta al di là dell'Atlantico, affermava:

Sono finiti i tempi in cui scoprivamo l'America. [...]

Ora l'America, la grande cultura americana, sono state scoperte e riconosciute, e si può prevedere che per qualche decennio non ci verrà più da quel popolo nulla di simile ai nomi e alle rivelazioni che entusiasmarono la nostra giovinezza prebellica.⁹⁸

E continuava ravvisando e lamentando il venir meno, nella nuova generazione di scrittori americani, dell'«immediatezza» e della «schiettezza» espressive che erano state il marchio di fabbrica dei vari Lee Masters, Hemingway, Caldwell; come se ora i nuovi esponenti di quella narrativa avessero tradito la loro cifra distintiva a causa del contatto avvenuto con gli europei, scialacquando quelle loro peculiarità che avevano riscosso la subitanea adesione dei lettori italiani. Ciò contribuì a produrre una “variazione affettiva” nei confronti dell'America, che si tradusse in uno scostamento dei nostri intellettuali da quella matrice stilistico-ideologica, per cui questi ultimi

adesso dicono: «gli Americani». E intendono violenza, fermenti scomposti, non-coscienza di sé, oscure lievitazioni del sangue: in una parola, la giungla. E citano, come vien viene, e Faulkner e Steinbeck, e Cain e Ring Lardner, e Caldwell ed Hemingway, e Marquand e Wolfe, e Fante e Fitzgerald, e ancora. Ma si dà un fatto curioso. Nominatili tutti in blocco capitani anni fa, e per ragioni su cui

⁹⁷ C. PAVESE, *Richard Wright. Sono finiti i tempi in cui scoprivamo l'America*, in ID., *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 189. L'intervento nasceva come recensione radiofonica dal titolo *Un negro ci parla* trasmessa nel maggio 1947.

⁹⁸ *Ibidem*.

l'esigenza estetica non ebbe a giocare che un marginalissimo ruolo, affiora adesso qua e là la tendenza a retrocederli tutti a sottotenenti e anche meno. E anche qui, tutti in blocco, così, senza fare distinzioni: e coll'identica fretta di un tempo.⁹⁹

La stagione dei grandi scrittori americani aveva ormai prodotto i suoi frutti più prelibati e i romanzieri della nuova generazione non sembravano poter eguagliare le vette artistiche e stilistiche raggiunte dai loro predecessori. Ciononostante, le case editrici, godendo a quell'altezza temporale di una rinnovata libertà e cominciando ad accogliere con generoso entusiasmo nei loro cataloghi i più recenti prodotti letterari europei, non si astennero mai dal gettare uno sguardo alle novità provenienti da oltreoceano, tanto che «negli anni dopo il 1945 [...] la presenza della letteratura americana in Italia si fa addirittura straripante [...], le traduzioni si susseguono ora con un ritmo tanto incalzante quanto eccessivo»,¹⁰⁰ senza filtrare quel coacervo di contenuti offerto dagli statunitensi, come in preda a una bulimia incontrollata che non faceva più valere le ragioni di un sincero interesse verso quelle forme narrative, ma si adeguava ad esse per seguire le mode dei tempi.

Nel clima del Dopoguerra, tra i nostri autori si fece strada una nuova, impellente urgenza di raccontare e, per un Ernest Hemingway che divenne assai presto autore di culto e icona in fatto di intensità stilistica, vi fu anche un John Steinbeck, «la cui potenza rabbiosa e sconfortata»¹⁰¹ – espressa più che altrove nelle pagine di *Furore* – non sembrava destinata a trovare seguaci qui da noi. Eppure non tutti rimasero immuni all'influenza esercitata dallo scrittore californiano, visto che, specialmente negli ultimi anni, la critica nostrana ha portato alla luce alcuni riscontri intertestuali atti a suffragare

⁹⁹ Così rilevava Silvio D'Arzo nel 1951 in uno scritto dal titolo *Ernest Hemingway*. Traggio il passo citato da N. TURI, *Declinazioni del canone americano in Italia tra gli anni Quaranta e Sessanta*, cit., p. 66.

¹⁰⁰ N. TURI, *Declinazioni del canone americano in Italia tra gli anni Quaranta e Sessanta*, cit., p. 79. L'osservazione è però di A. LOMBARDO, *La letteratura americana in Italia*, in *La ricerca del vero. Saggi sulla tradizione letteraria americana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1961, pp. 30-31.

¹⁰¹ N. TURI, *Declinazioni del canone americano in Italia tra gli anni Quaranta e Sessanta*, cit., p. 73.

la frequentazione delle opere steinbeckiane da parte, tra gli altri, di un autore, anch'esso piemontese e langarolo come Pavese, che aveva fatto del racconto degli anni della Resistenza il suo standardo: Beppe Fenoglio.

Albese, classe 1922, Fenoglio negli anni della sua formazione liceale si appassionò in modo quasi viscerale alla cultura inglese, dalla letteratura alla storia anglosassoni, trovando in essa una sorta di mondo parallelo in cui rifugiarsi dall'emarginazione cui le sue origini familiari, pur dignitose, lo avevano condannato, e dedicandosi per puro piacere personale alla traduzione degli autori britannici. Un'anglofilia che divenne col tempo «una questione di stile, un rifiuto delle goffe manifestazioni provinciali del regime, della sua retorica scadente»¹⁰² ed ebbe ampia importanza nella successiva produzione narrativa dell'autore, il quale fece tesoro della conoscenza della lingua inglese per forgiare un suo personalissimo idioma – definito da Calvino “fenglese” –, misto di termini inglesi italianizzati e con molte concessioni al vocabolario locale, testimoniate dal ricorso a termini propri del dialetto piemontese. Accanto a questo apporto frutto di un interesse lungamente coltivato, non mancò però l'influsso dei modelli americani che fin dagli inizi informarono la composizione delle opere fenogliane. La demonizzazione in cui incappò la letteratura statunitense in Italia nel periodo della dittatura fascista aveva infatti determinato un incremento della curiosità verso quel panorama socio-culturale, alimentando, come già osservato, il malcontento per la realtà nostrana e la mitizzazione di un altrove che sembrava incarnare i sogni di libertà tarpati nel nostro paese. E Fenoglio, che dal punto di vista anagrafico rientrò in quella temperie, non rimase insensibile a quanto offriva il mondo anglo-americano, nonostante le attestazioni documentarie in proposito latitino e «fermo restando che [egli] non elaborò mai un “mito americano”, rimanendo peraltro, con il suo

¹⁰² Lo si legge nella *Nota* al romanzo di BEPPE FENOGLIO, *La paga del sabato*, Torino, Einaudi, 2014 (1969), p. 120.

temperamento schivo insieme con la posizione per così dire “defilata” e provinciale di Alba, totalmente al di fuori dei centri della diretta produzione e circolazione culturale dei suoi anni». ¹⁰³ L’accesso alla narrativa americana coeva non risultava comunque categoricamente precluso, dal momento che la circolazione di quelle opere era ‘garantita’ da pubblicazioni clandestine e dalla diffusione di edizioni “pirata”, cui si aggiunsero, nel Dopoguerra, le collane di narrativa straniera promosse dalle case editrici come Bompiani e Mondadori. Inoltre, non bisogna sottovalutare il ruolo nodale svolto dai cinema, le cui proiezioni, spesso tratte dai grandi capolavori della letteratura, attrassero un folto pubblico, di cui fece sicuramente parte anche Fenoglio. ¹⁰⁴

È di queste premesse culturali, senza trascurare le vicende storiche di cui lo stesso Fenoglio era stato protagonista, che si nutrono le pagine del suo primo romanzo, *La paga del sabato*, scritto alla fine degli anni Quaranta ma pubblicato solamente postumo nel 1969. ¹⁰⁵ In esso si narra la storia di Ettore, un ex partigiano che, una volta deposte le

¹⁰³ VERONICA PESCE, *Dalle Langhe all’Oklahoma e ritorno: Beppe Fenoglio e John Steinbeck*, in «Poetiche», vol. 15, n. 39, fasc. 2-3, 2013, pp. 289-290.

¹⁰⁴ Pesce (ivi, pp. 290-291) riassume le principali coordinate dell’editoria italiana tra gli anni Trenta e Cinquanta in relazione alle pubblicazioni d’oltreoceano, rilevando anche come, inizialmente, i titoli di svariate opere americane circolassero non nella forma “definitiva” con cui oggi siamo abituati a trovarli negli scaffali delle nostre librerie, bensì con qualche alterazione. Per fare un esempio: il romanzo di Steinbeck *The Moon is Down*, ormai noto nella traduzione *La luna è tramontata*, si presentò originariamente come *La luna tramonta*; ma analoga sorte toccò anche a opere di altri autori (leggasi Hemingway, su tutti). Circa, invece, la diffusione dei film americani, sempre Pesce (ivi, p. 292 e n) ammette che «spesso le pellicole sono distribuite in Italia solo dopo la guerra e subiscono ancora una pesante censura ecclesiastica, per lo meno in piccoli centri come, appunto, Alba dove il cinema è una sala parrocchiale e la programmazione è esclusivo appannaggio del clero». Tuttavia, «Fenoglio era [...] assiduo frequentatore delle sale cinematografiche: si recava infatti abitualmente a Torino per vedere quello che non passava sugli schermi albesi». Probabilmente fu in una di quelle tante sortite torinesi che Fenoglio si imbatté anche nelle proiezioni tratte dai romanzi steinbeckiani e che giunsero da noi tra la fine degli anni Quaranta e l’inizio del decennio successivo.

¹⁰⁵ Le vicende editoriali che accompagnarono la pubblicazione del romanzo in questione e, in generale, dell’intera opera fenogliana sono alquanto travagliate. Brevemente, per quanto concerne *La paga del sabato* le cose si svolsero così: lo scrittore albese sottopose il suo manoscritto ai tipi di Einaudi; presso la casa editrice toccò a Italo Calvino la prima lettura, in seguito alla quale il giudizio espresso rivelò un’adesione certamente non scontata, pur riscontrando più di un difetto. Il parere, steso a mo’ di “recensione” prima in una lettera indirizzata a Fenoglio e poi in una seconda missiva a Vittorini, evidenziava l’originalità dello scrittore piemontese nel trattare un argomento delicato come quello dei reduci partigiani e rilevava la lezione cinematografica che caratterizza alcune scene dell’opera. Meno entusiasta fu invece lo stesso Vittorini, il quale si mostrò giudice severo e non esitò a far prevalere i difetti ai meriti, suggerendo a Fenoglio di apportare alcune modifiche al suo manoscritto. Con riguardo e deferenza, l’albese accolse i suggerimenti dell’illustre lettore siciliano di Einaudi, ma la seconda stesura non incontrò comunque l’approvazione di quest’ultimo, il quale si espresse con commenti non certo

armi e fatto ritorno a casa, fatica a riabituarsi alla routine della vita civile, a riacquisire confidenza con la normalità del tempo di pace e a reinserirsi nel tessuto cittadino e nel mondo del lavoro, finendo per apparire come un “disadattato” e scegliendo la via della criminalità e del gangsterismo piuttosto che accettare un impiego onesto ma da sottoposto. Comincia quindi a condurre affari loschi assieme a Bianco e a Palmo, entrambi reduci come lui dalla guerra. Tra ruberie, estorsioni e questioni di droga si innesta però il tema amoroso: Ettore è innamorato della giovane Vanda e quando questa rimane accidentalmente incinta di lui, egli decide di mettere fine agli illeciti commessi e investire i soldi guadagnati fino a quel momento nel progetto di un distributore di benzina che avrebbe dovuto garantire un avvenire tranquillo a sé e alla nuova famiglia in via di formazione. Sfortunatamente, però, il destino si abbatte beffardo su Ettore, il quale resta vittima di un incidente tanto banale quanto, purtroppo, fatale, ponendo fine a qualunque velleità futura.

Attorno a quest’opera la critica si è prodigata, come spesso accade, per individuare i modelli imprescindibili che dovevano aver affiancato Fenoglio nella composizione, volgendo lo sguardo proprio verso quella letteratura anglo-americana che tanto lo aveva affascinato e cercando di rendere conto dell’entità del debito contratto nei confronti di quest’ultima.¹⁰⁶ Se, infatti, già a partire dal titolo prende corpo l’ipotesi di

lusinghieri («il cartonaccio del cinematografo non lo leva più nessuno di là dentro») e avanzò piuttosto la proposta di estrapolare dal manoscritto il materiale per due racconti. Così Fenoglio si adeguò al consiglio vittoriniano e dai primi tre capitoli del romanzo originario nacque il racconto *Ettore va al lavoro*, mentre dal settimo capitolo venne ricavato *Nove lune*, entrambi confluiti nella raccolta *I ventitré giorni della città di Alba. La paga del sabato*, invece, rimase nei cassetti dell’autore fino a dopo la sua morte, per circa un ventennio, quando nel 1969 venne pubblicato per le cure di Maria Corti. Per maggiori informazioni, posto comunque che la consultazione degli epistolari di Calvino e di Fenoglio rappresenta la via più diretta per ricavare notizie sui pareri di lettura e sugli interventi attuati sul romanzo, sono altresì utili i quadri delineati da GINA LAGORIO, in *Beppe Fenoglio*, Firenze, La Nuova Italia, 1975, pp. 152-162 e dal più recente contributo di ORSETTA INNOCENTI, *Tra lavoro e romance. A proposito della Paga del sabato*, in *Beppe Fenoglio. Scrittura e Resistenza*, a cura di Giulio Ferroni, Maria Ida Gaeta, Gabriele Pedullà, Roma, Edizioni Fahrenheit 451, 2006, pp. 63-83.

¹⁰⁶ Preciso e ricco di riferimenti testuali è il saggio di BRUCE MERRY, *Fenoglio e la letteratura anglo-americana*, in «Nuovi Argomenti», n. 35-36, settembre-dicembre 1973, pp. 245-288, in cui l’autore, sebbene si riferisca all’intera produzione fenogliana e nonostante offra una nutrita carrellata di scrittori che facilmente l’albese doveva avere in mente – perché letti, annotati o anche tradotti – al momento della

qualche derivazione a stelle e strisce – *La paga del sabato* ricalca in parte il *Soldier's Pay* (*La paga del soldato*) di Faulkneriana memoria¹⁰⁷ –, il racconto di Fenoglio trova soprattutto in Hemingway gli spunti più interessanti da recuperare e riproporre in una nuova veste. I testi di riferimento dell'americano sono stati concordemente individuati nel racconto *Soldier's Home*, tra l'altro apparso in Italia nell'antologia *Americana* con il titolo *Il ritorno del soldato* nella traduzione di Carlo Linati, e nel romanzo *To Have and Have Not*, che in alcune scene e, in particolare, dal punto di vista della tecnica narrativa adottata presenta notevoli tangenze con il romanzo breve dello scrittore albese.¹⁰⁸ Negli ultimi tempi, però, accanto ai due scrittori citati, c'è stato chi ha avanzato anche il nome di John Steinbeck, portando alla luce alcuni riscontri strutturali tra *Of Mice and Men* e *La paga del sabato* su cui è opportuno, in questa sede, investigare più approfonditamente.

Il legame tra le due opere passa in prima battuta dai personaggi. Alla coppia di amici e braccianti George-Lennie su cui si focalizza *Uomini e topi* si può far agevolmente corrispondere quella composta dai reduci fenogliani Ettore e Palmò. Il confronto si fa stringente considerando il secondo membro di ciascun duetto: Lennie e Palmò sono «due personaggi che vengono messi a fuoco non in modo autonomo, ma sempre in rapporto al loro 'doppio', il compagno con cui si trovano a lavorare»¹⁰⁹ e al quale rispondono delle loro azioni ponendosi in una posizione di sudditanza e riconoscendogli capacità decisionali e carismatiche proprie di un leader; entrambi, poi,

stesura dei suoi libri, esordisce cautamente dichiarando: «O Fenoglio ha fatto della letteratura un uso più limitato di quanto suggerito da alcuni suoi critici [...], o è stata talmente assorbita e ricreata in uno stile tipicamente fenogliano da non aver lasciato tracce cospicue dell'originale» (ivi, p. 245).

¹⁰⁷ L'affinità tra i due titoli non deve però costituire motivo di stupore; anzi, la scelta di rifarsi a titoli stranieri già noti è da considerarsi pratica diffusa: valga per tutti l'esempio vittoriniano di *Uomini e no*, a metà tra il *Uomini e topi* di Steinbeck e il *To Have and Have Not* (*Avere e non avere*) di Hemingway.

¹⁰⁸ Analisi più ampie e accurate dei prestiti americani confluiti ne *La paga del sabato* sono state condotte da ROBERTO BIGAZZI, *Fenoglio: personaggi e narratori*, Roma, Salerno Editrice, 1983, pp. 30-36 e da O. INNOCENTI, *Tra lavoro e romance. A proposito della Paga del sabato*, cit., pp. 67-75.

¹⁰⁹ IDA DURETTO, *La paga del sabato e Steinbeck*, in «Italianistica», XLII, n. 1, gennaio-aprile 2013, p. 141.

non si distinguono sicuramente per le loro doti intellettive – già noti i pesanti limiti cognitivi di Lennie; della spalla di Ettore, invece, viene spesso sottolineato il suo essere un «cretino» –, motivo per cui necessitano di qualcuno a cui appoggiarsi, a cui affidare le loro vite ‘fragili’, perché altrimenti cadrebbero vittime della loro stessa mancanza di lucidità, di autocontrollo e di intraprendenza, e finirebbero soprattutto prede della solitudine, del destino di emarginazione sociale cui il mondo circostante condanna quelli come loro, senza distinzione tra la California rurale della Grande depressione e i piccoli centri langaroli del Secondo dopoguerra. Così, George, da una parte, ed Ettore, dall’altra, sono forzati a prenderli con loro «per una sorta di obbligo morale»¹¹⁰ e in qualità di gregari leali e accondiscendenti: una decisione che per entrambi, nelle pagine conclusive dei due romanzi, si rivelerà esiziale e li condurrà alla drammatica e più volte prelusa svolta dell’epilogo.

Sia Lennie che Palmò, elementi vulnerabili di ciascun dittico e tuttavia centri nevralgici per lo sviluppo dei rispettivi intrecci narrativi, sono accomunati dall’angoscia di essere abbandonati dal loro compare, e la lucida cognizione di questa, per loro terribile e irreparabile, eventualità sembra stagliarsi nitida alle loro labili coscienze troppo spesso obnubilate e costituire un monito che impone loro una sollecitudine ai dettami dei loro ‘guardiani’ e una tolleranza allo scherno di questi ultimi degni di un rapporto di vassallaggio. Proprio quando le due coppie sembrano scindersi – nel

¹¹⁰ *Ibidem*. George racconta come inizialmente si fosse spesso e volentieri burlato di Lennie, manipolandolo e sfruttando la dabbenaggine di quell’energumeno, ma poi, resosi conto della fedeltà che questi gli dimostrava in ogni occasione e della posizione subalterna che aveva assunto nei suoi confronti, decise di prenderlo con sé una volta che la zia di lui era spirata lasciandolo solo. Quanto all’affiliazione di Palmò a Ettore la situazione è invece diversa. Entrambi infatti rispondono a Bianco, ovvero colui che organizza le azioni criminali, e seguono le sue direttive – Palmò è un fedele braccio destro di lunga data, invece Ettore accetta solo in un secondo momento di aggregarsi a quella cosca, perché incapace di trovare la collocazione a lui più confacente nel mondo del lavoro onesto cui la famiglia lo vorrebbe destinato e per il quale egli prova invece una repulsione inestinguibile. Quando però Bianco si ammala e viene ricoverato, per un Ettore che è in grado di prendere in mano le redini della sua vita, c’è un Palmò che, trovatosi all’improvviso senza un impiego, si appella proprio al compagno e, ancor di più, al senso del dovere derivato a quest’ultimo dalla sua maggiore intelligenza, pregandolo: «Pigliami, Ettore, perché sono solo [...] tu sei più intelligente di me e devi aiutarmi fosse solo per questo» (B. FENOGLIO, *La paga del sabato*, cit., p. 94).

momento in cui, cioè, Lennie si macchia dell'omicidio preterintenzionale della moglie di Curley contravvenendo agli avvertimenti di George di non infilarsi in qualche guaio; e quando, ne *La paga del sabato*, Ettore decide di mettersi in proprio nella conduzione di una stazione di servizio, senza contemplare la possibilità di offrire un impiego anche a Palmò –, «nello smarrimento dovuto alla percezione che il compagno stia per lasciarli soli, i due personaggi assumono un'intensa caratterizzazione psicologica, emancipandosi dalla subordinazione all'altro elemento della coppia e ottenendo, così, un nuovo spessore narrativo».¹¹¹ Nei frangenti che anticipano le scene finali Palmò e Lennie assurgono a protagonisti indiscussi all'interno di due inserti che offrono ai lettori un pertugio attraverso cui sondare l'intrico dei loro pensieri e turbamenti: il primo, «definito uno stupido per la sua incapacità di agire nel presente, [...] appare, invece, perfettamente a suo agio nella dimensione del ricordo»;¹¹² il secondo, antecedente letterario di quest'ultimo, incapace di conformarsi alle regole del vivere civile, denuncia il suo impaccio e il suo disagio a destreggiarsi nelle situazioni in assenza di George, mostrandosi dapprima senza dubbio più comodo nei sentieri immaginifici originati dalla gaudente prospettiva del sogno di vivere in una fattoria attorniato da una moltitudine di animali dal morbido manto, e poi, quando il sogno appare ineluttabilmente compromesso, dando prova di un'inedita perspicacia con cui acquisisce la consapevolezza del gesto scriteriato che ha compiuto e ne preconizza le conseguenze congetturando una versione allucinante dell'idillio precedente.

Un'ulteriore analogia tra i protagonisti delle due opere consiste nella «percezione di un destino diverso che li distingue dagli individui comuni».¹¹³

¹¹¹ I. DURETTO, *La paga del sabato tra Hemingway e Steinbeck: un finale atipico*, in «Italianistica», XLIII, n. 2, maggio-agosto 2014, p. 136.

¹¹² Ivi, p. 135.

¹¹³ Ivi, p. 136. Si ricordino le parole di George: «I tipi come noi [...] non hanno famiglia, non appartengono a nessun posto. [...] Non hanno niente cui aspirare. [...] Per noi non è così, noi abbiamo un avvenire» (J. STEINBECK, *Uomini e topi*, cit., p. 37); e quelle di Ettore quando, giunto nei pressi della

In una società attraversata da un grave periodo di crisi e prostrata dalla miseria, Ettore e George trovano la forza di inseguire un sogno di libertà. In nome di questo progetto, sono disposti ad affrontare il disagio della quotidiana lotta per il lavoro, nella speranza di potere un giorno assaporare l'indipendenza di una vita vera, lontana da un mondo in cui sembra impossibile potersi integrare. Proprio quando il sogno di libertà dei protagonisti appare ormai raggiunto, la situazione precipita a causa di un tragico incidente, quasi l'estrema realizzazione di un destino segnato dalla diversità, che rende impossibile un definitivo inserimento sociale.¹¹⁴

Per George la condizione, che è anche una convinzione, di disuguaglianza rispetto agli altri braccianti risiede in quel rapporto di incrollabile amicizia che lo tiene legato a Lennie, e viceversa, e che travalica i consueti, ciechi egoismi che offuscano invece le menti altrui, incapaci di agire per un fine collettivo. La forza del sentimento che unisce i due è tale da permettere loro di agire in nome di un'aspirazione comune senza cadere in balia delle più consuete debolezze umane, ovvero di quelle forme di evasione che regalano un piacere transitorio ma anche costoso – le stesse distrazioni cui George sembrerà volersi dedicare una volta crollate le promesse venture. Diversamente, Ettore è incapace di un reinserimento nei ritmi propri di una vita in tempo di pace, scanditi dalle otto ore di lavoro giornaliero – «le otto ore migliori del giorno», egli pensava, restio a confondersi in mezzo agli altri impiegati, «i tipi che mai niente vedevano e tutto dovevano farsi raccontare»¹¹⁵ –, perché avverte lo squallore dell'esistenza, teme il peso delle responsabilità connesse al diventare adulto e considera il lavoro alla stregua di una prigionia: per questo sceglie, almeno all'inizio e con un atteggiamento quasi snobistico,

fabbrica del cioccolato in cui suo padre è riuscito a fargli ottenere un lavoro impiegatizio, nascosto dietro un orinatoio, osservando gli altri impiegati aggregarsi in crocchio davanti ai cancelli, esclama amaramente e con disappunto: «No, no, non mi tireranno giù nel pozzo con loro. Io non sarò mai dei vostri, qualunque altra cosa debba fare, mai dei vostri. Siamo troppo diversi, le donne che amano me non possono amare voi e viceversa. Io avrò un destino diverso dal vostro, non dico più bello o più brutto, ma diverso. Voi fate con naturalezza dei sacrifici che per me sono enormi, insopportabili, e io so fare a sangue freddo delle cose che a solo pensarle a voi farebbero drizzare i capelli in testa. Impossibile che io sia dei vostri» (B. FENOGLIO, *La paga del sabato*, cit., p. 22).

¹¹⁴ I. DURETTO, *La paga del sabato tra Hemingway e Steinbeck: un finale atipico*, cit., p. 136.

¹¹⁵ B. FENOGLIO, *La paga del sabato*, cit., p. 22.

la via del banditismo; perché la delinquenza è rischio, è tensione, è imprevedibilità, nulla di paragonabile alla monotona regolarità imposta dalla fabbrica. L'uscita da questo genere di vita e la decisione oculata, almeno sulla carta, di invertire la rotta si attuano nel momento in cui Vanda, la ragazza che ama, gli rivela di essere incinta.

Questa donna, che non incarna nessuna delle motivazioni che danno vita all'eterno personaggio femminile fenogliano, quello della bellissima e inaccessibile ispiratrice della vera passione, non si capisce bene se sia una puttana, un'innamorata persa del suo uomo o una ragazza del popolo che cerca solo una sistemazione matrimoniale, interpretando nello stesso tempo tutti i ruoli. Certamente, per merito suo si direbbe, conduce Ettore a essere davvero quello che è, non perché lo induca a convertirsi a nuova vita, ma perché ne denuda la vera natura di alieno rispetto alla vita di tutti, di irredimibile spostato, di reduce senza prospettive, di partigiano *in aeternum*.¹¹⁶

Croce e delizia di Ettore, Vanda è per quest'ultimo «la necessità fisica e sentimentale di un amore e l'impedimento alla libertà di essere veramente se stesso»:¹¹⁷ quel desiderio perenne di sentirsi figlio si frange di fronte all'esigenza di crescere e la nostalgia della sua condizione passata accresce il senso di soffocamento indotto dalla prospettiva matrimoniale. La morte accidentale del protagonista, proprio nel momento in cui egli sembra avviarsi verso una nuova vita, pacificando i propri dissidi interiori e trovando nel progetto per la costruzione del distributore di benzina una soluzione, o quantomeno un deterrente, all'assillo delle incertezze del domani, rappresenta allora, sardonicamente, l'ennesimo contrassegno di una vicenda di condanna all'inadattabilità, priva di speranza di redenzione.

L'eredità steinbeckiana, però, non si esaurisce alle analogie tra i personaggi, ma è ravvisabile anche nelle scene conclusive de *La paga del sabato*, ove sono tuttavia

¹¹⁶ E. GIOANOLA, *Fenoglio. Il «libro grosso» in frantumi*, Milano, Jaca Book, 2017, pp. 78-79.

¹¹⁷ Ivi, p. 80.

presenti anche motivi estranei alle pagine dell'americano che attestano l'estro creativo dell'autore piemontese. Quando, infatti, in ambedue le opere il sogno di libertà appare vicino a concretizzarsi, la situazione precipita e un atto omicida ad opera dell'elemento debole della coppia stronca gli sforzi di ciascuno dei due per affrancarsi dalla condizione presente. Il gesto involontario di Lennie ha ripercussioni tragiche su George, il quale si vede costretto a porre fine alla vita dell'amico per evitargli sofferenze più atroci; eppure, nonostante ciò, il finale del romanzo lascia aperto uno spiraglio, che è una possibilità di riscatto per lo stesso George: il sogno è, tutto sommato, ancora realizzabile, anche se appare difficile non solo conferirgli compiutezza, ma anche provare a concepirlo ora che Lennie non c'è più. Ne *La paga del sabato*, invece, Fenoglio attua una sorta di rovesciamento rispetto al finale dello scrittore californiano. A soccombere è Ettore, l'elemento forte della coppia, proprio a causa di Palmò, che, inavvertitamente, lo investe con il camion, non essendo lui troppo pratico a condurre il mezzo. Una morte assurda, emblema di una sconfitta esistenziale. Il ravvedimento del protagonista, il fatto di accettare di essere un «uomo finito», uno come gli altri e, di conseguenza, la comprensione dell'inutilità del perseguire la vita da *gangster* giungono quando ormai è troppo tardi e la scure funerea ha già principiato la sua discesa. Con il trapasso di Ettore – che esclama cinicamente: «Sei un cretino, Palmò, mi tocca morire per un cretino come te»,¹¹⁸ ripetendo, quasi sconcolato, quell'epiteto già più volte accostato al nome del compagno nel corso della storia –, anche le prospettive future di Palmò si incupiscono, in un quadro di solitudine che nega ogni forma di riscatto e si chiude, contrariamente al pur fioco spiraglio di speranza lasciato aperto in *Uomini e topi*, nel pessimismo più profondo.

¹¹⁸ B. FENOGLIO, *La paga del sabato*, cit., p. 111.

Detto, dunque, dei richiami steinbeckiani nell'opera prima fenogliana, è giusto ricordare sinteticamente che gli episodi di intertestualità tra i due autori su questo prolifico asse transcontinentale non si esaurirono, anzi continuarono a ripresentarsi anche nella produzione successiva dell'albese.¹¹⁹ Recenti studi hanno a tal proposito evidenziato come, pur non comparando nella rosa degli autori sicuramente letti da Beppe, il nome di Steinbeck campeggi nell'elenco dei prestiti bibliotecari a nome di Walter Fenoglio, fratello dello scrittore; perciò viene da sé supporre una frequentazione delle opere dell'autore californiano anche da parte del primo.¹²⁰

Il romanzo *Uomini e topi*, per esempio, non si limita a costituire un corposo antecedente narrativo nella vicenda di Ettore e Palmo, ma torna anche nella composizione di *Una questione privata*, generando questa volta una sorta di “questione onomastica”: il nome di battaglia del protagonista, Milton, pur richiamando esplicitamente il nome dell'autore del *Paradise Lost* – poema caro a Fenoglio¹²¹ – riprende, in seconda battuta, il cognome del bracciante californiano George Milton, mentre dal nome di quest'ultimo deriva quello di Giorgio, l'antagonista di Milton e suo contendente di Fulvia nella vicenda amorosa che si innesta nel contesto bellico che fa da sfondo al romanzo. Tale curiosa e suggestiva coincidenza è inoltre accompagnata da affinità sul piano dell'intreccio; basti pensare agli omicidi che in ambedue le opere vengono perpetrati, ‘giustificati’ dal fatto che sono state le circostanze a imporre la loro

¹¹⁹ Illuminante il contributo critico di V. PESCE, *Dalle Langhe all'Oklahoma e ritorno: Beppe Fenoglio e John Steinbeck*, cit., che concentra la propria analisi specialmente attorno al tema del paesaggio e delle sue declinazioni epiche nei romanzi *Furore* e *Il partigiano Johnny*.

¹²⁰ Il prestito è quello del romanzo *Furore* e risalirebbe al mese di ottobre del 1941. Per maggiori ragguagli circa gli interessi letterari fenogliani si suggerisce la lettura del saggio di V. PESCE, *Fra le letture di Beppe Fenoglio*, in «Italianistica», XLIII, n. 2, maggio-agosto 2014, pp. 27-34.

¹²¹ Stando a quanto appurato dalla critica contemporanea. Cfr. V. PESCE, *Su una coincidenza onomastica: Of Mice and Men e Una questione privata*, in «il Nome nel testo», XIV, 2012, Atti del XVI Convegno internazionale di Onomastica & Letteratura, Università di Pisa, 24-26 novembre 2011, a cura di Donatella Bremer, Giorgio Sale, Simona Leonardi, pp. 317-325.

esecuzione, «e in entrambi i casi chi uccide, uccide sì un altro, ma in qualche modo uccide se stesso o almeno una parte preponderante di sé». ¹²²

Al termine di questa veloce ricognizione pare di poter assumere con discreta sicurezza che Steinbeck e Fenoglio si avvicinino in modo particolare nel momento in cui, tra le insidie di un presente inaccettabile e dalle quali non sembra esserci via di fuga, scelgono di narrare storie di individui come tanti, selezionati quasi casualmente, i cui caratteri e le cui vicende mostrano una carica di umanità – che è poi quella di chi scrive – tale da abbattere i confini del singolo soggetto, per abbracciare un più ampio stuolo di uomini tra loro connessi da legami universali.

¹²² Ivi, p. 324.

CONCLUSIONE

A BEACON OF HOPE.

UN FARO DI SPERANZA TRA LE DINAMICHE DI DESIDERIO

*No more will the wild wind that passes
Return, no more return*

John Steinbeck nell'arco della sua vita e anche dopo la morte è stato continuamente e variamente bollato dalla critica, la quale non ha esitato a definirlo ora uno scrittore "realista", ora un autore "regionalista", ora un "eclettico" capace di spaziare tra lirismo, sentimentalismo e naturalismo: tutte etichette che ne avvalorano la versatilità, l'abilità con cui egli è riuscito a praticare con naturalezza generi disparati, dimostrando di trovarsi a proprio agio in ognuno di essi con risultati narrativi di assoluto valore, confermati dal successo di pubblico di cui ancora oggi le sue opere godono, nonostante i giudizi critici non gli abbiano sempre arriso.

Al di là dei riscontri favorevoli o contrari che lo hanno accompagnato nel corso dei decenni, ciò che davvero conta è altro. È più importante comprendere l'essenza di ciò che Steinbeck ha voluto realmente esprimere attraverso il profluvio di pagine di inchiostro che ci ha lasciato. Ciò a cui lo scrittore californiano non è mai venuto meno è stato quel fermo proposito di raccontare il desiderio, a prescindere dalla classe sociale. Egli ha scelto, dopo attente ricognizioni svoltesi quasi esclusivamente nella sua terra di origine e dando prova di essere uno scaltrito e acuto osservatore, di ergere allo statuto di "eroi" persone comuni, uomini e donne presi tra coloro che popolavano le valli californiane negli anni Trenta e Quaranta del secolo scorso, non individui dai tratti

spiccati, ma tipi distinti gli uni dagli altri da variazioni minime. Sono tutti costretti a fare i conti con le medesime condizioni di vita disagiate, ugualmente accomunati dal sogno di «un Eden che è al di là della loro portata, e tutti si avvicinano alla felicità nel grado in cui si sacrificano per quel sogno e diventano degli eroi in quanto rifiutano di rinnegare il loro sogno»,¹ fatto di terra e di libertà.

La versione steinbeckiana del sogno americano costituisce una porzione esigua dell'ampio bacino di possibilità normalmente associate ad esso dall'immaginario occidentale, risale alle origini, alle radici più profonde di un paese, gli Stati Uniti, che andava progressivamente smarrendo lo statuto di “terra promessa” – ormai un'astrazione mentale dai contorni indefiniti piuttosto che una realtà fisica concreta. Il mito della frontiera si stava parimenti esaurendo e scopriva le prime crepe di fronte all'inermità di una ricerca del ‘paradiso’ che non dava i frutti attesi, nonostante il “favoloso confine” venisse spostato sempre più a ovest; e l'America rurale che si contrapponeva alla patina *glamour* delle metropoli verticali faticava a esaudire le speranze di coloro che ivi giungevano per trovare lavoro e rifugio dall'imperversare degli abusi di potere e delle ingiustizie che li avevano costretti ad abbandonare le loro terre.

Prima di Steinbeck era stato Fitzgerald a proporre la sua personale interpretazione del sogno a stelle e strisce, vivificando quell'immaginario colmo di “opportunità dietro l'angolo”, di possibilità di autorealizzazione e di autoaffermazione attraverso il racconto di un individuo, Gatsby, la cui ricerca della felicità è destinata a non trovare requie se non con la sua stessa morte, rivelando nella sua interezza la dimensione tragica insita nel sogno e l'ambivalenza propria di quest'ultimo. Lo scrittore californiano, invece, sembra suggerire che, pur in un mondo in cui gli individui sono votati alla volontà di

¹ M. LANCIA, *La vita e l'opera di John Steinbeck*, cit., p. 251.

sopraffazione, come in una sorta di lotta per la vita, e paiono aver obliato le conquiste della civiltà, e pur essendo, questo mondo, regolato da logiche di cinico e freddo razionalismo a scapito delle più pure e sincere pulsioni sentimentali, esiste una speranza: l'umanità e la devozione alla vita, che sono prerogative dell'uomo, possono rappresentare il vettore della trasformazione, lo slancio decisivo per dare il via al cambiamento. Fondamentale è, nell'opera steinbeckiana, la riscoperta dei valori della collettività attraverso cui, proprio nei momenti di difficoltà imposti dagli eventi traumatici della storia, è possibile fare fronte comune e recuperare la pienezza di vita momentaneamente sopita. Questa è la vera lezione che Steinbeck ci offre con i suoi racconti e che mai, nemmeno oggi, dovremmo dimenticare. Ed è forse grazie a questo messaggio, unitamente all'urgenza emotiva e al potere evocativo della narrativa dello scrittore di Salinas, che un altro scrittore, Tom Wolfe, si è sentito di dovergli rendere omaggio, azzardando: «La grande letteratura americana è finita con John Steinbeck. Dopo di lui, il diluvio. [...] nessuno che abbia più raccontato una storia sporcandosi le mani con la realtà».²

Ecco dunque il *beacon of hope*, il “faro della speranza”, la bussola che «ha spinto il paese nella ricerca di un'eccezionalità che andasse oltre il semplice perpetuarsi del dominio economico, culturale e militare statunitense sul resto del pianeta, e coinvolgesse invece lo spirito, i valori e la natura profonda di questo esperimento».³ Steinbeck lo aveva già capito, ed è questo che lo rende uno scrittore di assoluto rilievo nella storia della letteratura mondiale e dall'inesauribile attualità. Un autore da leggere sempre per riscoprire le radici della nostra identità umana, contro il senso di precarietà, sopraffazione e paura che troppo spesso ci impedisce di guardare al futuro con fiducia eclissando il nostro ottimismo. Solo così può avere un senso continuare a sognare.

² Parole che riporto da L. SAMPIETRO, *Introduzione*, in J. STEINBECK, *Furore*, cit., p. X.

³ FRANCESCO COSTA, *Questa è l'America. Storie per capire il presente degli Stati Uniti e il nostro futuro*, Milano, Mondadori, 2020, pp. 195-196.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERALE

ALBONETTI PIETRO (a cura di), *Non c'è tutto nei romanzi. Leggere romanzi stranieri in una casa editrice negli anni '30*, Milano, Mondadori, 1994.

AMBROSIO DANIELA, *La storia di Dorothea Lange di professione fotografa (gigantesca) degli ultimi*, in <https://www.elle.com/it/magazine/storie-di-donne/a31628140/dorothea-lange-fotografie/>, 22 marzo 2020.

ALVI GEMINELLO, *Il Secolo Americano*, Milano, Adelphi, 1996 (1993).

ANDERSON NELS, *Hobo. Il vagabondo. Sociologia dell'uomo senza dimora*, a cura di Raffaele Rauty, trad. it. di Caterina Dominijanni, Roma, Donzelli, 1997 (Chicago 1923).

ANTONELLI SARA, MARIANI GIORGIO (a cura di), *Il Novecento USA. Narrazioni e culture letterarie del secolo americano*, Roma, Carocci, 2009.

BANTI ALBERTO MARIO, *L'età contemporanea. Dalla Grande Guerra a oggi*, Bari-Roma, Laterza, 2009.

BERGAMINI OLIVIERO, *Storia degli Stati Uniti*, Roma-Bari, Laterza, 2002.

BITETTO GIOVANNI, *Joyce Carol Oates e il sogno americano*, in <https://www.iltascabile.com/letterature/joyce-carol-oates-sogno-americano/>, 8 gennaio 2018.

BROOKS PETER, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, trad. it. di Daniela Fink, Torino, Einaudi, 1995 (New York 1984).

CAMPANOZZI SIMONE, *Letteratura, cinema e musica per studiare la crisi del 1929*, in <http://www.novecento.org/didattica-in-classe/letteratura-cinema-e-musica-per-studiare-la-crisi-del-1929-863/>, 22 ottobre 2014.

CUNLIFFE MARCUS, *Storia della letteratura americana*, trad. it. di Gianna Tornabuoni, Maria Vittoria Malvano, Torino, Einaudi, 1970 (Harmondsworth, Middlesex 1954).

D'INA GABRIELLA, ZACCARIA GIUSEPPE (a cura di), *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, Milano, Bompiani, 2007 (1988).

DRAGOSEI FRANCESCO, *Lo squalo e il grattacielo. Miti e fantasmi dell'immaginario americano*, Bologna, il Mulino, 2002.

FERME VALERIO, *Tradurre è tradire. La traduzione come sovversione culturale sotto il Fascismo*, Ravenna, Longo Editore, 2002.

FERNANDEZ DOMINIQUE, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani dal 1930 al 1950*, trad. it. di Alfonso Zaccaria, Caltanissetta-Roma, Sciascia Editore, 1969 (Paris 1967).

FINK GUIDO, MAFFI MARIO, MINGANTI FRANCO, TAROZZI BIANCA, *Storia della letteratura americana*, Firenze, Sansoni, 2001 (1991).

FONER ERIC, *Storia degli Stati Uniti d'America. La «libertà americana» dalle origini a oggi*, trad. it. di Annalisa Merlino, Roma, Donzelli, 2017 (New York 1998).

HOFFMAN FREDERICK J., *Il romanzo in America. 1900-1950*, trad. it. di Augusto Guidi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1953 (Chicago 1951).

HORTON ROD W., EDWARDS HERBERT W., *I fondamenti della letteratura americana*, trad. it. di Marcella Cardini, Stefania Romoli, Roma, Editori Riuniti, 1984 (New York 1952).

IULI CRISTINA, LORETO PAOLA (a cura di), *La letteratura degli Stati Uniti. Dal Rinascimento americano ai nostri giorni*, Roma, Carocci, 2017.

IZZO CARLO, *Storia della letteratura nord-americana*, Milano, Nuova Accademia, 1957.

LUGON OLIVIER, *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, trad. it. di Caterina Grimaldi, Milano, Mondadori Electa, 2008 (Paris 2001).

MAFFI MARIO, SCARPINO CINZIA, SCHIAVINI CINZIA, ZANGARI SOSTENE MASSIMO, *Americana. Storie e culture degli Stati Uniti dalla A alla Z*, Milano, il Saggiatore, 2012.

MANACORDA GIULIANO, *Storia della letteratura italiana tra le due guerre. 1919-1943*, Roma, Editori Riuniti, 1980.

MANGONI LUISA, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

MORETTI SILVIA, *Il «decennio delle traduzioni»*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di Sergio Luzzatto, Gabriele Pedullà, *Volume terzo. Dal Romanticismo a oggi*, a cura di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2012, pp. 645-649.

NACCI MICHELA, *L'antiamericanismo in Italia negli anni trenta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

- PARRISH MICHAEL E., *L'età dell'ansia. Gli Stati Uniti dal 1920 al 1941*, trad. it. di Tiziano Bonazzi, Marta Innocenti, Bologna, il Mulino, 1995 (New York-London 1992).
- PEROSA SERGIO, *Vie della narrativa americana. La «tradizione del nuovo» dall'Ottocento a oggi*, Torino, Einaudi, 1980.
- PETRIGNANI RINALDO, *L'era americana. Gli Stati Uniti da Franklin D. Roosevelt a George W. Bush*, Bologna, il Mulino, 2001.
- RARIDI NUISIA, *La Grande Depressione: la crisi del 1929, il crollo di Wall Street e il New Deal*, in <https://nupost.it/2020/12/16/la-grande-depressione-la-crisi-del-1929-il-crollo-di-wall-street-e-il-new-deal/>, 16 dicembre 2020.
- SCARPINO CINZIA, *Anni Trenta alla sbarra. Giustizia e letteratura nella Grande Depressione*, Milano, Ledizioni, 2016.
- , *Dei cataloghi nello stile documentario della Grande Depressione; ovvero della loro fortuna nella letteratura degli Stati Uniti*, in «Enthymema», n. 4, 2011, pp. 107-132.
- , *US Waste. Rifiuti e sprechi d'America. Una storia dal basso*, Milano, il Saggiatore, 2011.
- SHLAES AMITY, *L'uomo dimenticato. Una nuova storia della Grande Depressione*, trad. it. di Giancarlo Carlotti, Milano, Feltrinelli, 2011 (New York 2007).
- TELLINI GINO, *Storia del romanzo italiano*, Milano, Mondadori, 2017.
- TESTI ARNALDO, *Il secolo degli Stati Uniti*, Bologna, il Mulino, 2017 (2008).

TURI NICOLA, *Declinazioni del canone americano in Italia tra gli anni Quaranta e Sessanta*, Roma, Bulzoni, 2011.

VAUDAGNA MAURIZIO (a cura di), *L'estetica della politica. Europa e America negli anni Trenta*, Roma-Bari, Laterza, 1989.

ZINATO EMANUELE, *Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie*, Padova, Padova University Press, 2012.

ZINN HOWARD, *Storia del popolo americano. Dal 1492 a oggi*, trad. it. di Erica Mannucci, Alessandro Vezzoli, Paolo Ortelli, Milano, il Saggiatore, 2017 (New York 1980).

EDIZIONI ITALIANE DELLE OPERE DI JOHN STEINBECK

PRESE IN ESAME

ROMANZI

Furore, a cura di Luigi Sampietro, trad. it. di Sergio Claudio Perroni, postfazione di Mario Andreose, Milano, Bompiani, 2017 (New York 1939).

La battaglia, a cura di Luigi Sampietro, trad. it. di Eugenio Montale, Milano, Bompiani, 2017 (New York 1936).

La valle dell'Eden, a cura di Luigi Sampietro, trad. it. di Maria Baiocchi, Anna Tagliavini, Milano, Bompiani, 2017 (New York 1952).

Pian della Tortilla, a cura di Luigi Sampietro, trad. it. di Elio Vittorini, Milano, Bompiani, 2019 (New York 1935).

Uomini e topi, a cura di Luigi Sampietro, trad. it. di Michele Mari, Milano, Bompiani, 2017 (New York 1937).

REPORTAGE E SAGGI

I nomadi, trad. it. di Francesca Cosi, Alessandra Reposi, introduzione di Charles Wollenberg, postfazione di Cinzia Scarpino, Milano, il Saggiatore, 2015 (San Francisco 1936).

L'America e gli americani e altri scritti, a cura di Bruno Osimo, Padova, Alet Edizioni, 2008 (New York 2002).

BIBLIOGRAFIA CRITICA SU JOHN STEINBECK

MONOGRAFIE

FONTENROSE JOSEPH, *John Steinbeck. An Introduction and Interpretation*, New York, Barnes & Noble, Inc., 1964.

FRENCH WARREN, *Steinbeck*, trad. it. di Vanna Bellugi, Firenze, La Nuova Italia, 1969 (New York 1961).

GANNETT LEWIS, *Introduction. John Steinbeck's way of writing*, in *The Portable Steinbeck*, selected by Pascal Covici, New York, The Viking Press, 1946, pp. VII-XXVIII.

GARNERO FRANCO, *Invito alla lettura di John Steinbeck*, Milano, Mursia, 1999.

John Steinbeck. Premio Nobel per la Letteratura 1962, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1968 (Paris 1965).

LISCA PETER, *The Wide World of John Steinbeck*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1958.

LOMBARDO AGOSTINO (a cura di), *John Steinbeck*, Torino, UTET, 1965.

RAFROIDI PATRICK, *John Steinbeck*, trad. it. di Giuseppe Bendiscioli, Torino-Leumann, Borla, 1965 (Paris 1962).

SAGGI CRITICI

ALICATA MARIO, *Introduzione a Steinbeck*, in *Scritti letterari*, Milano, il Saggiatore, 1968.

BERTI LUIGI, in *Boccaporto secondo*, Firenze, Parenti, 1944.

CECCHI EMILIO, in *Scrittori inglesi e americani. Saggi, note e versioni. Volume secondo*, Milano, il Saggiatore, 1968 (1964).

IZZO CARLO, *Il Nobel a John Steinbeck*, in *Civiltà americana. Vol. II Impressioni e note*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1967.

ROSATI SALVATORE, *John Steinbeck*, in *L'ombra dei padri. Studi sulla letteratura americana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1958.

STUDI IN OPERE DI ARGOMENTO PIÙ GENERALE

BALESTRA GIANFRANCA, *Paesaggi di polvere. Dalla «valley of ashes» di Fitzgerald al «Dust Bowl» di Steinbeck*, in *Il paesaggio americano e le sue rappresentazioni nel discorso letterario*, a cura di Carlo Martinez, Milano, LED Edizioni, 2016, pp. 135-150.

D'ALESSANDRO RUGGERO, SALTINI LUCA, in *Il paese degli spazi e della polvere. Un viaggio negli U.S.A. con 13 scrittori 1920-2000*, Milano-Udine, Mimesis, 2017.

GEISMAR MAXWELL, in *Writers in Crisis. The American Novel, 1925-1940*, New York, Hill and Wang, 1961.

MARI MICHELE, in *I demoni e la pasta sfoglia*, Milano, il Saggiatore, 2017.

MIGLIORATI MASSIMO, *“Uomini e topi” di John Steinbeck o dell'impossibile redenzione*, in *Gli scrittori italiani e la Bibbia. Atti del convegno di Portogruaro, 21-22 ottobre 2009*, a cura di Tiziana Piras, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 2011, pp. 231-241.

PIVANO FERNANDA, in *America rossa e nera*, Firenze, Vallecchi, 1964.

—, in *Liberò chi legge*, Milano, Mondadori, 2011 (2010).

PORTELLI ALESSANDRO, in *Canoni americani. Oralità, letteratura, cinema, musica*, Roma, Donzelli, 2004.

WILSON EDMUND, in *Saggi letterari 1920-1950*, trad. it. di Giovanni Giudici, Giovanni Galtieri, Milano, Garzanti, 1967 (New York 1950, 1952).

ARTICOLI ONLINE

BIGNARDI IRENE, *Sognando la California terra del latte e del miele*, in <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2002/09/10/sognando-la-california-terra-del-latte-del.html>, 10 settembre 2002.

CUOMO DENISE, *Su “Uomini e topi”, una riflessione*, in <http://www.ilpickwick.it/index.php/letteratura/item/2605-su-uomini-e-topi-una-riflessione>, 14 aprile 2016.

GALGANO ANDREA, *L'epica di John Steinbeck*, in <http://www.polimniaprofessioni.com/rivista/lepica-di-john-steinbeck/>, 21 settembre 2013.

GIUNTA CLAUDIO, *I nomadi di Steinbeck*, in <http://www.leparoleelecose.it/?p=21394>, 13 dicembre 2015.

MANZINI GAIA, *Noi, in viaggio sulla Route 66: perché rileggere Furore significa capire l'oggi,* in <https://espresso.repubblica.it/plus/articoli/2019/05/16/news/noi-in-viaggio-sulla-route-66-1.334713>, 16 maggio 2019.

MASIERO PIA, *Furore (John Steinbeck, 1939)*, in <http://www.piamasiero.it/furore-john-steinbeck-1939/>, 27 settembre 2014.

PERONCINI VIERI, *I Grandi Classici – “Uomini e Topi”, la condanna socioesistenziale all'infelicità,* in <http://www.artspecialday.com/9art/2018/02/03/i-grandi-classici-uomini-e-topi/>, 3 febbraio 2018.

PINCIO TOMMASO, *Di Uomini e topi*, in <https://tommasopincio.net/2016/11/14/di-uomini-e-topi/>, 14 novembre 2016.

SCARPINO CINZIA, *Furore di Steinbeck: la perdurante fortuna del romanzo di un popolo in fuga*, in <https://www.lindiceonline.com/osservatorio/cultura-e-societa/furore-steinbeck-la-perdurante-fortuna-del-romanzo-un-popolo-fuga/>, 1 novembre 2017.

**OPERE DEGLI AUTORI ANALIZZATI E CONFRONTATI
CON STEINBECK**

FENOGLIO BEPPE, *La paga del sabato*, Torino, Einaudi, 2014 (1969).

—, *Una questione privata*, Torino, Einaudi, 2014 (1963).

PAVESE CESARE, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1962 (1951).

—, *Lettere 1924-1944*, a cura di Lorenzo Mondo, Torino, Einaudi, 1966.

—, *Paesi tuoi*, Torino, Einaudi, 2015 (1941).

—, *Paesi tuoi*, introduzione di Antonio Sichera, Milano, Mondadori, 2021 (1941), [ebook]

VITTORINI ELIO, *Americana*, Milano, Bompiani, 2015 (1941).

—, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi, 2008.

BIBLIOGRAFIA SUGLI AUTORI ANALIZZATI E CONFRONTATI CON STEINBECK

MONOGRAFIE

BIGAZZI ROBERTO, *Fenoglio: personaggi e narratori*, Roma, Salerno Editrice, 1983.

GIOANOLA ELIO, *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, Milano, Marzorati, 1971.

—, *Fenoglio. Il «libro grosso» in frantumi*, Milano, Jaca Book, 2017.

LAGORIO GINA, *Beppe Fenoglio*, Firenze, La Nuova Italia, 1975.

PALMIERI NUNZIA, *Beppe Fenoglio. La scrittura e il corpo*, Firenze, Le Lettere, 2012.

REMIGI GABRIELLA, *Cesare Pavese e la letteratura americana. Una «splendida monotonia»*, Firenze, Olschki, 2012.

SAGGI CRITICI

In volume

COLELLA MASSIMO, *Il lavoro e la battaglia. Montale traduttore di Steinbeck*, in *Lavoro! Storia, organizzazione e narrazione del lavoro nel XX secolo*, a cura di Novella di Nunzio, Matteo Troilo, Roma, Aracne, 2016, pp. 271-292.

INNOCENTI ORSETTA, *Tra lavoro e romance. A proposito della Paga del sabato*, in *Beppe Fenoglio. Scrittura e Resistenza*, a cura di Giulio Ferroni, Maria Ida Gaeta, Gabriele Pedullà, Roma, Edizioni Fahrenheit 451, 2006, pp. 63-83.

MARTINONI RENATO, *Nell'officina di Cesare Pavese: Paesi tuoi*, in *Di selva in selva. Studi e testi offerti a Pio Fontana*, a cura di Paolo Di Stefano, Giovanni Fontana, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 1993, pp. 167-184.

SACCONE EDUARDO, *Inizi, anticipi e conclusioni di Beppe Fenoglio*, in ID., *Conclusioni anticipate su alcuni racconti e romanzi del Novecento. Svevo, Palazzeschi, Tozzi, Gadda, Fenoglio*, Napoli, Liguori, 1988, pp. 175-193.

TURI NICOLA, *Tradurre gli americani*, in *Il romanzo in Italia. III. Il primo Novecento*, a cura di Giancarlo Alfano, Francesco de Cristofaro, Roma, Carocci, 2018, pp. 297-306.

In rivista

BATTISTINI ANDREA, *Ancora su Pavese e il «grande laboratorio» della letteratura americana*, in «Critica letteraria», fasc. IV, n. 117, 2002, pp. 831-855.

BOZZOLA SERGIO, *Note su Pavese e Vittorini traduttori di Steinbeck*, in «Studi novecenteschi», XVIII, n. 41, giugno 1991, pp. 63-101.

—, *Steinbeck, Rodocanachi, Montale. Tra traduzione e revisione*, in «Studi novecenteschi», XVIII, n. 42, dicembre 1991, pp. 317-355.

CARDUCCI NICOLA, *Il mito dell'America e gli «astratti furori» di Vittorini*, in «Studi novecenteschi», I, n. 3, novembre 1972, pp. 311-338.

D'ORTENZI SILVIA, *Paesi tuoi: il mito della natura "crudele"*, in «Quaderni del '900», III, 2003, Atti del convegno *Lotte di giovani: dialoghi con Pavese*, Santo Stefano Belbo, 29 novembre 2003, a cura di Laura Vitali, pp. 45-59.

DURETTO IDA, *La paga del sabato e Steinbeck*, in «Italianistica», XLII, n. 1, gennaio-aprile 2013, pp. 141-143.

—, *La paga del sabato tra Hemingway e Steinbeck: un finale atipico*, in «Italianistica», XLIII, n. 2, maggio-agosto 2014, pp. 133-137.

MERRY BRUCE, *Fenoglio e la letteratura anglo-americana*, in «Nuovi Argomenti», n. 35-36, settembre-dicembre 1973, pp. 245-288.

PESCE VERONICA, *Dalle Langhe all'Oklahoma e ritorno: Beppe Fenoglio e John Steinbeck*, in «Poetiche», vol. 15, n. 39, fasc. 2-3, 2013, pp. 287-311.

—, *Fra le letture di Beppe Fenoglio*, in «Italianistica», XLIII, n. 2, maggio-agosto 2014, pp. 27-34.

—, *Su una coincidenza onomastica: Of Mice and Men e Una questione privata*, in «il Nome nel testo», XIV, 2012, Atti del XVI Convegno internazionale di Onomastica & Letteratura, Università di Pisa, 24-26 novembre 2011, a cura di Donatella Bremer, Giorgio Sale, Simona Leonardi, pp. 317-325.

Pubblicazioni online

BATTAGLINO GIOVANNA, *Le dialettiche pavesiane del secessus nella campagna: le Langhe come angulus vagheggiato, tra realtà concreta e trasfigurazione mitica nella prima ricerca poetica e narrativa di Pavese*, in *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di Andrea Campana, Fabio Giunta, Roma, Adi editore, 2020.

CHIANESE FRANCESCO, *L'incontro con l'altro come trauma creativo. Da Il carcere a Paesi tuoi*, in «Ticontrè. Teoria Testo Traduzione», n. 13, 2020.

ALTRE OPERE DI RIFERIMENTO

ADAMS JAMES TRUSLOW, *The Epic of America*, New York, Blue Ribbon Books Inc., 1931.

AGEE JAMES, EVANS WALKER, *Sia lode ora a uomini di fama*, trad. it. di Luca Fontana, prefazione di Luca Briasco, Milano, il Saggiatore, 2019 (Boston 1941).

ALBEE EDWARD, *Chi ha paura di Virginia Woolf?*, trad. it. di Ettore Capriolo, Torino, Einaudi, 1970 (New York 1962).

CAIN JAMES M., *Il postino suona sempre due volte*, trad. it. di Franco Salvatorelli, Milano, Adelphi, 1999 (New York 1934).

COSTA FRANCESCO, *Questa è l'America. Storie per capire il presente degli Stati Uniti e il nostro futuro*, Milano, Mondadori, 2020.

DEHGAN BAHMAN (a cura di), *America in Quotations*, Jefferson, North Carolina and London, McFarland & Company, Inc. Publishers, 2003, [ebook].

FITZGERALD FRANCIS SCOTT, *Il grande Gatsby*, cura e trad. it. di Franca Cavagnoli, Milano, Feltrinelli, 2013 (New York 1925).

—, *L'Età del Jazz e altri scritti*, trad. it. di Domenico Tarizzo, Milano, il Saggiatore, 1963 (New York 1945).

LABORIT HENRI, *Elogio della fuga*, trad. it. di Leonella Prato Caruso, Milano, Mondadori, 1982 (Paris 1976).

- LEED ERIC J., *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, trad. it. di Erica Joy Mannucci, Bologna, il Mulino, 1992 (New York 1991).
- MACARTHUR BRIAN (a cura di), *The Penguin Book of Modern Speeches*, London, Penguin Books, 2017, [ebook].
- MCCOY HORACE, *Non si uccidono così anche i cavalli?*, trad. it. di Luca Conti, prefazione di Violetta Bellocchio, Roma, SUR, 2019 (New York 1935).
- MILLER ARTHUR, *Morte di un commesso viaggiatore*, trad. it. di Gerardo Guerrieri, Torino, Einaudi, 1979 (New York 1949).
- PIVANO FERNANDA, *Diari 1917-1973*, a cura di Enrico Rotelli, Mariarosa Bricchi, Milano, Bompiani, 2008.
- , *Diari 1974-2009*, a cura di Enrico Rotelli, Mariarosa Bricchi, Milano, Bompiani, 2010.
- RAFFAELLI RENATO, DANESE ROBERTO M., LANCIOTTI SETTIMIO (a cura di), *Pietas e allattamento filiale. La vicenda l'exemplum l'iconografia. Colloquio di Urbino, 2-3 maggio 1996*, Urbino, QuattroVenti, 1997.
- VOLLMANN WILLIAM T., *I poveri*, trad. it. di Cristiana Mennella, Roma, Minimum fax, 2020 (New York 2007).
- WEST NATHANAEL, *Il giorno della locusta*, trad. it. di Carlo Fruttero, prefazione di Christian Frascella, Torino, Einaudi, 2013 (New York 1939).
- YATES RICHARD, *Undici solitudini*, trad. it. di Maria Lucioni, prefazione di Paolo Cognetti, Roma, Minimum fax, 2018 (Boston 1962).

