

LA RAGIONE CRITICA / 11

*Collana diretta da Stefano Ballerio e Paolo Borsa*



Cinzia Scarpino

**Anni Trenta alla sbarra**  
**Giustizia e letteratura**  
**nella Grande Depressione**

ISBN 978-88-6705-541-8

© 2016

Ledizioni – LEDIpublishing

Via Alamanni, 11

20141 Milano, Italia

[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)

*È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo  
effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno o  
didattico, senza la regolare autorizzazione.*

## INDICE

Nota al testo	11
INTRODUZIONE. Il grande e il piccolo. Gli anni Trenta visti da lontano – e da vicino	13
<b>PARTE PRIMA</b>	
<b>LA RETORICA DELLA LEGGE E DEI FUORILEGGE RIVOLTELLE, CAPPI E STILOGRAFICHE</b>	
1. Introduzione	25
2. Gangster, banditi e G-Men: l'ascesa dell'FBI	28
3. Dalla "chain gang" ad Alcatraz: ergastolani e fuggitivi	38
4. Linciaggi e dintorni: il caso Neal e gli Scottsboro Boys	46
5. Processi celebri e immaginazione forense	57
6. «The breadlines, the redlines, the deadlines»: gli scioperi	67

## **PARTE SECONDA**

### **LEGGE E LEGGI DI GENERE**

#### **LIBRO DOCUMENTARIO, ROMANZO SOCIALE**

#### **DI PROTESTA E *HARD-BOILED***

7. Introduzione	77
8. C'era una volta il Cultural Front	91
8.1. "Popular Front", WPA, FWP, FSA: Go Left / Go Down / Go Folk	91
8.2. Lo stile documentario	107
9. Il romanzo tra impegno e mercato	123
9.1. Il romanzo sociale di protesta	123
9.2. Il romanzo <i>hard-boiled</i>	139

## **PARTE TERZA**

### **I CRONOTOPI DELLA LEGGE E DELLA GIUSTIZIA**

10. Introduzione	159
11. La legge della terra: <i>in exitu</i>	173
11.1. La terra	181
11.2. La baracca	188
11.3. L'esodo	195
12. La legge della fabbrica e della miniera: in marcia	207
12.1. La fabbrica e la miniera	214
12.2. Lo sciopero	218
13. La legge della strada e della "giungla"	236
13.1. Tra interni e <i>highways: in-between</i>	249
13.1.1. L'ufficio, l'appartamento e altri interni	249
13.1.2. La casa, la tavola calda	257
13.1.3. L'attraversamento	261
13.2. La "giungla": in fuga	275
13.2.1. La baracca, l'ospizio	275
13.2.2. La strada, la giungla	280
13.3. Il salotto: <i>in corpore vili</i>	285
13.3.1. Il salotto e la strada	285

14. La legge del ghetto: in trappola	295
14.1. Il ghetto	301
14.2. Il <i>tenement</i>	307
14.3. La <i>kitchenette</i>	312
14.4. L'esplosione	315
15. La legge del fienile, della veranda e del fiume: in attesa	326
15.1. Il fienile	334
15.2. La casa chiusa	338
15.3. La veranda e “the muck”	344
15.4. Il fiume e il lago	347
15.5. L'incendio	353
15.6. L'alluvione e l'uragano	363

## **APPENDICE**

### **DIRITTO E NEW DEAL**

Due immagini	373
1. Introduzione	377
2. Diritto e New Deal. Da popolo a nazione: la retorica di Franklin D. Roosevelt	383
3. “A New Deal for the American People”: il nuovo patto	395
4. Il giusrealismo americano: New Deal e Corte Suprema	408
Tabelle	421

RINGRAZIAMENTI	433
----------------	-----

BIBLIOGRAFIA	437
--------------	-----

INDICE DEI NOMI E DELLE OPERE	481
-------------------------------	-----



a Eli e Zulli  
le amiche geniali



## NOTA AL TESTO

Dai capitoli 4 e 5 della Parte prima è stato tratto un saggio di anteprima dal titolo “Giustizia e New Deal: linciaggi, casi celebri, processi e immaginazione forense” su *Ácoma* 8 (primavera-estate 2015): 128-140. Una versione in inglese e più breve del capitolo 15 della Parte terza è apparsa con il titolo “Chronotopes of law in William Faulkner’s novels: 1930-1939” su *Altre Modernità* 15 (maggio 2016): 97-119.

Del paragrafo 9.2 è apparsa una versione rielaborata con il titolo di “Legge e leggi di genere nel romanzo hard-boiled: Hammet, Chandler, Cain” nel volume *Cattivi. Cattivissimi. Cattivi?* a cura di D. Croci, E. Monegato, A. Pasolini (Mimesis 2016): 119-139.

Le citazioni dai testi primari (inclusi quindi i discorsi di Franklin D. Roosevelt) sono sempre in inglese mentre quelle tratte dalle opere critiche sono spesso tradotte in italiano per evitare un’inutile sovraesposizione all’inglese in un libro scritto in italiano. Può capitare che la citazione critica sia mantenuta in inglese nei casi in cui la traduzione non riesca a renderne la specificità terminologica ed espressiva.



## INTRODUZIONE

### Il grande e il piccolo.

### Gli anni Trenta visti da lontano – e da vicino

Le introduzioni, è noto, si scrivono a libri conclusi, per così dire a rovescio; una sorta di bilancio consuntivo in cui si esplicitano premesse metodologiche e rinvenimenti critici. L'esercizio non è pacifico, anzi è spesso complesso, presuppone un progresso chiaramente misurabile. L'onestà di alcune introduzioni sta nell'ammettere la non-linearità di quel processo, la necessaria fallibilità della tesi che lo sostiene, l'andamento impervio di un percorso di ricerca fatto di svolte, rallentamenti, accelerazioni e inversioni. Nel rendere conto delle metodologie impiegate in *Anni Trenta alla sbarra*, queste pagine introduttive intendono restituire non solo, o non tanto, il senso di un «Si è partiti da qui, si è arrivati qui», ma anche gli ostacoli, le tappe intermedie, le correzioni in corsa. Il perché, certo, ma anche il come e il quando dell'intero progetto nelle sue diverse fasi. Gli strati, insomma, e i rami.

L'ipotesi di questo libro è che negli anni Trenta la rappresentazione letteraria delle categorie della legge possa essere analizzata alla luce di una serie di analogie tra la ridefinizione del patto sociale – processo spesso violento, parziale e contraddittorio ma senza dubbio epocale – e la riscrittura – anch'essa problematica e porosa e tuttavia fondamentale – del patto narrativo in senso più inclusivo.

La retorica di un allargamento delle prerogative di cittadinanza in ambito politico e sociale e quella di un allargamento delle prerogative della rappresentabilità letteraria nella produzione narrativa. I maggiori diritti a tutela economica e sociale per quel terzo della nazione «male alloggiato, malvestito, malnutrito» del secondo discorso inaugurale di Roosevelt, e il suo diritto di collocarsi in maniera sistematica lungo l'asse centrale della letteratura nazionale. Esempari, in questo senso, tanto la mappatura istituzionale del «lower third» da parte delle agenzie del New Deal a supporto delle arti, quanto l'epopea dei Joad in *The Grapes of Wrath*, bestseller di Steinbeck divenuto simbolo di un'intera epoca. Se la riconfigurazione del patto narrativo di generi quali il libro foto-documentario e il romanzo sociale di protesta detta nuove leggi in termini di soggetti ritratti – il «terzo povero» – continuando a rivolgersi a lettori *middle-class* (e dichiarando così la sostanziale impraticabilità di un'effettiva inclusività letteraria), il romanzo *hard-boiled* deve la sua fortuna ai gusti demotici di un segmento di lettori *working-class*.

Le leggi *di genere*, quindi. Ma anche la legge *nei generi*: ovvero l'opportunità di studiare la resa cronotopica delle categorie della legge e della giustizia come determinante di molti generi romanzeschi di questo periodo: il libro documentario, il romanzo dell'esodo, il romanzo proletario cosiddetto “di sciopero e conversione”, il romanzo del ghetto, il romanzo *bottom-dogs*, l'*hard-boiled*, i romanzi del Sud di Faulkner e Zora Neale Hurston. Capire, per tornare all'esempio di Steinbeck, come il cronotopo della terra in *The Grapes of Wrath* si leghi alla ricerca di giustizia e alla creazione di nuove leggi da parte dei Joad, e come, da un punto di vista narratologico, i cronotopi più tradizionali della legge (gli scontri con le forze dell'ordine) siano mor-

fologicamente innescati dal cronotopo dell'esodo che fonda l'intero genere delle *grapes of wrath narratives*. Il punto di partenza di un terreno di indagine così strutturalmente stratificato e anticamente ramificato è stato un dato quantitativo emerso all'interno di un progetto di ricerca quadriennale sugli spazi e i tempi della letteratura della Grande Depressione. Dal rilevamento dei cronotopi più ricorrenti e significativi di una settantina di opere di narrativa statunitense scritte tra il 1929 e il 1941 (romanzi e libri-documentario) si è imposta all'attenzione la frequenza di cronotopi legati alle categorie della legge e della criminalità (processi e prigioni). Da qui l'interesse ad approfondire un aspetto della produzione letteraria degli anni Trenta che non è mai stato considerato specificamente né negli Stati Uniti né in Italia. E da qui l'allargamento del campo di ricerca abbracciato dal progetto originale – di per sé sociologico-letterario e narratologico, ovvero attento ai generi, al mercato del libro e alle dinamiche strutturali e formali di una parte della produzione narrativa e non-narrativa di quegli anni – al filone critico interdisciplinare *Law and Literature*. Un ampliamento interpretativo che ha permesso di analizzare alcuni aspetti del diritto del New Deal (inteso sia nelle sue applicazioni legislative e amministrative sia nelle vesti di dottrina giuridica) come funzionali, si è già scritto, a un'accresciuta inclusività sociale delle prerogative di cittadinanza.

Primo problema. L'imponente *corpus* critico *Law and Literature* si fonda sostanzialmente sulla difficile definizione di quell'«and», congiunzione che dovrebbe unire due ambiti distinti – il diritto e la letteratura – nonché l'altrettanto problematica declinazione in due indirizzi separati e non sempre complementari: “*Law in Literature*”, ovvero lo studio della possibile rilevanza dei testi letterari

(specificamente quelli che raccontano una storia legale) come materia di studio per i giuristi; e “*Law as Literature*”, cioè la possibile applicazione delle tecniche della critica letteraria ai testi legali. La legge come espediente narrativo della letteratura e la letteratura come metafora/ parabola per la legge. Ma è veramente possibile coniugare legge e letteratura? In altre parole, il fatto che alcuni romanzi si occupino di rappresentare la legge ha un’effettiva ricaduta sul lavoro interpretativo di avvocati e giudici? Le opinioni, all’interno degli studi di *Law and Literature*, sono diverse. Per Richard Posner – in aperta polemica con Robin West, Richard Weisberg e James Boyd White – la risposta è no: «Although the writers we value have often put law into their writings, it does not follow that those writings are about law in any interesting way that a lawyer might be able to elucidate» (Posner 4).

Per molti versi, pur nei limiti di una ricerca dichiaratamente sbilanciata verso la componente sociologico-letteraria della legge, il tentativo di tenere insieme la dottrina giuridica del New Deal e la produzione narrativa dello stesso periodo ha ribadito la sostanziale separazione dei due ambiti. Sebbene lo studio della retorica della legge – incarnata da avvocati, giudici, Corte Suprema e dal presidente Franklin D. Roosevelt nei suoi discorsi – abbia schiuso una serie di rimandi importanti agli sviluppi giuridici e sociali del New Deal, la possibilità di studiare il rapporto di mutua influenza tra questi aspetti – “la legge *come* letteratura” – e la ricorrenza delle categorie della legge nella letteratura degli anni Trenta – “la legge *nella* letteratura” – si è rivelata solo limitatamente produttiva.

Al di là di una quasi prevedibile corrispondenza tra il lessico riformista rooseveltiano – declinato poi nella grammatica delle agenzie del New Deal a sostegno delle arti e

della letteratura – e quello di una serie di opere legate in misura varia a una qualche affiliazione istituzionale, gli esempi di effettiva compenetrazione del linguaggio giuridico e letterario di quel frangente sono risultati pochi e troppo poco sistematici. Assai più utile è stato invece pensare che la frequenza con cui la letteratura degli anni Trenta ricorre alle categorie della legge sia da ricondurre a una congiuntura politica e giuridica di radicale – e spesso violenta – ridefinizione del patto sociale tra cittadini e autorità governativa. Nell'applicare queste categorie interpretative al New Deal è plausibile ipotizzare che la letteratura degli anni Trenta contribuisca a creare un orizzonte d'attesa in cui più ingiuste appaiono le storture giuridiche. A loro volta, nello specifico della *common law* americana, quelle iniquità giuridiche intrattengono un rapporto stretto con le consuetudini sociali, con i costumi comuni tramandati, "situandosi", per usare un'espressione di là da venire, sempre all'interno della congiuntura storica ed "emendabili" – grazie a una legislazione relativamente "snella" rispetto alla controparte del diritto europeo continentale – attraverso l'intervento a un tempo dottrinale e attuativo della Corte Suprema. Entrando nel merito della produzione letteraria della Grande Depressione, è possibile traslare l'analogia giuridico-letteraria in seno allo stesso patto narrativo tra narratore e lettore – e più in generale, considerando anche il caso del giornalismo documentaristico/fotografico, tra chi scrive/pubblica e chi legge/guarda – che vede, mai come prima, il lettore vestire i panni di un giurato chiamato a pronunciarsi su casi di ingiustizia sociale oppure, nelle intenzioni di alcuni romanzi proletari, immedesimarsi in personaggi suoi pari.

Mentre la scelta di dedicare un'appendice di *Anni Trenta alla sbarra* agli aspetti più dottrinali e retorici del diritto nella Grande Depressione asseconda dunque – al di là di al-

cune assonanze pur suggestive – la sostanziale separatezza di “legge *nella* letteratura” e “legge *come* letteratura”, la struttura tripartita del libro risponde a un criterio di progressiva messa a fuoco della rappresentazione letteraria della legge. Da una contestualizzazione storico-sociologica di alcuni snodi centrali al discorso della legge e della giustizia sociale negli anni Trenta si passa infatti a una prospettiva sociologico-letteraria volta a studiare la produzione intellettuale (narrativa e documentaristica) alla luce della nascita e del successo di alcuni generi e sottogeneri che ridisegnano il patto narrativo nel segno di una maggiore inclusività sociale, per giungere infine a un’analisi narratologica della ricorrenza dei cronotopi della legge in un ampio *corpus* di romanzi e opere documentarie.

Più specificamente, la prima parte – “La retorica della legge e dei fuorilegge. Rivoltelle, cappi e stilografiche” – prende in esame alcuni aspetti del sistema giuridico, legislativo e amministrativo del paese sotto il New Deal (dai gangster ai banditi, all’azione dell’FBI; dai penitenziari ai linciaggi; dai casi ai processi celebri, agli scioperi) e la loro rappresentazione culturale (attraverso la radio, il cinema, la pubblicitaria, i discorsi ufficiali e i memoir testimoniali). Nella seconda parte – “Legge e leggi di genere. Libro documentario, romanzo sociale di protesta e *hard-boiled*” – l’attenzione si sposta invece sul diritto alla rappresentazione letteraria di una compagine sociale più inclusiva e alle leggi relative all’avvicendamento dei generi (la nascita di nuovi sottogeneri, dal libro-documentario al romanzo proletario, al giallo *hard-boiled* o noir). Con la terza parte – “I cronotopi della legge e della giustizia” – lo studio di alcuni cronotopi della legge (prigioni, processi, istituti federali del welfare, scontri con le forze dell’ordine) va inteso in continuità rispetto alle

due parti precedenti, muovendo dal presupposto che, nelle loro concrezioni spazio-temporali, nel loro condensare il tempo (del racconto e della Storia) in alcuni spazi specifici (la terra, la baracca, la fabbrica, il ghetto, il *tenement*, la strada, la veranda, il fienile), essi siano informati tanto da una certa grammatica rivoluzionaria e populista/riformista circa il diritto e la giustizia sociale (il marxismo, la retorica presidenziale di Franklin D. Roosevelt, il Popular Front) quanto dallo straordinario ampliamento del patto narrativo di quegli anni testimoniato dalla breve fortuna dei romanzi proletari e dello stile documentario, e dall'esplosione della letteratura di genere.

Frutto di una lettura necessariamente *distant* (nell'ampia campionatura di romanzi e libri-documentario) e *close* (nello sguardo alle funzioni narrative e ai cronotopi dominanti di interi generi e sottogeneri, nei riscontri testuali degli stessi all'interno delle opere considerate), la ricognizione della terza parte ha permesso di individuare e quindi esaminare una serie di concordanze strutturali rilevanti. All'interno del *corpus* considerato, i cronotopi della legge tradizionali (siano essi processi, prigionie o scontri con la polizia) spiegano in pieno la loro definizione di genere nelle diverse opere: il cronotopo della terra, a cui sono legati la baracca dei fittavoli, l'esodo e la strada degli Okies nei romanzi e nei libri-documentario dell'esodo; il cronotopo della fabbrica e della miniera, culminante nello sciopero e nella protesta dei romanzi proletari; il cronotopo della strada e della giungla e del loro attraversamento nei noir e nei *bottom-dogs novels*; il cronotopo del ghetto, associato all'esplosione materiale e figurale del *tenement* nei romanzi del ghetto; il cronotopo del fienile, della veranda e del fiume, con il dispiegarsi dell'azione di incendi, alluvioni e uragani, nei romanzi del Sud di William Faulkner e Zora Neale Hurston. Dall'analisi

di questi cronotopi è venuta delineandosi una logica che vede i protagonisti presi tra due tipi di legge: la legge istituzionale preservata e applicata con la violenza dalle forze dell'ordine – e sentita come ingiusta dai ceti subalterni/oppressi – e una legge “rivoluzionaria”, riformista, o semplicemente alternativa, ricreata e riscritta dall'azione collettiva o individuale. L'ipotesi morfologica è che il passaggio – riuscito o meno – dal primo tipo di legge al secondo ruoti intorno alla funzione “detonatrice” dei cronotopi dominanti nei diversi generi (l'esodo, lo sciopero/la protesta, la fuga sulla strada, l'attraversamento della strada, l'esplosione del ghetto e del *tenement*, l'incendio e l'alluvione).

Secondo problema. L'ipotesi di una spiegazione formale di un dato quantitativo tiene solo con un po' di fortuna:

La quantificazione pone il problema, la morfologia trova la soluzione. Ma vorrei aggiungere: se tutto va bene. L'asimmetria tra *explanandum* quantitativo e *explanans* qualitativo è infatti così marcata che uno si ritrova assai spesso con un problema perfettamente definito – e nessuna idea di come risolverlo. (Moretti, *Letteratura* 37)

Di fronte a generi diversi, opere diverse e autori diversi è stato necessario un esercizio di costante aggiustamento di una tesi iniziale che, pur trovando un'applicazione per così dire sistematica, rischiava di trasformarsi in una griglia tassonomica fine a se stessa. Il cronotopo “detonatore” regola quasi meccanicamente gli snodi diegetici (*kernels* e satelliti) di alcuni sottogeneri – per esempio il romanzo di sciopero, non a caso connotato fortemente dal proprio cronotopo centrale – risultando invece poco produttivo in altri – i *bottom-dogs novels* in cui non è presente alcun

cronotopo capace di far scattare una presa di coscienza da parte del protagonista. Ma la mancanza del cronotopo “detonatore” in un sottogenere connotato dall’assenza di un’azione volontaria di riscatto – come annuncia programmaticamente il titolo del romanzo di Tom Kromer, *Waiting for Nothing* – riafferma, in fondo, la validità e la funzionalità dello schema utilizzato. Sempre con un po’ di fortuna.

Da un punto di vista metodologico, il libro si è aperto quindi a un ampio ventaglio di approcci critici. Riferimento costante e fondamentale per la seconda e la terza parte è stata una serie di studi sulla produzione letteraria e intellettuale degli anni Trenta divenuti ormai canonici: dalle pietre miliari dedicate negli ultimi decenni al Cultural Front e alla letteratura impegnata (proletaria, *radical*, riformista) di Michael Denning, William Stott, Paula Rabinowitz e Barbara Foley, agli studi sulle fonti orali di Robert McElvaine e Studs Terkel, all’imponente monografia di Morris Dickstein e ai contributi di David Minter, Jeff Allred, Michael Szalay, Peter Conn; dai memoir saggistici di Malcolm Cowley allo storico *On Native Grounds* di Alfred Kazin; dal pionieristico *The Radical Novel in the United States* di Walter Rideout alle riflessioni marxiste di Marshall Berman. Centrale, soprattutto nella prima parte, è stata poi una serie di riferimenti a studiosi capaci di combinare la specificità tematica di alcuni aspetti del discorso (il sistema carcerario, i linciaggi, i processi) a considerazioni più antropologiche, filosofiche e politiche (tra cui Caleb Smith, Robyn Wiegman, Jacques Derrida, John Cawelti). A fare da confronto critico imprescindibile per la seconda parte, soprattutto nell’analisi dei generi e dei sottogeneri, sono stati *Teoria della prosa* di Viktor Šklovskij e *La letteratura vista da lontano* di Franco Moretti. Necessari al concepimento

mento e alla struttura della terza parte sono stati il richiamo a *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo* di Michail Bachtin – e a una serie di studi bachtiniani dedicati in anni recenti al cronotopo – e quello a *Per la critica della violenza* di Walter Benjamin e il ricorso parallelo alla letteratura critica su ogni singolo genere e ogni singolo autore trattato. Al filone critico *Law and Literature* hanno invece attinto alcuni spunti dell'Appendice e il capitolo dedicato all'immaginazione forense della prima parte.

Terzo problema. Quando si va ad assemblare una bibliografia così varia e ampia – per ambiti disciplinari, autori, opere e saggi critici – l'ambizione all'esaustività cede il passo all'esigenza pratica della cernita, mentre la legittima corsa a una ricognizione *up-to-date* deve fare i conti con l'impossibilità di incrociare dati bibliografici recenti su una gamma di interessi così diversi. Jstor, Project Muse e Google Books hanno polverizzato i tempi della ricerca bibliografica ma non quelli della rielaborazione critica. Nel corso di questa ricerca, le stringhe di Google hanno segnalato una serie pressoché infinita di finestre. Tanto più grande la responsabilità della scelta e quindi delle omissioni volontarie e, soprattutto, involontarie.

Ma in fondo, che sia fatta da lontano o da vicino, la ricerca è sempre una questione di scelte. E di fortuna.

## **PARTE PRIMA**

### **La retorica della legge e dei fuorilegge Rivoltelle, cappi e stilografiche**



## 1. INTRODUZIONE

Some will rob you with a six-gun,  
and some with a fountain pen.

Woodie Guthrie, "Pretty Boy Floyd"

I knowed Purty Boy Floyd's ma.  
He wasn't a bad boy. Jus' got drove in a corner.

John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*

Nel 1935, diventato direttore della neonata FBI, J. Edgar Hoover si trova di fronte a un compito arduo: trasformare la gestione dell'ordine pubblico e della giurisdizione penale del paese da sistema crepato e frammentario a macchina efficiente e unitaria.

Nell'arco di un decennio e in linea con i bisogni di uno stato sempre più interventista, Hoover sarà così il fautore di un accentramento federale e delle accresciute mansioni del Bureau. Sotto la sua guida longeva, tentacolare e per molti versi impenetrabile, a cambiare non sarà soltanto l'amministrazione delle pratiche in cui la legge, statale e federale, sarà usata per il mantenimento dell'ordine sociale, ma l'immagine stessa delle forze di polizia americane. La regia di Hoover nella lotta contro il crimine (i gangster prima e i "banditi" alla Dillinger poi) concepirà una nuova figura di agente di polizia che smette i panni del "piedi piatti" per rinascere come "uomo di legge" e diven-

tare così un agente funzionale alla forte burocratizzazione dell'intero sistema investigativo. Resa popolare attraverso l'uso propagandistico della radio e del cinema, la figura del nuovo agente FBI renderà più credibile l'immagine dell'amministrazione della giustizia nazionale. Gestione a cui sfugge il Sud, dove il perpetuarsi di codici di legge segregazionisti continuerà a sottrarsi a ogni disegno centrale alimentando tensioni esplosive. Anche di fronte alla eterogeneità del sistema penitenziario del paese, il governo centrale cerca di dare alcune, pur tardive, risposte di unitarietà, sia sulla scia di una serie di evasioni sensazionalistiche da quelli che dovrebbero essere i complessi carcerari più sicuri, sia replicando, in modo parziale, alla denuncia delle condizioni delle carceri portata alla ribalta da bestseller e film. Proprio nell'ambito del diritto penale e dell'assetto penitenziario – settori in cui gli anni Trenta vedono il permanere di dispositivi carcerari esplicitamente mutuati da regimi schiavistici di piantagioni e lavori forzati (*convict leasing, chain gang e prison farm*) – il New Deal resta ben lontano dal riformismo, pagando il prezzo di una coalizione in cui fortissimo si fa sentire il potere di veto del Solid South, quel grande serbatoio di voti che, sin dalla Ricostruzione, il partito democratico attinge da un elettorato bianco e segregazionista negli stati del Sud. Per quanto assai meno sensazionalistico rispetto a fughe, inseguimenti interstatali e processi celebri, rientra nella rubrica della giurisdizione ordinaria e penale anche l'intervento della polizia locale e federale – e, non di rado, della National Guard – in occasione dei circa 27.000 scioperi che investono il paese da est a ovest, con un picco tra il 1934 e il 1937, costituendo un teatro di scontri duri e violenti. In questo campo, scrive Irving Bernstein in *The Turbulent Years*, l'agenda riformista del New Deal in ma-

teria di contrattazione collettiva, di concerto all'ascesa del sindacato CIO (Committee for Industrial Organization), avrà un impatto fondamentale nel mitigare, sul finire del decennio, l'impeto delle lotte operaie, smorzandone in modo rilevante portata e numero. Proprio la pubblicazione, nel 1932, di *Harlan Miners Speak: Report on Terrorism in the Kentucky Coal Fields*, frutto di un'inchiesta sugli scontri sanguinosi tra minatori e forze dell'ordine avvenuti nella Contea di Harlan, in Kentucky, condotta da Theodore Dreiser e a cui contribuiranno anche Sherwood Anderson e John Dos Passos, segna la mobilitazione intellettuale a favore dei lavoratori più importante del decennio. La modalità di organizzazione di quell'opera sospesa tra testimonianze orali, saggistica e memorialistica segue categorie legali-processuali. Guardando alla loro rappresentazione mediatica e letteraria in senso lato, questo capitolo si soffermerà su una serie di fatti storici e di fenomeni sociali e antropologici – guerra al crimine, sistema carcerario, linciaggi, processi celebri, scioperi, immaginazione forense – che segnano il corso dell'azione della legge americana negli anni Trenta, confluendo in una ridefinizione del corso della giustizia nel suo complesso.

## 2. GANGSTER, BANDITI E G-MEN: L'ASCESA DELL'FBI

Violenza e criminalità raggiungono nel periodo della Grande Depressione – soprattutto nei primi anni Trenta – livelli molto alti, toccando nel 1933 un tasso di omicidi di 9,7 su 100.000 persone. Da un punto di vista cronologico, la criminalità subisce un deciso cambio di rotta superato il 1933, l'anno che coincide con la fine giuridica del proibizionismo (con l'introduzione del Ventunesimo emendamento) e una sempre minore popolarità dei gangster proliferati negli anni Venti attorno al contrabbando di alcol e incarnati dalla figura di Al Capone, espressione di un sistema di criminalità organizzata cresciuto in seno alla violenta competizione del “free market” e rappresentativo delle «dimensioni anarchiche dell'isteria del mercato» (Phillips and Fein 220). Il filone narrativo gangster fiorisce infatti sull'onda della grande copertura giornalistica riservata al fenomeno criminale, nel decennio che si conclude con il crollo di Wall Street – anno in cui è dato alle stampe *Little Caesar* di W.R. Burnett (a cui sarà ispirato l'omonimo film del 1931 diretto da Mervyn LeRoy). Il protagonista di quel sottogenere letterario e delle sue fortunatissime trasposizioni cinematografiche riscrive la parabola del *self-made man* in chiave violenta e tragica: spinto dal desiderio di raddrizzare, da solo, i torti

subiti e le ingiustizie sociali di cui è spesso vittima, egli si trasforma in carnefice votato a una caduta rovinosa e repentina (Cawelti 59). Dai primi anni Trenta, al gangsterismo di Al Capone subentra però una forma diversa di criminalità. Con il mercato in panne, la povertà diffusa, la disoccupazione endemica e l'erosione delle possibilità, si fanno largo rapimenti e rapine alle banche, nonché il corollario di uccisioni di agenti delle forze dell'ordine per mano di figure sempre più leggendarie: i "banditi di alto profilo", bianchi e "nativi" che, tra il 1930 e il 1935, si muovono per lo più nel Midwest (Spillane and Wolcott 213). Del 1932 è il rapimento del piccolo Lindbergh, il figlio del celebre asso dell'aviazione – "l'aquila solitaria" – Charles A. Lindbergh, trovato morto nell'arco di due mesi: il processo del 1934 (descritto dalla penna satirica di H.L. Mencken come «the biggest story since the Resurrection») scuote l'opinione pubblica così profondamente (il Dipartimento della Giustizia sarà inondato di lettere) da mettere in moto il disegno di legge che diventerà poi il Federal Kidnapping Act – altrimenti detto Lindbergh Law (Spillane 213). Quello stesso anno, il 1934, vede la fine della fuga della coppia di fuorilegge rapinatori Bonnie (Elizabeth) Parker e Clyde (Chestnut) Barrow, amanti e banditi, freddati sotto una gragnola di proiettili il 23 maggio dalle forze dell'ordine in una strada polverosa della Louisiana dopo un anno e mezzo di assalti alle banche e inseguimenti; e quella di John Dillinger, ucciso dagli agenti della DOI (Division of Investigation, poi FBI) guidati da Melvin Purvis (uomo fidato di J. Edgar Hoover) davanti al Chicago Biographer Theater, un cinema dove si proiettava *Manhattan Melodrama* (un poliziesco con Clark Gable e Myrna Loy) dopo anni di evasioni, fughe e cacce all'uomo. Ritratto dalle leggende popolari come un moderno Robin Hood, Dil-

linger non sarà l'unico bandito a entrare nella mitologia popolare alla stregua di un ladro che ruba ai ricchi per dare ai poveri: Charles Arthur "Pretty Boy" Floyd sarà infatti al centro delle ballate di Woody Guthrie e di *The Grapes of Wrath* di John Steinbeck. Nell'epica migratoria degli Okies di Steinbeck, «Purty Boy Floyd», difeso da Ma Joad come un ragazzo «incastrato» ingiustamente dalla legge, ricorda la categoria di «social bandits» studiata da Eric Hobsbawm: criminali per lo stato ma non per la società contadina entro la quale si iscrivono le loro gesta. Trasfigurati in leggende, quei banditi diventano così «eroi», «campioni», «vendicatori», «combattenti per la giustizia», «anche forse leader per la liberazione» (Hobsbawm 17).

Altri banditi celebri – resi tali anche dalle cronache sensazionalistiche coeve – saranno "Machine Gun" Kelly, reo di aver rapito il petroliere dell'Oklahoma C.F. Urschel, arrestato a Memphis (dopo aver pronunciato e quindi "creato" l'appellativo per gli agenti del Bureau, almeno così vuole la leggenda, «Don't shoot G-Men» ai «Government Men» di J.E. Hoover), processato nel 1933 e assicurato alle mura di Alcatraz fino alla morte; e "Baby Face" Nelson, membro della banda di Dillinger con il record di uccisioni degli agenti FBI per cui viene designato «Nemico Pubblico n. 1» e quindi ucciso dagli uomini di Hoover in uno scontro a fuoco fuori Chicago nel 1934. Tra il 1933 e il 1936, l'uso propagandistico di un certo sensazionalismo della stampa e un'ingerenza palese nei programmi radiofonici e nei copioni dei film saranno gli strumenti con cui il Bureau diretto da J.E. Hoover (dal 1924, quando si chiama ancora BOI, Bureau of Investigation, al 1972) farà pubblicità alla "guerra al crimine" mettendo in rilievo come la geografia mobile dei nuovi fuorilegge richieda la mano sicura di una regia federale a capo di una rete quanto più

capillare. Solo con il progressivo dissolvimento dei confini giurisdizionali tra stato e stato e l'accresciuto diritto del governo federale di entrare nel merito di questioni inter-statali, sarà possibile fermare fuggitivi capaci di evadere dai complessi più sicuri del paese e di mostrare così tutta l'arretratezza e l'inefficienza delle pratiche poliziesche in uso (Beverly xvi). Se al rinnovamento di quelle pratiche hanno già cominciato a contribuire, nel 1931, i quattordici volumi di report sulle cause della criminalità della Wickersham Commission, una vera svolta metodologica si avrà poi con la creazione di un archivio centrale unico delle impronte digitali provenienti da ogni stato – nel 1933 l'FBI ne riceve più di duemila al giorno (Beverly 46) – e di un protocollo unico di schedatura – Uniform Crime Reports (Spillane 211). Ossessionato da razionalità, perizia e competenza, Hoover farà del Bureau una forza di polizia nazionale – dal 1933 gli agenti saranno armati – che asseconderà un disegno centralizzatore altrimenti visibile nello sforzo di uniformare la legge criminale a livello federale. Non solo, insistendo sulla “preparazione” dei propri agenti – a cui inizialmente chiederà di essere laureati in legge – Hoover tenterà, attraverso la stampa, la radio e il cinema, di sostituire l'immagine del poliziotto “piedipiatti” con quella dell'agente “uomo di legge”. Non sorprende che, con il nuovo vangelo dell'*expertise* tecnica di raccolta di dati elaborati da un'agenzia federale di investigazione in grado di gestire con efficienza la giustizia su scala nazionale, le rappresentazioni mediatiche degli scontri tra G-Men e criminali diventino «teatri in cui si articoleranno narrazioni nazionaliste sui vantaggi di uno stato interventista» (Potter 199). D'altronde, il primo numero di *Look*, rivista fotografica che esordisce nel febbraio 1937, contiene proprio un pezzo sulle tecniche con cui i G-Men

incastrano i prigionieri in libertà condizionale, le impronte digitali, un'enfasi sulla scientificità del nuovo Bureau a cui sarà dedicato anche un articolo del numero del 19 luglio 1938 intitolato "G-Men Fight Crime with Science, Federal Bureau of Investigation, FBI, New Investigation Techniques, Crime Fighting Training".

E non sorprende nemmeno che le strategie comunicative impiegate da radio e stampa siano per molti versi affini – seguendo plausibilmente un canale di mutua influenza – alla retorica presidenziale tesa a sostenere il New Deal (cfr. Appendice cap. 1). Tra il 1933 e il 1936, J.E. Hoover lancia quindi una campagna contro il crimine portata avanti a suon di slogan, orientamento della stampa, programmi radiofonici e pellicole poliziesche. Tra le prime opere celebrative dell'azione dell'FBI va ricordato il libro reportage *Ten Thousand Public Enemies* (1935) di Riley Cooper, un giornalista-scrittore che si è già occupato di crimine in una serie di articoli e a cui Hoover affida il compito di incensare l'operato dell'FBI, dandogli accesso diretto ai file del Bureau su tutti i dossier dei criminali più celebri dell'epoca (Spillane 217). In *Ten Thousand Public Enemies*, Cooper evoca una comunità virtuale – un "noi" – in cui scrittore e lettori condividono la consapevolezza di quanto il crimine sia un'infezione che rischia di distruggere il tessuto sociale del paese e di quanto sia necessario per «coloro che osservano la legge» opporsi a un pericolo così subdolo:

Criminals do not spend their lives in secretiveness and solitude. *They are all about us*, and, paradoxically, the more desperate they are, the more likely they are to be in places where they will mix with those who obey the laws. *Our daily lives* are intertwined with crime and its perpetrators. (Cooper 3-4, miei i corsivi)

Il sospetto nei confronti di un crimine serpeggiante nella quotidianità ordinaria di «tutti noi» ritornerà poi nel dopoguerra nei discorsi in cui Hoover ammonirà gli americani ad avere un atteggiamento sorvegliato – se non isterico – rispetto alle minacce sovversive di qualsiasi genere e, usando ancora una volta una prima persona plurale tanto generica quanto ambigua, ad «aprire i *nostri* occhi» e a «tenerci informati sul comunismo», laddove l'informazione di qualcuno, scrive William Beverly, si tradurrà in una «testimonianza contro» qualcun altro (57). La denuncia di sospetti criminali e sospetti comunisti prenderà così le forme di un atto di spionaggio legalizzato nei confronti dell'*altro*, una terza persona dai contorni indefiniti che prolifererà sull'indeterminatezza di quel “noi”, ovvero di una comunità virtuale di cittadini “onesti” tenuta insieme dalle narrazioni nazionali e, sempre più, nazionalistiche divulgate dai media.

È poi alla radio che Hoover si rivolge per riscattare l'immagine degli agenti federali sbeffeggiati da gangster e banditi. “J. Edgar” si inventa così il programma radiofonico *G-Men*, della compagnia indipendente Phillips Lord, Inc., a cui collabora attivamente attingendo le storie dagli archivi dell'FBI salvo ritoccarle a beneficio dell'eroicità dei suoi agenti. Al termine di una stagione di trenta episodi, sarà la voce di Hoover in persona a intervenire nel programma per lodare l'azione dell'FBI alla stregua di «una gigantesca gomma» che ha «cancellato il fuorilegge e i suoi scagnozzi dai titoli dei giornali» (cit. in Razlogova 142). Quello stesso anno, a programma chiuso, vista la popolarità delle storie di *true crime*, nascerà il longevo *Gang Busters*, in onda per altri vent'anni. Facendo uso di «casi meno conosciuti pescati direttamente dagli archivi della polizia, dalle pubblicazioni pulp di storie poliziesche, da

interviste originali e dalle relazioni degli investigatori» (Razlogova 142), *Gang Busters*, a differenza di *G-Men*, non sarà asservito a una funzione propagandistica dell'operato del Bureau. Tra le caratteristiche strutturali del nuovo programma è utile ricordare sia i resoconti in prima persona da parte di testimoni sia l'attenzione degli autori nei confronti delle lettere scritte dagli ascoltatori (per lo più poveri, ragazzi e uomini lavoratori non bianchi) e da chi lavora nelle riviste e nei quotidiani e si fa veicolo delle impressioni del pubblico locale (138, 145). Ancora una volta, la dinamica tra ascoltatori/testimoni locali e regia centrale/archivi sovrastatali può essere letta come analoga all'azione del New Deal: se il governo federale deve affrontare e soddisfare le crescenti aspettative di onestà e di equità da parte di cittadini leali – spesso interpellati dalle agenzie dell'“alfabeto”<sup>1</sup> attraverso interviste, questionari, fotografie, e, altrettanto spesso incoraggiati a scrivere lettere di loro pugno direttamente a Franklin ed Eleanor Roosevelt – la radio dovrà dar conto della veridicità rappresentativa dei propri programmi a un pubblico popolare sempre più avvezzo a essere “ascoltato”. Inoltre la grande fortuna delle storie di crimine alla radio (di banditi di grossa e piccola taglia) rispecchia in buona parte la diffusione, negli anni Trenta, di riviste “pulp” specializzate in quel filone: per esempio, di *Street & Smith* (per gli stessi tipi esce anche *Courtroom Stories*), *Crime Busters*, in cui, come avviene per il radiofonico *Gang Busters*, il rapporto tra editor/autori e lettori è impostato su uno scambio costantemente alimentato da lettere alla redazione, e da editoriali di risposta.

1. Le varie agenzie del New Deal erano così soprannominate per via degli acronimi con cui erano designate (FSA, WPA, RA, ecc.).

Ma è soprattutto Hollywood a contribuire in maniera più evidente alla metamorfosi dell'immagine degli agenti di polizia: nello stesso anno del *G-Men* radiofonico, James Cagney, protagonista di una delle pellicole più iconiche del genere gangster *Public Enemy* (1931), interpreta il ruolo di un agente federale nel film omonimo (1935). Grazie alla conversione dei volti di Cagney e di Edward G. Robinson (attore protagonista di *Little Caesar*, 1931) da criminali ad agenti, l'immagine della legge è così rimodellata, a partire da metà decennio, all'insegna della durezza e dell'efficacia (Beverly 54). L'inversione dei ruoli "eroici" – da gangster/contrabbandiere prima a uomo di legge poi – passa anche, scrive David E. Ruth, dalla rappresentazione della nuova genia di criminali: i "banditi". Hoover porta infatti Hollywood a occuparsi delle geografie interne e periferiche battute da questi ultimi "ricercati" proprio nel momento in cui il cinema americano, mediante l'inferenza dell'apparato culturale del New Deal, si interessa alle storie disperate di contadini e migranti colpiti dalla Dust Bowl (Ruth 64-65).

Alla diffusione della nuova cartografia criminale – che richiede la documentazione archivistica di una massa di dati "locali" e la loro rielaborazione da parte di uno *hub* centrale – contribuisce così la popolarità di programmi radiofonici e riviste dedicati alla divulgazione di "storie vere" di gangster e banditi e regolati da un modello di produzione partecipativo. Quella mutata cartografia criminale si dispiega di pari passo alla mappatura geografica, antropologica e culturale del territorio americano attraverso programmi federali sovvenzionati dal New Deal e possibili – come nel caso delle Guide agli stati del FWP – grazie a un lavoro documentario di raccolta di storie, aneddoti, testimonianze e immagini sul campo finalizzato a restituire visibilità ai margini e ai marginali

del paese integrandoli per la prima volta in una *narrative* nazionale ufficiale (cfr. § 8.1).

Dalla sovrapposizione cinematografica di filoni diversi ma tutti variamente imperniati sul tema della legge (materiale e, più spesso, morale) e del solitario duro e giusto che se ne fa depositario – quali l'*hard-boiled* e il western – si delineano inoltre una serie di opposizioni binarie: da una parte la legge del piedipiatti, dello sbirro picchiatore, del supervisore bieco, dall'altra la legge dei G-Men, dei cowboy (ma anche dei detective alla Sam Spade, cfr. cap. 9), e dei guardiani attenti ma benevoli incarnati da Roosevelt (Bergman 14; Minter, *Cultural* 170).

Partorita direttamente dal mercato editoriale dei fumetti di quegli anni (la prima striscia per la Action Comic è del 1938; Wolk 719) è anche un'altra figura solitaria di «campione degli oppressi» a servizio della collettività: Superman. Metamorfofi intrepida del mite e dimesso Clark Kent, Superman è un eroe che si staglia contro «broker corrotti, uomini d'affari senza cuore e “mercanti di morte”», personificando una coraggiosa via di mezzo tra «la violenza virtuosa dei detective *hard-boiled* e l'interventismo benevolo di Franklin Roosevelt» (Wright, “Superman” 951).

Per un certo periodo, esercitando l'influenza di un vero e proprio apparato intellettuale e culturale, l'operato congiunto di New Deal e FBI cambierà quindi i gusti e le sceneggiature di Hollywood spostandone gli interessi cinematografici dai gangster ai banditi, e dai poliziotti ai G-Men. Tuttavia, restando ai primissimi anni Trenta, la figura del gangster – che con *Scarface* (1932) innesta per la prima volta l'esperienza immigrata sul calco parodistico delle parabole alla Horatio Alger – sarà seminale alla nascita, ricorda Michael Denning, dei primi eroi etnici della

cultura popolare americana (Denning, *Cultural* 254). Nel pantheon folk di una nazione che sta ridefinendo i propri confini antropologici, sociologici e giuridici entrano così narrazioni in cui il motivo del contrabbando di alcol diventa un collante capace di unire le comunità anglofone e quelle immigrate in un'unica storia. Proprio il periodo che precede l'avvento del New Deal e la fine del protezionismo vede quindi la coesistenza di rappresentazioni cinematografiche (e letterarie) dell'individuo come criminale aggressivo (nei film gangster) e solitario indurito che combatte una battaglia tutta personale con la società (i protagonisti dei noir). Nel primo caso, i gangster, scrive Andrew Bergman, non vengono raffigurati, se non molto raramente, come giovani criminali prodotti da un ambiente impoverito, ma come adulti ormai irredimibili. La prospettiva del New Deal cambierà anche questo aspetto, prediligendo storie di «delinquenza giovanile» in cui far risaltare l'intervento riformatore di assistenti sociali sul «milieu» (Bergman 16-17).

Alla categoria dell'individuo solitario di quegli anni appartiene, oltre al gangster e al detective del noir, anche la vittima di un ingranaggio penale spietato e ingiusto (Dickstein 523), figura che acquisisce popolarità straordinaria grazie al film *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (1932), di Mervyn LeRoy, a sua volta ispirato all'autobiografia di Robert Elliott Burns pubblicata a puntate sulla rivista *True Detective Mysteries*. Si tratta di storie che usano la strategia della "confessione vera" assai popolare nei pulp magazine degli anni Venti e Trenta, impiegando i meccanismi della rappresentazione vicaria altrimenti centrali al genere delle *slave narratives* (Stott 40).

### 3. DALLA “CHAIN GANG” AD ALCATRAZ: ERGASTOLANI E FUGGITIVI

La situazione carceraria degli Stati Uniti durante la Depressione può essere presentata seguendo un criterio geografico sostanzialmente tripartito: il Sud, in cui regnano *chain gang* e *prison farm* (discendenti dirette del *convict leasing* e innestate sui dispositivi della piantagione schiavista); il Nord-Est, dove vige un sistema nato dalla revisione ibrida dello sperimentalismo riformatore di John Haviland, il cosiddetto modello Auburn (dal nome della prigione, di Auburn, New York sul cui stampo saranno poi costruiti molti altri complessi); l'Ovest, che da un lato vede la nascita del carcere-fortezza di Alcatraz e dall'altro, su terre confiscate ai Nativi americani e su dispositivi analoghi a quelli impiegati nelle riserve indiane, si avvia a diventare un “West carcerario” caratterizzato, oggi, da una fitta rete di prigioni federali. Il *convict leasing* è una tipologia carceraria avviata nella Ricostruzione – in risposta alla liberazione degli schiavi alla fine della Guerra civile – che prevede il lavoro forzato dei detenuti ed è votato a ricostruire «la struttura sociale razziale della piantagione sotto il segno della giustizia criminale» mutuandone disciplina, architettura e paesaggio (Smith, *Prison* 149). È un sistema ispirato all'esperienza del “Mississippi Plan” di *convict leasing* adottato in quello stesso stato nel 1876 e basato sulla vendita dei

detenuti neri a terzi, ovvero a proprietari terrieri e industriali che ne impiegano il lavoro con enormi profitti, abbandonandoli alle violenze dei supervisori (Spillane 126). Il *convict leasing* domina nel Mississippi fino ai primi anni del Novecento, quando il populista (nonché suprematista bianco) James K. Vardaman diventa governatore dello stato e costruisce una nuova prigione improntata apertamente ai dispositivi schiavisti delle piantagioni (Smith, *Prison* 151). Nasce così Parchman Farm, un complesso che si estende per circa ventimila acri su una vecchia piantagione di cotone nella regione del Delta del Mississippi, nell'angolo dello stato che corrisponde alla cartografia Faulkneriana di Yoknapatawpha County (e proprio Parchman Farm è protagonista del romanzo *If I Forget Thee, Jerusalem*; cfr. § 15.4). I detenuti – il novanta per cento dei quali negli anni Dieci del Novecento sono neri – lavorano quindi dall'alba al tramonto (con un fucile puntato dietro la schiena, da cui il nome *gunmen*) nei quindici campi di Parchman, ogni campo ha una caserma centrale – chiamata anche "the cage" (Oshinsky 140). La stessa matrice sarà usata per la Angola Prison Farm in Louisiana.

L'altra forma carceraria alternativa al *convict leasing* e analogamente incentrata sul lavoro forzato è la *chain gang*. Le "squadre di forzati" legati uno all'altro in catene sono qui impiegate non all'interno di prigioni/piantagioni ma in campi disseminati nei vari stati del Sud – e spesso lungo gli argini dei fiumi. Si tratta – sia nel caso delle *chain gangs* sia in quello delle *prison farms* – di sistemi che non contemplano alcun disegno correttivo e rieducativo, puntando invece alla de-umanizzazione di detenuti ridotti in condizioni fisiche e mentali di abiezione. Una volta in libertà, inoltre, gli ex detenuti di stati quali Mississippi, Louisiana e Georgia non godono delle forme di

supervisione comunitaria utilizzate altrove nel paese per riformare in modo progressista il regime penitenziario: né la condizionale (*parole*) né la libertà vigilata (*adult probation*) attecchiscono al Sud. Quelle forme trovano maggior fortuna negli stati del Nord-Est, dove è diffuso un modello che rappresenta il risultato della trasformazione ibrida del sistema carcerario ottocentesco messo a punto da John Haviland. Dal 1820 alla Ricostruzione – arco temporale definito “l’età dell’oro” delle prigioni americane – si impone infatti la concezione penitenziaria proposta da John Haviland nell’edificazione dello Eastern Penitentiary in Pennsylvania (terminato nel 1836). Il centro di questa filosofia e architettura carceraria è la *cellular soul*, ovvero il detenuto costretto, per la propria redenzione morale, a una disciplina di penitenza e di confino assoluto all’interno di una cella claustrale. Nel modello di Haviland – che sarà poi incaricato di costruire le Halls of Justice di Manhattan, ribattezzate “The Tombs” (Smith, *Prison* 55-69) – il tema dominante non è la sorveglianza ma la solitudine.<sup>2</sup> Un sistema carcerario coevo a quello della *cellular soul* e destinato a soppiantarlo tra fine Ottocento e inizi Novecento è il cosiddetto “modello Auburn”, impiegato nella Auburn Correctional Facility (New York) e a cui saranno ispirati molti altri complessi, incluso il noto Sing Sing, sul fiume Hudson. In esso i detenuti sono sottoposti a un regime che li vede lavorare in gruppo di

2. In *Daughter of Earth* (1929), Agnes Smedley evoca così The Tombs: «The Tombs jail – called so by some men of grim humor. And the name has clung. Its sullen gray walls loom within ten minutes of Wall Street, for it is the detaining place for those who are poor and commit crimes because they are poor. It is sullen and cynical. Savage. A monument of savagery within man. Men and women pass into it – slouching, defeated, debased. [...]» (Smedley 299).

giorno salvo poi tornare all’isolamento fisico e spirituale nel resto del tempo (106).<sup>3</sup>

Al modello Auburn guardano anche tre penitenziari federali – Atlanta (Georgia), Leavenworth (Kansas), Mc-Neil Island (Washington) – che pur considerati di massima sicurezza sono teatro, tra gli anni Venti e gli anni Trenta, di una serie di evasioni sensazionali. La costruzione di Alcatraz (1934), “fortezza” federale ribattezzata “The Rock”, sull’omonima isoletta nella baia di San Francisco, nasce proprio come risposta a quelle evasioni: lì saranno trasferiti e sottoposti a un regime durissimo i detenuti pericolosi e gli «irredimibili», tra cui Al Capone e “Machine Gun” Kelly (Scandura 236-237). La prima denuncia delle condizioni disumane di “The Rock” arriva nel 1941, con la pubblicazione di uno scritto memorialistico di Roy Gardner dal titolo *Hellcatraz: the Rock of Despair*. Dello stesso anno sarà anche il processo per omicidio a Henry Young che, dopo aver tentato la fuga dall’isola nel 1939 ed essere stato riassicurato al braccio della morte di Alcatraz, nel 1940 ha ucciso il suo compagno di fuga Rufus McCain (Spillane 221-224).<sup>4</sup>

Dal punto di vista della popolazione carceraria è poi importante ricordare come nel Sud le difficoltà economiche della Depressione abbiano fatto aumentare il numero dei detenuti bianchi, spingendo, scrive Caleb Smith, verso una sorta di desegregazione delle prigionie. A Parchman Farm, a metà anni Trenta, la popolazione carceraria è così per un terzo bianca (Smith, *Prison* 151-152). La nuova

3. Una delle caratteristiche dell’Auburn System è il *lockstep*, il passo a cui devono muoversi i detenuti quando escono dalla cella: in fila indiana, “legati” uno all’altro con le mani, e costretti a non guardare né le guardie né gli altri detenuti.

4. Dalla vicenda di Henry Young è tratto il film *Murder in the First/L’isola dell’ingiustizia-Alcatraz*, 1995, di Marc Rocco.

composizione demografica “integrata” dei penitenzieri del Sud, ovvero la presenza crescente di prigionieri bianchi all’interno degli stessi, è alla base di una sensibilizzazione nei confronti delle condizioni disumane di quei sistemi. Sarà soprattutto un libro, trasformato poi in film, a compendiare la denuncia – da parte di un bianco e a uso e consumo di altri bianchi – delle *chain gangs*: *I Am a Fugitive from a Georgia Chain Gang!* di Robert Elliott Burns.

Veterano della prima guerra mondiale, Burns viene catturato nel 1922 dopo un piccolo furto (per un bottino di 5.80 dollari) in Georgia. Arrestato, finisce in carcere nello stesso stato con una sentenza da sei a dieci anni alla *chain gang*. Pochi mesi dopo evade, va a Chicago, si rifà una vita, si sposa, ma una relazione extraconiugale lo porta a essere denunciato alle autorità dalla moglie. Si riconsegna quindi alla giustizia, torna alla *chain gang* e fugge, a otto anni dalla prima evasione, per la seconda volta. Nel 1930, mentre vive in incognito a Newark, decide di scrivere la sua storia, che pubblica prima serializzata nella rivista *True Detective Mysteries* e poi, nel 1932, in volume. In quello stesso anno, lo stato del New Jersey rifiuta la sua estradizione in Georgia. Il successo del libro è tale da attrarre Hollywood: esce così *I Am a Fugitive from a Chain Gang*, diretto da Mervyn LeRoy e interpretato da Paul Muni nel ruolo di James Allen (controparte finzionale di Burns).

Per William Beverly il libro di Burns è «biografia, thriller, polemica sociologica, sociologia regionale amatoriale, trattato patriottico» (4): si tratta, da un punto di vista narrativo, di un «criminale che diventa l’autore della sua stessa storia. Un fuggiasco che riesce, in fuga, a diventare padrone della sua storia, sovrapponendo categorie legali a giustificazioni personali per il crimine commesso, la fuga e la sfida alla legge». Il racconto di Burns sarebbe inoltre

una geremiade che riprende, svuotandone il calco razziale (Burns non è né uno schiavo né un nero), le *slave narratives*. Se la continuità delle *chain gangs* con il sistema schiavista è esplicitata in maniera chiara nel testo (Burns, *I Am 9*), sono almeno due le modalità retoriche della geremiade nera e della *slave narrative* a cui Burns sembra rifarsi: la prima è il catalogo di orrori di cui è vittima un'umanità ferita, la seconda è il ricorso alla *true story*. In Burns, tanto il catalogo delle torture quanto il motivo della "storia vera" diventano funzionali alla denuncia di un Sud sadico e retrico facilmente «vendibile» a un Nord avido di racconti di schiavi fuggiaschi (Beverly 6) e particolarmente affascinato dalla Guerra civile. Nelle *slave narratives*, il richiamo alla verosimiglianza della storia raccontata risaliva, secondo William Andrews, alla necessità dei neri di incontrare le aspettative dei lettori bianchi che non erano pronti a una rielaborazione letteraria romanzesca da parte di autori ritenuti incapaci, perché illetterati, di andare oltre al resoconto autobiografico della propria vicenda (Andrews).

Nell'autobiografia di Burns, tuttavia, il motivo della "storia vera" prende la forma di un dossier su un "intero caso", una difesa legale *pro domo sua*: «I have decided to write the true story, while in hiding, of my entire case» (Burns, *I Am 6*). In questo senso, nonostante il dibattito aperto nella società civile grazie al libro e al film, manca qui una delle caratteristiche portanti della geremiade nera, quella di modificare, scrive David Howard-Pitney, il "consenso" sociale in termini più inclusivi. Le aspettative di Burns restano invece al di qua del riformismo: l'abolizione del sistema delle *chain gangs* è subordinata infatti alla possibilità di uscirne vivo e libero. Mentre il libro si chiude con un appello rivolto direttamente al lettore al termine di un'implicita domanda retorica circa l'effettivo

significato della pena ristretto, nelle *chain gangs*, a mera punizione brutale e da intendersi invece quale processo rieducativo del detenuto,<sup>5</sup> la trasposizione cinematografica di LeRoy sceglie un congedo diverso, più immediato e ancora più amaro. «I steal», le parole pronunciate da Paul Muni/James Allen quando Helen (la donna di cui Allen si innamora) gli chiede di che cosa viva dopo la seconda fuga, non sono solo una delle frasi più celebri del cinema americano ma compendiano un'epoca in cui l'alternativa al carcere è una condizione di libertà giuridica ma non economica rispetto alla quale l'infrazione della legge diventa spesso una necessità di sopravvivenza.

Non deve stupire che altre rappresentazioni della figura del *convict* della *chain gang*, per esempio *Hell's Highway*, film dello stesso anno di Rowland Brown, ritraggano quel sistema carcerario come preferibile al mondo esterno (Grimwood 124). È anche a questi film che deve guardare William Faulkner nel creare, con non pochi ritocchi parodici, il personaggio dello “Old Man” in *If I Forget Thee, Jerusalem* (cfr. § 15.4). Tanto il protagonista di *I Am a Fugitive* (James Allen) quanto i galeotti di *Hell's Highway* (categoria a cui, vale la pena di aggiungere, appartiene lo “Old Man” di Faulkner) sono incarnazioni del medesimo collasso sociale: «tra l'anomia di Allen e la “chain gang” come casa [in *Hell's Highway*] non c'era molta distanza. Entrambi parlavano della paralisi del mondo esterno [...] il paesaggio nazionale sembrava un enorme lotto vuoto» (Bergman 155).

5. «Perhaps I am wrong. Perhaps men and women are sent to prison solely for brutal punishment, and a warden's duty is to inflict brutal punishment – and then leave the helpless convict leave the prison with a scar on his heart – a tortured brain – and a hope forever gone. What do you think?» (Burns, *I Am* 257).

Se l'idea di un "dentro" più riparato dalla crisi – economica ma anche sociale – del "fuori" ritorna in *The Grapes of Wrath* di John Steinbeck, la raffigurazione letteraria della prigione come istituzione disumanizzante, sorta di mausoleo di tortura per morti viventi, non può non comparire in *A Cool Million* (1934) di Nathanael West, la satira più potente del sistema giudiziario di quegli anni (cfr. § 13.3).

Per i neri del Sud, infine, il confine tra orrori interni alle prigioni – *chain gangs* e *prison farms* – e avversità nel mondo esterno si fa ancora più sottile. L'esistenza di una "sorveglianza razziale sociale" da parte dei bianchi presiede – per così dire contenendola – la "punizione/sorveglianza" carceraria. Se in termini spaziali, si è detto, i dispositivi carcerari di *convict leasing* e *prison farm* sono mutuati da quelli schiavisti della piantagione, la segregazione razziale del Sud produce un soggetto nero che ha comunque introiettato una mappa geografica, sociale e cognitiva in cui lo spazio è discriminato su base razziale (e i "detriti" di una simile cartografia segregazionista continueranno a tormentare i neri anche quando avranno lasciato il Sud per le grandi città del Nord, secondo una dinamica evocata in *Native Son* di Richard Wright; § 14.3).

Che l'opzione tra libertà e carcere non sia, per i neri del Sud, binaria, e spesso nemmeno un'opzione, si fa palese – soprattutto all'opinione pubblica bianca del Nord – in una serie di linciaggi resi popolari grazie ai *media* nei primi anni Trenta, su tutti il caso di Claude Neal.

#### 4. LINCIAGGI E DINTORNI: IL CASO NEAL E GLI SCOTTSBORO BOYS

Il linciaggio non è, storicamente, il crimine contro i neri più frequente ma è senza dubbio il più forte da un punto di vista simbolico.<sup>6</sup> Se le stime parlano di un loro picco raggiunto tra il 1890 e il 1910 (Wood 3), è però negli anni Trenta, sull'onda emotiva di una serie di casi particolarmente feroci, che le campagne anti-linciaggio prendono corpo, diffondendo a scopo di denuncia e di protesta le fotografie di quegli atti di violenza efferata attraverso i canali interni alla NAACP (e, in misura minore, la Association of Southern Women for the Prevention of Lynching, ASWPL) e la stampa pubblica (quotidiani e riviste). Il caso di Claude Neal è forse l'esempio più evidente di come l'attenzione mediatica alla piaga dei linciaggi nel Sud arrivi a toccare i lettori – e gli elettori – del resto del paese, approdando in Congresso con un rinnovato disegno di legge anti-linciaggio, il Wagner-Costigan Bill, nel 1935, promosso dalla NAACP, che, sotto la guida energica di Walter F. White, porterà avanti una campagna anti-linciaggio capace di mobilitare minoranze, sindacati,

6. In realtà le vittime del linciaggio potevano essere anche bianchi, tuttavia le statistiche ne fanno un crimine contro i neri: tra il 1882 e il 1964 su 4.742 casi, 3.445 erano contro uomini e donne di colore (Zan-grando, "Anti-Lynching" 51).

congregazioni religiose, donne e gruppi per i diritti e le libertà civili – formando così, scrive Robert Zangrando, «una coalizione che metterà in moto il Civil Rights Movement di metà secolo» (“Anti-Lynching” 51). Dal punto di vista delle consuetudini sociali del Sud, il linciaggio – soprattutto nei suoi aspetti “spettacolari” – risale alle esecuzioni pubbliche del periodo coloniale, condividendone la natura teatrale di messa in scena dei «miti fondativi di una società» nonché, paradossalmente, di sospensione dell’autorità giuridica (Smith, *Prison* 7-8).

Se il mito fondativo degli stati del Sud, compresi in quella che Mencken chiamò la «lynching belt» del paese, è costruito intorno alla degradazione dei neri in funzione della supremazia dei bianchi, il linciaggio potrà essere letto alla luce di due delle ossessioni strutturali di quel mito, a loro volta associate a discorsi psicanalitici e di politiche di genere: la purezza del sangue e la violazione della donna bianca. La tortura sul corpo di un nero da parte di una folla bianca che si proclama depositaria della moralità pubblica risponderrebbe a un rituale catartico in cui i neri diventano i capri espiatori per i crimini più osceni perpetrati all’interno di una comunità (lo stupro, l’incesto, la bestialità). Per René Girard la funzione del capro espiatorio è appunto quella di re-incanalare la violenza collettiva verso bersagli più “accettabili” per la comunità, vale a dire verso le categorie già esposte alla violenza persecutoria quali le minoranze etniche e religiose (Girard, *Il capro* 37-39). Nello studio del capro espiatorio Girard torna alla cultura greca in cui la funzione di vittima sacrificale è assolta dal rituale di espulsione di un «pharmakos» dalla città, dove lo stesso termine, nelle sue varianti semantiche, significherebbe a un tempo “veleno” e “cura” (Derrida, *La farmacia*). Applicando questi elementi interpretativi

all'atto del linciaggio – il ricorso al capro espiatorio con funzione di parafulmine su cui scaricare le colpe della violenza rimuovendola al pari di una malattia e celebrare contestualmente la “cura” in un rituale catartico – si arriva all'analogia descritta da Anthony Hoefler in *Apocalypse South*: come la purezza del sangue della comunità bianca nel Sud è tutelata dalla *one drop rule* – che fissa le categorie “razziali” in base alla discendenza “di sangue” – così il rituale del linciaggio permette di «purgare la comunità con il salasso sacrificale attraverso cui essa isola ed elimina lo “sporco” affinché il contagio non possa diffondersi» (Hoefler 30). Il blocco del “contagio” passa quindi attraverso la rimozione del simbolo che minaccia la purezza della comunità incarnata – oltre al sangue – dalla verginità della donna bianca (Wood 98-99). Per Robyn Wiegman, l'evirazione dei neri segnerebbe una doppia negazione, materiale e simbolica: «Nel recidere il pene di un uomo nero dal suo corpo, sia in un resoconto finzionale sia in un atto materiale, la folla [linciante] nega con aggressività il segno e il simbolo patriarcale del maschile, interrompendo il privilegio del fallo e revocando quindi contestualmente, attraverso la perversità dello smembramento, il potenziale di cittadinanza dell'uomo nero» (Wiegman 83). Quindi, nell'emasculazione si andrebbero a minare tanto la virilità e il fallocentrismo interni alla comunità nera quanto la possibilità di quella stessa compagine di accedere ai pieni diritti civili. I discorsi di matrice psicanalitica e antropologica assumono significati ulteriori grazie alle complesse dinamiche che regolano lo spettacolo pubblico del linciaggio e la percezione da parte di spettatori/testimoni a esso esposti. Come scrive Amy Louise Wood in *Lynching and Spectacle*, l'atto di testimonianza di chi “assiste” a un linciaggio può essere diretto (quando una folla “materiale”

vi presenza sul posto) o indiretto (quando un pubblico “ideale” ne vede il risultato attraverso immagini fotografiche). L’intuizione degli attivisti dalla NAACP per la causa anti-linciaggio sarà proprio di riutilizzare – con finalità opposta – le fotografie fatte circolare precedentemente dagli esecutori stessi all’interno delle comunità locali quali moniti a tutela della supremazia dei bianchi con intento di autopromozione morale. In senso più lato, costringendo l’opinione pubblica a prendere atto dell’ingiustizia brutale di quel gesto attraverso fotografie, ballate, canzoni e articoli di cronaca, le campagne anti-linciaggio puntano a trasformare spettatori/ascoltatori/lettori indiretti in altrettanti testimoni capaci di assumersene collettivamente la responsabilità morale (Wood 5, 106, 141-179), sottraendo di conseguenza il fenomeno alla sua dimensione locale/regionale. Nel cruciale 1935, le campagne della NAACP prevedono, oltre alla circolazione di centomila pamphlet corredati di fotografie dei linciaggi, la pubblicazione delle stesse immagini su *magazines* nazionali quali *Look* e *Life* che coprono gli sviluppi della legislazione anti-linciaggio in Congresso (195). Il caso di Claude Neal dimostra assai bene l’efficacia mediatica della campagna della NAACP.

Neal è un lavoratore nero accusato di aver violentato e ucciso la figlia (bianca) di uno dei suoi datori di lavoro. Una *lynching mob* lo ferma mentre sta fuggendo in Georgia (dalla Florida nordoccidentale), lo riporta in Florida e lo tortura a morte in uno spettacolo di agghiacciante violenza pubblica. La notizia suscita scandalo, Eleanor Roosevelt descrive quel linciaggio come «una cosa orribile» (Spillane 134-135). Il *New York Amsterdam News* pubblica una foto del corpo di Neal pencolante da un albero accanto all’immagine di Franklin D. Roosevelt, a cui è indirizzata una lettera aperta che chiede al presidente di perseguire i

membri della folla di esecutori con gli strumenti della legge contro il *federal kidnapping*: la *lynching mob* ha infatti catturato Neal e attraversato il confine tra Georgia e Florida prima di linciare. Il tentativo degli attivisti è chiaro: fare entrare la legislazione anti-linciaggio nell'agenda di Washington derubricandola dalla sua dimensione statale/locale (negli anni Trenta sei stati hanno effettivamente delle leggi che proibiscono il linciaggio – e quattro di questi sono del Sud, Alabama, Kentucky, North Carolina, South Carolina – ma questi provvedimenti restano lettera morta di fronte al sistema Jim Crows, le leggi segregazioniste locali nate a partire dalla Ricostruzione che deprivevano di fatto gli afroamericani del diritto di cittadinanza, e soprattutto del diritto di voto). All'applicazione della legge federale contro il rapimento al caso Neal si oppone tuttavia l'Attorney General Homer Cummings, il quale addurrà a giustificazione la mancanza degli estremi "economici" del riscatto di denaro (Parrish 397). Se da un punto di vista giuridico il caso Neal rimarrà dunque una questione "locale" – gestita in autonomia dallo stato della Florida – da un punto di vista simbolico e culturale, nonché politico, esso costituirà motivo di non trascurabile imbarazzo da parte di Washington e di fronte alla fascia più progressista dell'elettorato e al cospetto della stampa internazionale: una delle strategie della NAACP sarà quella di diffondere la notizia e le immagini del linciaggio di Neal a 144 testate di quaranta paesi stranieri (Wood 196, 203).

A un linciaggio – per lo stesso, presunto, "crimine", la violenza carnale su una donna – sfuggono per poco gli Scottsboro Boys: nove ragazzi neri del Tennessee che saltano su uno dei tipici treni merci insieme a una banda eterogenea di *hobos*, lavoratori stagionali e due donne bianche. Entrati in Alabama, sui vagoni scoppia una rissa.

Quando il treno si ferma a Paint Rock, una *posse* locale ispeziona i nove neri. Le due donne (probabilmente due prostitute), Ruby Bates e Victoria Price, dichiarano alle autorità di essere state violentate dai nove. Nonostante la labilità delle prove contro di loro – l'intera accusa consiste nella testimonianza di una delle due donne – questi vengono arrestati a Scottsboro, Jackson County, in Alabama, appunto. Solo l'azione tempestiva dello sceriffo – che richiede l'intervento delle guardie dello stato – ne evita il linciaggio. Segue quindi una serie di provvedimenti giuridici inficiati da confessioni forzate e dall'assenza di un avvocato adeguato e di un processo regolare. Intanto l'ala "legale" del partito comunista americano, la International Labor Defense (ILD), interviene nel caso offrendo un difensore ai nove accusati. La NAACP sarà invece piuttosto attendista, forse perché frenata dall'accusa di stupro (un grande tabù in un'associazione improntata alla rispettabilità dei neri). Il primo maggio 1931, sono trentamila gli americani che partecipano alle manifestazioni a sostegno degli Scottsboro Boys organizzate dalla ILD in centodieci città del paese (Martin 637; Maher 115). Ma da lì a poco si assisterà a un avvicendamento tra la ILD – accusata dalla NAACP di aver strumentalizzato il caso solo a fini politici interni al partito comunista – e una commissione più trasversale, The Scottsboro Defense Committee.

Negli sviluppi dei lunghissimi processi ai nove, un segnale importante arriva, a livello giuridico, nel 1935, quando, nella sentenza *Norris v. Alabama* la Corte Suprema capeggiata dal Chief Justice Charles Evans Hughes si pronuncia contro l'esclusione dei neri dalla giuria preposta a giudicare il caso di uno degli accusati, Clarence Norris. Il pronunciamento di Hughes, secondo cui «l'esclusione dei neri dal servizio di giuria ha deprivato un nero dell'uguale

protezione sotto la legge così come garantita dal Quattordicesimo emendamento» (Martin 642), va nella direzione della tutela dei diritti civili che connoterà la linea di revisione legislativa della Corte Suprema a partire dagli anni Trenta (giungendo a una sua prima definizione formale nella Nota Quattro del caso *Carolene*).<sup>7</sup> Da un punto di vista attuativo, alla salvaguardia delle libertà civili sarà quindi dedicata la Civil Liberties Unit all'interno del dipartimento di Giustizia, con a capo Murphy. Nel 1939 lo stesso Dipartimento crea la Civil Liberties Unit (poi Civil Rights Section) con il compito di indagare le violazioni dei diritti costituzionali e nel 1942 Franklin D. Roosevelt darà ordini al Dipartimento di investigare sulle uccisioni dei neri per mano di gruppi organizzati e di intervenire nel caso ci siano gli estremi per applicare la legislazione federale (Spillane 40). Nell'ambito della dottrina giuridica americana, come scrive Michael Maher, «ai casi degli *Scottsboro Boys* spetta il merito di aver espanso lo scopo del *due process* del Quattordicesimo emendamento e di aver quindi permesso che i neri conquistassero il diritto di servire nelle giurie popolari nei processi» (Maher 115). Da un punto di vista culturale, tuttavia, quel caso mostra quanto, grazie anche a un'azione mediatica efficace, le leggi segregazioniste del Sud possano essere denunciate e quindi riformate.

Proprio negli anni Trenta, sebbene lontana dall'essere sgretolata, la matrice normativa meridionale comincia a essere scalfita da una certa sensibilità pubblica nazionale favorita da un impegno intellettuale *on the left*. Nutrito sarà il gruppo di opere pubblicate tra gli anni Venti e gli anni Quaranta che trattano di «ansie sessuali interrazziali e vio-

7. Cfr. Appendice cap. 4.

lenza della folla: *Holiday* (1923) di Waldo Frank, *The Fire in the Flint* (1924) di Walter White, *A Sunday Morning in the South* (1925) di Georgia Douglas Johnson, *Big Boy Leaves Home* (1928) di Richard Wright, “Dry September” (1931) di William Faulkner, “Home” (1933) di Langston Hughes e *Trouble in July* (1940) di Erskine Caldwell» (Leiter 204). Proprio il sesto romanzo di Caldwell si presenta come un libro di protesta nella tradizione anti-linciaggio, narrando la classica vicenda di un presunto stupro di una donna bianca – qui il ritratto della femminilità bianca depravata – da parte di un nero – qui la negazione della *black beast* – dalla prospettiva di uno sceriffo onesto ma poco risoluto.<sup>8</sup> Se Richard Wright scriverà una recensione positiva di *Trouble in July*, Walter White – leader della NAACP dal 1931 al 1955 – arriverà a consigliarlo alla Senate Judiciary Committee come rappresentazione veritiera «dell’atmosfera in una città dove i linciaggi sono possibili» (cit. in Leiter 209). Cruciali nella maturazione della

8. *Trouble in July* è ambientato in una non meglio precisata sonnecchiante cittadina del Sud – probabilmente modellata sui ricordi dell’autore della Georgia in cui era cresciuto – che si risveglia all’indomani di un presunto caso di stupro di una donna bianca – Katy Barlow – da parte di un nero – Sonny Clark – ed esplose in una rabbia razziale che culminerà in un mancato linciaggio e in una lapidazione. A parte una *lynching mob* pronta a scatenare la propria violenza contro un nero e una fanatica bianca che predica il ritorno forzato dei neri in Africa, pochi nel paese e nella contea credono veramente alla versione di Katy, una sorta di ninfomane che si è buttata tra le braccia di Sonny contro la volontà di quest’ultimo. Il primo a non credere alla colpevolezza del giovane nero è lo sceriffo Jeff McCurtain, che tuttavia, preso in una morsa di doveri politici (nei confronti del giudice della contea che lo ha fatto eleggere) e domestici (la moglie) e in una cronica irrisolutezza non riuscirà a proteggere Sonny Clark. Già appeso a un albero dalla folla di bianchi, Sonny sarà infine scagionato dalla confessione di Katy che finirà tuttavia lapidata dalla stessa *lynching mob*.

coscienza politica di Caldwell, gli sviluppi processuali degli Scottsboro Boys cementeranno la coscienza politica della comunità nera. L'ultimo capitolo di *12 Million Black Voices* (1941), libro-documentario di Richard Wright (§§ 8.2; 14.2), si intitola "Men in the Making" e indica proprio nelle campagne a difesa dei nove di Scottsboro un punto di svolta nella storia americana (e non):

We were able to seize nine black boys in a jail in Scottsboro, Alabama, lift them so high in our collective hands, focus such a battery of comment and interpretation upon them, that they became symbols to all the world of the plight of black folk in America (Wright, *12 Million* 145).

Spesso associata al caso – e ai processi – degli Scottsboro Boys è la lunga vicenda legale di Angelo Herndon, afroamericano comunista arrestato nel 1932 per "insurrezione" dopo aver tentato di organizzare una protesta dei lavoratori (neri e bianchi) di Atlanta. È ancora la ILB a intervenire per la difesa legale di Herndon, e, come per gli Scottsboro Boys, l'eco pubblica del caso sarà alimentata da diverse organizzazioni militanti, tra cui la NAACP. Il *vulnus* giuridico attorno al quale si giocheranno le varie linee difensive – il primo grado del processo, il primo e il secondo appello alla Corte Suprema della Georgia, il primo e secondo appello alla Corte Suprema degli Stati Uniti – riguarda la costituzionalità della legge sull'insurrezione dello stato della Georgia (e, in parte minore, la legittimità di giurie di soli bianchi). Dopo la sentenza del 1933 a diciotto-venti anni di *chain gang*, validata dalla Corte Suprema della Georgia nel 1934 e dal verdetto dell'udienza presso la Corte Suprema degli Stati Uniti del 1935, la campagna di sensibilizzazione pubblica si fa

capillare, e si apre un secondo turno di appelli che porta un giudice della Corte Suprema della Georgia a dichiarare incostituzionale la legge sull'insurrezione dello Stato della Georgia. A questo punto, nel 1937, mentre Herndon dà alle stampe la sua autobiografia, *Let Me Live*, il caso Herndon v. Leary riapproda davanti alla Corte Suprema federale che, con una maggioranza strettissima (cinque a quattro), si pronuncia per la sua libertà (Martin). Nel caso di Herndon si mescolano quindi due elementi pregiudiziali: il suo essere nero e comunista. Non è un caso che il numero di *Look* del 26 ottobre 1937 presenti un reportage dedicato a un'infilata di processi dalla "giustizia" quanto meno dibattuta intitolato "Is This a Fair Trial? The Scottsboro Boys, Ruby Bates, Victoria Bates, Victoria Price, Tom Mooney, Nicola Sacco, Bartolomeo Vanzetti, Joseph Shoemaker", assimilando cioè il caso degli Scottsboro Boys alle condanne "politiche" di Mooney, un leader sindacale processato nel 1918, Sacco e Vanzetti, e Shoemaker, un organizzatore sindacale rapito dal KKK a Tampa, Florida, e linciato nel peggiore dei modi (flagellato, castrato, ricoperto di catrame bollente). E, ancora, nello stesso numero di *Look*, il richiamo alla libertà americana messa in discussione dall'azione del ritorno del KKK è parte di un servizio dal titolo "Is America really 'The Land of the Free?'" che continua con un elenco di «Difensori della Libertà» assai eterogeneo ma significativo: «Thomas Jefferson, Jane Addams, Clarence Darrow, Louis D. Brandeis, Charles Evans Hughes, Senator Robert M. La Follette Jr., Arthur Garfield Hays». <sup>9</sup> Vale a dire, la storica *social worker* degli slum

9. Interessante notare come questo articolo – e una piccola serie di articoli in cui compare l'espressione "Land of the Free" – sembri quasi anticipare l'uscita del *photo-essay book* di Archibald MacLeish, *Land of the Free*, scritto nell'estate del 1937 ma dato alle stampe nel 1938.

di Chicago morta nel 1935, l'avvocato più celebre degli anni Venti, i due giudici più influenti della Corte Suprema degli anni Trenta, e, in ultimo, il Senatore La Follette Jr., paladino della causa dei lavoratori (nonché futuro presidente della Civil Liberties Committee) e Hays, avvocato di Sacco e Vanzetti.

Il caso Herndon, così come quello degli *Scottsboro Boys*, è al centro della produzione poetico-teatrale impegnata di Langston Hughes che nel 1931 scrive *Scottsboro Limited. Four Poems and a Play in Verse* e nel 1935 *Angelo Herndon Jones*, due "One-Act Play" informati da una vocazione scopertamente militante e dedicati entrambi alla rappresentazione di quei processi (Hughes, *Scottsboro; Angelo*).<sup>10</sup> D'altronde, la scrittura drammaturgica si presta apertamente alla messa in scena della componente teatrale del processo e anche quando quest'ultima comparirà, protagonista, nei romanzi degli anni Trenta, essa tenderà alla mimesi di un copione da *courtroom*.

10. Attorno al caso degli *Scottsboro Boys* fioriscono inoltre una serie nutrita di opere tra cui *They Shall Not Die* di John Wexley (1934). Per non dire di *To Kill a Mocking Bird*, il romanzo di Harper Lee degli anni Cinquanta chiaramente ispirato al caso dei nove di *Scottsboro*.

## 5. PROCESSI CELEBRI E IMMAGINAZIONE FORENSE

I processi giocano un ruolo per molti versi trasversale ai generi letterari degli anni Trenta: dagli *exposé* di denuncia (di frequente declinati nelle forme del libro-documentario) alle *courtroom stories* pubblicate nelle riviste pulp, dagli articoli dei tabloid ai programmi radiofonici ai film e ai romanzi. Attraverso la mediazione di giornalisti e scrittori votati o all'impegno civile (e al rodaggio di tecniche rappresentative che rivendichino la verosimiglianza di una "testimonianza" autentica), o al mercato (e all'adozione di motivi e stilemi propri del sottogenere del romanzo/racconto "legale") – o, non di rado, entrambi –, la messa in scena dei processi si presta in particolar modo a una stagione narrativa in cui i confini tra "alto" e "basso" si fanno labili, soprattutto in generi quali i romanzi noir e *hard-boiled*. La fantasia di romanzieri quali Richard Wright – vi è chi tra i critici ha letto in *Native Son* un noir – James M. Cain e Raymond Chandler (cfr. §§ 2.3.2, 13.1) deve essere costantemente alimentata dal sensazionalismo di alcuni casi celebri divulgati dalle cronache giornalistiche nonché dal gusto "forense" a cui concorrono le riviste della Street & Smith come *Courtroom Stories* (Papke, "Courtroom" 165-172). A monte rispetto all'interesse di queste riviste va poi ricordata la pratica dei tabloid che, oltre a offrire

ampia copertura ai processi di punta, ospitavano racconti del medesimo argomento. Scrive David R. Papke che, tra il 1918 e il 1945, il solo *Saturday Evening Post* pubblica ben ottantasei racconti incentrati sugli «exploits forensi di Ephraim Tutt, un avvocato inventato da Arthur Train» (167) – e la stessa testata lancerà il longevo successo di Perry Mason, creato dalla penna di Erle Stanley Gardner (§ 9.2). Soprattutto a partire dagli anni Venti, gli stessi tabloid chiedono spesso alle penne di scrittori *hard-boiled* – è il caso, per esempio, di Cain – di contribuire al clamore di alcuni processi, per lo più riguardo a «crimini sensazionalistici e apolitici, in particolare omicidi, avventure sessuali, e casi di adulterio con violenza», scrivendo racconti serializzati a essi ispirati (Pelizzon and West 215, 217). Certo, la centralità del *topos* del processo nella narrativa americana non è una novità degli anni Trenta. Tra gli esempi più noti e più studiati dalla critica, oltre a *Billy Budd* di Melville,<sup>11</sup> ci sono *Pudd'nhead Wilson* (1894) di Mark Twain<sup>12</sup> e *An American Tragedy* (1925) di Theodore Dreiser (che si rifà apertamente a un processo vero, tratto dalla cronaca del 1906).

Ma il vero forziere immaginifico a cui attingono gli autori della Depressione è quello degli anni Venti, teatro, da un lato, di una miriade di casi sensazionalistici ampiamente sfruttati dalla stampa popolare (i tabloid), dall'altro di una serie di processi celebri che andranno a imprimersi nella fantasia nazionale (insieme ad avvocati altrettanto celebri, quali Clarence Darrow, che difenderà sia Leopold e Loeb sia Scopes): il caso di Nathan Leopold e Richard Loeb (1924) – sedicenti autori del “delitto perfetto” – (che

11. Cfr. Weisberg, *Failure*; Cover; Dolin.

12. Cfr. Posner 31 e ss.; West, *Narrative* 108-123.

non pochi riecheggiamenti avrà nella stesura di *Native Son* di Wright); il processo a John Scopes (1925), ovvero alla divulgazione scolastica della teoria darwiniana, ribattezzato da Henry Louis Mencken «Monkey Trial», il primo a essere diffuso su scala nazionale via radio; e il lungo processo a Sacco e Vanzetti, su cui torneremo, capace di mobilitare l'impegno militante di una schiera eterogenea di artisti – tra cui Ben Shahn, con *The Passion of Sacco and Vanzetti*<sup>13</sup> – e la penna di numerosi scrittori, da John Dos Passos (del 1927 è il pamphlet *Facing the Chair: Story of the Americanization of two Foreign-Born Workmen* ma ancora più interessante è la presenza dei due anarchici italiani in *The Big Money*, 1936) a Katherine Anne Porter (*The Never-Ending Wrong*, 1977), e la cui morte

13. Ben Shahn – artista attivo nelle agenzie federali PWAP e Farm Security Administration (FSA); cfr. § 2.3.2 – dedica al processo *The Passion of Sacco and Vanzetti* (1931-32) un gruppo di pitture a tempera e gouache. In uno dei più famosi, la sentenza del 1927 è ritratta come una farsa e la posizione dell'artista asseconda il sentire comune che i due italiani siano stati condannati a morte sulla scorta di un pregiudizio politico ed etnico più che sulla validità delle prove. In primo piano, le bare aperte dei due anarchici italiani e, in un gesto di pavida convenienza, l'omaggio dei tre membri della Advisory Committee (un giudice, Robert Grant, e due accademici a capo di Harvard, Abbott L. Lowell, e del MIT, Samuel W. Stratton) che, nominati dal Governatore del Massachusetts Alvan T. Fuller per riesaminare il processo in seguito alle violente proteste scattate dopo la sentenza definitiva, avviano la regolarità consegnando così alla morte i due condannati (Conn 232-233). A fare da sfondo ai busti dei tre rappresentanti dell'establishment bostoniano (i due accademici con cappello a cilindro e il giudice con tocco), un edificio che ha tutta l'aria di essere un tribunale ma i cui tratti architettonici, come spesso accade nelle città americane, non si distinguono da quelli di una banca: «Shahn», scrive David Peeler, «gioca su questa ambiguità per suggerire come sia stato il capitale e non la giustizia a condannare e uccidere i due uomini» (Peeler 226).

sulla sedia elettrica il 22 agosto 1927 segna, nelle parole di Josephine Herbst, lo spartiacque simbolico tra gli anni Venti e gli anni Trenta (Conn 226; Bevilacqua 95).<sup>14</sup>

Quella del processo è una presenza centrale, per certi aspetti fondativa, della cultura americana: dalla “caccia alle streghe” di Salem a O.J. Simpson, essa gioca un ruolo primario dalla letteratura *fictional* e *non-fictional* al cinema, dai tabloid alle serie televisive. Tra i motivi di una simile fortuna del processo va annoverata la forte componente teatrale intrinseca proprio ai dibattimenti forensi americani. Richard Posner ricorda infatti come il processo anglosassone sia molto più vicino alla teatralità di quello greco che non a quello romano, «più nella natura di un agone privato, di una lotta, un dramma, che in quella di un’inchiesta ufficiale» (Posner 33, nota 29). Se il processo e il dramma hanno probabilmente radici comuni nei riti religiosi è abbastanza intuitivo associare la messa in scena dei processi a copioni in cui ogni partecipante indossa una maschera, e i presenti si trasformano in altrettante «*personae juris*» (Watson 27).

Al di là dell’aspetto drammatico e performativo dei processi, la fecondità della loro ricorrenza culturale in senso lato attiene principalmente a una serie di analogie che è possibile istituire tra questo e il testo letterario, su tutto la funzione del lettore-giurato (Watson 18-21; Ward, *Law* 38). Tra i primi a indicare l’esistenza di questo tipo di corrispondenze strutturali tra le modalità di ricezione del lettore di romanzi e quelle del giurato in una corte di giustizia va ricordato Ian Watt che, in *The Rise of the Novel* (1957), accenna alla parziale coincidenza delle aspettative di entrambi, alla loro volontà di conoscere «tutti i particolari di

14. Cfr. Chermak 19-35; 73-95; 115-131; 131-153; 153-169.

un dato caso [...] e si aspettano anche che i testimoni raccontino la storia con le loro parole» (Watt 31).<sup>15</sup> Seminale rimane inoltre lo studio di Michail Bachtin sulle «categorie giuridico-penali» nel romanzo contenuto nel saggio *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo* (pubblicato nel 1975 ma scritto tra il 1937 e il 1938). In quelle pagine, il critico russo le considera «forme per scoprire e rilevare la vita privata» articolate attraverso processi, crimini, testimonianze, confessioni, documenti e indizi che assolverebbero a una funzione di “spia” sui protagonisti, come se, attraverso i cronotopi della legge, si potesse «origliare» alla porta del romanzo (Bachtin 270, 271).

Ancora sullo specifico romanzesco, è stato Alexander Welsh, in *Strong Representations*, a far luce sui parallelismi esistenti tra paradigma giuridico e letterario nelle rispettive rappresentazioni delle “prove” tra Settecento e Ottocento: tanto in diritto quanto in letteratura, sarebbe quella l’età dell’oro delle prove indiziarie, del resoconto fattuale, dei processi e delle sanzioni a svantaggio delle testimonianze dirette. Il che corrisponderebbe, scrive Welsh, al declino romanzesco dell’io narrante e al regno della terza persona. Sarà solo con il modernismo che, pur in forme spiccatamente sperimentali, la testimonianza e la narrazione in prima persona torneranno alla ribalta del romanzo, perché soltanto in quella forma sarà possibile rico-

15. Si veda anche Margaret Atwood, in “Justice in the Literary Tradition”: «What [...] makes [...] courtroom dramas at all interesting [is] that the form itself is inherently dramatic, and engages our own fears about trial and judgment [...] In fact, any trial – not only the kind in books – is formally considered, a play, a morality play with set allegorical figures. The law, seen from one angle, is itself a literary form, for what is the giving of evidence but controlled story-telling, what is precedent but a batch of stories that have previously been told?» (Atwood 505).

noscere l'autenticità e la complessità dell'esperienza della modernità (Welsh 198). Sulla testimonianza, sia essa giudiziaria o letteraria, pendono tuttavia non poche ipoteche ermeneutiche. Nate su un terreno difficile e scivoloso, a cavallo tra «pratiche giuridiche, fervore religioso ed evangelismo» (Allred, *American* 18), le testimonianze legali e quelle narrative rispondono a pratiche confessionali non solo necessariamente fondate sulla parzialità soggettiva del punto di vista ma anche, scrive Peter Brooks, partecipi e responsabili della creazione di quella soggettività: «[la confessione] offre un'articolazione di atti e pensieri nascosti in una forma che rivela – forse per certi versi crea – l'interiorità della persona che confessa» (Brooks, *Troubling* 2). Se, quindi, il meccanismo di “svelamento” narrativo e soggettivo della testimonianza-confessione si innesta – complicandolo, ritardandolo e quindi sostanzialmente creandone le premesse – su quello di risoluzione della “storia”, le analogie tra processo e romanzo ci portano sul terreno della narratologia: come la risoluzione di un giallo avviene attraverso lo sdipanamento deduttivo della trama da parte di un narratore-detective di fronte a un lettore ideale/modello/implicito,<sup>16</sup> così l'avvocato

16. Un illustre filone critico ha analizzato le analogie tra il meccanismo narrativo del genere poliziesco e la trama romanzesca in senso lato, ricordiamo qui i contributi di Tzvetan Todorov, *Poetica della prosa* (1971) – che presenta il crimine e la sua risoluzione come, rispettivamente, *fabula* e *sjužet* –; Peter Brooks, *Reading for the Plot* (1984), Roland Barthes, *S/Z* (1970). Riportiamo quale sintesi le parole di Peter Brooks: «Osserva Tzvetan Todorov che il lavoro della *detection*, che per il lettore si svolge *in praesentia*, ha lo scopo di rivelare e di ripercorrere la storia del delitto, che esiste *in absentia* ma costituisce al tempo stesso l'elemento narrativo di maggiore importanza dato che ne contiene il significato; di qui, per Todorov, l'identificazione dei due aspetti della narrazione, l'inchiesta e il crimine, rispettivamente con l'intreccio e la *fabula*, e la definizione della

ricostruirà, creando una «immaginazione archeologica» (White, *Legal* 209) come una sorta di «bricoleur» (Watson 21-23), tutti i fili di un caso al cospetto di una giuria.

Nella sua doppia veste di narratore e «arci-narratorio», di colui, scrive ancora Brooks, «che ascolta tutti i segreti e le storie nascoste di una società e vi entra» (*Reading* 233), l'avvocato è infatti il destinatario ultimo di tutte le argomentazioni di un caso – dalle prove “fattuali” alle testimonianze dirette – e ricostruisce, al modo di un archeologo, l'intera narrazione processuale. Per James Boyd White, l'avvocato americano è però un “archeologo” prodotto dal diritto consuetudinario e in, quanto tale, «[egli] deve sempre cominciare con il parlare la lingua del suo pubblico, qualsiasi essa sia» (*Heracle's* 33).

E parlare la lingua del suo pubblico significa sì, in prima istanza, assecondare la moralità, gli usi e i costumi del proprio tempo ma anche fornire una casistica legale che sappia contenerne – e problematizzarne – i cambiamenti in corso. Se per i giudici americani vale ciò che scrive Gregg Crane in *Race, Citizenship, and Law in American Literature*, ovvero il compito di farsi veicolo di una «più alta legge», una sensibilità «etica» nutrita da «testi non-legali quali poesie, romanzi, saggi, storie, trattati politici» e destinata, attraverso «l'ispirazione morale» e il «dialogo politico» a produrre «un consenso morale universale plausibile» (Crane 5, 6), il ruolo degli avvocati sarà di preparare il terreno giuridico per le sentenze della magistratura attraverso la traiettoria più “corsara” del diritto

detective story come racconto per eccellenza, in quanto la sua struttura classica rivela e mette a nudo la struttura di tutta la narrativa» (Brooks, *Reading* 20). A questo si potrebbe aggiungere che per Brooks il *plot* rende appunto il romanzo «una sorta di *detective story* dove l'oggetto dell'investigazione, il mistero, equivale al disegno narrativo, alla trama» (307).

consuetudinario, facendosi cioè portatori, a loro volta, di un sentire comune disseminato in testi – culturali in senso lato – di natura diversa.

Le narrazioni su legge e giustizia che circolano negli anni Trenta in forma di racconti orali, fotografie, canzoni, pamphlet, articoli giornalistici e, soprattutto, romanzi e opere *non-fictional* vanno lette *in relazione* al diritto di quell'epoca nella misura in cui lo influenzano e ne sono necessariamente influenzate. La natura di quella relazione è senza dubbio complessa, biunivoca e spesso ambivalente. Ma è indubbio che se l'immaginazione forense di quegli anni, almeno per quanto riguarda il romanzo e gli scritti documentaristici, trova espressione nella concrezione spazio-temporale del processo, essa lo fa allargando le proprie premesse sociologiche e giuridiche. Volendo applicare l'analogia tra lettore di romanzi e giurato agli anni Trenta, sarà possibile dire che alla sentenza *Norris v. Alabama* del 1935 corrisponde – e sempre più corrisponderà – un'estetica romanzesca in cui il lettore ideale (così come il giurato ideale) comprenderà – perché finalmente compreso nelle storie lì raccontate e nelle testimonianze lì raccolte – compagni ed esperienze sociali culturali e letterarie allargate a includere anche i neri. In maniera simile, l'entrata sistematica dei lavoratori sulla scena letteraria – soprattutto, vedremo, romanzesca – avviene, nei primi anni Trenta, attraverso la rappresentazione di un motivo dai risvolti legali. È infatti attorno allo sciopero – o più generalmente alla protesta – a cui seguono la repressione armata di vigilantes, picchiatori e polizia, una qualche forma di processo giuridico e l'arresto e l'incarcerazione degli operai, che si andrà a consolidare il sottogenere “stagionale” del romanzo proletario, la cui breve fortuna andrà esaurendosi proprio con il progressivo consolidamento delle misure

riformiste introdotte dal Wagner Act nel 1935. È agli scioperi degli «anni turbolenti» (Bernstein, *Turbulent*) che bisogna guardare per cogliere come essi arricchiranno, o quanto meno amplieranno, la casistica dei processi a scioperanti e manifestanti, preparando quindi la strada per la trasformazione sociologico-letteraria di questo motivo nei romanzi proletari. Non è un caso che uno dei testi più simbolicamente rappresentativi di quel periodo di lotte operaie, *Harlan Miners Speak*, si fondi sostanzialmente su un discorso legale, essendo costituito per due terzi dalla trascrizione di udienze-testimonianze dei minatori, né che *The Book of the Dead* (1938), di Muriel Rukeyser – uno degli esperimenti di poesia-documentario più articolati del decennio – rievochi la vicenda luttuosa dei minatori di Hawk's Nest e del processo “prezzolato” con cui si decreta la vittoria del capitale sulla loro causa (Scarpino, “Cataloghi”). Ma sarà poi nei romanzi proletari – soprattutto quelli ispirati più o meno direttamente agli scioperi degli operai tessili di Gastonia, North Carolina, della primavera del 1929, che il cronotopo del processo seguito allo sciopero diventerà uno snodo centrale nella narrazione dell'ingiustizia della legge ai danni dei lavoratori (cfr. cap. 12). Dei fatti di Gastonia – culminati in una repressione brutale, nell'arresto degli agitatori e nello sfratto forzato delle famiglie che non si piegano alla polizia – un gruppo di sei romanzi della prima metà degli anni Trenta riprodurranno non solo il crescendo di violenza, minacce di linciaggio e pestaggi contro gli operai ma anche l'incarcerazione e i processi per «cospirazione a incitamento di omicidio» (Garrison IX).<sup>17</sup> Tra queste opere, *Strike!* (1930) di Mary

17. Gli altri “Gastonia novels” sono: *Beyond Desire* (1932) di Sherwood Anderson; *To Make My Bread* (1932) di Grace Lumpkin;

Heaton Vorse (§ 12.2) dedica alle scene del processo per “omicidio” agli agitatori ben tre capitoli (21, 22, 24), di cui uno costruito intorno alla descrizione del tribunale di LaFayette County e alla formazione della giuria popolare. La prospettiva è quella di due giornalisti del Nord, Roger Hewlett e Ed Hoskins (entrambi alter ego di Vorse) che seguono il processo e commentano così l’importanza di una giuria popolare vicina ai lavoratori:

“So if the boys are going to have a ghost of a fair chance, they’ll have to have a working class jury.” (Vorse 178)

Quando, nel 1934, William Rollins tornerà a raccontare dei fatti di Gastonia con *The Shadow Before*, un romanzo sperimentale in cui la cifra satirica si sposa al registro documentaristico, la trascrizione dei dibattimenti dell’aula di tribunale si farà diretta, raggiungendo, nelle parole della stessa Vorse, una maggiore autenticità nella resa dell’esperienza del conflitto operaio (Foley, *Radical* 111).

*Gathering Storm: A Story of the Black Belt* (1932) di Myra Page; *The Shadow Before* (1934) di William Rollins; *Call Home the Heart* (1932) di Olive Tilford Dargan. Cfr. Garrison, *xxi*, nota 3.

## 6. «THE BREADLINES, THE REDLINES, THE DEADLINES»: GLI SCIOPERI

La Depressione inizia con pochi scioperi: numericamente, dal 1930 al 1933 se ne registrano meno che nei due decenni precedenti (Canedo 942). Tuttavia, proprio l'anno del crollo di Wall Street è segnato da uno sciopero importante, quello di Gastonia, in North Carolina, che inaugura una stagione assai calda. Protagonisti sono gli operai e le operaie tessili costretti a fronteggiare i tagli ai salari e al personale e l'inasprimento delle condizioni lavorative. Data anche la totale mancanza di attivismo del sindacato più grande del paese, l'AFL, la loro protesta sarà sbaragliata nell'arco di due settimane con politiche di sfratti dalle case e ricatti agli agitatori del Partito comunista, diventando poi il nucleo di ispirazione per un piccolo gruppo di bozzetti e romanzi proletari tra cui risaltano *To Make My Bread* di Grace Lumpkin, *Strike!* di Mary Heaton Vorse e *The Shadow Before* di William Rollins. Intanto, nel bacino carbonifero di Harlan County, in Kentucky – in cui lavora una comunità di minatori assai attiva negli anni Venti e con una lunga tradizione di lotta di classe – nel 1931 si verificano una serie di scioperi che innescano la reazione violenta e armata della legge in tutte le sue diramazioni locali, regionali e statali. Mentre l'AFL latita, l'ILD (International Labor Defense) stila un documento in

cui si elencano le azioni illegali compiute ai danni dei manifestanti e chiede a Theodore Dreiser, già presidente della National Committee for the Defense of Political Prisoners, di creare e guidare una Commissione che indaghi i fatti di Harlan. Nasce così l'esperienza poi raccontata in *Harlan Miners Speak*. È anche con lo sguardo agli scontri di Harlan e di Gastonia – epitomi della polveriera costituita dalle relazioni capitale-lavoro dei primi anni Trenta e quindi dell'instabilità del sistema produttivo nazionale – che il neoeletto Roosevelt deve concedere l'inclusione della Section 7 – a regolamento del diritto a organizzarsi in sindacati e alla negoziazione collettiva – nel NIRA (National Industry Recovery Act) del 1933 (Cfr. Appendice § 3). Così, in quello stesso anno, grazie alla nuova copertura legislativa garantita dal primo New Deal, gli scioperi raddoppiano rispetto al 1932, coinvolgendo quasi quattro volte il numero dei lavoratori (Canedo 942) e culminando nel 1934, coi portuali di San Francisco. Allo sciopero organizzato dalla International Longshoremen's Association nella città californiana, le agenzie di spedizione rispondono con la violenza, prezzolando vigilantes e chiedendo l'intervento della polizia che aprirà il fuoco su una folla di manifestanti disarmati uccidendone due e ferendone altri. E mentre a Washington passa il Wagner Act, i Teamsters (IBT) – sindacato americano-canadese – di Minneapolis, in sciopero, ottengono l'intervento diretto di Franklin D. Roosevelt che garantisce la contrattazione collettiva con gli industriali. Nei due anni successivi, gli scioperi raddoppiano per numero, toccando il picco di 4.720 nel 1937. A fomentarne e gestirne l'ondata nel biennio 1935-37 è il CIO – Committee for Industrial Organization – sindacato nato nel 1935 che supporterà anche economicamente le iniziative di sciopero e segnerà una svolta nell'organiz-

zazione delle strategie di lotta nelle fabbriche e nella negoziazione politica con la controparte (Parrish 356-358). Il 1936 è l'anno del *sit-down strike* degli United Rubber Workers di Akron, Ohio, esempio seguito a breve nelle fabbriche Goodyear e Firestone, con la Goodyear costretta a firmare un accordo che garantisce concessioni importanti ai lavoratori.

Sempre nel 1936, gli United Automobile Workers (UAW) – affiliati alla CIO – danno vita al “grande sit-down strike” e chiudono la fabbrica della General Motors a Flint, in Michigan – avviando un blocco della produzione in tutte le altre fabbriche della casa. Interviene Roosevelt, e la GM – che ha cercato invano di reprimere lo sciopero con polizia e National Guard – deve negoziare con i lavoratori. Nel 1937, intanto gli Steel Workers della CIO e la US Steel – la più grande *corporation* del paese – arrivano alla firma di un contratto storico che riconosce ai metalmeccanici il dieci per cento di aumento nelle paghe. Pur riportando una grande vittoria nazionale con la US Steel, la CIO non riesce ad avere la meglio contro le piccole industrie dell'acciaio, come, per esempio, la Republic Steel di Chicago che, nel 1937, si affida a picchiatori e vigilantes per attaccare i picchetti dei lavoratori, alimentando una spirale di violenza che porterà all'intervento della polizia e al fuoco sugli scioperanti disarmati, uccisi in dieci e feriti in almeno un centinaio (Hills 193; Peeler 201). A questi fatti è dedicato *American Tragedy* (1937) di Philip Evergood, artista multivalente (scrittore, pittore, incisore, scrittore) attivo nel PWAP dal 1934 al 1937 (cfr. § 8.1). Il quadro ritrae la dura e sanguinosa repressione della polizia del Memorial Day del 1937 (passato alla storia come “Memorial Day Massacre”). Evergood ambienta la scena sullo sfondo di

una fabbrica-fortezza e rappresenta i poliziotti alla stregha di picchiatori della Republic Steel che si scagliano brutalmente su una folla di manifestanti innocenti. Manganelli e pistole si accaniscono sugli scioperanti inermi tra cui anche donne freddate alle spalle e un nero riverso per terra che stringe una bandiera americana.

Ma il documento che più di ogni altro lascerà il segno nella memoria intellettuale dei primi anni Trenta come denuncia – non priva di alcune parzialità – delle violenze e dei torti subiti dalla classe operaia per mano del capitale – e con la copertura della legge (i tribunali) e del suo braccio armato (la polizia locale e la Guardia Nazionale) resta il già citato *Harlan Miners Speak. Report on Terrorism in the Kentucky Coal Field* (1932). Nel frontespizio di *Harlan Miners Speak* si legge «Prepared by Members of the National Committee for the Defense of Political Prisoners», e tra questi, appunto, Theodore Dreiser e Sherwood Anderson (che figurano come curatori), e altri dieci nomi, tra cui John Dos Passos. Titolo e sottotitolo non potrebbero essere più diretti ed espliciti circa la prospettiva etica ed estetica che ha guidato gli autori alla stesura del libro: prima il riferimento alla parola data ai minatori – e le loro testimonianze trascritte costituiscono da sole 126 pagine delle totali 348 (escludendo qui altri momenti deputati alla raccolta delle parole dei minatori) –; poi l'uso della tecnica giornalistica di denuncia del report/reportage (tipica del giornalismo *muckrakers* e foriera di un'intera stagione di *report*; cfr. § 8.2); quindi il ricorso a un termine forte, “terrorismo” – che sembra stridere con il freddo e meccanico “resoconto” fattuale interessando un campo semantico connotato da un punto di vista necessariamente, e dichiaratamente, parziale – per descrivere il clima dei fatti raccontati; infine l'individuazione precisa delle coordinate

spaziali che, insieme a tutte le altre informazioni, stanno formando un cronotopo: “the Kentucky Coal Field”. A precedere le sezioni dedicate alla trascrizione delle testimonianze dirette dei minatori da una parte e della “legge” (per esempio dello sceriffo J.H. Blair) dall’altra, vi sono dieci scritti che presentano il caso e lo commentano. Tra questi, “The Lawlessness of the Law in Kentucky” a firma di Arnold Johnson. L’attacco del pezzo di Johnson colloca subito i fatti di Harlan in una lunga serie di casi storici in cui «I cosiddetti *due processes* si sono rivelati strumenti da usare contro quella parte di classe operaia che si è ribellata alla dittatura paternalistica dei capitalisti».

Sempre Johnson prende in esame – a mo’ di sineddoche – la vicenda di Pless Thomas, un minatore dalla salute incerta, con tubercolosi incipiente e una famiglia di sei persone a morire di fame e di freddo, che, avendo rifiutato di ritirare l’*affidavit* in cui denuncia le posizioni del giudice D.C. Jones come parziali e scorrette, viene riportato in carcere dove «marcirà per un anno o più senza alcun processo» (63). Alle lunghe sezioni di colloqui con i minatori – a fare le domande i vari membri della Committee – che costituiscono il capitolo IX (“The Miners Speak for Themselves”), seguono il capitolo intitolato “What the Law Had to Say” (in cui si riporta anche l’intervista con lo sceriffo della contea, J. H. Blair), i due firmati da Dos Passos (“The Free Speech Speakin’s”), incentrato sulle testimonianze e i discorsi delle figure più emblematiche delle agitazioni, tra cui l’attivista e cantante folk Aunt Molly Jackson) e Sherwood Anderson (“I want to be counted”), e le pagine conclusive, “A Hearing in Washington”, dedicate alla trascrizione dell’audizione governativa tenuta di fronte ai senatori Costigan, Cutting e Logan, a Washington, il 12 febbraio 1932, e riguardante il rapimento di una

delegazione di scrittori (tra cui Malcolm Cowley, Edmund Wilson e Mary Heaton Vorse) solidali con i minatori di Harlan e guidati da Waldo Frank, da parte di «uomini d'affari, guardie delle miniere armate e sceriffi» (313).

Nel rilanciare la centralità del discorso legale-procesuale attraverso l'enfasi posta sulla testimonianza diretta dei minatori e il tentativo, non trascurabile, di non escludere il ricorso a una giustizia federale, come testimoniato dall'appendice dell'audizione a Washington, *Harlan Miners Speak* anticipa e compendia le caratteristiche estetiche e strutturali di un filone di letteratura del decennio impegnato, nei romanzi proletari così come nei libri-documentario, a rivendicare una maggiore giustizia sociale. Il motivo della "trascrizione" di passi da processi a lavoratori accusati di sedizione per protesta o sciopero andrà infatti a disseminare molti dei cosiddetti romanzi "di sciopero e conversione". In *The Shadow Before* (1934), di William Rollins, romanzo di sciopero ambientato tra un gruppo di lavoratori immigrati in una città del New England, la scena del processo nell'aula di tribunale attinge direttamente alla documentazione esistente sul processo di Gastonia, per il quale lo stesso Rollins aveva stilato una relazione per *New Masses* nel 1929 ("The Gastonia Trial"). Pur cambiando latitudini (non il North Carolina degli scioperi di Gastonia ma il Nord-Est), il processo di Gastonia e i suoi protagonisti (su tutti Vera Buch Weisbord, modello per la Irma Rankin di *Strike!* di Vorse, attivista radical che partecipa allo sciopero ed è arrestata per omicidio) resta centrale al romanzo di Rollins (Foley, *Radical* 420-422). Nel personaggio di Bugosloff Weinberg, Vera Weisbord è ritratta da Rollins sul banco degli imputati mentre dichiara il proprio credo rivoluzionario:

Q: Mrs. Weinberg [D]o you believe in violence, in revolution, as a means to overthrow our present government?

(Objection – overruled. Exception)

A: If conditions warrant it and there are not other means of changing the present system.

Q: In other words, you believe the time may come when our present government ought to be overthrown by force?

Will you answer that question yes or no, Mrs. Weinberg?

(Objection – overruled. Exception)

A: Yes. (Rollins 350)

Se l'interpolazione di una testimonianza storica al tessuto discorsivo del romanzo sarà uno dei tratti salienti del romanzo sociale di protesta, altrettanto importante risulterà la contiguità formale tra genere documentario e genere romanzesco nella rappresentazione della legge e della giustizia sociale. Tra la presunta verosimiglianza del reportage fattuale e i diversi livelli di «ridondanza» autoriale (Foley, *Radical* 271-275) dei romanzi proletari si articoleranno infatti le più importanti pratiche discorsive militanti della Depressione.



## **PARTE SECONDA**

**Legge e leggi di genere**  
**Libro documentario, romanzo sociale**  
**di protesta e *hard-boiled***



## 7. INTRODUZIONE

Buona parte della produzione narrativa non escapistica degli anni Trenta può essere letta in relazione a una crisi del romanzo sociale nell'adempiere alla propria vocazione, ovvero ad accogliere le sfide della contemporaneità. Michael Denning parla appunto di una «crisi narrativa» della Grande Depressione, un'*impasse* dell'immaginazione letteraria nel raccontare «ciò che era successo e ciò che sarebbe successo» (*Cultural* 264). A fronteggiare lo stallo reale e metaforico di un paese in rovina – cercando quindi di creare nuove narrazioni per raccontarlo – saranno una mutata sensibilità politica e intellettuale nei confronti dei lavoratori e dei poveri e un'espansione “democratizzante” della *readership* promossa dall'industria culturale. Alcuni dei generi più rappresentativi del periodo 1929-1941 (tanto affiliati a quella stagione da seguire, nella maggior parte dei casi, una parabola estemporanea) vanno quindi letti come esperimenti narrativi scaturiti dalla necessità di dar vita a un nuovo patto tra autore, soggetto e lettore che prenda a riflettere alcuni dei mutamenti del patto sociale in corso. Su entrambi i piani, estetico e sociale, lo snodo centrale è costituito dalla necessità di dar voce e ascolto – per la prima volta in misura così trasversale rispetto al sistema istituzionale e a quello editoriale del paese – al «lower

third» e di farlo interrogando l'istanza autoriale sul proprio statuto individuale e "collettivo". Per una comprensione della produzione romanzesca di quegli anni diventa quindi strategico studiare le leggi della comparsa (e scomparsa) dei generi narrativi alla luce di una mutua negoziazione tanto con la temperie politica (l'azione della sinistra marxista del Partito comunista americano – CPUSA – confluita *obtorto collo*, dal 1935, nel Popular Front, "fronte" a sua volta alimentato dalle agenzie del New Deal) quanto con l'imporsi dell'industria culturale di massa (la letteratura di genere e i pulp magazines, la fotografia, la radio, il cinema).

Sia inteso, la letteratura americana non solo non è nuova alla raffigurazione di soggetti subalterni e marginali ma si può anzi dire fondata su di essi: si pensi ai due romanzi-non romanzo *Moby-Dick* e *The Scarlet Letter* (il primo "un'epica" che contiene la *motley crew* di una baleniera, il secondo un *romance* allegorico imbastito su un'adultera), e a un Ottocento costellato di autori, canonici e/o popolari, che incentrano la loro narrativa su poveri, orfani, fuggiaschi, schiavi neri (da Mark Twain a Harriet Beecher Stowe, da Stephen Crane a Frank Norris, da William Dean Howells a Rebecca Harding Davis). Va inoltre ricordato che se la nascita del romanzo europeo ruota intorno alla «middle station of life», ovvero il ceto borghese, privilegiandovi la *medietas* (Mazzoni 234, 243), il "grande" romanzo americano, tra diciannovesimo e ventesimo secolo (sia esso *romance*, opera-mondo, epica congerie di *local color* e *tall tale*) sembra invece rifuggire quella condizione, disseminando la storia letteraria di personaggi che, anche se/quando appartengono alla classe media, si presentano come grotteschi, eccentrici, reietti o dannati, quanto di più lontano, insomma, da una vocazione di ordinaria medietà

(si pensi, ancora, a Melville, Hawthorne, Twain, per certi versi Henry James).<sup>1</sup>

La rappresentazione narrativa di categorie sociali riconducibili a diverse forme di “emarginazione” (soprattutto sulle linee di classe e di *ethnicity*) non è dunque una novità degli anni Trenta. Un robusto filone variamente collocato tra regionalismo, naturalismo, utopia e denuncia raccoglie opere in cui la questione sociale e la piaga delle masse operaie guadagnano la ribalta letteraria americana: da Stephen Crane a Hamlin Garland e Frank Norris, da Edward Bellamy a Jack London, da Ernest Poole a Upton Sinclair (Foley, “Proletarian” 353). Eppure, tra il crollo di Wall Street e l’attacco a Pearl Harbour quelle stesse categorie maturano una più sistematica visibilità in termini di rappresentazione (come soggetti narrati), di consumo (come lettori) e di autorialità (come autori), ottenendo così

1. Si legga, in questo senso, *The American Novel and Its Tradition* (1957) di Richard Chase: «[Judging by our greatest novels, the American imagination] has been stirred [...] by the aesthetic possibilities of radical forms of alienation, contradictions, and disorder. [...] The fact is that many of the best American novels achieve their very being, their energy and their form, from the perception and acceptance not of unities but of radical disunities.» (Chase 1-11). Le cose cambiano a partire dal secondo dopoguerra, quando, anche grazie al boom e alla massiccia alfabetizzazione di un numero crescente di potenziali scrittori di origini *lower-middle class* (non di rado immigrati) che riescono a frequentare il college (e i crescenti corsi di *creative writing*), il romanzo americano prende a raffigurare più di frequente una «middle station of life» trasformata essenzialmente in *American way of life*. Cambio di paradigma sociale e culturale, quello autoriale del secondo Novecento, che aggiorna in parte la celebre tesi di Richard Chase secondo cui il romanzo americano sarebbe scritto, a differenza di quello inglese, non da «middlebrows» ma da «highbrows» (come Henry James), «lowbrows» (come Mark Twain, Theodore Dreiser) o «una combinazione di *highbrows* e *lowbrows*» (Melville, Faulkner, Hemingway). Ma il discorso porterebbe troppo lontano.

una collocazione centrale sull'asse letterario (conquista seminale al suo corso nei decenni successivi). Dagli effetti congiunti dell'azione politica e intellettuale della sinistra radicale, delle agenzie del New Deal, dell'industria culturale da un lato, e dall'evoluzione interna alle forme narrative dall'altra, si generano dinamiche sociologico-letterarie che affrancheranno gli eredi/le eredi del *local color* dalla riserva del regionalismo, faranno entrare le storie degli afroamericani/delle afroamericane (fino ad allora contenute solo nelle *slave narratives* e in autobiografie di altra natura) nel romanzo,<sup>2</sup> porteranno alla scrittura di opere sulla condizione dei lavoratori/delle lavoratrici firmate, almeno in parte, dai loro stessi protagonisti, e favoriranno la riconfigurazione di alcune dinamiche narrative della letteratura di genere derivata dai *dime novels* ottocenteschi – soprattutto gialli e western – consumata da una fetta di lettori popolari (uomini) sempre più consistente. La “marginalità” – economica, sociale, geografica, culturale – diventerà così, ancora più fortemente, “centro”, conquistandosi il diritto a una mimesi seria (in continuità con la tradizione letteraria precedente ma con varianti diegetiche tutte da analizzare) e all'autorialità della propria rappresentazione. «Solo quando la Grande Depressione degli anni Trenta colpì il paesaggio americano», scrive Daniel Aaron nell'introduzione a *The Disinherited* di Jack Conroy, «le visioni e le condizioni fino a quel momento invisibili alla maggior parte dei nostri scrittori e lettori

2. Passando per quel ganglio fondamentale costituito dal primo romanzo scritto da un afroamericano ma intitolato, significativamente, *The Autobiography of an Ex-Colored Man*, di James Weldon Johnson. Anche la vicenda editoriale dell'opera è interessante: pubblicata per la prima volta, anonima, nel 1912, sarà ripubblicata nel 1927 – in piena Harlem Renaissance – e J.W. Johnson figurerà come autore.

ricevertero legittimazione nel discorso letterario». (Aaron, “Introduction” IX)

I generi in cui più urgente emerge la tendenza all’inclusione di voci fino a quel momento poco sentite – in termini di appartenenza sociale non solo dei soggetti rappresentati ma anche di autori e lettori – sono il libro-documentario, i romanzi sociali di protesta (categoria che contiene sia i cosiddetti romanzi proletari in senso stretto sia opere di analoga denuncia ma diversa matrice estetica quali *The Grapes of Wrath* di Steinbeck e *Native Son* di Wright) e i romanzi *hard-boiled*. Mentre nei romanzi storici è lo stesso distanziamento diacronico implicito tra personaggi della finzione, autore reale e lettori, a renderli poco vicini a una ridefinizione del patto narrativo in termini socialmente rilevanti,<sup>3</sup> più complesso risulta il discorso dei romanzi sociali *non* di protesta. Se non mancano tra essi esempi importanti di riconfigurazione del patto narrativo verso il basso e i margini – si pensi, solo per fare alcuni esempi, a William Faulkner, Nathanael West e Zora Neale Hurston

3. Sul diaframma diacronico implicito nei romanzi storici e sul distanziamento dall’esperienza contemporanea si colloca l’invettiva di Mike Gold contro il bestseller di Thornton Wilder *The Woman of Andros* (1930): nella sua celebre recensione al libro, “Wilder: Prophet of the Genteel Christ”, Gold lo accusa di aver creato «un museo», non un mondo, «un robivecchi storico!», e chiede «Dove sono i suicidi degli *stockbrockers*, il racket del lavoro, la passione e la morte dei minatori di carbone?» (cit. in Homberger 126). Cfr. Spinazzola: «[Il romanzo sociale] sorge con la vocazione di apologizzare gli ordinamenti della civiltà liberal borghese, più avanzata rispetto ai regimi gentilizi; ma nello stesso tempo il narratore porta il lettore ad entusiasarsi per l’avventurosità ariosa dei tempi andati. Bello è proiettarsi nella gagliardia di quei prodi. Al contempo però, piacevole è sentirsi persuasi della fortuna di vivere in una epoca più progredita, più raffinata e confortevole da abitare» (12).

(capp. 13; 15) – a mancare è però un preciso interesse per l'emergere di generi e sottogeneri in cui espliciti, e spesso dichiarati, siano «i fermenti di scontento del criticismo sociologico» (Spinazzola 12) nel giudizio della contingenza culturale e politica dell'epoca. D'altronde, già in un breve articolo del 1939 apparso su *The New Republic* a suggello del decennio letterario appena terminato, Malcolm Cowley si soffermava proprio sulla straordinaria contemporaneità della produzione narrativa della Grande Depressione:

Non si ricorda un altro periodo in cui gli eventi letterari abbiano seguito così da vicino gli eventi sociali. In tempi normali, ci vuole un uomo di ottima memoria per riconoscere che un tale libro può essersi ispirato a questa o quella battaglia politica, poi generalmente dimenticata [...] *Ma durante gli anni Trenta, il tempo tra l'evento e l'espressione era così breve che nessuno si sarebbe perso la connessione – tantomeno l'autore.* (Cowley, "Farewell" 42, miei i corsivi)

Il pezzo di Cowley prosegue citando appunto il filone dei romanzi proletari ispirati alla popolarità della stagione di scioperi che si apre nel 1929 con *Gastonia* e raggiunge il suo apice simbolico intorno alla metà del decennio. Il romanzo di protesta è innervato, in parte, dalla ribellione militante in cui sfocia il messaggio rivoluzionario lanciato, tra la seconda metà degli anni Venti e la prima metà degli anni Trenta, da Mike Gold dalle colonne della rivista *New Masses* e dai John Reed Clubs. Il «Go Left», l'invito a scrittori e artisti (proletari e borghesi) ad «andare a sinistra» e combattere per la causa marxista sarà una forza propulsiva capace – forse proprio in virtù dei suoi «Equivocal Commitments» (Homburger) – di promuovere l'attivismo

politico e un'estetica dell'impegno civile all'interno di una schiera significativa di simpatizzanti. Il fervore *radical* più vicino al *proletcult* sovietico che innerva l'attivismo americano negli anni Venti – e che culmina nel “Terzo periodo”, ovvero nella fase politica più radicale, del CPUSA (Rabinowitz, *Labor* 18-19) – andrà infatti spegnendosi a partire dal 1935, quando, al cospetto del pericolo esterno dell'ascesa nazi-fascista in Europa, all'interno del CPUSA e degli ambienti intellettuali di sinistra in generale prenderà corpo l'idea di un “fronte popolare”. Espungendo l'espressione “letteratura proletaria” a favore di una visione meno settaria della committenza intellettuale, il Popular Front sarà naturalmente convogliato nel lavoro delle agenzie del New Deal (PWA, FSA) impegnate in un enorme, per molti versi epocale, sforzo di documentazione delle radici del paese.

Quel fronte popolare sarà fautore di un'opera di mappatura geografica, storica, sociologica, etnografica e antropologica sovvenzionata da WPA e FSA, tesa all'ascolto e alla raccolta delle testimonianze dei soggetti fino a quel momento dimenticati o rimossi dalle cronache nazionali e ora al centro di un'operazione di recupero, «a picture of society given by its victims» (Stott 57). La testimonianza diretta attraversa l'era Roosevelt a tutti i livelli: dalle lettere scritte al presidente ai racconti in prima persona raccolti da intellettuali impegnati e agenzie federali, ma anche dalle lettere alla redazione dei programmi radiofonici e delle riviste pulp e quelle scritte dai lavoratori-corrispondenti (i *worcorr*, Homberger 123) alle riviste socialiste e comuniste.<sup>4</sup> L'impegno politico di un frangente in cui «come

4. Sull'apertura alle forme narrative più disparate ma anche legate da un comune terreno di rivendicazione di giustizia sociale, è utile ricordare

in nessun altro decennio del Novecento, il paese diventa meno materialista e più orientato alla comunità» (Minter, “Discovery” 189), è veicolato in diversi generi letterari che spaziano da ibridi di giornalismo d’autore e narrativa di viaggio<sup>5</sup> a romanzi “proletari” e libri-documentario nati a cavallo tra fotografia, giornalismo, saggistica, sociologia, poesia e narrativa. Il vasto *corpus* di “letteratura documentaria”, supportata a vario titolo dalle agenzie WPA, FWP e FSA del New Deal, contempla «film, registrazioni, quadri, murali, libri sulla vita, i costumi, i valori del ‘popolo’» e si porrà come a un tempo “correttiva” e “riparatoria” rispetto alle storie ufficiali che hanno escluso interi segmenti di popolazione, geografie e culture. Sinergie artistiche e intellettuali che culminano in una serie di collaborazioni tra scrittori e fotografi, i cosiddetti *photo-essay books*, il genere più autenticamente associato alla Depressione e anche quello in cui si estendono «i confini della letteratura

che nel catalogo stilato da Mike Gold nel primo editoriale di *New Masses* (luglio 1928) circa i materiali a cui la rivista rivoluzionaria-marxista è interessata compaiono «Confessioni– diari–documenti/ Il concreto –/ [...] la poesia dei metalmeccanici – / l’ira dei minatori – la risata dei marinai – / Storie di sciopero, storie di lavoro – /Storie di comunisti, I.W.W. e altri lavoratori rivoluzionari» (Gold, “Write for Us” 2).

5. Filone, questo, a cui appartengono libri che scandagliano le condizioni materiali e psicologiche del paese a partire dai suoi margini: *My America* di Louis Adamic (1938), *Puzzled America* di Sherwood Anderson (1935), *The Road: In Search of America* (1939) di Nathan Asch, *Tragic America* di Theodore Dreiser (1932), *The American Jitters: A Year of the Slump* di Edmund Wilson (1932) – dove non può sfuggire l’esteso riferimento a un’America “colpita” e “perplessa”, scossa nelle sue fondamenta geografiche, economiche, culturali e umane e quindi al centro di un nuovo sforzo di mappatura intellettuale possibile solo con l’attraversamento fisico delle strade meno battute, la raccolta delle storie locali più ordinarie, l’ascolto e la restituzione degli accenti più vernacolari. Su *The American Jitters* di Wilson cfr. Homberger 143-144; Grafton 649.

e si mettono a nudo le problematiche intrinseche al radicalismo americano» (Minter, *Cultural* 152).

Rispondendo a dinamiche tanto politiche quanto formali, il ciclo del libro documentario coincide grosso modo sia con le propaggini fisiologiche del secondo New Deal sia con il declino del romanzo proletario. La stagione dei *photo-essay books* si apre infatti nel 1937 con *You Have Seen Their Faces* di Margaret Bourke-White ed Erskine Caldwell, per concludersi, nel 1941, con *Let Us Now Praise Famous Men* di James Agee e Walker Evans e *12 Million Black Voices* di Richard Wright. Sui limiti e le ambiguità con cui scrittori, storici, artisti, sociologi e antropologi in gran parte bianchi e di classe media postuleranno la veridicità dei loro resoconti a un tempo *su* e *per* il popolo americano si aprono tensioni etiche ed estetiche complesse. Minando i fondamenti stessi dell'osservazione documentaristica e della testimonianza letteraria, un *corpus* di opere dal "significato sociale" imporranno un'esplicita negoziazione narrativa tra il lettore, "you", e l'autore "I/we" che è osservatore ("I/Eye") di un soggetto a cui vorrebbero, in linea ideale, aderire senza tradimenti finzionali. In questi tentativi di riconfigurazione del patto narrativo e giornalistico sotto l'urgenza incalzante di fatti, voci e volti che chiedono giustizia avviene l'innesto dello sperimentalismo formale modernista sul terreno di ciò che è popolare, folk e, in linea elettiva, plurivocale. Eccola, la tensione tra istanze collettive e individuali, la volontà di parlare per le masse illetterate e la difficoltà di farlo in una voce capace di calarsi in un mimetismo pluralistico e di farsi parte di un "noi" che confonda, a difesa di una maggiore autenticità testimoniale, i confini tra narratore e soggetto narrato (osservatore e soggetto osservato) e lettore e spettatore. Non è un caso che l'esordio del genere coincida

con un libro dal titolo *You Have Seen Their Faces* – quasi una trascrizione di un’arringa davanti a una giuria popolare – e il suo congedo con *Let Us Now Praise Famous Men* e *12 Million Black Voices*: dal tu al noi e dal silenzio alla parola, ma anche, per citare le parole di Nancy Fraser sulle politiche progressiste di «recognition», alla «pericolosa tendenza a reificare le identità collettive» (Fraser 119) insita qui nella retorica riformista e sostanzialmente borghese del New Deal e dei suoi oppositori radicali.

Problemi analoghi sull’asse autore-soggetto-lettore hanno già interessato l’altro genere principe dell’impegno intellettuale degli anni Trenta: il romanzo proletario. Le difficoltà sono ulteriormente aggravate dall’impiego in chiave rivoluzionaria di un genere, il romanzo, nato come espressione della borghesia e di una visione conciliata e riformista della società. Sull’espressione “romanzo proletario” è utile citare Eric Homberger che ricorda come «nell’Occidente, il termine [letteratura proletaria] era usato in modo intercambiabile per la letteratura *di* proletari, o *per* proletari, o *sul* proletariato. Per il Partito, il problema con la prima definizione era che enfatizzava troppo la classe dello scrittore, escludendo, se presa alla lettera, tutti gli scrittori di origini borghesi. Il secondo uso descriveva un lettore, e il terzo il contenuto» (Homberger 133, miei i corsivi). Se le possibili definizioni di *proletarian novel* sono numerose e autorevoli (Foley, Denning, Minter, Dickstein), quel pur vasto serbatoio critico risulta poco strumentale all’intento di individuare la comune vocazione protestataria di un gruppo di romanzi che, sebbene utilmente suddivisi in alcune sottocategorie,<sup>6</sup> conviene qui

6. A loro volta espressione di approcci diversi, «strike and conversion novels», «bottom-dogs novels», «ghetto pastorals», «collective novels» ecc.

considerare come appartenenti a un unico ciclo in cui è, sì, plausibile riconoscere una fase di rottura e una di maturazione (Denning, “Internazionale” 627), ma i cui sviluppi più tardivi sono possibili in virtù dell’innesto con altre forme (narrative in senso lato) e riportano la connotazione “proletaria” nella dimensione più ampia del romanzo sociale di protesta.

Si parlerà dunque, in questa seconda parte, di romanzo proletario e di protesta, soffermandosi sulle angolazioni dell’ottica compositiva degli autori e offrendo un *survey* sulle articolazioni della voce e del punto di vista. All’interno del discorso narrativo, è appunto sul rapporto autore/soggetto/lettore che si misura il difficile statuto di questi romanzi e la loro traiettoria verso forme necessariamente più duttili e ibride, in grado di rifunzionalizzarne alcune caratteristiche morfologiche (i cronotopi) e stilistiche (la combinazione di tecniche romanzesche ed extra-romanzesche) alla luce del libro-documentario e dell’*hard-boiled*. Nasceranno così gli unici due successi commerciali del genere: *The Grapes of Wrath* (1939) e *Native Son* (1940).<sup>7</sup>

Posto che lavoratori e lavoratrici cominciano a essere i protagonisti di romanzi di cui sono anche autori/autrici, bisogna ricordare come, da un punto di vista della *readership*, le loro opere – lontane tanto dall’effettismo umanitario e commovente di certi romanzi sentimentali quanto dall’escapismo più o meno corrivo dei romanzi storici e di certa letteratura di genere – si riveleranno inadatte a conquistare il gusto della fascia di lettori a cui, idealmente, propendono. Inoltre, se è vero che gli scrittori di classe media concepiscono, in un’era segnata dall’impegno sociale, un

7. Se si esclude il relativo successo del titolo che inaugura il filone proletario, *Jews Without Money* di Michael Gold (Dickstein 22).

numero crescente di romanzi con soggetti e contesti “subalterni”, questa vocazione raggiunge spesso i livelli più artisticamente interessanti accentuando gli aspetti formali sperimentali (si pensi alle trilogie di Dos Passos e Herbst), e alienandosi così il lettore medio e quello basso a cui pure tali romanzi sono destinati. Così, a guardarli col vantaggio prospettico del tempo, i migliori romanzi sociali di protesta – sicuramente quelli invecchiati meglio – trovano spazio solo dopo la fase di rottura dei primi anni Trenta, o verso la fine del decennio o, ancora, da lì ad alcuni decenni (è il caso di *Yonnonidio* e *The Girl*, rispettivamente di Tillie Olsen e Meridel LeSueur, scritti nella Depressione ma pubblicati negli anni Settanta), o “rinascano” dopo un lungo silenzio editoriale (*Call It Sleep* di Henry Roth).<sup>8</sup> Vicende editoriali non sorprendenti, perché a cambiare, nell’era della Depressione (e degli anni Quaranta), saranno anche le aspettative del lettore reale, sempre più sensibile alle sfumature formali dei romanzi e a quelle psicologiche dei personaggi.

Ed è proprio il lettore reale a decretare l’ascesa del romanzo *hard-boiled*, il sottogenere che nasce dalle pubblicazioni dei pulp magazines prendendo le mosse dai *whodunits* (i “gialli” di raziocinio) e si sviluppa, a partire dagli anni Venti, in contiguità rispetto a un altro genere commercialmente vincente (anch’esso iscritto nel serbatoio formulaico dei *dime novels* tardo ottocenteschi), il western.

8. Come ricorda Kenneth Ledbetter, dopo una ristampa di 2500 copie nel gennaio 1935, *Call It Sleep* è destinato a rimanere nell’oblio fino al 1956 quando Alfred Kazin e Leslie Fiedler lo riportano al centro del dibattito sugli anni Trenta in un numero di *The American Scholar* (Ledbetter). E non va dimenticato il giudizio di Walter Rideout che in *The Radical Novel in the United States 1900-1954*, uscito sempre nel 1956, definisce *Call It Sleep* «the most distinguished single proletarian novel» (Rideout 185).

Il noir, non diversamente dal western – con cui condivide la centralità del discorso della legge e del crimine – ma con una prospettiva contemporanea anziché storica, fonda la sua fortuna sulla capacità di coniugare i «mechanic accents», ovvero linguaggi e trame appetibili al lettore maschile dei ceti medio-bassi, alle formule dell'industria culturale (i tabloid, il cinema), e l'esotismo della Frontiera ai nuovi paesaggi urbani e suburbani della West Coast. Certo, a muovere la fantasia di autori quali Hammett, Cain e Chandler non è l'impegno politico di denuncia che sottende la stagione del libro-documentario e del romanzo sociale di protesta. Ma, all'interno delle dinamiche del mercato editoriale (quindi dei bestseller), gli sviluppi del giallo che portano al successo dell'*hard-boiled* vanno comunque nella direzione di un'accettazione di un canone di verosimiglianza realistica sempre maggiore e sempre più sociologicamente funzionale alla contemporaneità e alla complessità sociale dell'esperienza urbana. Tendenze che sembrano seguire quel graduale cambio nell'orientamento dei gusti dei lettori individuato da Suzanne E. Greene nel passaggio da un periodo che va dal 1928 al 1937, segnato da una filza di romanzi storici a sfondo per lo più conservatore e dichiaratamente escapisti rispetto alla crisi del presente (culminanti nel successo insuperato di *Gone with the Wind*, nel 1936), a quello che si apre nel 1938, definito di «maturazione» e di «accettazione della realtà», con il progressivo consenso, anche popolare, alla legislazione del New Deal (Greene 121-127).

Questa seconda parte si propone quindi di analizzare i risvolti sociologici e narrativi più visibili della “rivoluzione culturale” degli anni Trenta, ovvero il presentificarsi di una sensibilità intellettuale e di un interesse commerciale nei confronti delle masse “subalterne”. Il primo capitolo, “C’era una volta il Cultural Front”, è dedicato sia

all'azione culturale del Popular Front sia alle pratiche di scandaglio documentario supportate dal New Deal e confluite nella stagione del *photo-essay book*. Il secondo, "Il romanzo tra impegno e mercato", è focalizzato invece sul romanzo sociale di protesta e l'*hard-boiled*. Trasversale a entrambi i capitoli sarà lo studio delle leggi formali che sembrano regolare la vita dei generi degli anni Trenta alla luce di un dato politico/sociale (la crisi, il fronte popolare, l'entrata in guerra) e uno culturale/generazionale (l'industria culturale di massa, la maturazione generazionale di autori – e lettori – nati tra il 1890 e il 1913)<sup>9</sup>.

Nello specifico narrativo, tuttavia, il tema del diritto e della giustizia è al centro di elaborazioni altrimenti complesse e altrettanto profonde sebbene, a oggi, meno indagate. Nella loro diversità, esse costituiscono una serie di *clusters* spazio-temporali, o cronotopi, a cui si guarderà, coniugando il discorso sui generi narrativi e quello sul testo, nella terza e ultima parte. I cronotopi tradizionalmente riconducibili alle categorie della giustizia e del crimine (i processi e le prigioni, per esempio) saranno lì studiati alla luce dell'intersezione con i cronotopi fondanti dei vari sottogeneri dei romanzi sociali (di protesta e non), dell'*hard-boiled*, e del libro-documentario.

9. Tutti gli autori al centro dell'analisi dei cronotopi della Parte terza, tranne Carson McCullers, che nasce nel 1917 ed è autrice di un capolavoro a soli 23 anni, e Chandler che nasce nel 1888, nascono tra il 1890 e il 1913.

## 8. C'ERA UNA VOLTA IL CULTURAL FRONT

For here, under the rich surface deposits of the factory and city world, lay the forgotten stories of all those who had failed rather than succeeded in the past [...] all those who [...] had built a town where there was no coal, risked their careers for oil where there was no oil.

Alfred Kazin, *On Native Grounds*

Carry abroad the urgent need, the scene,  
to photograph and to extend the voice,  
to speak this meaning.

Voices to speak to us directly. As we move.

As we enrich, growing in larger motion,  
this word, this power.

Muriel Rukeyser, *The Book of the Dead*

### 8.1. "Popular Front", WPA, FWP, FSA: *Go Left / Go Down / Go Folk*

Nel 1932 – lo stesso anno in cui esce *Harlan Miners Speak* – viene dato alle stampe *Culture and the Crisis: An Open Letter to the Writers, Artists, Teachers, Physicians, Engineers, Scientists and Other Professional Workers of America*, un pamphlet che invoca, in trentadue pagine, la necessità di un cambiamento rivoluzionario incanalato,

vista la contingenza politica, nel voto alle presidenziali per il candidato del Communist Party, William S. Foster. Scritto collettivamente da un gruppo di intellettuali di provenienza “interdisciplinare”, è poi firmato da alcune delle personalità letterarie di spicco dell’epoca – tra cui Edmund Wilson, Sherwood Anderson, John Dos Passos, Langston Hughes, Grace Lumpkin, Malcolm Cowley, Erskine Caldwell, Robert Cantwell e Countee Cullen. Nato dall’urgenza di dare risposta politica alla crisi, *Culture and the Crisis* – che descrive la nazione come una «casa in via di putrefazione» sotto il sistema capitalista (6) – sarà considerato il manifesto della svolta radical nelle lettere americane durante gli anni Trenta. Quel manifesto si inserisce a pieno titolo nel fermento rivoluzionario alimentato dall’azione politica del partito comunista americano, dai corsivi di Michael “Mike” Gold su *New Masses* e dalla sua emanazione Agitprop, i John Reed Clubs (Murphy, *Proletarian* 57). Dispiegandosi soprattutto tra la fine degli anni Venti e la prima metà del decennio successivo, l’avanguardia politica e artistica marxista propugnata dalle pagine militanti di Gold e rifratta nei vari John Reed Clubs sarà attiva nelle grandi città americane dell’Est quali New York e Chicago e conoscerà un progressivo smorzamento a partire dal 1935, anche in seguito a un mutato scenario politico internazionale (l’ascesa di nazismo e fascismo) e nazionale (l’avvento del New Deal).

Nel 1935, infatti, il Settimo Congresso mondiale del Comintern sovietico detta una nuova strategia finalizzata alla creazione di un “fronte popolare”, un’alleanza tra la classe operaia e i partiti capitalisti-liberali contro il fascismo (Szalay 19). Nella sfera politica domestica, invece, il New Deal si appropria gradualmente – grazie ai discorsi di Roosevelt e attraverso l’azione delle agenzie federali

destinate alle arti e alla storia – di una retorica di “significato sociale” intesa a sedare le spinte rivoluzionarie dando vita a provvedimenti riformisti che, da liberali, si faranno sempre più popolari. Negli Stati Uniti, a contatto con l’esperienza del New Deal e alla presenza di un “apparato culturale” (stampa, radio e cinema) di massa, quell’appello alla formazione di un blocco congiunto e trasversale con simpatizzanti progressisti-liberali contro il fascismo nato all’interno del partito comunista internazionale conoscerà una trasformazione politica e retorica profonda. Dalla complessità straordinaria di questo incontro deriverà, secondo Michael Denning, la conversione dell’avanguardia «assediate» della sinistra americana in un grande «movimento sociale» (*Cultural* 128). Il Popular Front si delinearà così come un «radical-social movement» in cui convergeranno filoni diversi quali antifascismo, sindacalismo pro-CIO e campagne anti-linciaggio in relazione, più o meno diretta, alle politiche del New Deal e alle lotte del movimento operaio e della NAACP. Il Popular Front, che Denning legge come cronologicamente antecedente e generatore rispetto al Cultural Front, ovvero a un fiorire della produzione intellettuale e artistica intorno al principio di una risposta originariamente marxista alla Depressione,<sup>10</sup> asseconderà il corso di una “economia morale” interna a

10. Scrive Denning che la metafora di un Cultural Front mette insieme i due significati della parola “fronte”, uno militare (della lotta sul fronte) e uno politico a indicare una coalizione accomunata dallo stesso proposito (Denning, *Cultural* xix). Michael Szalay contesta a Denning la scelta di usare i termini Popular e Cultural Front come intercambiabili, intendendo come Cultural Front più un «principio che un blocco storico» (Szalay 19). La scelta di Denning non sarebbe così pacifica perché la produzione culturale che nasce da una svolta interna al Settimo Comintern sovietico del 1935 (il Popular Front) non farebbe alcuna distinzione tra testi riformatori e testi marxisti (Szalay 19).

una democrazia industriale, sostituendo alla centralità del proletariato e dei lavoratori l'onnipresenza del popolo.

Già durante il primo American Writers' Congress, tenuto nella primavera 1935 a New York, il critico Kenneth Burke pronuncerà un assai contestato discorso, "Revolutionary Symbolism in America", in cui esporrà le ragioni retoriche di un appello affinché gli scrittori non si rivolgano più, nelle loro opere, a «the workers» e «the masses», sostituendo la terminologia marxista internazionalista con «the people», concrezione simbolica autoctona capace di accomodare un'estetica di inclusione e di maggior respiro verso le reali "masse" del paese (George and Selzer 47-49; Yerkes 8). Se si considereranno a breve le premesse estetiche del romanzo proletario – in cui evidenti saranno i meccanismi di forzatura ideologica su lettori-lavoratori quasi del tutto irreali – basterà qui ricordare quanto l'intuizione di Kenneth Burke anticipi un graduale cambiamento retorico e politico interno a una parte di letteratura americana *on the left* che si avrà nella seconda metà del decennio.

Sarà infatti nel segno del «popolo» – e non del «lavoratore» o delle «masse» – che la cultura del Popular Front cercherà di creare più estese alleanze, informando una sorta di «americanismo etnico» (Denning, *Cultural* 9). Le due spinte, rivoluzionaria e riformista, interne al Front troveranno, almeno a livello estetico, un terreno di incontro e di confronto nella modalità documentaria così centrale a produzioni culturali influenzate dal corporativismo liberale che governa la stampa (i tabloid e i settimanali fotogiornalistici *Life*, *Look*, *Fortune*), la radio e il cinema (Hollywood e il *newsreel* di Henry Luce, *The March of Time*). Warren Susman scrive che i media degli anni Trenta – i *photo magazines*, la radio e i film documentario – favoriscono la spinta riformista del New Deal, aiutando a «creare un

ambiente in cui la condivisione dell'esperienza comune, fosse essa di fame o di Dust Bowls, aveva reso la richiesta di azione e di riforma più forte e urgente» (Susman 191).

L'apparato culturale degli anni Trenta include non solo un gruppo di produttori cinematografici di sinistra che non mancheranno di dar spazio a pellicole modellate su una visione collettiva (è il caso, per esempio, di *Our Daily Bread*, 1934, di King Vidor),<sup>11</sup> ma anche l'operato delle agenzie del New Deal dedicate alle arti il cui portato sarà di aprire le porte allo «sviluppo di una cultura semipubblica istituzionale di fondazioni, musei, e università nel secondo dopoguerra» (Denning, *Cultural* 45). Da un punto di vista più stilistico-letterario, poi, i progetti della WPA e della FSA contribuiranno alla gestazione di una grammatica documentaristica destinata a lasciare il segno nel concetto stesso dell'autorialità narrativa e storiografica del decennio e di quelli a venire. Tra il 1935 e il 1943, la Works Progress Administration – ribattezzata Work Projects Administration nel 1939 – guidata da Harry Hopkins stanziava il sette per cento del suo budget federale in progetti a sostegno di scrittori, artisti, drammaturghi ed etno-musicologi. Accanto alla costruzione di autostrade, dighe, parcogiochi, scuole, ospedali, aeroporti e biblioteche – le infrastrutture nate nei tempi difficili su cui si reggerà sostanzialmente la «affluent society» del dopoguerra (Stott 102) – la WPA provvede infatti a creare opportunità di impiego per intellettuali e artisti attraverso la cosiddetta “sezione delle arti”.

Nascono così quattro programmi: il Federal Arts Project, a sovvenzione dei pittori impegnati principalmente nella realizzazione di murales in edifici pubblici – progetto per

11. Sulla pellicola di Vidor cfr. Rabinowitz, *They Must* 89-90.

molti versi complementare all'operato della Section of Fine Arts interna al Public Works of Art Project (PWAP) del Dipartimento del Tesoro –; il Federal Music Project, che supporterà ogni forma di musica e si occuperà soprattutto della creazione di un archivio nazionale con le registrazioni delle diverse tradizioni regionali (dai canti dei cajun a quelli di origine africana del Delta e a quelli indiani, dalle ballate dei marinai del Maine a quelle dei cowboy e dei pionieri, dai suonatori di banjo degli Appalachi ai mariachi messicani del Sud Ovest) (Stott 109); il Federal Theater Project, fucina di messe in scena innovative di Shakespeare – tra cui un *Macbeth* interamente interpretato da neri – e del *Living Newspaper*, la rappresentazione degli eventi di attualità a partire dai titoli dei giornali (Conn 54); e il Federal Writers' Project (FWP), che recluta una compagine di scrittori e di critici assai vasta e finanzia due programmi collettivi, la American Guide Series e una raccolta di interviste con ex schiavi. Quest'ultimo *corpus* di storia orale nera, assemblato tra il 1936 e il 1938, su un campione di diciassette stati, da un gruppo di scrittori, giornalisti e insegnanti che trascrivono più di duemila interviste e racconti orali, prenderà la forma delle testimonianze in prima persona suscitando, per via della parzialità dei metodi utilizzati, molte critiche (Conn 198-202). Al riparo dalle critiche sul medio e lungo periodo non saranno nemmeno le guide agli stati (più di cinquanta volumi, uno per stato, e molti su singole città), che desteranno tuttavia un interesse più immediato non solo per un inevitabile discorso di autocelebrazione istituzionale ma anche per la portata storica di una simile impresa.

L'accumulo di notizie di natura geologica, geografica, genealogica, storica e sociale che caratterizza le guide, moltiplicato volume per volume, darà infatti, scrive Peter

Conn, «una sostanza senza precedenti ai luoghi e alle genti d'America» (55). Le storie ordinarie e di fantasticheria folklorica li raccolte (città e case stregate ne costituiscono un vero e proprio filo rosso) vanno a formare una *petite histoire* di leggende, aneddoti e personaggi locali (come il tuffatore Sam Patch)<sup>12</sup> che, collocate in un passato ideale, non diversamente dai murali del *contest* nazionale “Rural America” (Marling, *Wall* 197), si distanziano dal presente di crisi prefigurando forse un futuro meno difficile.<sup>13</sup> Da un punto di vista stilistico, le pagine che costituiranno il totale dei volumi si presentano, in una struttura sempre più convenzionale all'intera serie, come un insieme di fatti, statistiche, fotografie, schizzi e «passi narrativi commisti a momenti alla Dos Passos» (Conn 55). Generalmente, la visione del “passato” dei singoli stati si basa su opinioni accettate dalla storia ufficiale, l'atteggiamento verso nativi e afroamericani resta, al meglio, benevolo e paternalista, al peggio tacitamente razzista. Ma non mancano le stoccate alla prevaricazione dei diritti degli indiani da parte dei bianchi nella Guida all'Oregon, o la malcelata simpatia per Sacco e Vanzetti in quella al (Conn 57, Mangione, *Dream* 217).

12. Il tuffatore Sam Patch ritorna, non a caso, nel *Paterson* di William Carlos Williams, letteralmente pescato dagli annali della città del New Jersey dal poeta.

13. In questo senso, il folklore delle guide agli stati ricorda la definizione di Michail Bachtin in *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*: «La fantasticheria del folklore è quindi una fantasticheria realistica: essa non supera per nulla il limite del presente mondo materiale, reale, non ne rappezza le lacerature coi momenti dell'idealità ultraterrena, lavora nella vastità dello spazio e del tempo, sa sentire queste vastità e servirsene in ampiezza e in profondità. È una fantasticheria che si appoggia sulle possibilità reali dello sviluppo umano, possibilità non nel senso di un programma di imminente azione pratica [...]» (Bachtin 297).

Eppure, a dispetto degli evidenti limiti semantici, stilistici e strutturali della serie, alle prese con un bilancio delle guide agli stati finanziate dal FWP, Alfred Kazin, nel suo imponente *On Native Grounds* (1942), le descrive come uno dei fenomeni letterari più importanti della Depressione, paragonandole a «una straordinaria epica contemporanea» (Kazin 393). E ormai note sono le parole con cui lo scrittore Robert Cantwell, in un articolo intitolato “America and the Writers’ Project” uscito su *The New Republic* nel 1939, suggerisce come le guide agli stati, nella loro natura idiosincratica, nel loro tono malinconico e nella loro informità democratica rappresentino un «correttivo, terribile eppure coinvolgente, alle storie di successo che dominano la nostra letteratura»:

The series is a grand melancholy, formless democratic anthology of frustration and idiosyncrasy, a majestic roll call of national failure, *a terrible and yet engaging corrective to the success stories that dominate our literature* (Cantwell, “America” 323, miei i corsivi)

Fondati sulla documentazione instancabile dei *dispossessed* – gli espropriati – d’America, quei progetti nati dalla crisi sono testimonianza «di un esercizio straordinario di autocoscienza nazionale» (Kazin 378-379) o, come avrà a dire Stephen Vincent Benét sul *New York Herald Tribune* alla fine del 1941 (anno in cui escono gli ultimi volumi delle guide) «uno sforzo cooperativo di cittadinanza dalla concezione ampia e dall’esecuzione paziente» (Benét 1-2). Quel «cooperative effort in citizenship» passerà soprattutto attraverso la (ri)scoperta dell’unicità di un passato americano nei cui miti fondativi – anch’essi sottoposti a una riscrittura letteraria in chiave più inclusiva – si

possa riconoscere un popolo geograficamente, socialmente e culturalmente allargato.

L'insistenza sulle radici popolari e autoctone dei “modelli” antropologici nello studio del passato nazionale porterà alla rivendicazione da parte degli immigrati più recenti di una cittadinanza culturale attiva che andrà di pari passo, con reciproche influenze tra la sfera culturale in senso lato e quella artistica e letteraria in senso stretto, alla democratizzazione dell'idea stessa di autorialità (Klein 181). In questa direzione muoveranno consapevolmente gli Art Projects della WPA, capaci di innescare quella che la rivista *Fortune* definirà senza indugi «una sorta di rivoluzione culturale in America» (Untermeyer 112). In effetti è la cultura stessa «a cui l'America si risveglia» a cambiare, connotata ora da ciò che è, anche materialmente (una delle raccolte del FWP sarà intitolata *American Stuff*), popolare, folklorico, locale, ovvero da ciò che è stato fino a quel momento ignorato, o etichettato come “regionale”, nelle cartografie culturali ufficiali del paese. Un'inversione di tendenza decisa rispetto agli anni Venti, quando “le origini”, ricordava già Malcolm Cowley in *Exile's Return* (1934), erano state oggetto di una rimozione culturale da parte degli espatriati, una generazione resa nomade, ovvero priva di cittadinanza, perché «sradicata, istruita altrove, e quasi strappata al proprio attaccamento a qualsivoglia regione o tradizione» (Cowley, *Exile's* 9). D'altronde, l'idea di un modernismo americano “periferico” e imbevuto di passato pur rifiutando qualsivoglia prospettiva nostalgica è al centro, scrive Susan Hegeman, dell'esperienza letteraria americana “alta” del primo quarantennio del ventesimo secolo: «Non abbracciando il passato in una nostalgia decisamente non-modernista né celebrando il presente – o il futuro – massificato in maniera acritica, *questi modernisti*

*periferici registrarono piuttosto la specificità storica del loro momento»* (Hegeman 24, miei i corsivi).

La “rivoluzione” culturale messa in moto dai progetti del WPA va letta contestualmente al cambio di paradigma antropologico che vede, proprio negli anni Trenta, il magistero di Franz Boas e Ruth Benedict – e poi di Margaret Mead – spingere verso un’inclusività archivistica improntata al relativismo culturale (Darnell 327), l’enucleazione cioè di una serie di corrispondenze – e non di classificazioni intrinsecamente gerarchiche – tra le diverse culture. Innervato da un entusiasmo catalogatore-archeologico, il desiderio di disegnare gli spazi del paese alla stregua di altrettante vestigia di uno «usable past» si lega al fascino di quegli stessi anni per la *folk history* (Miller, “Inventing” 375). È anche a questo clima che va ricondotta la nascita di opere che diventano bestseller nel loro genere quali *American Humor* (1931) di Constance Rourke (che fu anche direttrice del Federal Art Project), *Patterns of Culture* (1934) di Ruth Benedict, *Of Mules and Men* (1935) di Zora Neale Hurston (scrittrice e antropologa, impiegata nel FWP).

Le ricerche antropologiche che emanano dalla Columbia University – dove insegnano, in ordine temporale, Boas, Benedict e Mead – sono spesso finanziate a livello federale dalle agenzie del New Deal, soprattutto dal Federal Writers’ Project (FWP). Non solo, come ha argomentato Susan Hegeman, uno dei lasciti maggiori di Boas andrebbe ricondotto ai suoi contributi alla definizione di “cultura” in termini di articolazione spaziale delle «differenze nell’umanità» (Hegeman 34): insieme ai suoi allievi, Boas si avvicina alle «differenze nelle popolazioni umane invocando i processi fondamentalmente storici di contatto, scambio, adattamento, e migrazione» (35). Il metodo del *field work* dell’antropologia di Boas è per molti versi un

esercizio di mobilità sociale verso il basso che vede intellettuali urbani e borghesi andare a intervistare o a raccogliere tracce di popolazioni per lo più rurali e povere. Tuttavia, le posizioni strenuamente antirazziste di Boas (Darnell 33; Conn 185) promuoveranno il fiorire di una scuola in cui non mancano allievi e allieve non bianchi (e non borghesi): un caso è quello rappresentato dalla figura di Zora Neale Hurston (cfr. Anderson; cfr. § 15.3).

Qualcosa di simile, a livello di ricerca sul campo, accade nell'ambito della sociologia urbana con ricadute fondamentali soprattutto sull'estetica romanzesca. In *Writing Chicago*, Carla Cappetti scrive che gli studi sociologici teorici ed empirici sulla città prodotti dalla Scuola di Chicago dai sociologi urbani un po' prima o proprio contemporaneamente all'uscita, negli anni Trenta, dei romanzi di autori come Nelson Algren, Richard Wright e James T. Farrell sono centrali a quell'immaginario letterario: «[...] i protagonisti di quei romanzi camminano sulle strade mappate da quegli studi, si affiliano a gang studiate da quei sociologi, incontrano i problemi che quegli stessi sociologi hanno indagato e arrivano alle tragiche conseguenze che hanno previsto» (Cappetti 2). Studi sociologici che sono «metodi in espatrio interno» (15) in cui protagonista è l'incontro tra i sociologi *middle class*, generalmente non etnici, e i quartieri, spesso a predominanza etnica, del *lumpenproletariat*. Il confronto-scontro tra osservatori e osservati gioverà soprattutto a una nuova generazione di scrittori – spesso impiegati, è il caso di Nelson Algren, Richard Wright, Jerre Mangione, Ralph Ellison, Saul Bellow, Claude McKay, Anzia Yezierska, proprio nel FWP – che, nati in quei quartieri, ne diventeranno a loro volta “informatori”.

Che si tratti di campagna o di città, delle miniere degli Appalachi o delle fabbriche di Detroit, New York e Chi-

icago, l'interesse primo di sociologi, antropologi e, soprattutto, giornalisti e scrittori, si concentra sui gusti e i valori del popolo. Se il folk è riconosciuto quale spina dorsale del patrimonio culturale americano, le voci popolari devono essere preservate in forma testuale attraverso la trascrizione di testimonianze orali in prima persona (Staub 2). Ecco spiegata la fortuna delle interviste fatte dal FWP alla gente e poi pubblicate in libri quali *These Are Our Lives*, 1939, contenente storie di fittavoli del Sud (i diseredati della regione, le cui parole semplici sono trascritte nei loro stessi dialetti), *Such As Us*, di Tom E. Terrill e J. Hirsh, e *First Person America*, a cura di Ann Banks, ma anche di libri quali *The People Talk* (1940) di Benjamin Appel (McElvaine, *Down* 5, Klein 155). Alla stessa schiatta di pubblicazioni appartiene un'opera più tarda, del 1970, di Studs Terkel, scrittore e storico (poi anche attore e conduttore radiofonico) attivo nel FWP: *Hard Times: An Oral History of the Great Depression*. Non senza affilata ironia, in un articolo del 1974 uscito sul *New York Times* e dedicato proprio alla recensione di un libro di Terkel, Marshall Berman tornerà su quel genere degli anni Trenta definendolo il «We-the-People-Talk-Book» (Berman 68), tipologia a cavallo tra storia orale e letteratura in cui il critico legge, oltre all'ingenuità benevola di un'estetica popolare militante, quella del Popular Front, tutta la parzialità degli stessi assunti autoriali che ne sottendono i procedimenti rappresentativi. Si fa veramente giustizia alla varietà di quelle storie ordinarie, diremmo oggi «dal basso», di gente comune (benzinai, operai, cameriere ecc.), scrive Bertman, accomunandole – e quindi appiattendole – in unico contenitore popolare, appunto «the people»?<sup>14</sup>

14. L'articolo, «Everybody who's nobody and the nobody who's everybody», compare sulla sezione «Books» del *New York Times* il

L'istanza livellatrice che postula quel «We-the-People-Talk» riecheggia in fondo la retorica di Franklin Roosevelt, altrimenti incentrata su una democrazia “livellata” verso il “medio” (Klein 91), dove il “medio”, tuttavia, risulterà a sua volta maggiormente “livellato” verso il basso rispetto ai decenni precedenti, e dove il basso si conformerà quasi sempre a “un profilo etnico” preciso (che esclude le varianti di poveri considerate meno meritevoli di attenzione, per esempio i *chicanos*): «bianchi delle zone rurali con vestiti rattoppati e pance vuote» capaci tuttavia di «un’eloquenza dura» (Allred, “From” 549). Le implicazioni di una tale strategia retorica sono, oltre che di natura politica, di carattere estetico. Nelle opere artistiche finanziate dalla WPA e dalla PWAP la cifra “media” si fa perspicua: i murales del New Deal sono il frutto di una negoziazione tra un gusto folk – finanche “provinciale” – e lo sperimentalismo modernista di quegli anni (Marling, *Wall* 197, 319). Non sfugge infatti ai funzionari dell’apparato propagandistico del New Deal la necessità di entrare nell’orizzonte culturale *di elezione* (non, si badi, in quello *reale*) del popolo con scelte estetiche – visuali, drammaturgiche, musicali e narrative – a metà strada tra *masscult* e *midcult*.

Analogamente, citando gli studi di Pierre Bourdieu sulla critica sociale del gusto, Michael Denning descrive lo sforzo culturale dei lavoratori, per lo più autodidatti, come un *labor* – fatica e travaglio – necessariamente votato all’appropriazione di forme artistiche accessibili, ovvero *middlebrow* (*Cultural* 392). Nel Front, gli «accenti intermedi» convivono, in un contesto letterario di

24 marzo 1974 e sarà poi raccolto in *Adventures in Maxisism*. Il titolo dell’articolo fa evidente riferimento alla popolare “Ballad for Americans” prodotto del 1939 del Federal Theater Project.

dialettico e magmatico divenire, con le più complesse strategie delle avanguardie schierate, anch'esse, su posizioni estetiche dichiaratamente *pro-labor*. Sarà proprio sulla difficoltà – programmatica e stilistica – di concepire opere narrative in grado di raccontare «il popolo» che si aprirà il momento di rottura in cui vedranno la luce generi e sottogeneri nuovi come il libro documentario, il romanzo proletario e l'*hard-boiled*.

La crisi narrativa dei primi anni Trenta dipende in buona parte dalla difficoltà di rappresentare soggetti immaginati come, a un tempo, individui e parte di una collettività («the people»). Si tratta di un nodo discorsivo ed estetico che evoca il modello retorico Rooseveltiano, giocato, in fondo anch'esso, sull'attenzione al singolo «uomo dimenticato», ippogrifo dai confini indefiniti generato dall'altrimenti astratto «the people». Esempio, in questo senso, la “Ballad for Americans” (originariamente “The Ballad for Uncle Sam”), del 1939, scritta all'interno del Federal Theater Project nel programma “Sing for Your Supper” con testi di John La Touche e musiche di Earl Robinson e diventata poi un pezzo patriottico (Denning, *Cultural* 115, 128).<sup>15</sup> Costruito su un dialogo immaginario tra un coro e una prima persona singolare personificazione dello spirito americano, il testo esprime il desiderio *individuale e collettivo* di continuare nel progetto – già avviato dai padri fondatori (Washington, Jefferson, Lincoln) – di co-

15. Altrimenti indicativo del «we the people» invocato trasversalmente da cinema, teatro, poesia, reportage e narrativa della Depressione è il pubblico trasformato in coro della pièce teatrale proletaria *Waiting for Lefty* di Clifford Odets (1935). Cfr. Cowley, *Dream 22*: «Looking back on the earlier time, however, I suspect that *Lefty*, for all its faults, comes as close to being a classic as anything that directly emerged from the proletarian school».

struire una “nazione” capace di abbracciare (e contenere) le proprie diverse parti costitutive. Quando il coro chiede al ventriloquo «I» – «Who are you?», questo risponde «I’m the everybody who’s nobody I’m the nobody who’s everybody»; verso seguito da tre cataloghi di natura identitaria (su linee di classe, etniche e di religione) all’insegna dell’inclusività.<sup>16</sup>

Il superamento dell’*impasse* politica e narrativa di concepire la relazione tra “uno” e “popolo” non come dicotomia ma come “patto” si riflette in «una letteratura di interdipendenza liberale» in cui gli scrittori si ritrovano spesso alle prese con «impulsi conflittuali tra azione individuale e affiliazione collettiva» (Szalay 2). Su un piano giuridico, inoltre, lo stesso nesso problematico sembra riproporre gli sviluppi della legge di quegli anni che è a sua volta divisa tra le richieste di un governo interventista e le prerogative della libertà personale (cfr. Appendice, cap. 4).

Da una prospettiva estetica, in ultimo, la rappresentabilità della fusione tra individuo e collettività chiama in

16. «Well, I’m an/ Engineer, musician, street cleaner, carpenter, teacher,/ How about a farmer? Also. Office clerk? Yes sir!/ That’s right. (Homemaker?) Certainly!/ Factory worker? You said it. (Mail carrier?) Yes ma’am./ (Hospital worker?) Absotively! (Social worker?) Posolutely!/ Truck driver? Definitely!/ Miner, seamstress, ditchdigger, all of them./ I am the “etceteras” and the “and so forths” that do the work./ Now hold on here, what are you trying to give us?/ Are you an American?// Am I an American?/ I’m just an Irish, (African), Jewish, Italian./ French and English, Spanish, Russian, Chinese, Polish./ Scotch, Hungarian, (Jamaican), Swedish, Finnish, (Dominican), Greek and Turk and Czech/ and (Native American). And that ain’t all./ I was baptized Baptist, Methodist, Congregationalist, Lutheran./ Atheist, Roman Catholic, (Moslem) Jewish, Presbyterian, Seventh Day Adventist./ Mormon, Quaker, Christian Scientist and lots more./ You sure are something.» (“Ballad for Americans”)

causa la polifonia dialogica bachtiniana del romanzo e, secondo una tesi di Franco Moretti in *Opere Mondo*, la sua riduzione prima a «cacofonia» e poi a monologismo – o a «polifonia democratica» – nel corso dell'Ottocento (Moretti, *Opere* 53-58). Sempre ragionando di polifonia e della sua “perdita” nel romanzo (esemplare *Moby-Dick* di Melville), Moretti, citando Rudolf Arnheim (*La radio*, 1936), individua nell'avvento della radio lo strumento perfetto per la sua realizzazione più compiuta in epoca moderna, lo «spazio parallelo» della «voce senza corpo che apre alla polifonia le porte della vita quotidiana» (Moretti, *Opere* 57). Non è un caso, quindi, che di fronte «ai fallimenti dell'immaginazione narrativa» (Denning, *Cultural* 119) della Depressione, sarà nelle evoluzioni stilistiche del reportage – sottogenere narrativo sempre più declinato in fotoreportage – che il Front cercherà un nuovo spazio rappresentativo in cui forte si farà sentire l'influenza, non solo della fotografia e del cinema, ma anche della radio. Nel forgiare un mezzo comunicativo capace di combinare l'impatto emotivo della testimonianza diretta (visiva e orale) a un'articolazione intellettuale (storico-politica ma anche narrativa o poetica) mediata e indiretta, lo stile documentario non potrà, scrive William Stott, non rivolgersi alle strategie allocutorie radiofoniche che spostando virtualmente l'ascoltatore da un posto all'altro – «We take you to Paris [...] I return you now to America» – ne fanno un testimone oculare di eventi lontani (Stott 84).<sup>17</sup> Inoltre,

17. Per rendere l'idea di quanto sia diffuso il mezzo radiofonico nell'America degli anni Trenta ma anche quanto disomogeneo sia questo dato, Susan Hegeman ci ricorda che «nel 1934, nel suo complesso, l'America possedeva il 43 per cento di tutte le radio del mondo, e questi apparecchi erano a loro volta posseduti solo dal 60 per cento delle case americane.» (23).

unendo la narrazione personale al commento giornalistico, il reportage, come ricorda Paula Rabinowitz in *They Must Be Represented*, «sembrò fornire la fusione perfetta tra cultura e politica, intellettuale e proletario, osservatore e partecipante, arte e ideologia» (44).

Scaturito, nei contenuti e nella forma, dal modello di denuncia della fotografia sociale dei *muckrakers* a cavallo tra Ottocento e Novecento (Cookman 9-10), il reportage coniugherà le «breadlines» alle «headlines» (Rabinowitz, *Labor* 2) – e fornirà il calco convenzionale di riferimento per la comparsa e la fortuna del libro-documentario. Tra il 1937 e il 1941, il *photo-essay book* riprodurrà così, moltiplicandole, le tensioni derivate dalle poetiche *engagé* del Popular Front in opere dallo statuto epistemologico e metodologico sospeso tra la specificità individualizzante della fotografia e la generalizzazione del commento verbale. Esponendo i limiti, etici ed estetici, intrinseci alla modalità rappresentativa dell'incontro *de visu* con i soggetti ritratti, il libro-documentario metterà a nudo le ambivalenze e le contraddizioni intrinseche tanto alle scelte degli intellettuali impegnati quanto alle politiche “egalitarie” del New Deal.

## 8.2. *Lo stile documentario*

Diretta da Rexford Tugwell, la Farm Security Administration (FSA) nasce nel 1937 come continuazione della Resettlement Administration (RA) al fine di assistere la popolazione rurale ridotta alla fame anche a fronte dell'inaridimento cronico delle Great Plains spazzate dalle tempeste di polvere della Dust Bowl – e letteralmente “spezzate”, secondo il titolo del documentario del 1936 di

Pare Lorentz *The Plow that Broke the Plains*, dallo sfruttamento intensivo delle monoculture.<sup>18</sup>

Attirando le critiche di molti segmenti dell'elettorato – soprattutto dei proprietari terrieri del Sud – i programmi della FSA cercheranno di giustificare il loro operato agli occhi della *middle class* urbana del Nord (lontana dalle regioni rurali e disposta a un certo progressivismo riformista) appoggiandosi ai servizi di divulgazione propagandistica della Information Division's Historical Section affidata nel 1935 a Roy Stryker, un uomo di Tugwell. Da un punto di vista culturale, il contributo maggiore della gestione Tugwell-Stryker sarà la creazione di un archivio iconografico straordinario per quantità e qualità: nell'arco di otto anni saranno scattate più di 145.000 fotografie, con 77.000 negativi sviluppati (Kidd 327). Dietro a quelle immagini, i nomi che riscriveranno la storia della fotografia del Novecento: Dorothea Lange, Walker Evans, Arthur Rothstein, Ben Shahn, Jack Delano, Russell Lee, Edwin Rosskam, Marion Post Wolcott. Pur costantemente taglieggiato da un budget ridotto, Stryker seguirà ogni fase della produzione fotografica documentaria dei suoi "emissari" scrivendo loro lettere contenenti indicazioni circa i soggetti da ritrarre e i libri da leggere in preparazione all'incontro con quel popolo di mezzadri, fittavoli e braccianti poveri. L'intero procedimento documentario della Information Division prevede quindi, ancora una volta, un coordinamento centrale/federale forte – i fotografi devono mandare i loro scatti a Washington dove questi saranno selezionati, svilup-

18. Cfr. Lorentz. Come appare chiaro in uno dei fotogrammi d'apertura del documentario di Lorentz, la mappa dell'area delle Great Plains colpite dalla Dust Bowl e dal sovrasfruttamento della monocultura del grano comprende gli stati di Montana, North e South Dakota, Wyoming, Nebraska, Colorado, Kansas, Oklahoma, New Mexico e Texas.

pati e destinati a usi diversi (ma sempre collettivi, quindi anonimi e mai firmati) interni alla FSA (cinegiornali, mostre, giornali e riviste) – ammantato di un certo efficientismo tecnologico e affidato a «un'élite tecnocratica che dirige il progetto nazionale di modernizzazione e razionalizzazione da Washington D.C. al resto del paese, integrando aree escluse dalla modernità» (Allred, *American* 76).

Nel libro paga della FSA si avvicendano, con maggiore o minore regolarità, fotografi che si trovano spesso a lavorare insieme a giornalisti e scrittori altrimenti impegnati nei progetti della stessa agenzia o della già citata WPA. È proprio da questi incontri che prende avvio la breve stagione del libro-documentario. Se *You Have Seen Their Faces* (1937) di Erskine Caldwell e Margaret Bourke-White, *An American Exodus: A Record of Human Erosion* (1939) di Paul Taylor e Dorothea Lange, e *Let Us Now Praise Famous Men* (1941) di James Agee e Walker Evans fanno tutti i conti con la politica e con l'estetica documentaristica di Roy Stryker pur nascendo come progetti esterni o paralleli alla FSA, *Land of the Free* (1938) di Archibald MacLeish, *Home Town* (1940) di Sherwood Anderson e *12 Million Black Voices* (1941) di Richard Wright attingono direttamente agli archivi fotografici della Historical Section (con foto selezionate, negli ultimi due casi, da Edwin Rosskam).

Ma quali sono le dominanti estetiche dello stile documentario che presiede alla, breve, fortuna del *photo-essay book*? Nel suo imprescindibile *Documentary Expression and Thirties America* (1973), William Stott parte dalla definizione di Roy Stryker:

A good documentary should tell not only what a place or a thing or a person looks like, but it must also *tell the*

*audience what it would feel like to be an actual witness to the scene.* (Stryker 1364, miei i corsivi)

«Dire al pubblico» – un pubblico immaginato come sempre più mediatico – «che cosa si proverebbe a essere testimone della scena in prima persona». Ecco l'intento dello stile documentario, non solo la resa fattuale dei luoghi e delle persone (Stryker esorterà gli artisti della FSA a documentare «come si estrae un pezzo di carbone, si coltiva un campo di grano, si fa una torta di mele», in Stott 50) ma un patto finzionale, ovvero narrativo, all'insegna della testimonianza oculare/uditiva vicaria («what it *would* feel like» non «what it *feels* like»). Si tratta di un'idea di narrazione che, oltre ai debiti scoperti nei confronti della radio, matura di concerto al consolidamento del linguaggio del cinema e alla spazializzazione del tempo in esso presente (Cohen 65-67). Tutto, nel cinema, deve essere collocato e situato in uno spazio-tempo delimitato da percezioni visive e auditive entro le quali luoghi, eventi e personaggi acquistano il diritto a esistere in una finzione narrativa (Giovannetti 207). Solo ciò/chi è visto/udito dallo spettatore in un *continuum* spazio-temporale entra nella narrazione, facendosi presenza concreta al fruitore.

Se è vero che, in questo stesso frangente, nella trilogia *U.S.A.* John Dos Passos attingerà in modalità diretta ai procedimenti cinematografici – “bruciando” così, con consumata consapevolezza narratologica, l'ultimo stadio della dialettica tra romanzo e cinema (Cohen 107) – è comunque ragionevole ipotizzare che la percezione spazializzata del tempo incida sull'estetica dei libri-documentario nell'individuazione di una serie di cronotopi fondanti di quel genere (la terra riarsa, l'esodo, la strada, la *shack*) grazie alla volontà della fotografia finanziata dal New

Deal di far entrare nuovi luoghi e, su tutto, nuovi protagonisti nell'orizzonte di attesa dei lettori/spettatori (di classe media) americani. Il riemergere del cronotopo dell'esodo e della strada (la *open road*) – che è, per Michael Denning, a un tempo sintomo e valvola di sfogo di una crisi narrativa dell'immaginazione realista riconducibile alla perdita «conoscibilità di comunità e relazioni sociali» (*Cultural* 119-120) – si situa a cavallo tra libro-documentario e alcune forme di romanzo (dal sociale/agrario di John Steinbeck al cosiddetto *bottom-dogs novel* di Nelson Algren, Edward Dahlberg e Tom Kromer, alle satire/noir di Nathanael West e al grottesco/sociale di Erskine Caldwell) funzionali alla rappresentazione dell'ingiustizia perpetrata ai danni di soggetti diversamente marginali che proprio grazie alla rivisitazione (e allo “svuotamento” ideale) di questo cronotopo acquisiscono visibilità come gruppi prima ancora che come singoli (si pensi, per esempio, agli *hobos*, agli *Okies*, al *white trash* di Caldwell).

L'imporsi di questi cronotopi nel genere documentario (nonché in un filone del romanzo sociale di protesta) si lega quindi al rapporto tra l'autore, il soggetto ritratto e una comunità di lettori necessariamente *middle-class*. Nel consegnare a Roy Stryker il compito di lanciare il progetto fotografico della Information Division, Rexford Tugwell individua molto chiaramente i termini della questione: «We are going to have to turn to new devices, the movie and the still pictures and other things...to tell the rest of the world that there is a lower third [and] that they are human beings like us.» (Tugwell in Mora and Brennan 12, miei corsivi). Da una parte il «lower third», il terzo povero, «male alloggiato, mal vestito e malnutrito» a cui farà riferimento Franklin D. Roosevelt nel suo secondo discorso inaugurale (Cfr. Appendice cap. 2), dall'altra la classe

media, ovvero il destinatario – narratario/spettatore – il «resto del mondo» (a cui Tugwell e Stryker fanno di appartenere per estrazione sociale, «like us»). Se si può dire che il documentario rappresenti le esperienze di un gruppo socioeconomico di rango inferiore rispetto a quello del pubblico a cui si rivolge (Stott 62), anche la relazione tra il soggetto trattato e l'autore riflette la stessa dinamica, con il secondo generalmente borghese, urbano e progressista, votato a una retorica di compartecipazione nei confronti del primo. A dispetto delle intenzioni politiche ed etiche, il genere del libro-documentario è infatti sempre rivolto alla borghesia che viene ingaggiata in un processo di presa di coscienza per così dire “a distanza” o, per tornare alle parole di Stryker, di testimone di secondo grado: «what it *would* feel like». È Paula Rabinowitz a offrire una sintesi di questo tipo di retorica, soffermandosi sul ricorso all'uso di una prima persona singolare – «I» – “estatica” che si autoproclama connessa a «the people» cedendo gradualmente, «verso la fine del pezzo, a un più utopico e meno convenzionale pronome “we”» (44) e, prosegue:

*This movement from eye/I to we coded quite neatly the ideal transition from middle class intellectual to class-conscious historical actor needed to create the revolution in writing and in practice. (They Must 45, miei corsivi)*

Insiti in quel «movimento dall'occhio/io al noi» intento a rispondere alle esigenze di una «rivoluzione nella scrittura e nella pratica» vi sono però almeno quattro ordini di problemi di natura etica, estetica e politica. Il primo ha a che fare con il linguaggio fotografico e la sopraggiunta consapevolezza della fallibilità della sua prerogativa

di farsi specchio fedele della realtà, con il conseguente svelamento della libertà selettiva, inventiva e quindi sostanzialmente soggettiva di quello strumento.<sup>19</sup> Il secondo investe la separazione tra il momento documentario della testimonianza “spontanea” – in cui l’autore/artista incontra, osserva, fotografa e intervista i propri soggetti – e quello della riproduzione del testo vero e proprio, della sua circolazione e del suo consumo da parte di un pubblico di lettori (Allred, *American* 19-20; Rabinowitz, *They Must* 87). Il terzo, cui si è già accennato, riguarda lo scollamento tra la prospettiva urbana e borghese da cui muove la rappresentazione, dall’esterno, del «lower third» – superata, dall’interno, solo da Richard Wright in *12 Million Black Voices* – e quella propria dell’altro, rurale e contadino. Scissione prospettica che si situa, con diversi gradi di consapevolezza estetica, a monte rispetto a tutti i libri-documentario (da *You Have Seen Their Faces* a *Let Us Now Praise Famous Men*), opere in cui l’altro «è oggettivato e posseduto sotto uno sguardo spettatoriale o voyeuristico» (Gander 43). Il quarto, infine, interessa gli effetti di tali operazioni che, anziché suscitare sentimenti rivoluzionari, producono nel lettore, scrive sempre Rabinowitz citando Lionel Trilling, un senso di «colpevolezza, pietà e sentimentalismo» (*They Must* 45). È proprio della crisi di rappresentazione di «the people» generata da questo difficile incontro «tra artisti metropolitani e abitanti di aree interne sottosviluppate» che lo stile documentario degli anni Trenta si fa portatore problematico (Allred, *American* 7).

All’interno dello stesso genere diverse sono, a seconda

19. Si veda in questo senso la famosa “Skull Controversy” suscitata da una fotografia, “Steer Skull” di Arthur Rothstein nel 1936 (Allred, *American* 14).

degli autori, la consapevolezza estetica e la resa formale delle incrinature del patto finzionale che si rende evidente proprio nelle strategie allocutorie nei confronti dello spettatore/lettore. In *You Have Seen Their Faces*, di Caldwell e Bourke-White, la presenza autoriale (sia di Caldwell, nella parte di commento saggistico, sia di Bourke-White nelle foto e nelle due pagine riservate alle tecniche e agli strumenti fotografici) è esposta, assumendo su di sé le responsabilità di ricostruire le storie raccolte: prova ne è la scelta di inserire, a corredo delle immagini, didascalie in prima persona mai pronunciate dai soggetti ritratti ma dichiaratamente inventate da Caldwell e Bourke-White:

The legends under the pictures are intended to express the authors' own conceptions of the sentiment of the individuals portrayed; they do not pretend to reproduce the actual sentiments of these persons. (Caldwell and Bourke-White 1)

Il libro annuncia quindi l'artificio retorico di rappresentare non la versione più autentica della piaga del Sud ma quella che più convincerà i lettori/spettatori/giurati a prenderne coscienza: «avete visto i loro volti», ora sapete e potete giudicare, ovvero agire. La rivendicazione estetica di *You Have Seen Their Faces* non ruota intorno alla presunta onestà o autenticità delle storie dei poveri mezzadri che rappresenta ma all'efficacia suasiva e, appunto, «finzionale» (Alan Trachtenberg insisterà sulla «fictionality» del libro, «Foreword» VII) di quella versione. D'altronde, le pagine scritte da Caldwell – autore del Sud che a quel mondo ha già dedicato i bestseller *Tobacco Road* (1932) e *God's Little Acre* (1933) – non aderiscono al tono obiettivo del giornalismo divulgativo, virando invece piuttosto

all'invettiva e a una tensione profetica, così come le foto di Margaret Bourke-White spiegano senza infingimenti le loro intenzioni "narrative".

È in risposta a un'autorialità così scoperta che, a due anni dall'uscita di *You Have Seen Their Faces*, Dorothea Lange e Paul Taylor improntano *An American Exodus: A Record of Human Erosion* a un incontro "paritario" con i soggetti ritratti in cui si vorrebbe ridurre al massimo il pregiudizio autoriale:

Quotations which accompany photographs report what the persons photographed said, not what we think might be their unspoken thoughts [...]. So far as possible we have let them speak to you face to face. (Lange and Taylor 6, miei i corsivi)

Qui, a partire dall'implicita stoccata iniziale alle didascalie di Caldwell e Bourke-White, la rivendicazione estetica si affilia quindi al discorso della "registrazione" documentaristica – il sottotitolo recita «A Record» – e all'intenzione dichiarata di circoscrivere l'ingerenza dei due autori «so far as possible». Mentre le fotografie di Lange costituiscono la vera forza del libro – nascendo da tecniche di giustapposizione di diversi piani narrativi in grado di accendere lo sguardo del lettore – le pagine firmate da Paul Taylor, un economista progressista, sono di tipo sociologico e offrono una lettura basata su fatti e statistiche attenta a non tradire mai la, pur necessaria, autorialità del resoconto in terza persona. Il primo tentativo di usare una prima persona plurale nel libro-documentario è costituito da *Land of the Free* (1938) di Archibald MacLeish, in cui le fotografie sono «illustrate» – questa l'espressione usata dallo stesso autore – da un lungo com-

ponimento di prosa poetica, quasi una «colonna sonora» ad «accompagnarle»:

‘Land of the Free’ is the opposite of a book of poems illustrated by photographs. It is a book of photographs illustrated by a poem. [...] The book is the result of an attempt to give these photographs an accompaniment of words. (MacLeish 89)

Si tratta di un “noi” con cui il poeta postula la fusione ideale – impossibile sul piano della realtà – con la collettività raffigurata nelle immagini e la volontà di adottare il punto di vista dell’*altro*. A quell’*altro*, tuttavia, MacLeish non dà mai voce, annullando la necessaria plurivocità di due (o più) orizzonti assiologici inconciliabili (quello del poeta, che informa la retorica alta di versi quali «We told ourselves/ the proposition was self-evident», e quello degli sfollati della terra). Non esiste reale plurivocità in *Land of the Free*, ma un esercizio ventriloquo che fagocita l’*altro* nell’incertezza e nella ripetuta incapacità di capire, ragionare e parlare: «We don’t know», «We can’t say», «We are not talking».

Su premesse etiche ed estetiche completamente diverse nasce la scelta del “noi” di Richard Wright in *12 Million Black Voices*, unico caso di libro-documentario in cui l’autore appartiene, per storia personale e origini etniche e sociali, alla comunità che ritrae, schierandosi consapevolmente non solo dalla parte del «lower-third» ma del «black lower-third» (in opposizione al «talented tenth»; Wright, *12 Million* xx). Diretto, fin dall’attacco, è anche il riferimento alla separazione tra quel “noi” e il “tu/voi” dei lettori:

*Each day you see us black folk upon the dusty land of the farms or upon the hard pavement of the city streets, you usually take us for granted and think you know us, but our history is far stranger than you suspect, and we are not what we seem. (10, miei i corsivi)*

Nella distanza che separa il “noi” dal “voi” è implicita la novità di *questo* libro-documentario rispetto a quelli precedenti: a una conoscenza bianca dei neri «data per scontata» e pretestuosa – anche quando nasce sotto il segno del progressismo civile – Wright risponde con una ricognizione *interna* della storia degli afroamericani, l'unica possibile per rendere giustizia rappresentativa a quella comunità. Il testo di Wright si situa a cavallo di sociologia e prosa poetica e si impernia su un'autorialità che, scaturita dall'unione della voce narrante e dei dodici milioni di voci nere, crea una versione di quella storia, una *narrative*, di potenza suggestiva ineguagliata.<sup>20</sup>

Dello stesso anno di *12 Million Black Voices*, a chiudere la breve stagione del libro-documentario è *Let Us Now Praise Famous Men*, di James Agee e Walker Evans. La collaborazione tra Evans e Agee è frutto di una gestazione lunga e complessa: nasce infatti da un incarico ricevuto nel 1936 dalla rivista *Fortune*, interessata a un reportage sui fittavoli bianchi dell'Alabama, dal conseguente lavoro sul campo dei due, dalla produzione di un testo troppo lungo per essere pubblicato, e dalla collocazione editoriale tardiva, e poco felice nelle vendite, per Houghton Mifflin

20. Allred individua in un influente testo di sociologia di Louis Wirth, membro della Scuola di Chicago, “Urbanism as a Way of Life” (1938), una matrice importante per il Richard Wright di *12 Million*, indicando tuttavia proprio nello scarto di quel “we” l'unicità del testo documentario votato alla trasformazione politica (Allred, “From” 569).

cinque anni più tardi. Lo scarsissimo successo commerciale del libro dipende in parte dall'esaurirsi dell'interesse pubblico verso la piaga dei fittavoli poveri del Sud – anche in coincidenza con il precipitare del conflitto in Europa (Stott 264) e in parte, forse, dalla “rottura” del calco del genere documentario che esso rappresenta.

Con Agee e Evans la denuncia del procedimento giornalistico/voyeuristico insito nel libro-documentario è dichiarata, così come l'intenzione di allontanarsi dalla «visione reificata» tipica della prospettiva borghese (Rabinowitz, *They Must* 49). Dopo aver accostato se stesso a una «spia, che viaggia come giornalista» e Walker Evans a «una contro-spia, che viaggia come fotografo» in una teatrale presentazione dei personaggi chiamata “Persone e luoghi”, Agee svela infatti senza indugi il meccanismo proditorio del genere documentario fondato sull'atto di «spiare nell'intimo le vite di un gruppo di esseri umani senza difesa e spaventosamente deprivati, una famiglia rurale indigente e ignorante, allo scopo di esibire la miseria, lo svantaggio e l'umiliazione di queste vite di fronte a un altro gruppo di esseri umani, nel nome della scienza, del “giornalismo onesto” [...]» (Agee-Evans, *Sia lode* 37). Rivolgendosi, nell'ennesima metalessi d'autore, ai propri personaggi/soggetti, Agee esplicita il *cul-de-sac* creativo dell'espressione documentaria:

[...] how am I to speak of you as “tenant” “farmers,” as “representatives” of your “class”, as social integers in a criminal economy, or as individuals, fathers, wives, sons, daughters, and as my friends and as I “know” you? (Agee and Evans, *Let Us* 88)

Anche nell'apostrofare i propri lettori, Agee vuole segnalare lo scarto diegetico che separa *Let Us Now* da tutti

i libri-documentario precedenti e dal loro tono strumentale a una visione sentimentalista. Dopo aver parodiato la retorica riformista e “correttiva” del fotogiornalismo supportato dalle agenzie del New Deal come fundamentalmente ipocrita (perché tesa a suscitare «risa e lacrime che comporta la povertà vista da una certa distanza»),

However that may be, this is a book about “sharecroppers”, and is written for all those who have a soft place in their hearts for the laughter and tears inherent in poverty viewed at a distance, and especially for those who can afford the retail price, in the hope that the reader will be edified, and may feel kindly disposed toward any well-thought-out liberal effort to rectify the unpleasant situation down South. (11-12)

Agee smette il protocollo riformista-paternalista e anticipa al lettore (borghese) che il racconto non sarà affatto piacevole:

You won't hear it nicely. If it hurts you, be glad of it. [...]. Is what you hear pretty? or beautiful? or legal? or acceptable in polite or any other society? (13)

Questa volta i giurati/lettori non sentiranno una storia «piacevole», «graziosa», «bella» – e nemmeno «giusta» per la legge della società ben educata (quindi borghese). La giustizia che Agee ed Evans invocano nei confronti dei soggetti ritratti parte dall'ammissione di una colpa, dalla confessione dell'ingiustizia e dell'inautenticità di ogni processo narrativo. La giustizia “sociale” riformista di Roosevelt che avrebbe animato un giornalismo sedicente «onesto» è svelata qui nei suoi limiti borghesi (Staub

34). La forma stessa del testo di Agee che rispecchia «il racconto confessionale della coscienza borghese» ed è dettata da uno sguardo «narcisistico e auto-escrante», come ricorda Rabinowitz, è però in fondo la prova del fallimento del tentativo di superare quella prospettiva «iscritta nella classe media» (Rabinowitz, *They Must* 54). La consapevolezza estetica che sottende la concezione di *Let Us Now Praise Famous Men* non si limita tuttavia all'erosione della modalità documentaria. Scrivendo nel 1941, alla fine di un'intera stagione letteraria, il romanziere Agee pronuncia il suo *requiem* anche sulla narrativa cosiddetta "proletaria". Da un lato, esplicitamente, con buona pace per metalessi d'autore e pastiches postmoderni a venire, inserendo un questionario della *Partisan Review* del 1939 che contempla, tra le altre, una domanda circa «la tendenza politica della letteratura americana nel suo insieme a partire dal 1930», e il «nazionalismo letterario»; domanda a cui Agee risponde raggiungendo il massimo grado di invettiva: «Non mi piace [...] la vostra ostentata sicurezza che vi fa parlare a favore della "necessaria indipendenza dell'artista rivoluzionario" sapendone niente di più di quanto ne sa Granville Hicks» (Agee and Evans, *Sia Lode* 341-343). Dall'altro, in maniera assai più sottile ma altrettanto incisiva, mostrando tutta l'inservibilità popolare dell'esperimento "rivoluzionario" dei romanzi di protesta nella descrizione della "Frontroom" dei Gudgers. Nel descrivere un tavolino di una mensola che va a formare una sorta di piccolo "tabernacolo", Agee si sofferma sui pezzi di carta di giornale diventati ormai frammenti, corredati di fotografie, che recitano:

GHAM NEWS  
 Thursday afternoon, March 1936  
 price: 3 cents  
       in G  
       (else

Thousa  
 are on d  
 througho  
 cording its

[...]

NEW STRIKE MOVE  
 EARED AS PEACE  
 NFAB SPLITS UP

fer to Arbitrate is  
 Down by Real  
 e Group

s Owners  
 f Parley  
 Labor  
 reat ANY EXPANDS ARMAMEN

...  
 (Agee and Evans 146, 147)

Non può sfuggire il riferimento alle parti della trilogia *U.S.A.* dedicate da Dos Passos ai *Newsreel* secondo una tecnica modernista tipica dei romanzi *radical* di tutto il decennio (spesso usata, in chiave più o meno parodica, da

autori non allineati quali Faulkner e West).<sup>21</sup> L’inserito di titoli e notizie riguardanti gli scontri operai di Birmingham, Alabama, e l’intervento armato della “legge” produce qui un effetto di surreale decontestualizzazione, con il “gioco” della sperimentazione letteraria ridotto a un puzzle di cui indovinare le lettere mancanti. E anche sulla natura poco accessibile di quel puzzle si misurerà la breve stagione del romanzo proletario.

21. Si legga a proposito delle tecniche narrative di *U.S.A.* e del cosiddetto *collective novel* la descrizione di Foley circa l’uso di «materiali documentari, titoli, opuscoli, canzoni – che richiedono al lettore di scegliere cosa tenere e cosa buttare e di contemplare la costruzione di un discorso storico», Foley, “Writing Up” 29.

## 9. IL ROMANZO TRA IMPEGNO E MERCATO

And they'd still be pushing us around and the Declaration of Independence and the Bill of Rights would still be nothing but a couple papers in a glass case in Washington if a lot of us hadn't got together and started fighting for what we believed in.

Thomas Bell, *Out of this Furnace*

Let the enforcement people do their own dirty work. Let the lawyers work it out. They write the laws for other lawyers to dissect in front of other lawyers called judges so that other judges can say the first judges were wrong. [...] Sure there's such a thing as law. We're up to our necks in it, about all it does make business for lawyers.

Raymond Chandler, *The Long Goodbye*

### 9.1. *Il romanzo sociale di protesta*

Il libro-documentario ha vita breve. Breve sarà anche la parabola di un altro genere, o meglio “sottogenere” *engagé*: il romanzo proletario. In entrambi i casi valgono le riflessioni di Viktor Šklovskij sul logorio delle forme letterarie – ovvero sull’ esaurirsi della loro «utilità artistica» – e sul procedere della tradizione letteraria per «rami cadetti»

(Šklovskij), nonché la rilettura in chiave “storica” di quelle categorie da parte di Franco Moretti:

[...] un genere letterario perde il suo valore artistico – e scocca dunque l’ora del genere rivale – quando la sua forma interna non è più in grado di rappresentare gli aspetti più significativi della realtà contemporanea.  
(Moretti, *Letteratura* 26, nota 9)

La canonizzazione del «genere rivale», considerato fino a quel momento marginale, minore, periferico, risponderebbe così a una doppia dialettica (artistica e storica) a cui ricondurre la caduta e l’ascesa delle forme letterarie. Al di fuori della logica formalista, elementi centrali all’evoluzione di quelle forme possono essere individuati, per Moretti, sia nel dato politico sia in una sorta di durata “generazionale”, una via intermedia tra la “lunga durata” e il “ciclo” misurata appunto sul cambio generazionale (30-32)<sup>22</sup>.

22. Non ci soffermeremo sull’utilità dell’ipotesi generazionale di Moretti, anche se è abbastanza evidente che «l’ecosistema letterario» degli anni Trenta conosca una cesura netta intorno al 1941, quando oltre alle «cause storicamente specifiche» che segnano la fine del New Deal e di una certa sensibilità alle questioni sociali e politiche nazionali, a un’intera generazione di lettori (e di scrittori) – quella nata tra il 1890 e i primi anni del Novecento – subentra una nuova generazione, cresciuta nella Depressione, che, con ogni probabilità, ha rinunciato alle parabole edificanti della letteratura proletaria e documentaria per rifugiarsi nell’escapismo accessibile ma realistico dell’*hard-boiled*. Se è vero, come scrive S.E. Greene, che uno studio “da lontano” dei bestseller americani tra il 1938 e il 1945 sembra indicare un’accettazione della filosofia del New Deal, questo segna appunto la coda di un’era e l’aprirsi alla novità della guerra. Quando nel 1948 esce *The Naked and the Dead* e diventa un bestseller, Norman Mailer, nato nel 1923, ha venticinque anni, ha studiato a Harvard, ha letto Dos Passos e James T. Farrell ma anche i

È proprio una doppia dialettica – formale e storica, narrativa e socio-politica – a regolare la comparsa e la diffusione sulla scena letteraria americana del libro-documentario e del romanzo “proletario”. Si è già scritto di come il primo nasca da una crisi narrativa – ovvero dalla sopraggiunta impossibilità di raffigurare il «lower third» in “presa diretta”, dandogli voce e volto – e fiorisca alla confluenza dei linguaggi della scrittura giornalistica e della fotografia. La curva disegnata dal libro-documentario è lunga pochi anni e coincide tanto con una certa congiuntura politica (prende avvio dal fermento intellettuale prima marxista e poi riformista in risposta alla crisi economica e sociale che travolge il paese nel '29 e si conclude con l'esaurirsi della fase “domestica” del New Deal e l'attenzione sempre maggiore alla politica estera) quanto in risposta a dinamiche formali (terminando con l'usura della matrice documentarista dichiarata programmaticamente in *Let Us Now Praise Famous Men*). Anche la traiettoria del romanzo proletario, sottogenere del romanzo sociale, è determinata da fattori formali e politici. A livello di scelte di genere, come scrive Michael Denning, i problemi posti dall'esperimento del romanzo proletario sono molti:

[...] le difficoltà erano molte: bisognava raccontare la vita dei lavoratori servendosi di un genere che si era

romanzi *hard-boiled* (e riesce a rifunzionalizzare le tecniche di *U.S.A* al linguaggio del noir a un'ambientazione nuova: il teatro di guerra del Pacifico, esotico e impegnato). Su tutto Mailer ha partecipato alla Seconda guerra mondiale (così come parte dei suoi lettori). Il successo del libro ha a che fare con uno scarto generazionale: la testimonianza del documentario, l'impegno e la rabbia del romanzo di protesta, lo sperimentalismo formale di Dos Passos e la prosa ruvida dei noir non scompaiono ma rinascono, in un nuovo genere, che porterà al New Journalism.

sviluppato attorno al mondo e allo stile di vita borghese, rappresentare un soggetto collettivo in una forma costruita intorno alla vita interiore dell'individuo, creare un'opera di pubblico interesse e di intento sovversivo usando un medium che, a differenza del teatro, era destinato alla lettura privata e domestica, rappresentare il cambiamento rivoluzionario in una forma portata per natura a sottolineare la stabilità del mondo dato. (Denning, "Internazionale" 631)

Si direbbe, insomma, una serie di contraddizioni in termini: piegare un genere nato per ritrarre la prosa del mondo borghese alla causa di una classe diversa, i lavoratori; convertire al verbo marxista-rivoluzionario e alla raffigurazione delle masse e della collettività in sommossa un genere fiorito sull'interiorità e sulla conciliazione del ceto medio con i progetti nazionali; e, infine, fare di un genere pensato per la lettura solitaria il veicolo di un'azione militante.

Nelle sue accezioni più late – vale a dire, oltre allo *strike and conversion novel*, anche nelle varianti del *bottom-dogs novel* e della *ghetto pastoral* – il romanzo proletario attecchisce in America con il crollo di Wall Street e giunge a conclusione della sua prima fase – quella che Denning chiama “di rottura” – intorno alla metà degli anni Trenta. Sull'effettiva coerenza dell'uso dell'espressione “letteratura proletaria” all'interno del contesto statunitense, il critico marxista V.F. Calverton avanza, già nel 1932, non pochi dubbi (Homerberger 124). Il dilemma politico, estetico e, non ultimo, commerciale, è d'altronde all'origine delle stesse scelte editoriali di *New Masses*, il braccio letterario del movimento marxista rivoluzionario americano, le cui pagine lanciano strali contro le pieghe troppo “borghesi” di alcuni prosatori contemporanei a dispetto, però, di una

politica per così dire ecumenica verso i contributi di intellettuali di classe media interessati alla causa dei lavoratori; apertura, questa ai ceti medi (ravveduti e “pentiti” del loro privilegio sociale), ulteriormente rafforzata nella seconda metà del decennio, in seguito al già menzionato cambio di paradigma politico verso il “front” (Homberger 140; Foley, *Radical* 107-108).

Mentre un simposio di scrittori impegnati a sinistra organizzato dalla *New Quarterly Review* nel 1934 e intitolato “For whom do you write?” mette per la prima volta sul tappeto del dibattito critico la questione della committenza e dei destinatari di una letteratura impegnata, i critici marxisti americani più influenti sembrano anticipare i nuovi diktat del Fronte popolare associando la principale prerogativa politica ed estetica del romanzo proletario nell’espressione di «idee e comportamenti che avrebbero spinto i lettori ad agire contro le condizioni sociali esistenti» (Foley, *Radical* 118), e avallandone così scopertamente la componente “borghese”.

Intanto, una prima raccolta di estratti di romanzi e racconti proletari si ha già nel 1935, con *Proletarian Literature in the United States*, l’antologia curata da Granville Hicks (critico marxista e editor di *New Masses*). Nel 1935, infatti, hanno già visto le stampe un gruppo nutrito, per quanto eterogeneo, di romanzi che entrano a vario titolo nella categoria “Proletarian Novel”: *Daughter of Earth* (1929) di Agnes Smedley, *Bottom Dogs* (1929) di Edward Dahlberg, *Jews Without Money* (1930) di Michael Gold, *Strike!* (1930) di Mary Vorse, *To Make My Bread* (1932) di Grace Lumpkin (1932), *The Disinherited* (1933) di Jack Conroy, *God’s Little Acre* (1933) di Erskine Caldwell, *Land of Plenty* (1934) di Robert Cantwell, *I Went to Pit College* (1934) di Lauren Gilfillan, *Call It Sleep* (1934)

di Henry Roth, *Summer in Williamsburg* (1934) di Daniel Fuchs, *The Unpossessed* di Tess Slesinger (1934), *Somebody in Boots* (1935) di Nelson Algren, *Marching! Marching!* (1935) di Clara Weatherwax e *Waiting for Nothing* (1935) di Tom Kromer; nonché le prime parti delle rispettive trilogie di John Dos Passos (*42nd Parallel*, 1930, e *Nineteen Nineteen*, 1932) e Josephine Herbst (*Pity is Not Enough*, 1933, e *The Executioner Waits*, 1934).

Lo spaccato offerto da questo elenco – certo non esaustivo ma rappresentativo – esemplifica la matrice spuria del romanzo sociale di protesta dei primi anni Trenta, a cui contribuiscono scrittori/scrittrici degli strati subalterni (operai, minatori, immigrati poveri, *drifters* bianchi) – Smedley, Dahlberg, Gold, Conroy, Roth, Fuchs, Algren, Kromer – e autori/autrici *middle-class* (che espongono però come credenziali «una stretta conoscenza dell'esperienza proletaria», Foley *Radical* 92) – Gilfillan, Vorse, Lumpkin, Weatherwax, Slesinger, Herbst, Dos Passos, Caldwell, Cantwell. La diversa estrazione sociale degli autori ha ricadute estetiche rilevanti. Il primo gruppo ricorre a scelte formali vicine all'autobiografia (tipica della scrittura etnica delle prime generazioni di immigrati) e ai bozzetti-testimoniaza (tipici dei *worcorr*, le lettere-racconto dei lavoratori a giornali e riviste di sinistra tra cui il *Daily Worker*), declinandole in romanzi dall'impianto narrativo non sperimentale che, superata una prima fase in cui è difficile distinguerli dai memoir, si volgono al «più ampio ventaglio di scelte tematiche» offerto dal *Bildungsroman* rispetto alla autobiografia romanzata (324).<sup>23</sup> In *Radical Representations: Politics and Form in U.S. Prole-*

23. Sull'opportunità di usare la categoria del *Bildungsroman* per la letteratura proletaria cfr. Foley, *Radical* 321-324.

*tarian Fiction, 1929-1941* (1993), Barbara Foley collochi così nella categoria «Proletarian Fiction Autobiography» opere quali *Daughter of Earth*, *The Disinherited*, *Jews Without Money* e in quella «Proletarian Bildungsroman» *Call It Sleep* (con una certa cesura che anticipa i romanzi della seconda metà del decennio): opere scritte da figli e figlie del popolo (e, nel caso di Gold e Roth, del *tenement*).

Il secondo gruppo predilige invece spesso o un avanguardismo più o meno dichiarato – con tecniche compositive moderniste che raccolgano la sfida di rendere sulla pagina quadri espansi e “collettivi”<sup>24</sup> (Dos Passos e Herbst, Weatherwax) – o la fusione di istanze narrative miste (il romanzo di idee di Slesinger, il romanzo grottesco/sensazionalistico di Caldwell)<sup>25</sup> a ritrarre la distanza dei contesti socialmente e geograficamente rappresentati rispetto a quelli dominanti il sottogenere.

Sulla soglia di un numero significativo di questi romanzi – tanto negli *incipit* quanto in una serie di Introduzioni, Prefazioni, Note al lettore e Postfazioni – gli autori/le autrici orientano esplicitamente il patto narrativo,<sup>26</sup> veicolando, pur nella varietà di timbri, una vocazione mimetica radicata nell’atorialità e nell’autenticità morale che derivano, per

24. L’altra categoria in cui Foley classifica i romanzi proletari è quella del «Collective Novel», «Perhaps the most successful – certainly the most inventive – mode of 1930s proletarian fiction», in cui fa confluire non solo le trilogie di Dos Passos e di Herbst, e *Marching! Marching!* di Weatherwax ma anche *The Grapes of Wrath* di Steinbeck (Foley, “Proletarian” 362).

25. Sui romanzi «proletarian grotesque» di Caldwell secondo una definizione di Michael Denning, cfr. Cook, “Erskine” 66.

26. Sul patto narrativo si legga Giovanna Rosa: «Sulla soglia del racconto, il narratore porge le istruzioni per l’uso, rende esplicito il codice formalizzatore, delinea la fisionomia del lettore elettivo, ne orienta l’attenzione fruitiva, si confronta con i canoni della tradizione, chiarisce i suoi intenti» (Rosa 11).

esperienza e quindi per diritto, dalla partecipazione alla vita del popolo. Per gli autori/le autrici delle classi basse – che travasano il proprio vissuto nel calco del romanzo autobiografico – sono gli *incipit* a definire i contorni di quel patto. Memorabili, in questo senso, sia *Jews Without Money* di Gold, tutto giocato sul filo della memoria in prima persona – «I can never forget the East Side Street where I lived as a boy» (Gold, *Jews* 13) –, sia il più livido attacco di *Daughter of Earth* (1929), di Agnes Smedley, autodidatta, nata povera in una *log home* in Missouri e diventata, tra privazioni fisiche e psicologiche, prima insegnante e poi giornalista:<sup>27</sup>

What I have written is not a work of beauty, created that someone may spend an hour pleasantly; not a symphony to lift up the spirit, to release it from the dreariness of reality. *It is the story of a life, written in desperation, in unhappiness.* (Smedley 3, miei i corsivi)

Per gli autori/le autrici di classe media, le dichiarazioni degli intenti narrativi e le rivendicazioni al diritto di rappresentare le classi più basse trovano invece più spesso il loro luogo deputato nel paratesto, usato quasi a rassicurazione del lettore dell'autenticità di quanto scritto. Clara Weatherwax concepisce una Prefazione a *Marching! Marching!* (romanzo incentrato su uno sciopero di una segheria nello stato di Washington) come una nota autobiografica in cui afferma – quasi fosse un giuramento di fedeltà – di essere

27. La vicenda editoriale di *Daughter of Earth* merita una nota esplicativa. Esistono infatti due versioni del testo: una del 1929 in cui la storia della protagonista-narratrice Marie Rogers arriva allo scoppio della Prima guerra mondiale; una del 1934 che include la parte successiva, raccontando dell'incarcerazione della protagonista diventata nel frattempo attivista per la causa nazionalista indiana. (Foley, *Radical* 291)

nata a Aberdeen «con il suono delle segherie nelle orecchie», aggiungendo poi di aver fatto i lavori più disparati, un argomento usato anche da Erskine Caldwell nella sua prefazione a *God's Little Acre* (Foley, *Radical* 92). E se Dos Passos, nel Prologo alla trilogia *U.S.A.*, dichiara il suo debito scoperto all'inclusività popolare e catalogatrice di Whitman, enunciando che, almeno negli intenti, quei tre romanzi sono, più che qualsiasi altra cosa, «the speech of the people» (Dos Passos, *U.S.A.* 7), Meridel LeSueur, con il vantaggio prospettico di quarant'anni sulla gestazione originale del suo *The Girl* (uscito nel 1978), presenta il proprio profilo autoriale come abitato dalla collettività di voci femminili di cui ha raccolto le testimonianze durante l'esperienza della Workers Alliance, tra i centri di sussidio e le mense per poveri (non sfuggirà il riferimento alle donne come «granaio del popolo»):

This memorial to the great and heroic women of the depression was really written by them. As part of our desperate struggle to be alive and human we pooled our memories, experiences and in the midst of disaster told each other our stories or wrote them down. [...] They looked upon me as a woman who wrote ... and who strangely and wonderfully insisted that their lives were not defeated ... but that as woman ... were the granary of the people. (Le Sueur 149)

Altrimenti interessante è il ricorso al motivo (nonché cronotopo)<sup>28</sup> dello sciopero (§ 3.3): rispetto alla compagine di autori/autrici citati, saranno soprattutto quelli pro-

28. Esiste nelle prime teorizzazioni di Bachtin una certa sovrapposibilità tra motivo e cronotopo, si parla per esempio di «motivo cronotopico» per l'incontro. Cfr. Steinby, "Bakhtin's" 122.

venienti da una classe media pur assai diversificata (spesso donne, quasi sempre giornaliste politiche e attiviste),<sup>29</sup> a scrivere romanzi di sciopero e conversione. E sulla meccanicità consunta delle convenzioni narrative dei romanzi di sciopero, vale la pena di riportare qui la sintesi prodotta da Malcolm Cowley nel suo *The Dream of the Golden Mountains: Remembering the 1930s*:

Un giovane uomo scende a valle per lavorare in un opificio (o una fabbrica di vernici o in una miniera di Harlan County). Come tutti i suoi compagni lavoratori tranne uno, non sa niente di sindacalismo né dello scontro di classe. L'eccezione è sempre l'uomo più vecchio, duro ma con senso dell'umorismo, che continua a citare passi del Manifesto comunista. I lavoratori sono sempre oppressi, vanno in sciopero, e sempre formano un sindacato con a capo l'uomo più vecchio, e sempre lo sciopero è soppresso con la forza. (Cowley, *Dream* 250-51)

Non esagera Cowley: la lettura degli *strike and conversion novels* non riserva molti scarti diegetici, è invece, come scrive Rabinowitz, talmente «sovradeterminata» dalla ricostruzione narrativa di scioperi e manifestazioni di massa da poter essere raccontata solo in quella cornice, «inventando», di fatto, «questo periodo di storia (letteraria) radical» (Rabinowitz, *Labor* 24). Apparentemente, gli autori del primo gruppo – *working class* o provenienti comunque dai ceti bassi – non si rivolgono tanto allo sciopero quanto ai due altri sottogeneri del romanzo proletario (intrecciati, per usare le categorie di Barbara Foley, all'au-

29. Oltre a Herbst, Weatherwax, Vorse, Lumpkin, Myra Page e Leane Zugsmith.

tobiografia romanzata e alla *Bildung*): i romanzi del ghetto (che Michael Denning chiama, suggerendone l'implosione non-rivoluzionaria delle trame, «ghetto pastorals») e quelli *bottom-dogs*, definizione riconducibile all'opera omonima di Dahlberg e alla congerie di vagabondi senza soldi e senza speranze che si muovono da una parte all'altra del paese saltando su treni merci, vivendo tra gli accampamenti di baracche all'intersezione degli snodi ferroviari (le «giungle») e i ricoveri per poveri (le *flophouses*), sbandati e senz'altro nelle grandi città (cfr. cap. 13).

Ciò che accomuna – pur nelle differenze – tutti i diversi sottogeneri del romanzo di protesta (nonché i western e i noir), e che rimanda direttamente ai cronotopi della legge e della giustizia è, secondo uno spunto di Rita Barnard (Barnard 44), la presenza, l'assenza o l'attesa di «azione». Che sia uno sciopero, una manifestazione, la nascita di una rivista rivoluzionaria, la fuga dalla miseria e/o dalla disperazione, il vagabondaggio randagio, il raggiungimento di una meta lungo un cammino di esodo, un rito iniziatico dell'infanzia o dell'adolescenza nel ghetto, è sempre l'azione, l'anelito a essa, e spesso il suo fatale fallimento, a costituire il filo rosso dei romanzi degli anni Trenta: l'inquietudine della coscienza sociale di fronte alla crisi non può che riversarsi nell'invocazione romanzesca di un'azione in grado di azzerare o riequilibrare le ingiustizie più odiose, richiamo votato tuttavia, nella maggior parte dei casi, alla rassegnazione finale, all'azione disattesa, alla anti-*Bildung*.

Il romanzo proletario avrà, si è detto, vita breve. Non-dimeno, superato il crinale del 1935,<sup>30</sup> esso sembra con-

30. Con un certo grado di approssimazione, certo. Si pensi al romanzo del ghetto per molti versi tardivo di Pietro di Donato, *Christ in Concrete* (1939), e a quello, bellissimo, sicuramente uno degli esempi più maturi del romanzo di sciopero e conversione di Thomas Bell *Out of*

fluire, proprio con le sue diverse matrici, all'interno di due romanzi sociali di protesta di fine decennio capaci di rivitalizzarne alcuni aspetti formali fondendoli con modelli narrativi tipici di altri generi. *The Grapes of Wrath* (1939) di Steinbeck contiene al suo interno i cronotopi del romanzo *bottom-dogs*, la spinta protestataria dei romanzi di sciopero (traslata qui, come peraltro nel romanzo che lo precede idealmente, *In Dubious Battle*, del 1936, su una scena tra l'agrario e l'agribusiness), e le movenze narrative tipiche del romanzo collettivo, ma li ripropone in una cornice formale e strutturale che molto deve al libro-documentario, alla fotografia e al cinema (cfr. cap. 11).

*Native Son* (1940) di Richard Wright – «not routinely read as a proletarian novel but in fact a key text of the genre» (Foley, «Proletarian» 361) – innesta sul cronotopo del ghetto (qui nero) prima una storia di cronaca nera tipica dei romanzi *hard-boiled* e poi una coda in cui al cronotopo del processo e della prigione (tipici delle *courtroom stories* di riviste e pulp magazines) si sovrappone il motivo della conversione politica del protagonista da parte di un avvocato marxista (cap. 14).<sup>31</sup> Ancora una volta, è nell'Introduzione che l'autore stabilisce i rapporti con il lettore e con la tradizione letteraria in cui si inserisce l'opera:

*this Furnace* (1941), o, ancora, alla vicenda editoriale eccentrica di *The Girl* di Meridel Le Sueur e *Yonnonadio* di Tillie Olsen (usciti entrambi negli anni Settanta).

31. Vale qui la pena di ricordare che Richard Wright cresce leggendo le storie di cowboy di Zane Grey e le riviste pulp come *Detective Weekly*: testi «commerciali» vicini, per motivi diversi (sull'affinità tra il western e noir si tornerà più avanti) allo *hard-boiled* e che ne plasmano il gusto romanzesco. L'altra influenza è costituita dai romanzi di Horatio Alger, le cui parabole fortunate devono fornire a Wright un modello da svuotare per le anti-*Bildung* dei suoi personaggi neri. Cfr. Ward and Butler 16.

I met white writers who talked of their responses, who told me how whites reacted to this lurid American scene. And, as they talked, I'd translate what they said in terms of Bigger's life. But what was more important still, I read their novels. Here, for the first time, I found ways of gauging meaningfully the effects of American civilization upon the personalities of people. I took these techniques, these ways of seeing and feeling, and twisted them, bent them, adapted them, until they became *my* ways of apprehending the locked-in life of the Black Belt areas. *This association with white writers was the life preserver of my hope to depict Negro life in fiction, for my race possessed no fictional works dealing with such problems, had no background in such sharp and critical testing of experience, no novels that went with a deep and fearless will down to the dark roots of life.* (Wright, *Native* 11, miei i corsivi)

«Perché la mia razza non possedeva alcuna opera narrativa che avesse a che fare con questi problemi»: ovvero i problemi del ghetto, del dramma della comunità afro-americana inurbata a contatto con gli squallidi spazi delle *kitchenettes*. Wright descrive il suo processo di appropriazione di una tradizione narrativa bianca, l'acquisizione di tecniche diegetiche e di strutture del sentimento bianche e il loro riuso strumentale alla resa della «locked-life of the Black Belt areas» in un romanzo.

*The Grapes of Wrath* e *Native Son* sono entrambi bestseller – attestando così una sopravvivenza del romanzo proletario/di protesta solo per innesti con altri generi. Ma per altri versi queste due opere di protesta sociale rimarranno esempi “congelati” in una stagione ormai conclusa: non l'inizio di un nuovo ciclo ma gli ultimi fuochi di

un'intera epoca letteraria. Nel caso del romanzo di Steinbeck, è utile confrontarlo con la vicenda editoriale di un libro a esso sostanzialmente speculare, *Whose Names Are Unknown* – storia di Okies colpiti dalla Dust Bowl, espropriati della loro terra e costretti all'esodo verso Ovest (§ 11.3) – di Sanora Babb, una “figlia” dell'Oklahoma Panhandle, giornalista e insegnante autodidatta che si arruolerà come Observer-Participant per la FSA nella San Joaquin Valley e Imperial Valley. Il manoscritto di Babb, incoraggiato nel 1939 dalla Random House, non sarà mai pubblicato (se non nel 2004) perché stroncato dal successo travolgente di *The Grapes of Wrath* (che venderà 430.000 copie nei primi cinque mesi dalla pubblicazione).<sup>32</sup> Non si tratterà tuttavia soltanto di un calcolo editoriale misurato sulla stella commerciale di Steinbeck ma anche della tessitura formale di un romanzo che appare come una via di mezzo tra la grazia rurale di *The Yearling* di Marjorie Kinnan Rawlings (primo tra i bestseller del 1938) e una narrazione dell'esodo californiano virata in toni domestici e non protestatari. *Whose Names* resta sospeso tra questi due calchi senza cedere né al sentimentalismo del primo né alle forzature della denuncia riformista del secondo: un buon libro inadatto però tanto al mercato quanto alla nicchia dell'avanguardismo sperimentalista. La parabola delle *grapes of wrath narratives* sarà quindi bruciata nell'arco di pochi anni, arrivando con il bestseller di Steinbeck a recitare tanto il suo trionfo quanto il suo *de profundis*.

Sul lascito di *Native Son*, soprattutto del suo modello protestatario naturalistico, i due più importanti autori

32. Nel 1982, un articolo del *New York Times* segnalava *The Grapes of Wrath* come il secondo maggior bestseller americano di tutti i tempi, con 14.600.000 copie vendute. (Wyatt 3).

afroamericani (e romanzieri) dei decenni immediatamente successivi, Ralph Ellison e James Baldwin, parleranno della difficoltà estetica di seguirne le impronte. In “Everybody’s Protest Novel” – saggio contenuto in *Notes on a Native Son* (1955) – Baldwin scriverà dei limiti di *Native Son* come primo romanzo nero di protesta, denunciandone la violenza linguistica, la scarsa credibilità e, su tutto, la riproposizione di stereotipi razziali e sessuali all’interno di un milieu degradato e disperato.<sup>33</sup> Sono invece proprio gli aspetti poco amati da Baldwin a fare la fortuna del primo romanzo di Wright, così come sarà la strana commistione di stili, modelli e motivi di *Grapes of Wrath* – un’opera di «realismo populista senza eguali» e senza imitazioni (Arthur 164) – a sancirne il trionfo editoriale. Mentre il testo di James Agee, un flop di vendite anch’esso ineguagliato, sarà saccheggiano, più o meno dichiaratamente, da un’intera scuola di metanarrativa e New Journalism, quello di Steinbeck resterà a lungo «più un *succès de scandal* che un *succès d’estime*» (Wyatt 4). La fortuna commerciale dei romanzi di Steinbeck e Wright dipenderà, in gran parte, dall’uso di modalità narrative maturate a contatto con i linguaggi del cinema e del giornalismo (di inchiesta, per il primo, di cronaca per il secondo): da un punto di vista del mercato del libro, Steinbeck e Wright riescono a coniugare una spinta diversamente protestataria a una forma che ha fatto tesoro dei gusti del lettore popolare.

Proprio una scarsa presa nei confronti della “mass audience” ha determinato invece la breve parabola del romanzo proletario. È un articolo di Louis Adamic pubbli-

33. Cfr. James Baldwin “Everybody’s Protest Novel” in *Notes on a Native Son* (1955), Ralph Ellison “The World and the Jug” (1963) in *The Collected Essays*.

cato nel 1934 – e da allora sempre molto citato – a mettere il dito sui reali gusti di lettura dei lavoratori. Apparso su *The Saturday Review of Literature* e intitolato “What the Proletariat reads”, lo scritto di Adamic discute i risultati di un anno di studio sulle abitudini di lettura dei lavoratori e trova i suoi momenti più incisivi nelle considerazioni dei lavoratori stessi circa alcune delle opere migliori della letteratura proletaria. Nonostante alcune importanti riserve sui criteri di raccolta dei dati da parte di Adamic – uno su tutti, l’affidarsi esclusivamente all’acquisto dei libri e non all’uso, assai più diffuso tra i lavoratori, delle biblioteche pubbliche<sup>34</sup>– il sondaggio conserva senza dubbio una sua attendibilità di massima. Nel passo che segue, il lavoratore intervistato parla di *The Shadow Before* di William Rollins – che non è riuscito a finire di leggere – e poi di *Nineteen Nineteen* di Dos Passos:

Non l’ho finito. Non ce l’ho fatta. È pieno di spelling strani, divisioni in paragrafi strane, corsivi, parole in caratteri grandi messe alla rinfusa, come parti dei libri di Dos Passos... E a proposito di Dos Passos: perché mai scrive così strano? Ho letto *Nineteen Nineteen*, di cui farneticavano tutti appena uscì e, accidenti, è stato come mettere insieme un puzzle dall’inizio alla fine. Alcune cose erano interessanti e vere, non dico di no; ma perché impiegare una settimana o due a scervellarmi su un libro?

34. Per i lavoratori il costo degli *hardcover* era infatti proibitivo: se la rivoluzione dei paperback, scrive Barbara Foley, fosse arrivata un decennio prima, probabilmente anche i dati di vendita dei romanzi proletari sarebbero stati diversi. Per avere un’idea delle tirature dei romanzi proletari di maggior successo commerciale, si pensi alle 3.000 copie di *Land of Plenty*, di Cantwell, alle 2.700 di *The Disinherited* e alle meno di 1.200 di *The Shadow Before* di Rollins. (Foley, *Radical* 102-103).

*Perché non possono scrivere in modo che un tipo non proprio scemo riesca a capire subito? Vogliono che mi senta stupido e ignorante davanti al loro genio? è questa l'arte?* (Adamic, "What" 322, miei i corsivi)

L'estetica sperimentale che informa una parte di romanzi proletari spiazza il lettore-lavoratore proprio in virtù dei suoi effetti stranianti e novatori. L'estetica popolare tende invece a privilegiare la sostanza e i contenuti di un'opera (Bourdieu 186-87), a subordinare «la forma alla funzione» (Smith, *Hard-boiled* 136).

Insomma, le forme sperimentali che vorrebbero magnificare «the speech of the people» finiscono con l'essere dei fallimenti colossali rispetto ai lettori "popolari". Alla ricerca di motivi formulaici e strutture narrative riconoscibili, quei lettori preferiranno, oltre ai western, i gialli diventati ormai noir.

## 9.2. *Il romanzo hard-boiled*

«In questo sottomondo della letteratura, la maggior parte di noi non si tuffa a meno che, come la Commissione sulle Recenti Tendenze Sociali del Signor Hoover, non abbia curiosità circa le preferenze letterarie di coloro che leggono compitando» (cit. in Smith, *Hard-Boiled* 18). È il commento con cui un numero di *Vanity Fair* uscito nel giugno 1933 liquida l'emergere dei gialli *hard-boiled* come genere commerciale destinato a un pubblico di massa dai gusti letterari poco articolati e depositario di un basso capitale culturale. Considerato il totale insuccesso commerciale dei romanzi proletari, è infatti nella narrativa pulp (polizieschi, western e *romances*) che vanno cercati i veri lettori

popolari della Depressione (Foley *Radical* 101-103; Smith, *Hard-Boiled* 137-139): non creazioni a uso intellettuale-ideologico, ma entità reali, dai gusti demotici. Sono almeno due gli ordini di motivi – tra loro interdipendenti – che spiegano il successo di massa del filone romanzesco di matrice pulp, il primo di natura economica, il secondo formale. Da un lato incide infatti il costo relativamente accessibile delle pubblicazioni di racconti e romanzi: dei primi, nei pulp magazines, i periodici popolari distribuiti su grande scala, per lo più sensazionalistici e stampati su carta di scarsa qualità in cui nascono generi come il poliziesco, il western e la fantascienza,<sup>35</sup> i secondi (i cui nuclei compositivi vanno spesso rintracciati nei racconti o nelle parti pubblicate a puntate su quotidiani come il *Saturday Evening Post*) nei paperback esplosi dal 1939 grazie a Pocket Books. Dall'altro, la fortuna della narrativa pulp presso il grande pubblico va ricondotta alla messa a punto e al consolidarsi di una serie abbastanza fissa di combinazioni di trame e scelte lessicali e stilistiche (quelle che John Cawelti chiama appunto «Formula stories») tagliate su lettori sì “ordinari” e popolari ma soprattutto sempre più segmentati a seconda dei sottogeneri (nello specifico del poliziesco, sono, per esempio, maschi, lavoratori manuali/operai di città industriali; Pelizzon and West 229).

È evidente, quindi, che se esiste un filone letterario degli anni Trenta e Quaranta concepito, influenzato e “regolato” dalla fantasia popolare e dal relativo orizzonte di aspettative, in cui, cioè, il popolo rivendichi *da sé, per sé e a sé*, attraverso un potere di acquisto accresciuto dall'in-

35. Scrive Paula Rabinowitz in “Social Representations within American Modernism”: «[...] pulp fiction became popular in the 1920s and 1930s mass-marketed magazines devoted to crime, passion, and science: *True Love, Amazing Stories, Black Mask*» (Rabinowitz, “Social” 279).

dustria culturale di massa, il diritto alle proprie scelte estetiche, questo vada cercato nella narrativa pulp. A sua volta, all'interno della produzione narrativa di genere, il prodotto più autoctono e più originale di quella stagione letteraria è il giallo *hard-boiled* – che è poi anche l'unico (a esclusione di parte del grande serbatoio dei romanzi sentimentali-melodrammatici) a essere immerso nella contemporaneità: western e fantascienza guardano infatti, nelle rispettive stereotipie formulaiche, o al passato (Frontiera degli ultimi decenni dell'Ottocento),<sup>36</sup> o al futuro. Il genere *hard-boiled* cambia la struttura della *detective story* classica introducendo, come scrive Cawelti, un nuovo elemento che «incarna la visione personale del creatore», articolando un modello di fantasia popolare accettato se non proprio preferito dal lettore (Cawelti 34). Nei racconti e nei romanzi di Dashiell Hammett, continua Cawelti, questo cambio delle convenzioni narrative avviene attraverso la creazione di «un nuovo tipo di detective in un nuovo tipo di ambientazioni». Il successo commerciale delle formule *hard-boiled* intercetta i segni dei mutamenti della fantasia dei lettori, il bisogno condiviso di simboli e temi nuovi. All'interno del genere della *detective fiction*, si registra così, tra la fine degli anni Venti e gli anni Quaranta, una cesura forte che riguarda in prima analisi i gusti del pubblico di lettori sensibili a una mitologia culturale affine

36. Si legga John Cawelti sulla rappresentazione di un "Old West" che si delinea sul finire degli anni Venti e culmina nella filmografia degli anni Quaranta (segnando al contempo un cambio estetico rispetto agli anni Dieci) (Cawelti 244-45). Anche la saga dei libri di *Little House on the Prairie* (inaugurata, nel 1932, da *Little House in the Big Woods*) di Laura Ingalls Wilder, uno dei più grandi long-seller di tutti i tempi, copre lo stesso periodo: gli anni Ottanta dell'Ottocento, con la famiglia Ingalls che dal Wisconsin attraversa le Great Plains (Battat 456).

al modello del *gangster movie*, ovvero alla contrapposizione archetipica dell'individuo (se non proprio povero o comunque marginale) alle storture della società:

Queste nuove formule trasformavano in protagonisti ed eroi figure delle classi più basse caratterizzate da rozzezza, violenza aggressiva ed estraneità rispetto alla moralità rispettabile della società. (61)

Mentre il gangster è animato dal desiderio di «dominare l'intero sistema ingiusto da solo», il detective *hard-boiled* cercherà di vendicare solo alcune delle ingiustizie di quello stesso sistema.

Le origini dell'imporsi delle varianti formulaiche del genere *hard-boiled* all'interno del giallo tradizionale vanno cercate nella fitta produzione di narrativa popolare erede per molti versi dei *dime novels* del secondo Ottocento. Nati soprattutto a coprire storie di pionieri, indiani, *cowboys* e figure mitiche dell'Olimpo americano, i *dime novels* cominciano, intorno al 1870, a ritrarre fuorilegge eroici alla Jesse James che si oppongono al potere corporativo del capitale e alla corruzione del governo (Slotkin, *Gunfighter* 125-155), e spostano le loro ambientazioni verso scenari urbani caratterizzati dallo scontro tra detective e mondo criminale delle grandi città dell'Est. Alternativamente, i *dime novels* della Gilded Age irretiscono lettori adolescenti con le parabole edificanti di Horatio Alger. Venduti al costo di cinque/dieci cent a copia, questi libri trovano il grosso del loro pubblico in «lavoratori molto giovani, spesso di origini irlandesi e germaniche, nelle grandi città e nelle città industriali del Nord e dell'Ovest» (Denning, *Mechanic* 159-160).

Moderno depositario della rappresentazione dei vizi

delle metropoli e della lotta tra legge e fuorilegge dei *dime novels*, il genere *hard-boiled* – degradato dai contemporanei allo statuto di “sub-letteratura” – è alimentato dal proliferare di periodici pulp quali *True Crime*, *Detective Annals*, *Actual Detective*, *Picture Detective*, *Detective Stories* e, soprattutto *Black Mask*. Fondata nel 1920 dall’intellettuale e critico H. L. Mencken e da G. J. Nathan, un critico teatrale – con il proposito, dichiarato, di ospitare «mystery, detective, adventure, western, horror, and novelty stories» (Minter, *Cultural* 173), a partire dal 1933, *Black Mask* sarà del tutto dedicata alle *crime stories*: oltre a una pletera di scrittori più o meno sconosciuti alle cronache letterarie, vi contribuiranno Dashiell Hammett – autore, tra il 1929 e il 1931, di quattro romanzi che definiscono le caratteristiche del nascente *hard-boiled* (*Red Harvest*, *The Dain Curse*, *The Maltese Falcon* e *The Glass Key*) – Erle Stanley Gardner e Raymond Chandler. Il panorama editoriale in cui si inserisce la fioritura del nuovo genere nel corso degli anni Trenta non sarebbe completo, tuttavia, se non si rimarcasse come, da lì alla fine del decennio, l’avvento dei tascabili andrà a rivoluzionare non solo l’accessibilità economica di quei libri (25 cents a copia) e le loro modalità fruibili (la lettura di un popolo di pendolari), ma anche i luoghi in cui sono venduti, moltiplicati in «bus and train stations, soda fountains and candy stores, drug stores and newspaper kiosks» (Rabinowitz, “Social” 280). Quando *The Big Sleep*, di Raymond Chandler, che nel 1939 vende 18.000 copie nella sua versione *hardcover* per i tipi di Knopf, è ripubblicato da Avon in edizione tascabile, le tirature arrivano a 450.000 (Widdicombe 5). Per cogliere la portata del successo di massa del genere poliziesco (nelle sue forme classiche e ibride) all’interno della cultura americana nella Depressione basta, d’altronde,

dare una scorsa alle classifiche dei libri più venduti dal 1926 al 1941: se Hammett fa decollare il noir/*hard-boiled* (*Red Harvest*, *The Maltese Falcon*, *The Glass Key* sono bestseller, rispettivamente, nel 1929, 1930 e 1931), che trova poi consacrazione nel 1940 con *Farewell, My Lovely* di Chandler, i titoli dei gialli di raziocinio dell'inglese Agatha Christie (*Peril at End House*) e quelli scritti dai due cugini americani Dannay e Lee sotto lo pseudonimo di Ellery Queen (*The French Powder Mystery*, *The Dutch Shoe Mystery*) sono presenti lungo l'intero decennio, così come la fortunatissima creazione di Gardner, i racconti e romanzi di Perry Mason.

Mentre il paradigma indiziario del poliziesco classico (alla Agatha Christie) continua a prosperare sulle proprie convenzioni e sul doppio meccanismo narrativo fondante dell'intero genere – la presentazione del crimine (la storia) e la sua risoluzione (l'inchiesta), che Todorov fa coincidere con i due momenti di *fabula* e *sjuzet* (o intreccio) costitutivi del racconto per i formalisti –, <sup>37</sup> l'*hard-boiled* arriva con Chandler a farsi sempre più “nero”, a spogliarsi cioè gradualmente di tutti gli elementi strutturali del poliziesco-enigma, sovrapponendo il momento del crimine e quello dell'inchiesta e consumando una totale erosione del

37. Nel giallo classico, scrive Todorov, «La prima storia, quella del crimine, termina prima che inizi la seconda (e il libro stesso) [...] le centocinquanta pagine che separano la scoperta del delitto dallo smascheramento del colpevole sono consacrate alla lenta ricostruzione di un mosaico [...] Si potrebbero ulteriormente caratterizzare le due storie, aggiungendo che la prima, quella del crimine, racconta ciò che è accaduto nella realtà, mentre la seconda, quella dell'inchiesta, spiega come il lettore (o il narratore) ne è venuto a conoscenza» (Todorov 10-11). Quindi una prima narrazione del passato e del crimine commesso, riavvolta e svelata da una seconda narrazione che riguarda invece il presente e racconta dell'investigazione delle cause del delitto.

*dénouement*. «La storia ideale», scriverà lo stesso Chandler in una definizione diventata ormai nota, «è quella che leggereste anche se mancasse la fine» (“Simple” 57). La risoluzione del mistero, «l’oliva nel Martini» per citare ancora Chandler, è quasi accessoria rispetto alla *quest* fisicamente perigliosa del detective privato: alle lamiccate ricostruzioni da “laboratorio” del giallo classico, si sostituiscono qui trame tutt’altro che astratte scaturite dall’incontro/scontro dell’eroe con un tessuto sociale assai mosso (forze dell’ordine corrotte, fuorilegge, mediatori, informatori...).<sup>38</sup>

Una via mediana tra il giallo classico e l’*hard-boiled* è il sottogenere creato da Gardner (avvocato di professione) con le storie di Perry Mason. Serializzato nel *Saturday Evening Post* – che già dal 1919 ospita le vicende di un altro celebre avvocato, Mr. Ephraim Tutt, creato dalla penna di Arthur Train – il ciclo di Perry Mason fonda il *legal thriller*: creazione che trasmigrerà felicemente nel mezzo filmico, radiofonico e, soprattutto, televisivo.<sup>39</sup> Incentrate sulle performance forensi dell’omonimo avvocato di Los Angeles, le storie di Perry Mason coniugano l’azione

38. Prova della non centralità del meccanismo risolutivo all’interno dei romanzi di Chandler è l’estrema difficoltà del lettore di capire chi ha ucciso chi. Nota è la vicenda che vuole gli sceneggiatori della trasposizione cinematografica di *The Big Sleep*, Leigh Brackett e William Faulkner, sfiniti e disorientati dalla trama del romanzo e incapaci di ricostruire chi uccide lo chauffeur. Quando il regista Howard Hawks manderà un telegramma a Chandler per delucidazioni a riguardo, questi risponderà «No idea». (Cassuto 85).

39. Perry Mason sarà al centro di sette film e di un programma radiofonico che durerà dieci anni, oltre che come è noto di una delle serie televisive più longeve e popolari di tutti i tempi, nata alla fine degli anni Cinquanta e interpretata da Raymond Burr. Per uno studio parallelo tra i due avvocati del *Saturday Evening Post* cfr. Papke, “Lawyer”.

dell'*hard-boiled* (Mason opera all'interno di una ricca rete di relazioni e non di una sorta di "gabinetto" enigmistico ed è sempre attivo sulla scena) al meccanismo di ricostruzione del mistero del giallo classico (alla fine, l'enigma viene sciolto in modo nitido, a uso e consumo del lettore).

Le due anime del poliziesco convivono negli anni Trenta, con il modello delle *courtroom stories* di Tutt e Mason a portare alla ribalta popolare il motivo forense, presenza più o meno scoperta nel giallo. L'*hard-boiled* segna tuttavia un distacco da quel macrogenere narrativo, andando a coprire un territorio finzionale nuovo e a creare, nella figura dei detective "duri" alla Sam Spade e alla Philip Marlowe, protagonisti in sintonia con una schiera di personaggi tipici di un filone del canone letterario americano (Jack London, Theodore Dreiser, Ernest Hemingway) e impegnati qui in una sorta di *quest* per «la ricerca e il raggiungimento della giustizia» (Cawelti 142). Diversamente da alcuni predecessori letterari (per esempio il Jack Barnes di *The Sun Also Rises*), il cosiddetto *hard-boiled dick* non è però né vinto né rinunciatario: sebbene sia un outsider anticonformista, non gli mancano «autostima, popolarità e rispetto» (161). Gli elementi di identificazione maschile per i lettori *lower-class* schiacciati dalle difficoltà economiche e sociali della Depressione ci sono tutti: la lotta contro un sistema ingiusto e corrotto sposata all'escapismo del guerriero integro e vincente.

Da un punto di vista narrativo, il noir cambia le regole del genere in cui si inserisce, il giallo tradizionale, negoziando scelte tematiche e stilistiche con un'apertura senza precedenti alla cronaca sensazionalistica, al cinema e alla pubblicità. All'idioma letterario di ascendenza hemingwayana (Minter, *Cultural* 177) – un'eloquenza reticente a sua volta informata su un apprendistato giornalistico – la grammatica

stilistica dell'*hard-boiled* sposa il linguaggio della cultura di massa e aggiunge una discesa sociologica nelle moderne giungle urbane (e suburbane). Solitario e dannato, egli è di fatto un esploratore che attraversa, per mestiere e non (solo) per indole, l'intero spaccato sociale contemporaneo: dai ricchi ai poveri, dagli artisti ai burocrati, dai diplomatici ai fattorini, dagli assicuratori ai benzinai.

Il noir americano riesce quindi là dove vacillano tutti i romanzi sociali di matrice scopertamente protestataria/politica degli anni Trenta: produce una rappresentazione inclusiva (anche se *non* collettiva) della società (Smith, *Hard-Boiled* 104). Non collettiva, certo. Il lettore di *hard-boiled*, ci ricorda Sean McCann, è assai più affine allo spirito individualista (e “giustizialista”) di *cowboys* e vigilantes di varia fatta (non ultimi i membri del rinato Ku Klux Klan) che non alla solidarietà collettiva propugnata dal Front (McCann 32, 40). D'altro canto, che si chiami Sam Spade, Continental Op, o Philip Marlowe, l'eroe-antieroe del noir americano è un solitario che vive *fuori* dalle istituzioni (e nel disprezzo della “legge” incarnata da forze di polizia raffigurate come inerti, ciniche o corrotte): i suoi rapporti con il sottomondo criminale sono ambigui. Non si può certo definire un proletario: lavora dalla parte dei ricchi, degli industriali, del capitale non diversamente, in questo, dai vecchi agenti della Pinkerton (dato reale della biografia di Hammett che, ventunenne, è stato impiegato nell'agenzia e il cui *Red Harvest* pare sia ispirato proprio a quell'esperienza, con la *company-town* mineraria di Personville/Poisonville spaccata dagli scontri tra capitale e lavoro; W. Marling, *American* 96; Cawelti 173).<sup>40</sup> Pur

40. La corruzione della città di Personville – dietro cui sembra si adombri la città di Butte, Montana, luogo dello Anaconda Road Mas-

non essendo né povero né operaio, il detective *hard-boiled* non appartiene tuttavia nemmeno ai ceti agiati e combatte una lotta quotidiana per la sopravvivenza economica. I suoi mezzi sono modesti e lavora spesso in edifici che condivide con una teoria di figure grottesche e altrimenti disperate (dentisti da quattro soldi, avvocati da strapazzo, ecc.). Così, nel mezzo della decadenza e della corruzione del presente, tra i rischi di un mestiere comunque precario e i moti di ribellione alle autorità costituite, il detective rimane fedele a un proprio codice di valori programmaticamente maschili.

Asserendo un certo paradigma di genere – l'uomo solo e rotto a qualsiasi esperienza di vita, il seduttore casuale, il cavaliere coraggioso – il noir va a riempire il vuoto materiale aperto dalla perdita, tipica della moderna scena urbana, di luoghi di aggregazione per soli uomini; crea cioè, come scrive Erin Smith, una «comunità omosociale immaginata» a compensazione dei bisogni precedentemente soddisfatti da «fabbrica, seggi elettorali o saloon» (Smith, *Hard-Boiled* 36). Con queste premesse sociologiche, l'enfasi sul lettore maschile si unisce quindi a un'aperta idiosincrasia per la *genteel fantasy* del giallo classico. E i gusti "meccanici" di chi legge – e, sempre più, di chi *compra* – i polizieschi americani sono ben chiari alle politiche editoriali di *Black Mask*, che non manca di ricordare ai suoi lettori/acquirenti quanto gli scrittori lì ospitati si siano fatti le ossa non sui

sacre nel 1920, in cui le guardie dei proprietari della Anaconda Mining Company feriscono i minatori in sciopero – dipende dal barone minero Willson che si rivolge a un gruppo di picchiatori criminali per sedare gli scioperi. A sdipanare questa vicenda – una sorta di "romanzo di sciopero" – il Continental Op arriva lavorando sull'omicidio di Donald Willson, figlio del vecchio Willson e giornalista schierato contro la corruzione della cittadina.

libri ma nelle tante esperienze di vita, rivendicando così la verosimiglianza di quelle *true stories* (McCann 130). Trame e ambientazioni “credibili” non bastano, tuttavia, a conquistare i favori del lettore. Oltre a suonare “vere”, quelle storie dovranno risultare facilmente “leggibili”. Allo studio dei fattori che incidono sulla fruibilità di un testo è dedicata una ricerca del 1935 intitolata appunto “What makes a book readable”. Frutto di una serie di interviste a un gruppo di lettori americani, la pubblicazione di William S. Gray e Bernice Leary associa il grado di “leggibilità” a fattori per lo più stilistici e non di contenuto – la lunghezza delle frasi, vale a dire dalla presenza di subordinate, la varietà lessicale, la percentuale di monosillabi. Una disamina linguistica dei romanzi di Hammett fatta da William Marling rende un quadro che risponde perfettamente ai requisiti di leggibilità enucleati nella ricerca del 1935: il 77 per cento delle parole sono monosillabi e il 98 per cento sono di origine anglosassone, vale a dire di più immediata comprensione per il lettore poco istruito (Marling, *Dashiell* 43-46; Marling, *American Roman* 116).

A incanalare i gusti di questo segmento di lettori in una cifra stilistica accessibile ma sorvegliata ci sono autori che iniziano a scrivere facendo altro: i giornalisti di cronaca nera o sportiva nei tabloid (James M. Cain e Horace McCoy), i copy pubblicitari (Dashiell Hammett), o, ancora, spesso, gli avvocati. Tanto stretta è la relazione tra alcuni autori di noir e il mondo della cronaca nera che Edmund Wilson conierà per Cain la definizione «poet of the tabloid murder». Ed è in questo senso che vanno lette le celebri riflessioni di Chandler sull'*hard-boiled*, il suo ricondurne la genesi ai romanzi di Hammett, i primi a «restituire l'omicidio alle persone che lo commettono per un motivo, non solo per fornire un cadavere» (Chandler, “Simple” 58). Il

realismo non è però solo una questione di intrecci – a ben vedere la trama di *The Maltese Falcon* di Hammett, un libro pieno di tesori segreti e di enigmi, è quanto di più distante dalla semplicità diegetica – ma di lingua (e ambientazioni): Hammett si inserisce infatti in una tradizione letteraria «vernacular» – da Whitman a Hemingway a Mencken (Marling, *American Roman* 116) – incentrata sulla «lingua americana» (Smith, *Hard-Boiled* 38; Cawelti 166).

La tensione a una mimesi linguistica autenticamente americana si combina alla scelta di ambientazioni che riflettono i paesaggi mobili di una modernità governata dalla corruzione e da un «senso ingannevole di libertà» (Fine, “James” 30; Davidson and Entrikin 582). Se il detective privato è il protagonista indiscusso dei noir, è la nuova geografia culturale californiana in cui egli si muove, in una notturna spirale urbana e suburbana di strade che confondono la ricerca di verità e giustizia a ogni svolta, a rappresentare uno dei tratti distintivi del nuovo genere (Fine, “Nathanael”). Come i cowboy e gli indiani, scrive Joseph C. Porter, rappresentavano, semplificandoli, i valori del West dell’Ottocento, l’investigatore privato può essere considerato l’incarnazione di un West più recente (Porter 413-414): la California fatta di crimini resi possibili da un luogo dominato storicamente da «arraffa terra», dove si fa fortuna sfruttando proditoriamente acqua, terra e petrolio (Fine, “Nathanael” 200). Il crimine in questo ambiente, scrive David Fine, è «endemic, pervasive, and corporate», ovvero incorporato nel grande e piccolo capitale. Nella fluidità dei contorni sociali di uno stato alimentato dalle incessanti migrazioni interne ed esterne al paese, la legge è messa alle strette dalla corruzione facile di poliziotti-criminali, dottori-impostori, antiquari-contrabbandieri. I noir di Hammett (San Francisco), Chandler (Los Angeles e

dintorni) e Cain (Los Angeles e autostrade della California meridionale) si muovono dunque nella nuova *wilderness* della West Coast, un paesaggio a metà tra il mitico e il reale al cui mito sta contribuendo Hollywood.

Il romanzo *hard-boiled* si presenta quindi come genere a forte impronta popolare e maschile, la sua fortuna è sancita dall'accessibilità economica e dall'alta leggibilità delle pubblicazioni pulp, e le sue convenzioni narrative scaturiscono dall'incontro tra la fantasia di scrittori immersi nel grande macchinario dell'industria culturale di massa (giornalismo, pubblicità, cinema) e la moderna esperienza californiana. Caratteristiche che si trovano, *in nuce*, negli *incipit* di quattro romanzi che ne decretano la maturità: *The Postman Always Rings Twice* (1934) e *Double Indemnity* (serializzato in otto parti per il *Liberty Magazine* nel 1936, e pubblicato come libro nel 1943) di James M. Cain, *The Big Sleep* (1939) e *Farewell, My Lovely* (1940) di Raymond Chandler. Trasversale ai quattro titoli è una focalizzazione interna con narratori omodiegetici (assai diversi dalla cifra di Hammett che predilige sempre la focalizzazione esterna, riecheggiando, anche in questo, alcuni narratori hemingwayani; Genette 237): il narratorio non è qui ingaggiato nella suspense del mistero da sciogliere ma nell'identificazione con il narratore-protagonista e il suo contesto. Più che sulle note di un giallo, *The Postman Always Rings Twice* si apre su una situazione narrativa tipica dei romanzi *bottom-dogs*:

They threw me off the hay truck about noon. I had swung on the night before, down at the border, and as soon as I got up there under the canvas, I went to sleep. I needed plenty of that, after three weeks in Tia Juana, and I was still getting it when they pulled off to one side to let the

engine cold. Then they saw a foot sticking out and threw me off. [...] They gave me a cigarette [...] and I hiked down the road to find something to eat. (Cain, *Postman* 3)

Un viaggio di fortuna e il nomadismo di un protagonista in foggia di *hobo*. Anche l'ambientazione geografica sudoccidentale e di confine – Frank ha coperto la costa della bassa California prendendo passaggi da Tijuana – ricorda l'avvio dei romanzi di Nelson Algren (la Santa Fé di *Somebody in Boots*) e Edward Dahlberg (la Dallas di *Bottom Dogs*). Poche righe dopo, lo scenario si fa più specifico, entrando nel pieno dell'architettura “effimera” californiana. Alle catapecchie delle “giungle” degli *hobos* si sostituiscono quelle camuffate delle «auto court»:

That was when I hit this Twin Oaks Tavern. It was nothing but a roadside sandwich joint, like a million others in California. There was a lunchroom part, and over that the house part, where they lived and off to one side a filling station, and out back a half dozen shacks that they called an auto court. (Cain, *Postman* 3)

La Twin Oaks Tavern – dove Frank incontrerà Cora complottando con lei l'omicidio del marito Nick Papadakis – si presenta come «il luogo perfetto per l'avventura ad alta velocità» (Fine, “James” 30), con la tipica architettura funzionale all'ecologia automobilistica californiana fatta di stazione di servizio, tavola calda, alloggio e motel di fortuna. La Twin Oaks Tavern si trova su una strada fuori da Glendale (Los Angeles) – mentre l'omicidio avverrà poi a Malibu Hills – un'ambientazione che ritroviamo nell'attacco di *Double Indemnity*, insieme a un'apostrofe diretta al lettore/narratore, che si immagina a conoscenza

di un fatto di cronaca in cui il protagonista-narratore sarebbe coinvolto:

I drove out to Glendale to put three new truck drivers on a brewery company bond, and then I remembered this renewal over in Hollywood. That was when I came to this House of Death, that you've been reading about in the papers. (Cain, *Double 3*)

Il gioco di Cain è complesso: la “materia” di *Double Indemnity* (così come, in parte, di *The Postman*) risale infatti al celebre caso Snyder, del 1927, che aveva visto l'uccisione, a New York, del critico d'arte Albert Snyder per mano di due carnefici, la moglie, Ruth Snyder, e il suo amante, il venditore Judd Gray, interessati a riscattarne la polizza assicurativa di doppia indennità. Nonostante la reticenza di Cain circa il riferimento a Snyder-Gray, i debiti di *Double Indemnity* e *The Postman* – che contengono allusioni linguistiche dirette ai titoli delle cronache del caso – sono numerosi e sottili attestando la permeabilità tra la cronaca e il noir: nello specifico, tabloid quali *New York Daily News*, *New York Daily Mirror* e *Evening Graphic* che avevano coperto il celebre caso newyorchese forniscono a Cain uno stock di materiali e modelli narrativi – «la femme fatale, il ritratto psicologico del criminale, la confessione in prima persona del killer, e un punto di vista ostinatamente fatalista» – destinati a diventare la quintessenza del genere noir (Pelizzon and West 213).

Anche l'*incipit* di *The Big Sleep*, 1939, di Raymond Chandler, mette in scena una sorta di identificazione cognitiva con il lettore medio-basso. In gioco qui non vi sono rimandi a celebri fatti di cronaca nera quanto piuttosto la codificazione del «gusto legittimo delle classi alte per i

lavoratori» (Smith, *Hard-Boiled* 107), il passaggio disinvoltato di conoscenze e modi di fare *upper-class* al lettore *lower-class* (la cui media sarà la metà dell'autodidatta a cui ambisce il lettore popolare). Marlowe si presenta in un paesaggio di pioggia incipiente sulle colline di L.A., è vestito di tutto punto e mostra la *casualness* di chi, avendo familiarità consumata coi modi borghesi, può permettersi di non darvi peso:

It was about eleven o' clock in the morning, mid October, with the sun not shining and a look of hard wet rain in the clearness of the foothills. I was wearing my powder-blue suit, with dark blue shirt, tie and display handkerchief, black brogues, black wool socks with dark blue clocks on them. I was neat, clean, shaved and sober, and I didn't care who knew it. (Chandler, *Big 1*)

Poi la conclusione. «Ero vestito come un figurino» perché «avevo appuntamento con quattro milioni di dollari» (tanto vale l'uomo che lo ha ingaggiato). *Black Mask*, scrive Erin Smith, a dispetto dell'insistenza sulle radici pratiche dei propri autori, da un lato «celebrava i lettori colti», e dall'altro «offriva di fatto, ai suoi altri lettori, lezioni in abilità retorica borghese» (Smith, *Hard-Boiled* 139). I romanzi e i racconti di Chandler, con le loro descrizioni raffinate di interni e vestiti, sono dunque, in questo senso, l'opposto rispetto ai romanzi sociali di protesta: non vogliono fornire un quadro mimetico in cui il lettore popolare *possa* riconoscersi ma una scena distorta in cui egli *voglia* riconoscersi.

Ben diverso è l'avvio di *Farewell, My Lovely*, 1940. L'attenzione qui va alle dinamiche spaziali, alla geografia losangelina:

It was one of the mixed blocks over on Central Avenue, the blocks that are not yet all negro. I had just come out of a three-chair barber shop where an agency thought a relief barber named Dimitrios Aleidis might be working. It was a small matter. His wife said she was willing to spend a little money to have him come home. I never found him, but Mrs Aleidis never paid me any money either. (Chandler, *Farewell* 7)

Chandler sceglie di aprire il romanzo su un dato socio-logico-urbanistico: la graduale occupazione dei quartieri intorno a Central Avenue da parte dei neri, il tono – che sia più o meno neutro – non può non tradire una certa preoccupazione per il dato demografico, costituendo così un richiamo per il lettore medio-basso urbano e bianco di *hard-boiled*. Ma, a rimarcare la propria ubiquità sociale ed economica, Marlowe si colloca in uno scenario marginale: fuori da un barbiere dove lo ha portato un'indagine senza seguito (e, soprattutto, senza retribuzione). L'intera narrazione di *Farewell, My Lovely* parte con un'indagine irrilevante giunta a un punto morto («a small matter», «little money») e in assenza di un crimine conclamato: protagonista reale di questa prima pagina è la città con le sue strade, la presenza misteriosa di neri («Slim quiet negroes passed up and down the street») e quella di Moose Malloy, presentato come un «big man» dal look chiassoso accostato con similitudine poco lusinghiera a un immigrato («He was looking at the dusty windows [...] like a hunky immigrant catching his first sight of the Statue of Liberty»). Ancor prima di entrare nell'azione – Malloy, appena uscito di prigione e alla ricerca della fidanzata Velma Valento, apparentemente scomparsa, solleva di peso Marlowe dalla strada per trascinarlo nel bar dove

questa lavorava – Marlowe si sofferma a lungo sul suo aspetto, concludendo:

Even on Central Avenue, not the quietest dressed street in the world, he looked about as inconspicuous as a tarantula on a slice of angel food. (7)

L'occhio del detective-narratore disseziona come un tassidermista non il corpo del reato ma tutto ciò che compone il *tableau vivant* losangelino, dalle strade malfamate ai boulevard, dagli uffici ai nightclub, dagli interni lussuosi agli appartamenti ammobiliati.

Il patto con il lettore, d'altronde, è doppio: la promessa di aprirgli tutte le porte della città con tanto di istruzioni per l'uso (le descrizioni di vestiti e arredi assolvono così a una sorta di *vademecum* di gusto e maniere) e la scommessa che, nell'identificazione con lo *hard-boiled dick*, questo lo segua ovunque «senza macchia né paura» (Chandler, "Simple" 59).

## **PARTE TERZA**

### **I cronotopi della legge e della giustizia**



## 10. INTRODUZIONE

L'intento dell'analisi storico-culturale e sociologico-letteraria contenuta nelle due parti precedenti è stato di far emergere i nessi esistenti tra le narrazioni della legge/della giustizia da una parte e la legge/la giustizia della narrazione dall'altra. Per molti versi, da un punto di vista retorico, l'interventismo legislativo del primo e del secondo New Deal dichiara la propria tensione a un ambito di giustizia che si potrebbe definire "ideale", ovvero, secondo una definizione di François Ost, votato a coniugare la giustizia distributiva delle parti alla funzione di integrazione della pace sociale, combinando così il riequilibrio compensatorio dei torti a un «bene comune» (Ost 472).

Quella giustizia "ideale" non trova però espressione diretta nelle narrazioni letterarie degli anni Trenta, nemmeno nelle opere in cui più scoperti sono i debiti alle agenzie del New Deal, costituendo piuttosto, proprio nella denuncia di un'assenza o di una negazione, il punto di partenza per la rappresentazione di forme di giustizia alternative (collettive o individuali) al di fuori di quella istituzionale, resa invece in tutta la sua forza repressiva attraverso la frequenza con cui ritornano le sue più importanti raffigurazioni statali: tribunali, pri-

gioni, uffici federali. Per converso, ciò che si registra nei generi letterari votati alla contemporaneità della Grande Depressione – sotto la spinta composita di un cambio della committenza letteraria di cui si è detto nella seconda parte – è il riconoscimento politico (nell’impegno di scrittori/scrittrici *on the left*), istituzionale (nell’azione federale di FSA e FWP) e editoriale (nel boom della letteratura di genere) di una *giustizia della narrazione* quale condizione “pregiudiziale” per una *narrazione della giustizia*.

A livello narrativo, in un gruppo di romanzi scritti tra il 1929 e il 1941 appartenenti a generi e sottogeneri diversi, la centralità del tema della giustizia (o meglio, del tentativo di trasformare il diritto *in* giustizia) si fa perspicua attraverso la rappresentazione ricorrente di aule di tribunale (con annessi processi) e carceri: non semplici luoghi o scenari in cui si dipanano alcuni segmenti della trama bensì cronotopi della legge, concrezioni spazio-temporali dell’immaginazione romanzesca che contribuiscono a definire, per Michail Bachtin, il genere delle opere in cui compaiono.<sup>1</sup>

Da un punto di vista metodologico, la selezione di quel *corpus* di opere alla luce della presenza dei cronotopi della legge e della giustizia ha seguito tre diverse fasi, muovendo da una prima raccolta quantitativa guidata da un criterio di inclusività a una graduale ottimizzazione del dato quantitativo rifunzionalizzato a una più specifica analisi narrativa di quegli stessi cronotopi. Nella prima fase (Tabella 1, pp. 422-425) sono stati assecondati due criteri, uno di inclusione (allargato cioè a comprendere la letteratura di massa, oltre a opere di autori più canonici), e uno

1. «[...] il genere letterario e le sue varietà sono determinati proprio dal cronotopo, con la precisazione che il principio guida del cronotopo letterario è il tempo. [...]» (Bachtin, “Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo”, in *Estetica e romanzo*, 232).

di esclusione (l'assenza di un'ambientazione americana). Da un lato sono stati quindi esclusi alcuni romanzi che pure annoverano cronotopi legati alla legge e alla giustizia (da *The Good Earth* di Pearl Buck a *For Whom the Bell Tolls* di Ernest Hemingway) perché *non* ambientati negli Stati Uniti e quindi meno centrali rispetto all'economia di un discorso di riconfigurazione delle geografie letterarie americane di cui si è già scritto. Dall'altro, nella direzione di una mappatura dei generi letterari quanto più ampia, una prima classificazione ha riguardato, accanto a romanzi sociali destinati a entrare nel canone delle lettere americane, bestseller appartenenti all'*hard-boiled*, al *romance* e al romanzo storico:<sup>2</sup> nel 1936, per fare solo un esempio, si impongono all'attenzione romanzi "alti" (*The Big Money* di John Dos Passos, *Absalom, Absalom!* di William Faulkner e *In Dubious Battle* di John Steinbeck), un bestseller assoluto (*Gone with the Wind* di Margaret Mitchell) e un bestseller di quell'anno, *Drums Along the Mohawk* di Walter D. Edmonds.

A questa prima fase di raccolta di dati, è seguito un secondo spoglio del *corpus*, in cui si sono fatte ulteriori esclusioni in base a due criteri: uno di genere (il romanzo storico), e uno più trasversale, di effettiva, o meglio più diretta e visibile, rilevanza dei cronotopi della legge.<sup>3</sup> Nel

2. I dati circa i bestseller americani dal 1929 al 1941 sono stati tratti da una lettura incrociata di "Fiction Best-Sellers 1926-1945" e "Main Selections of the Book-of-the-Month Club 1926-1945" raccolti in *DLB (Dictionary of Literary Biography)*, vol. 9, pp. 291-293; 297-301.

3. Per quanto romanzi quali *Miss Lonelyhearts*, *The Day of the Locust* (Nathanael West), *The Yearling* (Marjorie Kinnan Rawlings), *Of Mice and Men* (John Steinbeck) o la trilogia di Studs Lonigan (James T. Farrell) siano attraversati da motivi riconducibili al tema della legge e della giustizia sociale, nessuno di questi (e degli altri esclusi dalla disamina più testuale) li mette al centro della propria narrazione. Un

caso del romanzo storico – un filone assai ricco degli anni Trenta – si è scelto di non approfondire l’analisi narratologica dei cronotopi della legge e della giustizia in esso presenti per una questione di distanziamento prospettico dal presente implicito in un genere che assume la forma di apologo del passato. Nonostante prigionie, battaglie, processi, esecuzioni capitali e morti sul campo non manchino in nessuna delle tre macro-ambientazioni di questi romanzi storici (l’America coloniale, la Guerra civile, gli anni Ottanta dell’Ottocento), la loro presenza non si sposa a un potenziale significato di cambiamento del corso della legge su uno sfondo storico in divenire, né tantomeno riflette i segni di quel mutamento sociologico e culturale che sta investendo, se non proprio travolgendo, la modernità del paese.<sup>4</sup> Tornare a una vicenda di coraggio e sopravvivenza in un frangente critico della storia nazionale si traduce in un sollievo escapistico (e talvolta sentimentale-melodrammatico) per i lettori, soprattutto urbani, del

caso a parte è costituito dalla trilogia *U.S.A.* di John Dos Passos, esclusa dall’analisi per la forma stessa dei tre romanzi e l’impossibilità di applicarvi una lettura legata alla rilevazione dei cronotopi.

4. Tutti i romanzi storici esclusi – M. A. Barnes, *Years of Grace*; E. Ferber, *Cimarron*; J. Herbst, *Pity Is not Enough*; Miller, *Lamb in His Bosom*; E. Glasgow, *Vein of Irons*; W. Edmonds, *Drums Along the Mohawk*; M. Mitchell, *Gone with the Wind*; K. Roberts, *Northwest Passage*; K. Roberts, *Oliver Wiswell* – contengono diverse varianti dei cronotopi della legge e della giustizia. Si pensi solo a *Gone with the Wind*, in cui compaiono carceri militari, prigionie di campo, ospedali e, potentissimo, il cronotopo della terra tradita e desolata che porta i segni di una “guerra ingiusta”. Ma anche al processo di *Cimarron*, ambientato negli anni Ottanta dell’Ottocento, che vede opposto il Territorio dell’Oklahoma agli indiani della Osage Reservation, riserva in cui sono stati scoperti dei giacimenti di petrolio; o il “processo per tradimento” di *Drums Along the Mohawk*, ambientato durante la guerra di Indipendenza.

presente, riconducendoli a una visione rassegnata della contemporaneità.<sup>5</sup>

Si è stabilito così il *corpus* definitivo (cinque libri-documentario e una cinquantina di romanzi – Tabella 2, pp. 426-428) in cui compaiono i cronotopi della legge e della giustizia più tradizionali, processi e prigionieri (ma anche ricoveri, ospizi e cliniche del welfare), ovvero istituzioni pubbliche attraverso cui lo stato esercita la propria autorità nei confronti del diritto costituito.<sup>6</sup> Un'autorità applicata, secondo la lettura di Walter Benjamin in *Per la critica della violenza* (1921), attraverso la «violenza conservatrice» («die Rechtserhaltende Gewalt»), ovvero la forza pubblica e legittima che trova, soprattutto nelle democrazie, la propria emanazione nel potere «informe come la sua presenza spettrale, inafferrabile e diffusa» della polizia (Benjamin 476). Esemplicazioni letterarie della doppiezza e l'ambivalenza implicita nella parola tedesca *Gewalt* – «a un tempo la violenza e il potere legittimo, l'autorità giustificata» (Derrida, *Forza* 53) –, questi crono-

5. Per un approfondimento circa le «historical fictions» degli anni Trenta e le loro possibili interpretazioni in chiave conservatrice o revisionista cfr. Conn 58-106.

6. All'interno di questo *corpus* definitivo è stato inoltre possibile enucleare un gruppo di quattro romanzi – *Daughter of Earth* (1929) di Agnes Smedley; *The Unpossessed* (1934) di Tess Slesinger; *The Girl* (1978) di Meridel LeSueur; *Yonnondio. From the Thirties* (1974) di Tillie Olsen – accomunati dal motivo-cronotopo ricorrente dell'aborto (indotto o spontaneo) quale tappa essenziale di un percorso di autodeterminazione femminile più o meno militante. La scelta di *non* sviluppare questa particolare concrezione spazio-temporale della legge e della giustizia è dettata sostanzialmente dalla specificità e la complessità (storiche, socio-culturali e teoriche) di un argomento – l'aborto – legato all'oppressione di genere e alle politiche di controllo sul corpo della donna.

topi sono stati poi studiati in relazione a una serie di altri gangli spazio-temporali che definiscono i vari sottogeneri del romanzo sociale in cui compaiono.

Così, a uno studio più strutturale dei meccanismi narrativi legati alla presenza dei cronotopi della legge e della giustizia si sono andati delineando alcuni *pattern* che segnano non solo l'atteggiamento dei protagonisti nei confronti del diritto costituito e della sua applicazione (violenta, corrotta o inefficiente) ma anche il loro tentativo, spesso frustrato, di opporsi a quella violenza con la creazione, o la fondazione, di un altro diritto, di un'altra giustizia. Attingendo ad alcune pagine contenute in *Forza di legge* (1994) di Jacques Derrida e rilanciando un'intuizione di Scott Henkel in un suo saggio su *The Grapes of Wrath* di Steinbeck ("A Seditious Proposal"), è stato infatti possibile ipotizzare che i romanzi/libri-documentario presi in esame in questa terza parte mettano in scena – portandosi dietro tutta la specificità del dato sociologico e geografico delle diverse ambientazioni – una logica che vede i protagonisti (siano essi operai/ operaie, figli/figlie del ghetto, *hobos*, *okies*, *drifters*, *farmers*, *hard-boiled dicks*, donne bianche di una *middle class* decaduta, donne nere dallo statuto sociale incerto, avvocati o medici) muoversi tra due tipi di legge. Vale a dire, tra una legge istituzionale pubblica, preservata con la violenza "legittima" dalle forze dell'ordine – che processano e incarcerano gli oppressi (su linee di classe, etnia/razza, e genere) e/o non processano e incarcerano i veri colpevoli – e la possibilità di una legge rivoluzionaria e/o correttiva ricreata e riscritta dall'azione collettiva o individuale.

Nel corso dell'analisi delle modalità narrative del passaggio (o del tentativo di passaggio) dal primo tipo di legge al secondo è quindi emersa la funzione "detonatrice" di alcuni cronotopi che si presentano come prodotto

e simbolo del perpetrarsi traumatico e/o apocalittico di una situazione di ingiustizia di partenza e che si fanno, a loro volta, produttori e simboli del manifestarsi traumatico di una ricognizione/revisione/rivoluzione dell'ingiustizia stessa. Alla luce di studi recenti sulla valenza etica – o assiologica – della categoria del cronotopo (Holquist, Steinby), è possibile inoltre affermare come la temporalità dell'esperienza e dell'azione sia vincolata a determinati luoghi e a determinate situazioni sociali pur lasciando all'individuo la libertà di scegliere. «Quello che una persona può fare», scrive Liisa Steinby, «è condizionato dall'ambientazione e dalla collocazione [...] le azioni che possono essere rappresentate in una città di provincia non possono generare alcun cambiamento storico, e nemmeno un cambiamento nella vita personale» (Steinby 120). La responsabilità etico-morale di una scelta libera all'interno di spazio-tempi pur così condizionati si lega quindi alla densità di quella che Gary Morson chiama «eventness», l'imprevedibile discontinuità di alcuni siti-eventi rispetto alle leggi naturali (Morson 2010).<sup>7</sup>

In questo senso, i cronotopi detonatori dei romanzi analizzati sembrano operare quali acceleratori, talvolta rivoluzionari, di possibilità messi in moto dalla libertà di un'azione umana individuale o collettiva. In altre parole, il cronotopo della fabbrica contempla – almeno potenzialmente – quello dello sciopero che, a sua volta, se innescato può produrre una scelta rivoluzionaria da parte dell'ope-

7. «Not all events have eventness. An event has “eventness” if and only if presentness matters more than the automatic result of prior moments [...] the possibility of more than one outcome makes an event not just something that happens but something that happens even though it might not have. It is that quality – the might-not-have-been – that constitutes eventness» (Morson 94).

raio e degli operai in rivolta. Una frattura temporalmente verticale lungo la prevedibilità orizzontale del lavoro nella fabbrica. I cronotopi detonatori assolvono quindi alla funzione strutturale di favorire una trasformazione nelle coscienze private e pubbliche, individuali e collettive, dei protagonisti delle varie opere. Pur innestandosi su macro-cronotopi talvolta orizzontali (in cui l'azione è srotolata nello spazio con un passo narrativo lento, per esempio la strada, la terra e la baracca nell'esodo), i cronotopi detonatori sono quasi sempre verticali, alimentati da un serie di *kernels* (o «nuclei», «nodi», «biforcazioni»)⁸ che precipitano quella stessa azione in un ritmo narrativo più concitato. Nei cronotopi verticali la temporalità non si dipana orizzontalmente, vale a dire su un asse storico che segue grosso modo una logica di passato-presente-futuro, ma è come compressa e condensata in stratificazioni verticali ascendenti o discendenti non-lineari che portano a una disposizione del tempo laterale ed eccezionale.

Nella disamina di *The Grapes of Wrath*, per esempio, in seno al cronotopo dell'esodo è possibile individuare una serie di *kernels* deputati a creare delle fratture lungo la lenta epopea dei Joad (lo sfratto, gli scontri, la morte del leader – Tabella 3, p. 429), una serie di perni da cui dipende non solo la fruibilità del racconto (altrimenti troppo piatto), ma anche la maturazione dei suoi protagonisti.

8. Pur riferendosi alle stesse categorie, esistono almeno tre terminologie che si possono utilizzare: quella di Chatman in *Storia e Discorso* tra «kernels» (nuclei) e «satellites» (Chatman 53), quella di Roland Barthes nella "Introduzione all'analisi strutturale dei racconti" (in *L'analisi del racconto*) tra «funzioni cardinale» (o nodi)" e «catalisi» (Barthes 19-20); e quella di Franco Moretti tra «biforcazioni» e «riempitivi» o «fillers» ("Il secolo serio" 690; *The Bourgeois*). Si utilizzerà qui la terminologia di Chatman, «kernel» e «satelliti».

Più in generale, all'interno delle diverse macro-ambientazioni (la terra, la fabbrica e la miniera, la strada, la giungla, il ghetto, le contee semi-rurali del Sud di Faulkner e Hurston) – che con buon beneficio di sovrapposizione, possono essere ricondotte ad altrettanti filoni (romanzo sociale di protesta, romanzo proletario di sciopero e conversione, romanzo *hard-boiled*, romanzo *bottom-dog*, romanzo del ghetto, romanzo sociale del Sud) – i vari cronotopi detonatori sono stati suddivisi ulteriormente in due categorie: cronotopi sociali (frutto cioè dell'azione umana, individuale o collettiva) e cronotopi naturali (frutto dei fenomeni naturali). Sulla scorta di questi criteri è stato quindi possibile raggruppare i cronotopi detonatori in cinque tipologie: il cronotopo dell'esodo dalla terra (umano/collettivo); il cronotopo dello sciopero (umano/collettivo); il cronotopo dell'attraversamento della strada (umano/collettivo); il cronotopo dell'esplosione del ghetto (umano/privato e collettivo); il cronotopo cataclismico dell'incendio doloso (umano/privato) e dell'uragano e dell'alluvione (naturale/privato e collettivo). Inoltre, pur essendone talvolta preceduto, il dispiegarsi di questi cronotopi detonatori crea nella maggior parte dei casi le condizioni per la comparsa (o per la ricomparsa) dei cronotopi del processo e della prigione.<sup>9</sup> Si tratta certo di una classificazione che prevede non poche intersezioni. D'altronde, non solo il romanzo è, per usare una definizione di Rachel Falconer, «eterocronico», ovvero capace di contenere più cronotopi al suo interno (Falconer), ma proprio la pluralità dei crono-

9. In questo studio, l'analisi della rappresentazione del "processo", cronotopo della legge per eccellenza, è mirata a studiarne il funzionamento all'interno dei contesti che ne propiziano la presenza e non le caratteristiche retoriche.

topi e «la pratica della scelta tra loro» sono caratteristiche del romanzo in contrapposizione all'epica dominata da un solo cronotopo (Pechey 174).

Per restare sull'esempio del cronotopo dell'esodo, la trasformazione dei *farmers* in "braccia" al soldo dell'agribusiness ne matura la coscienza protestataria e proletaria, portandoli quindi a partecipare all'azione organizzata di scioperi nei campi e incrociando, di fatto, il cronotopo dello sciopero. Mentre nei romanzi di "sciopero e conversione" – non di rado, è il caso di *To Make My Bread* di Grace Lumpkin,<sup>10</sup> inclusivi di un esodo forzato dalla terra alla miniera/fabbrica – l'intera narrazione è votata o alla preparazione o allo "svolgimento" del cronotopo dello sciopero, nei romanzi dell'esodo lo sciopero è possibile solo grazie all'esodo, che non copre l'intero romanzo (suddiviso in una prima parte dedicata alla "terra" di origine e una seconda al viaggio) ma ne contiene il fulcro narrativo e narratologico. Così, tanto nei romanzi di esodo che in quelli di sciopero, pur cambiando i cronotopi orizzontali e quelli detonatori, speculari (se non proprio invariati) restano tanto i nuclei verticalizzatori (sfratto, scontri, raduno, morte del leader), quanto i satelliti principali (l'esperienza dei *federal camps*, l'organizzazione delle *tent towns*) (Tabella 3, p. 429).

Nel loro nascere dallo scontro tra situazioni violente legate alla preservazione dello *statu quo* e della legge costituita ed eventi altrettanto violenti e traumatici potenzialmente forieri di una legge meno ingiusta, questi cro-

10. A ben vedere è anche il caso di *Yonnonidio*, il romanzo proletario-iniziativo di Tillie Olsen privo però del *topos* dello sciopero, in cui l'iniziazione della piccola protagonista, Mazie, segue le tappe del nomadismo forzato della famiglia Holbrooks dalla miniera alla terra al macello di Omaha.

notopi rispecchiano le dinamiche giuridiche e identitarie dominanti nelle diverse macro-ambientazioni di carattere geografico/sociale (il Sud rurale degli *sharecroppers*, l'Ovest agricolo degli Okies, la fabbrica e la miniera, il ghetto metropolitano, la "giungla" di *hobos* e *bottom dogs*, il Mississippi di Faulkner, la Florida di Hurston, la California di Hammett, Chandler e Cain). Nel Mississippi di Faulkner, per esempio, uno stato in cui la separazione sociale e razziale tra bianchi e neri è l'ordine costituito e in cui la fantasia e la retorica apocalittica dei bianchi protestanti evangelici ascrivono da sempre i fenomeni cataclismici alla violazione di quell'ordine, il ricorso narrativo all'azione di incendi dolosi (quasi mai perseguiti dalla legge perché rispondenti ai codici non scritti delle consuetudini sociali del Sud), uragani e inondazioni corrisponde all'impossibilità di concepire, all'interno di quel quadro immobile, alcun tipo di cambiamento giuridico frutto di azione e protesta sociale. Se le lotte sociali possono essere considerate processi «performativi» nella misura in cui «producono attivamente forme di potere, legge o conoscenza» che meglio si attagliano a un orizzonte di aspettative comune (de Sousa Santos 418), e se il loro dispiegarsi si può dare solo attraverso l'unicità e irreversibilità (vale a dire la *storicità*) del contemporaneo, non stupisce la frequenza sistematica con cui i romanzi di Faulkner ricorrono all'azione a-storica e non-contemporanea (perché ciclica) di fenomeni catastrofici quali incendi e alluvioni come unica catalisi di una crisi sociale sempre latente ma mai deflagrante. Esattamente il contrario di quanto avviene nella storia dei Joad, la cui vicenda si apre proprio su un cataclisma naturale (la Dust Bowl) e sugli effetti disumani della legge che li espropria della terra, ma si volge, grazie al cronotopo dell'esodo verso la California, a una graduale

crescita della consapevolezza familiare e collettiva del significato sociale e giuridico dell'esperienza di migranti.

D'altro canto, l'ipotesi euristica che si intende sviluppare in questa terza parte non è finalizzata alla elaborazione di astratte tassonomie a posteriori ma all'indagine dei modi in cui alcuni cronotopi degli anni Trenta – non a caso quelli centrali ai generi nati come risposta all'*impasse* narrativa di cui si è già scritto – rispecchiano e racchiudono il cambiamento, violento e problematico, di un paese alle prese con una riscrittura del proprio statuto giuridico e letterario. Se a livello di dottrina, si registra una reinterpretazione giuridica dei diritti fondamentali tutelati dalla Costituzione (dinamiche in divenire di cui gli scrittori di quel decennio possono soltanto intuire la portata), a livello sociale, le tensioni tra capitale e lavoro, *haves* e *have-nots*, polizia e criminalità, banche e banditi sono talmente potenti da generare continui scontri con la legge costituita. Da un punto di vista politico, contrasti e scontri avvengono su due piani: strutturale (governativo e federale) da una parte, e locale (contingente e popolare) dall'altra.

Il primo riguarda gli attriti creati dalla legislazione del New Deal rispetto alla Corte Suprema e ai principi del *due process* che hanno regolato il corso della giustizia fino a quel momento nel segno della tutela del diritto di proprietà e di mercato a favore del capitalismo liberista e *laissez faire*, conflitti sorti dal tentativo di Roosevelt di introdurre prassi riparatorie in grado di attenuare l'anarchia di quel sistema per uscire da una delle sue peggiori crisi cicliche (cfr. Appendice).

Il secondo ha invece a che fare con la risposta popolare alla depressione economica e alla repressione legislativa in una fase di transizione dal modello liberista della Progressive Era a quello assistenziale del New Deal;

due esperienze politiche tra cui il cittadino medio fatica a cogliere le differenze, collocando spesso i nuovi provvedimenti governativi in una linea di quasi sostanziale continuità con i precedenti. “Quasi”, perché la macchina propagandistica del New Deal e la retorica presidenziale si adoperano con sistematicità per segnare il cambiamento. E proprio in quel “quasi” risiede l’ambiguità di fondo dell’impegno intellettuale degli anni Trenta e, forse, la chiave di volta della straordinaria ricchezza della produzione letteraria della Depressione: nello scarto, cioè, tra la percezione della giustizia e della legge da parte dei soggetti ritratti – sempre più rispondenti a esperienze delle classi basse o medio-basse – e la rielaborazione di quelle esperienze da parte di autori coinvolti a diverso titolo, non di rado “istituzionalmente”, in una riconfigurazione del patto politico e sociale della narrazione.

Dagli autori degli anni Trenta (qualsiasi sia la loro provenienza sociale) quelle grandi trasformazioni socio-politiche e culturali sono lette come connaturate alle esperienze *Ortsgebunden* di un’epoca in cui la resa delle geografie culturali contemporanee si fa sistema letterario. Alla rinnovata e problematica inclusività della rappresentazione romanzesca e documentaria nei confronti di segmenti geografici, sociali e culturali fino a quel momento marginali concorrono, si è già scritto, la mobilitazione intellettuale *on the left*, la propaganda del New Deal e l’azione dell’FBI e l’imporsi commerciale di una pubblicistica di genere sensazionalistico e noir.

Gli scenari in cui si muovono i libri-documentario, i romanzi sociali in senso lato e il noir – la terra impoverita delle Great Plains, la California dei migranti, le fabbriche di Gastonia, le miniere di Harlan County, le “giungle” e le *hooverilles* degli *hobos*, i ghetti degli immigrati e dei neri

di Chicago e New York, il nuovo paesaggio di automobilità della California – sono *tutti* attraversati da tensioni violente con la legge e innescano *tutti* una qualche sfida (prenda essa le forme collettive di una lotta o quelle individuali di una fuga) alla legge costituita. Nell'ingaggiare un confronto con la legge istituzionale, i protagonisti che vi si muovono sono ritratti nel momento in cui l'azione fuorilegge, l'infrazione del diritto, diventa altro, segnando il punto di partenza per la formazione di un codice morale che – individuale o collettivo, costruttivo o nichilista – si vorrebbe meno ingiusto.

Un discorso diverso merita la rappresentazione del Sud *non* minerario-industriale (la Florida di Hurston, l'Alabama di Agee e Evans, il Mississippi di Faulkner) che non contempla cronotopi detonatori frutto di azione umana e sociale. Mentre l'Alabama di Agee, ma anche la Georgia di *Tobacco Road* di Caldwell, sono ritratti come sospesi in un immobilismo sociale per certi versi astorico in cui gli *sharecroppers* sono o troppo "ignoranti" (Caldwell) o troppo "sublimi" (Agee) per concepire qualsivoglia tipo di azione migliorativa, il Mississippi di Faulkner è un coacervo di tensioni razziali e sociali sul punto di esplodere ma sempre ricondotto allo *statu quo* al termine di un evento cataclismico.

## 11. LA LEGGE DELLA TERRA: IN EXITU

Burned out, blown out, eat out, tractored out.

Dorothea Lange, Paul Taylor, *An American Exodus*

And the partition wall of the Gudgers' front bedroom *IS* importantly, among other things, a great tragic poem.

James Agee, Walker Evans,  
*Let Us Now Praise Famous Men*

66 is the path of a people in flight, refugees from dust and shrinking ownership [...]

John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*

Perché considerare *The Grapes of Wrath*, *Tobacco Road* e *Whose Names Are Unknown*, insieme a *You Have Seen Their Faces*, *Land of the Free*, *An American Exodus*, *Let Us Now Praise Famous Men*, *12 Million Black Voices*? Si tratta in fondo di due generi distinti, romanzo e libro-documentario. In prima analisi perché il cronotopo, pur essendo stato studiato da Bachtin in seno al romanzo, non teme attraversamenti di generi diversi (Falconer 112).

Poi perché, come si è scritto nella seconda parte, le influenze tra libri-documentario e romanzi sociali di protesta sono mutue e strette: si pensi solo al fatto che molti degli autori dei *photo-essay books* siano narratori e poeti già affermati (Erskine Caldwell, Archibald MacLeish,

James Agee, Richard Wright); ma anche, nello specifico di *The Grapes of Wrath*, a come questo romanzo nasca, specularmente, da una gestazione giornalistico-documentaria ovvero dalla serie di sette articoli di denuncia scritti da Steinbeck per il *San Francisco News* tra il 5 e il 12 ottobre 1936 sotto il titolo di *The Harvest Gypsies* (DeMott, *Working* xxxiii). Con un corredo fotografico a firma Dorothea Lange, il gruppo di articoli per il *News* del 1936 costituiscono un reportage sui problemi dei migranti provenienti dalle Great Plains, *farmers* trasformati in nomadi dalle circostanze avverse che li hanno spogliati del diritto di proprietà e, progressivamente, non sulla carta ma nelle pratiche amministrative e giuridiche dello stato della California, di una piena cittadinanza.

Il nucleo compositivo del bestseller di Steinbeck va ricondotto quindi a *The Harvest Gypsies* – le cui parti saranno poi raccolte nel pamphlet *Their Blood is Strong* nel 1938 –, a una serie di informazioni che egli ricava dall'esperienza del Weedpatch Camp (chiamato anche Arvin Federal Government Camp) costruito dalla FSA e gestito da Thomas Collins (uno dei dedicatari del romanzo),<sup>11</sup> nonché a un romanzo appena abbozzato (“Oklahomans”) e a un libello sugli scioperi dei raccoglitori di lattuga di Salinas (“L’Affaire Lettuceberg”). Seminale rispetto alla gestazione di *The Grapes of Wrath* è inoltre l’esperienza di primo soccorso nei campi di Visalia, dove i migranti sono colpiti dall’alluvione del febbraio 1938 e dove Steinbeck lavora al fianco dello stesso Collins e di Horace Bristol, fotografo di *Life*, testata con cui l’autore si è impegnato a scrivere un articolo che non vedrà mai la luce, (DeMott, *Working* xxxiii, *Grapes* xxvii).

11. «To TOM who lived it» (Steinbeck, *Grapes*).

Alla rappresentazione della terra immiserita della Grande Depressione – dal Sud dei fittavoli all’Oklahoma degli Okies – contribuiscono tanto le opere documentarie finanziate da RA e FSA (la fotografia sociale, i *newsreels* e i documentari), quanto una pubblicistica sempre più votata al fotoreportage di riviste dal target eterogeneo quali *Time Magazine*, *Life* e *Fortune*. L’area del Sud (Alabama, Mississippi, Georgia) con la rovinosa povertà degli *sharecroppers* e quella delle Great Plains interessate dalla Dust Bowl sono così al centro di un’importante attenzione riformista e mediatica a partire da metà del decennio. E sempre più spazio, in quelle *narratives*, è riservato al racconto della migrazione forzata dei coltivatori bianchi sfollati delle regioni centrali, del loro approdo in California, delle loro condizioni di vita e di lavoro nei *migratory camps*, e degli scontri violenti tra l’agribusiness e il bracciantato stagionale di cui ingrossano le fila.

Nel 1935 Lange e Paul Taylor firmano infatti un fotoreportage sulle condizioni di lavoro nell’industria ortofrutticola californiana con attenzione agli Okies che si riversano tra la San Joaquin e la Imperial Valley: il pezzo esce su *Survey Graphic* di luglio e diventa subito fonte di ispirazione per il film documentario di Pare Lorentz *The Plow that Broke the Plains* (1936). Contemporaneamente a *The Grapes of Wrath* esce inoltre *Factories in the Fields* di Carey McWilliams: una serrata disamina socioeconomica delle stesse dinamiche abbracciate in termini realistico-allegorici da Steinbeck che dà rilievo però anche alla storia “non-bianca” (di filippini, messicani, cinesi e giapponesi) del bracciantato californiano. Prese nell’insieme – pur nelle loro molte differenze politiche ed estetiche – le opere giornalistiche, documentarie, sociologiche e poetiche (difficile scindere del tutto una matrice dall’altra) di Pare Lorentz,

Lange/Taylor e Steinbeck appaiono accomunate dal ritratto di un «popolo in fuga» (Steinbeck, *Grapes* 123) e dall'esodo di quella massa di migranti verso una sorta di giardino spinato in cui l'agribusiness californiano incarnato dagli Associated Farmers, Inc. – il trust che regola monopolisticamente la produzione agricola della Central Valley appoggiandosi alla violenza dei vigilantes, alla deportazione degli agitatori e alle leggi anti-picchettaggio – ha ridotto il sogno dell'Eldorado. Se l'abbandono della terra d'origine, consegnata a un dissesto agricolo locale, nazionale e internazionale e ulteriormente prostrata dalle tempeste di polvere, è simboleggiato da una legge finanziaria (lo sciaccallaggio delle banche), industriale (l'avvento dei trattori) e sociale (l'avidità e la pavidità dei proprietari) ingiusta, la terra di arrivo, la meta alla fine del viaggio-esilio, ripropone anch'essa una violenza repressiva impartita come legge, e in cui si consumano gli scioperi, i picchetti dei braccianti messicani e filippini organizzati nel sindacato Cannery and Agricultural Workers Industrial Union e la repressione dei vigilantes degli Associated Farmers. Particolare risonanza avranno poi i già citati scioperi di Salinas del 1934 e del 1936. Scrive Carey McWilliams in un capitolo di *Factories in the Field* (1939) intitolato “The Rise of Fascism”, e in un sottoparagrafo che deforma il noto brand commerciale “Sunkist Oranges” in “Gunkist Oranges”:

The wave of violence, launched by the Associated Farmers in 1934, swept on into 1935 and 1936 with organized vigilante groups crushing one strike after another. On June 15, 1936, 2500 Mexican orange pickers (organized as the Federation of Agricultural Workers Industrial Union) struck in Southern California, tying up, for several weeks, a \$ 20,000,000 citrus crop. (McWilliams 249).

Sarà proprio seguendo i fatti di Salinas che Steinbeck maturerà un'indignazione nei confronti del trattamento disumano dei migranti alla mercé degli Associated Farmers destinata a montare in parallelo alle piene alluvionali di Nipomo e Visalia del 1938, ennesima scure ad abbattersi sulla precarietà di quel popolo. In una lettera al suo agente letterario, Elizabeth Otis, Steinbeck ritorna sulla connotazione fascista della "legge" personificata da banche, amministratori di elettricità e acqua e i grandi coltivatori, accusati di sabotare il tentativo federale di alleviare la gravità della situazione:

I must go over into the interior valleys. There are about five thousand families starving to death over there, not just hungry but actually starving. The government is trying to feed them and get medical attention to them with the fascist group of utilities and banks and huge growers sabotaging the thing all along the line. (Steinbeck, *A Life* 158)

È questo sdegno, un sentimento scaturito dall'osservazione delle storture prodotte da politiche lavorative e abitative locali ingiuste, ma anche un sentimento svincolato da qualsivoglia ideologia professata, a informare *The Grapes of Wrath*, un romanzo al cui enorme successo commerciale dovrà contribuire non poco l'aura di scandalo che ne accompagnerà messe al bando e anatemi da parte di una serie di istituzioni pubbliche e politiche. Tra i nemici di Steinbeck non mancano gli Associated Farmers di Kern County, California – e la Camera di Commercio dello Stato – che denunceranno il libro tacciandolo di «oscuro sensazionalismo» (Doss 737). Per tutta risposta, *The Grapes of Wrath* incasserà il pieno appoggio istituzionale della Casa Bianca. Non solo Eleanor Roosevelt ne difenderà,

adamantina, la verosimiglianza – «I have never thought *The Grapes of Wrath* was exaggerated» (cit. in DeMott, *Grapes* xxxvii) – ma lo stesso presidente, in un discorso alla radio del 1940, userà la risonanza pubblica dell’opera per corroborare il disegno riformista del New Deal:

I have read a book, recently, it is called *The Grapes of Wrath*. There are 500,000 Americans that live in the covers of the book. I would like to see the Columbia basin devoted to the care of the 500,000 people represented in *The Grapes of Wrath*. (F.D. Roosevelt cit. in Wyatt 3)

*The Grapes of Wrath* si iscrive quindi in una grammatica degli spossessati della terra centrale alla retorica del New Deal, alla produzione documentaristica che dalle sue agenzie più o meno direttamente promana (anche quando ne prende le distanze), e a una sensibilità romanzesca attratta dalle possibilità narrative del motivo dell’esodo e della strada.

All’interno di quella grammatica, pur declinata regionalmente, gli spossessati si muovono tra due ambiti della legge legati, per tornare ai termini dell’analisi di Walter Benjamin, a filo doppio con la violenza: la legge costituita applicata dalle forze dell’ordine (associata all’ingiustizia di entità “mostruose” quali banche e trust di agricoli e agroalimentari) e la legge riscritta o creata *ex novo*, la legge “rivoluzionaria”, a partire da un atto spontaneo e collettivo. Come spiega Scott Henkel, quella dei Joad è una parabola di «rifugiati da una serie di espressioni di violenza tesa a preservare la legge»: «dai trattori che applicano la legge *de jure* circa la proprietà privata ai deputati e ai vigilantes che bruciano le Hoovervilles e applicano *de facto* la segregazione razziale» (Henkel 226). Non di-

versamente deve essere considerata la violenza che incontrano i soggetti ritratti nel libro più contiguo a *The Grapes of Wrath*, *An American Exodus*, ma anche in buona parte di *Land of the Free*.

L'epopea dei diseredati della Dust Bowl contribuisce a fissare l'iconografia di un'intera epoca: ancora oggi tra le immagini che associamo alla Depressione si imprimono nella memoria proprio le fotografie legate alla *grapes of wrath narrative*, il racconto dell'esodo, su tutte *Migrant Mother* di Dorothea Lange.<sup>12</sup> Quella narrazione si fonda su due/tre cronotopi (sostanzialmente due per i libri-documentario dedicati ai fittavoli del Sud e tre per le opere inclusive della narrazione dell'esodo): la terra impoverita di cui *farmers* e *tenants* sono espropriati (e la loro dipartita dai campi solcati da aratri diventati trattori mostruosi – che nel documentario di Pare Lorentz trascolorano nei carri armati della Prima guerra mondiale); la baracca/capanno (*shack*), dove vivono nell'indigenza (luogo abbandonato anch'esso insieme ai campi quando/se si innesta la storia del viaggio verso Ovest); la strada e i nuovi spazi abitativi estemporanei in cui i migranti riparano lungo il viaggio (i vari accampamenti di fortuna alla congiunzione delle strade, le Hooverville, e i diversi tipi di colonie di tende e cabine costituite da *government camps*, *squatters' camps* e *company camps*). Gli ultimi due (la strada e i diversi "accampamenti") rientrano nel cronotopo dell'esodo, funzionano quindi come detonatori dei sentimenti di rabbia e disperazione dei protagonisti/migranti nei confronti delle ingiustizie subite. L'esodo trasforma così amarezza e fru-

12. Su *Migrant Mother*, fotografia scattata da Lange all'interno di un ciclo, nel febbraio 1936 in un campo vicino a Nipomo, 70 miglia a nord di Santa Barbara e pubblicata inizialmente sul *San Francisco News*, cfr. Raban.

strazione in occasioni di riscatto individuale e collettivo attraverso la presa di coscienza delle potenzialità di una lotta che possa provare a riscrivere le leggi del patto sociale.

La relazione tra questi gangli strutturali delle varie narrazioni della terra e l'idea di diritto e di giustizia è esplicita per più motivi. Se, in generale, la natura di denuncia sociale di questo filone letterario/giornalistico si porta dietro un messaggio protestatario che poggia per necessità sullo svelamento, più o meno patetico, di interi cataloghi di ingiustizie e diritti negati, mossi e diversificati sono invece gli approcci estetici a un tale intento. È appunto nella differente articolazione degli stessi cronotopi che emerge la diversità di quegli approcci.

Nelle due opere che non presentano il motivo dell'esodo, *You Have Seen Their Faces* e *Let Us Now Praise Famous Men*, il discorso della legge/giustizia si innesta sul cronotopo della baracca (spoglia, sporca, priva di intimità e povera di oggetti) in cui più evidente appare, nella giustapposizione alle case borghesi private e isolate dei lettori/spettatori, la negazione della libertà dal bisogno economico. La cifra consapevolmente paternalistico-grottesca di *You Have Seen Their Faces* evoca le privazioni dei propri soggetti misurandole da una distanza di sicurezza dal tenore di vita di lettori/spettatori chiamati a prendere *visione* di un quadro pregiudicato difficile da decifrare con un atteggiamento di superiore benevolenza. Questo tipo di tono è rovesciato in *Let Us Now Praise Famous Men* a favore di una rappresentazione lirica del tutto immersa nella realtà ritratta, tanto da annullare ogni barriera fisica tra osservatore, osservato, e lettore/spettatore: delle tre famiglie di fittavoli dell'Alabama, Evans e Agee non mettono a nudo penuria materiale e debolezze morali da ricondurre a un contesto sociale ed economico abbruttito e ingiusto, ma una forma di universale,

umana dignità. La distanza estetica (e politica) che separa l'opera di Bourke-White/Caldwell da quella di Evans/Agee si fa tangibile nel cronotopo della *shack*.

Un discorso speculare all'intero cronotopo della terra si rende opportuno per *12 Million Black Voices*, il libro-documentario di Richard Wright che ripercorre la storia degli afroamericani dal loro sradicamento africano alla schiavitù e da questa alla segregazione e alla migrazione verso le città del Nord. Se il cronotopo della terra come “tomba” e prigione – quindi simbolo primario del persistere della non emancipazione dei neri anche in seguito all'abolizione costituzionale della schiavitù – contiene in sé tutta la differenza incolmabile rispetto alla retorica bianca della terra dei liberi, la *narrative* della migrazione dal Sud ai ghetti delle città del Nord non è innervata dal sogno di un'ultima Frontiera ma dalla convinzione che «il prossimo posto sarà brutto tanto quanto l'ultimo» (Wright, *12 Million* 86).

### 11.1. La terra

A fare da comune denominatore tra le opere costruite attorno al cronotopo della terra è una giustapposizione marcata tra la libertà di cui essa è tradizionalmente depositaria – secondo una tensione pastorale articolata, sia a livello di retorica alta sia a livello di fantasia popolare, sul mito dello *yeoman* e del giardino – e la sopraggiunta negazione di quell'ideale.

Nel suo catalogo di immagini e di versi, *Land of the Free*, Archibald MacLeish evoca la consunzione e il tradimento del connubio terra-libertà. Da qui la citazione testuale della Dichiarazione di Indipendenza, chiosata dall'ammissione amara di un fallimento:

“We hold these truths to be self-evident:  
 that all men are created equal;  
 that they are endowed by their creator with certain in-  
 alienable rights;  
 that among them are life, liberty [...]”  
 We told ourselves we had liberty. (MacLeish 4)

Seguono poi una progressione di immagini e di versi che ritraggono il depauperamento del continente e portano al sillogismo «Now that the land's behind us we get wondering/ We wonder if the liberty was land and the/ Land's gone: the liberty's back of us» (29).

La “terra dei liberi” – che non sono più liberi perché non hanno più terra – si è quindi trasformata in un simbolo di perdita (umana e politica). Da simbolo di libertà, la terra si è fatta strumento e luogo di prigionia materiale e metaforica. Anche il crimine e la prigionia sono misurati su questo quadro di rovina: di fronte all'impossibilità di sopravvivere con il mestiere portato avanti di generazione in generazione, la prigionia non sembra un'alternativa del tutto svantaggiosa. In *The Grapes of Wrath*, alle domande di Jim Casy (e poi di Pa Joad e Ma Joad) circa il trattamento ricevuto da Tom in carcere, questi risponde che, essendoci almeno da mangiare e da fumare, non era poi male (Steinbeck, *Grapes* 28, 56, 258, 262). Se i *farmers* bianchi – il cui «sangue è forte» e che, sempre per Steinbeck, «Sono della migliore razza americana, intelligenti, pieni di risorse; e, se gliene viene data la possibilità, responsabili nei confronti della società» (Steinbeck, *I nomadi* 103-104)<sup>13</sup> – devono fare i conti con lo svuota-

13. Si fa qui riferimento alla traduzione italiana di *The Harvest Gypsies, I nomadi*.

mento di un ideale in cui erano iscritti i loro diritti, per gli afroamericani quell'ideale non è mai esistito né *de jure*, fino all'emancipazione, né *de facto*, dopo di essa. “La terra dei liberi” è per i neri la negazione stessa di qualsivoglia libertà, o meglio, una prigione: non esiste differenza tra la vita nei campi e la prigione, tra il “dentro” e il “fuori”, perché non esiste un *fuori*. I campi di cotone diventano una tomba in cui soccombere «murati» vivi:

Our days are walled with cotton.  
(Wright, *12 Million* 49)

Nella storia degli afroamericani, il binomio terra-libertà centrale alla retorica americana è quindi svuotato e rovesciato: i secoli di vita confinati nei campi di cotone, scrive Richard Wright in *12 Million Black Voices*, hanno negato ai neri quei sentimenti di «famiglia, casa, comunità, razza, chiesa, o progresso» che nascono dal senso di appartenenza a un luogo e si riflettono nella tutela dei principali diritti costituzionali. Privati, *de facto*, del diritto di cittadinanza garantito dalla proprietà della terra, gli afroamericani cercano nella «incessante mobilità» una via *naive* «di provare la loro libertà» (36). La foto – di Jack Delano – che chiude la narrazione di Wright ritrae il portato storico di un tale nomadismo: una famiglia nera composta da due donne e un bambino, quindi “acefala”, priva di un padre spinto alla fuga o semplicemente assente perché impossibilitato a provvedere alla propria prole.

L'eredità degli afroamericani è costituita da catene reali e metaforiche. Nel governo del Sud, scrive Wright, «non ci sono poliziotti neri, leggi nere, giudici neri, carcerieri neri, sindaci neri», affermazione seguita da due pagine di foto raggruppate sotto la dicitura «La legge è bianca»: la

seconda ritrae un linciaggio, la prima due neri seduti a un tavolo di fronte a due bianchi che rappresentano l'autorità. Evidente è la somiglianza di uno dei due bianchi nelle veci di ufficiali della prima foto e del bianco che mostra con orgoglio il corpo linciato del nero nella seconda. La terra, per i neri del Sud, non è né garanzia di libertà né libera ma un immutabile spazio-tempo di prigionia da cui non si può evadere se non come fuggiaschi o omicidi:

If you act at all, it is either to flee or to kill; you are either a victim or a rebel. (57)

Tuttavia, l'azione della fuga (rappresentata negli anni Trenta da una massiccia migrazione degli afroamericani del Sud verso le città del Nord) non consente un'alternativa reale. Nel migrare dai campi del Sud ai ghetti del Nord, i neri passeranno da una prigione "rurale" a una "metropolitana", con le "mura" del cotone sostituite dal cemento delle celle anguste e promiscue di *tenement* pronti a esplodere.

Diverse sono le premesse da cui muove il popolo in fuga ritratto nella narrazione più potente della Grande Depressione, l'esodo dalle Great Plains. La rappresentazione della ricerca di una nuova terra promessa in cui riformulare i confini giuridici di libertà dei migranti poggia, retoricamente, sull'indipendenza orgogliosa di un popolo di ex coloni caduti in disgrazia ma non domi. Sarà proprio l'esodo lungo la Route 66, un percorso di sopravvivenza che piega l'indipendenza dei *farmers* in una necessaria solidarietà tra *laborers*, a provare l'inservibilità di quella retorica e a spingere verso la presa di coscienza di appartenere, ora, a geografie sociali in cui completa diventa la negazione dei diritti fondamentali garantiti dalla terra.

Se il sovrasfruttamento delle pianure centrali – per mano delle leggi del mercato, dell’avidità delle banche e del ritorno ciclico di siccità e tempeste di polvere – ha messo sul lastrico coltivatori e mezzadri che hanno sempre creduto nel potere imperituro della terra di produrre libertà, la migrazione di quel popolo di migranti in California finisce tuttavia con il ridisegnare una «geografia di potere e di privazione dei diritti» (Henderson 104). Nel romanzo di Steinbeck emerge infatti, secondo Jason Arthur, una «nuova razza» di poveri, quella dei migranti americani bianchi: privati del diritto di proprietà – e quindi di un diritto costituzionale – gli Okies diventano, non diversamente da tutti gli *have-nots* della nazione – *altri* nella misura in cui sono assimilati alla marginalità etnica e a quella economica (Arthur 173, 175). Si parte quindi dalla perdita della terra – che è, a un tempo, garanzia del diritto di proprietà e causa della sua rinuncia – per arrivare a un nomadismo lavorativo e abitativo rispetto a cui, bruciato ogni residuale diritto di proprietà, sembra venire meno anche il diritto di cittadinanza.

Paul Taylor e Dorothea Lange ritornano sul nesso tra la privazione economica e quella giuridico-politica nella sezione “Plains” di *An American Exodus*. Alla sinistra di una foto datata giugno 1937 scattata nel Nord del Texas che ritrae cinque «displaced farmers» si legge:

All native Americans, none able to vote because of Texas poll tax. All on WPA. (Lange and Taylor 76)

E poco più in giù, il commento di Paul Taylor che rende ancora più esplicita l’equivalenza tra diritto di proprietà e diritto di voto:

The tragedy of the democracy of the plains is that the displaced tenant, stripped of his farm and his property, is also stripped of his vote by the poll tax requirement of Texas.

Il racconto delle condizioni dei *farmers* americani che, trasformati prima in migranti e poi in braccianti stagionali, dalle Great Plains si spostano verso ovest prevede quale punto di approdo un'ultima frontiera, la California, in cui la morsa dell'ingiustizia sociale e lavorativa e dell'illegalità diffusa si stringe mortale sulla manodopera sottopagata da impiegare nel sistema agricolo corporativista della regione. L'ubertoso paradiso californiano è regolato dalle feroci leggi del mercato, l'ideale dello *yeoman* non vi ha mai attecchito. E proprio la "schiavitù" lavorativa a cui è costretta la "nuova razza" di poveri, i migranti, costituisce una sorta di sottotesto del romanzo di Steinbeck e, in misura minore, di *An American Exodus*. A un primo livello di lettura, la raffigurazione di Steinbeck dei "nuovi poveri" segue contorni razziali precisi: esclude cioè le componenti non-bianche del bracciantato storicamente attivo in California (cinesi, filippini, messicani, giapponesi, neri e nativi).<sup>14</sup> Si tratta di una strategia consapevole: quella dei Joad vuole essere la storia di cittadini americani bianchi. Eppure, come argomenta Sarah Wald in una serie incalzante di rimandi al romanzo (nello specifico all'inter-

14. Circa l'esclusione dei cinesi: interessante, scrive Suzanne Ellery Greene, come la loro rappresentazione romanzesca negli anni Trenta subisca un gioco di rimozione ben compendiato dal caso del bestseller *The Good Earth* di Pearl Buck (primo di una trilogia assai fortunata): «Interestingly enough, the only racial group that receives a favorable presentation is Orientals living, not in America, but in the Far East.» (Greene 80)

capitolo 19), «l'ingiustizia dell'oppressione dei diritti dei Joad dipende dal riconoscimento dei loro diritti a un'appartenenza nazionale costruita retoricamente attraverso la presenza testuale tormentata di nativi americani, schiavi e lavoratori stranieri» (Wald 496). L'intera *narrative* degli Okies al centro di fotografia e romanzi della Grande Depressione fa cioè esplicitamente leva sull'indignazione dei lettori di fronte al fatto che cittadini americani bianchi siano trattati *come se* fossero neri o *peones*. In questo senso, scrive Sarah Wald, «quando il lavoro libero prende a essere trattato come lavoro forzato e coatto, i migranti bianchi assumono il carattere razziale di “Okies”» (487).

La rappresentazione della storia dei migranti americani in terra californiana si inserisce infatti in una più lunga storia di lavoro “schiavistico” di cui, prima di loro, sono stati vittime cinesi, giapponesi, messicani e filippini:

Once California belonged to Mexico and its land to Mexicans; and a horde of tattered feverish Americans poured in. [...] Then with time, the squatters were no longer squatters, but owners [...] Now farming became industry, and the owners followed Rome [...] They imported slaves, although they did not call them slaves: Chinese, Japanese, Mexicans, Filipinos. (Steinbeck, *Grapes* 243)

In *American Exodus* la progressione dello sfruttamento del lavoro bracciantile in California si fa ancora più chiara. Sotto una foto che ritrae raccoglitori bianchi chini su un campo di lattuga – che ricorda un campo di cotone – si legge:

To perform its “stoop labor” California agriculture has drawn upon a long succession of races: Chinese, Japa-

nese, Hindustanis, Mexicans, Filipinos, Negroes, and now American whites. (Lange and Taylor 133).

### 11.2. *La baracca*

Nel cronotopo della terra – inaridita e tradita, come la libertà degli americani – si iscrive quello della baracca, *shack*, in cui vivono i mezzadri. Si tratta di un cronotopo complesso che evoca, in *You Have Seen Their Faces*, *An American Exodus* e *The Grapes of Wrath*, la vacanza e la mancanza (di oggetti, per esempio, di cibo), l'usura del tempo e delle intemperie (la Dust Bowl), la dura legge dell'inedia, dello sfratto e dell'esilio forzato.

Luogo delle povere cose, e quindi della privatezza delle vite dei fittavoli, la baracca è tuttavia spesso resa dall'esterno, da fuori, tutt'uno con i campi, quasi ad annullare la realtà individuale di un gruppo che la retorica vuole collettivo, «the people». In *An American Exodus*, la *shack* è sempre fotografata dall'esterno, isolata, spesso chiusa e sbarrata perché abbandonata, battuta dal vento e dalla sabbia. Solo in due casi si presenta abitata, ma ancora una volta si tratta di esterni, nello specifico di due verande: la prima ritrae una famiglia di neri (“On US 61 Arkansas Delta. Saturday Afternoon, August 1938”, Lange and Taylor 27), la seconda una famiglia di Okies di ritorno dalla California. Nel secondo caso, la veranda anziché assolvere a una funzione liminare tra dentro e fuori, spazio privato e spazio pubblico, si presenta come prolungamento della precarietà e del nomadismo della strada, con un letto matrimoniale a campeggiare sulla scena (“Muskogee County, Oklahoma, August 10, 1938”; 61).

Costruito sul contrasto continuo tra «terra e gente,

paesaggi e ritratti» (Denning, *Cultural* 266), *An American Exodus* riesce a raccontare la storia di «erosione» fisica e metaforica attraverso «i dettagli trovati sui volti individuali e nelle testimonianze personali» (Rabinowitz, *They Must* 86). Ma nella mancanza di interni e nella scelta di collocare quei volti sullo sfondo di paesaggi a forte connotazione metaforica (si pensi agli scatti della sezione “Dust Bowl”), le strategie di Lange e Taylor anticipano il simbolismo collettivo delle pagine di Steinbeck,<sup>15</sup> in cui, come scrive Jason Arthur, «gli uomini scompaiono letteralmente», risucchiati in uno spazio d’astrazione impersonale prossimo al «pubblico del New Deal» e a «un paesaggio di dovere civico» (Szalay 166).<sup>16</sup>

Solo in *Let Us Now Praise Famous Men* – l’unico *photo-essay book* a ragionare criticamente sui limiti etici ed estetici insiti negli intenti di neutralità documentaristica o di denuncia sociale e politica – Evans e Agee rifiutano tanto i *cliché* di una popolazione rurale del Sud povera, grottesca e abbruttita, votati a muovere la pietà dei lettori *middle class* (*You Have Seen Their Faces*) quanto il simbolismo collettivo del “popolo” battuto ma non vinto (*An American Exodus*, *The Grapes of Wrath*). Non è un caso che il cronotopo centrale e fondante del libro di Evans e Agee siano gli interni della *shack*, spazio privato che restituisce unicità ai membri delle tre famiglie di fittavoli lì ritratte, annullando, d’un colpo, la generalizzazione corale

15. Scrive Peter Lisca: «Whatever value the Joads have as individuals is “incidental” to their primary function as a “personalized group”» (Lisca 301).

16. Lo stesso Steinbeck nei suoi diari, *Working Days*, insiste sulla qualità universale del “popolo” incarnato dai Joad: «But my people must be more than people. They must be an over-essence people» (Steinbeck, *Working*. Entry 30, 6 July 1938: 39).

di voci (a cui Agee non dà mai la parola, quasi temesse di «ridurre la loro umanità ricadendo negli stereotipi rurali», Dickstein 107) e di volti: Evans, scrive William Stott, fotografa i membri delle famiglie dei Woods, dei Ricketts e dei Gudgers «nel pieno controllo di loro stessi, quando impongono la loro volontà sull'ambiente» (Stott 269). Al contrario del romanzo di Steinbeck, *Let Us Now Praise Famous Men* accumula dettagli, niente e nessuno scompare dalla narrazione (Arthur 180). In *An American Exodus*, nella sezione "Old South", sotto una foto che ritrae una piccola scala di tre gradini di legno con la quale si accede alla veranda di una casa rurale, è riportata un'affermazione della Farm Tenancy Committee del 1937. La metafora dei pioli della scala sociale del Sud che si fanno sbarre da cui è impossibile scappare è tutta giocata sul tenore della prigionia:

The Committee's examination of the agricultural ladder has indicated [...] an increasing tendency for the rungs of the ladder to become bars – forcing imprisonment in a fixed social status which it is increasingly difficult to escape. (Lange and Taylor 16)<sup>17</sup>

Quei gradini congiungono i campi/la terra alla *shack* dei mezzadri – l'abitazione spartana, spesso un capanno

17. Se in *An American Exodus* la scala rurale che conduce al *porch* di un capanno di legno diventa segno dell'immobilismo sociale del Sud, in *12 Million Black Voices*, il lettore/spettatore assiste a un'ulteriore amara inversione del sogno di mobilità sociale verso l'alto doppiamente negato ai neri e, nello specifico, alla cameriera nera che lucida in ginocchio le scale della casa urbana di bianchi in cui lavora. Lo scatto, "Maid, Washington, D.C." è di Jack Delano per la FSA (Wright, *12 Million* 18). Si veda Allred, "From" 554.

in legno di due stanze con cucina e veranda –, il luogo del lavoro/fatica e quello del riposo/piacere ma anche, in linea ideale, il luogo di produzione incarnato dai raccolti e quello di consumo rappresentato dai beni acquistati (cibo, arredi, suppellettili). È proprio nello sguardo posato su questi ultimi oggetti – e sulla loro penuria – che si misura la prospettiva paternalistico-riformista di Bourke-White e Caldwell in *You Have Seen Their Faces*. La sovraesposizione fotografica della scarsità e dell'usura delle cose possedute dai fittavoli – «i loro pasti poveri infestati dalle mosche – la loro biancheria sporca» (Stott 220) – è qui direttamente proporzionale alla rappresentazione di una deprivazione non solo economica ma anche, implicitamente, culturale. Le “cose” rappresentate come mancanti o rovinate non sono tuttavia gli oggetti che ci si aspetterebbe di trovare in una *tenant shack* (strumenti e tute da lavoro) ma componenti da interni borghesi (letti, sedie, vestiti, armadi, credenze). Sul nesso tra oggetti rappresentati e lettori/spettatori borghesi nella fotografia di Margaret Bourke-White si sofferma Paula Rabinowitz, che ragiona sull'affinità di quella strategia con le tecniche di «slumming» – ovvero di discesa nel sottomondo dei poveri da parte di un «occhio supervisore» e proditorio – del giornalismo e della letteratura a uso e consumo, voyeuristico, dei lettori medi:

*Poiché i poveri vivono fuori dalla sfera di privatezza borghese, le loro vite sono aperte all'ispezione e regolamentazione o migioria sia dello stato sia dei suoi oppositori impegnati. I progetti del New Deal tesi a documentare tanto gli effetti della Depressione quanto i benefici dell'intervento governativo contribuirono a cancellare la separazione pubblico/privato. (Rabinowitz, *They Must* 70, miei i corsivi)*

Se anche nelle parti scritte di *You Have Seen Their Faces* il lavoro di un bracciante è misurato sull'elenco delle pochissime cose che può acquistare con il suo salario,<sup>18</sup> ancora più interessante risulta la descrizione del Caldwell romanziera della baracca dei Lester in *Tobacco Road* (1932), opera «grottesco proletaria» (Cook, *Erskine* 173) ambientata nelle campagne impoverite della Georgia in cui vive una famiglia di mezzadri bianchi in totale bancarotta economica, sociale e morale. La vicenda dei Lester è dominata dal cronotopo della *shack*:

There was barely any furniture in the room. Besides the three double beds, there was a wobbly dresser in the corner, which was used as a washstand and a table. Over it, hanging on the wall was a cracked mirror. In the opposite end of the room was the fireplace. A broom-sedge sweeper stood behind the door, and another one, completely worn out, was under Ada's bed. There were also two straight-back chairs in the room. As there were no closets in the house, clothes were hanging on the walls by nails. (Caldwell, *Tobacco* 103)

È dichiaratamente in risposta alle strategie rappresentative impiegate da Bourke-White e Caldwell nel loro *photo-essay book* che Agee ed Evans accentuano la riverenza nei confronti dei fittavoli, delle loro abitazioni e dei loro oggetti, fino a trasfigurarli in qualcosa di sacro. Gli infiniti cataloghi di Agee rovesciano il tropo dell'elenco delle

18. «[...] Some salt and pepper, snuff for his wife; some sugar and coffee-and-chicory [...] smoking tobacco for the boy and himself, some candy for the children [...] several yards of gingham, thread and buttons [...] two dresses and a pair of shoes [...] several bottles of 666 medicine, a cane knife, kerosene» (Caldwell and Bourke-White 23).

povere cose centrale alla letteratura documentaria per renderlo funzionale alla resa di un sovrappiù (Quinn 340) e non di una mancanza: ogni oggetto presentato è unico e significativo proprio perché usato (Stott 296). Le foto di Evans rivelano la semplicità scarna di una cucina vuota e la sua compostezza, là dove Margaret Bourke-White mostra i piatti vuoti su un tavolo attorno al quale siedono bambini affamati. Gli oggetti dei fittavoli di *Let Us Now* sono informati dall'unicità di chi li indossa per lavoro.

Armonia e bellezza sono ovunque nelle case delle tre famiglie e Agee descrive così il muro che separa la camera da letto dei Gudgers: «importante, tra le altre cose, come un grande poema tragico» (Agee and Evans, 179). Avviandola con un *understatement* micidiale in cui avverte il lettore che l'andatura «potrebbe essere un po' lenta», Agee concepisce la descrizione (di ottanta pagine) della casa dei Gudger («front bedroom», «rear bedroom», «kitchen», «storeroom») come un inventario meticoloso di ogni singolo elemento della mobilia in relazione al resto della stanza:

These windows are glassed, thin rippled and dimpled panes, and are in two parts, but lacking weights, are held open with stovewood. The stove stands in the corner between them, the 'cupboard' stands against the front wall beyond the door to the storeroom, the table along the front wall between the door and the hall, the meal bin and foot basin in the corner made between the rear and hall walls; the woodbox stands along the near side of the stove; under the stove is the dishpan; the coffee-pot and a kettle stand on it, set back; pots are hung on nails along the walls of the stove-corner; lids are stuck between the walls and a two-by-four; [...] The broom stands in the

corner at the foot of the table and above, on nails, hang the round crockery head of the churn, and the dasher. It is pleasantly bright here, with no sunshine, but an almost cool-looking, strong, calm light. (157)

Ben altre impressioni rispetto alla simmetria delle foto di Evans e ai cataloghi interminabili di Agee sugli oggetti e gli interni delle baracche devono suscitare le immagini di *An American Exodus* che ritraggono le maserizie dei fittavoli riversate sulla strada e poi caricate sui veicoli di fortuna in seguito allo sfratto dalla casa di famiglia. Negli scatti di Lange la casa dei mezzadri colpiti dalla bancarotta agricola, dalla siccità e dalla Dust Bowl si fa simbolo concreto di una legge incomprensibile, ostile e ingiusta. L'esistenza di intere famiglie, e di più generazioni all'interno di esse, ammonta alle poche cose che queste possono accatastare e portare via (Steinbeck, *Grapes* 111). Gli unici articoli di un qualche valore commerciale, gli strumenti agricoli – acquistati a rate dai cataloghi Sears&Roebuck – sono invece svenduti all'avidità dei proprietari terrieri e dei creditori. Su quegli strumenti grava una specie di maledizione biblica: chi li comprerà ci seppellirà i propri figli. L'intercapitolo 9 di *Grapes of Wrath* evoca proprio questa disgrazia:

Well, take it – all junk – and give me five dollars. You're not buying only junk, you're buying junked lives. And more – you'll see – you're buying bitterness. Buying a plow to plow your own children under. (90)

Un destino di sciagura radicato in un passato di giustizia negata che i fittavoli costretti all'esilio vorrebbero lasciarsi alle spalle.

Quando Ma Joad si congeda dalla stanza spoglia, in cui non è rimasto niente «se non la spazzatura», va a recuperare una scatola di cartone che contiene «lettere, ritagli, fotografie, un paio di orecchini, un piccolo anello d'oro con sigillo» (113). Tra quei ritagli di giornale c'è anche un pezzo riguardante il processo a Tom. Il gesto di Ma Joad è di tenere orecchini e anello e buttare il resto nella stufa, incluso quindi il resoconto del processo al figlio.

Poco interessato agli aspetti legalistico-giuridici del processo e della giustizia in senso lato e la messa in scena dell'innocenza di Tom, bruciate simbolicamente le tracce del processo, Steinbeck può concentrarsi sul cuore del libro, la storia di esodo in cui la famiglia Joad imparerà a conoscere, rispettare e violare altre leggi.

### 11.3. *L'esodo*

Dopo essere stato «allontanato dal frumento», «sfrattato dal cotone», «segato dal legno», «lavato via dall'erba» e «sparato fuori»,<sup>19</sup> il “noi” vittima della crisi ritratto in *Land of the Free* ricorre alla strada:

We've got the road [...] we can go there. (MacLeish 59-63)

La strada di MacLeish si presenta come una sorta di sottile succedaneo della terra – «We've got the narrow acre of the road» (68) – e la California è evocata per giustap-

19. Difficile rendere in italiano la polisemia delle espressioni «blown out on the wheat», «tractored off the cotton», «sawed out in timber», «washed out on the grass», «shut-gunned off».

posizione antifrastica di versi e immagini: «Get to public grass in California», per esempio, è accompagnato dalla foto di un accampamento che riduce il prato in una «junk pile» (70). Il climax discendente si chiude sui versi «Men don't talk much standing by the roads/Not in California:/Not remembering the vigilantes in Salinas:», all'elenco di versi è accostata la foto del fondoschiena di un poliziotto con cintura e pistola (75). La legge di *Land of the Free* non cambia di segno spostandosi lungo la strada, ma reitera il senso di incredulità disarticolata dei migranti sfollati di fronte a una violenza “legale” che continua a colpirli una volta abbandonate le loro terre. I cronotopi della terra e della strada si susseguono qui in un *continuum* privo di fratture, la contiguità tra i due spazi-tempo riproduce la labilità dei confini tra le varie regioni del paese qui restituite nei brevi cataloghi di rovine in cui sembra essersi ridotto il gesto whitmaniano di inclusione e annessione poetica dell'intero continente.<sup>20</sup> Solo alla fine del libro, con una foto di una massa di uomini adunati a celebrare la fine di uno sciopero tessile in Pennsylvania, i versi si aprono a una via alla libertà svincolata dalla terra:

Or if there's liberty a man can mean that's  
Men: not land. (87)

Tuttavia, anche la possibilità di una libertà che emani non dalla terra ma da un'azione collettiva di protesta resta sospesa sulle note interlocutorie che chiudono, circolarmente, il libro: «We wonder/ We don't know/ We're asking» (88).

20. Sulla centralità della forma del catalogo nella letteratura americana e, specificamente, negli anni Trenta, cfr. Scarpino “Cataloghi”.

Assai più accentuato, in Steinbeck e Lange e Taylor, è il cronotopo della strada come propiziatore di una possibile re-articolazione dell'idea di libertà. Se il viaggio per necessità degli Okies, scrive George Henderson, è in fondo un «drama of settlement» (Henderson 104) si tratterà però di un insediamento che non si può dare secondo le regole che hanno guidato la colonizzazione dell'ovest: finita la terra, vengono meno infatti anche le premesse di quell'ideale. In Steinbeck, così come in Lange/Taylor, la strada evocata è la Route 66, «the main migrant road», «the path of a people in flight» (Steinbeck, *Grapes* 123). È lungo quell'arteria madre e le sue diramazioni secondarie, attraverso gli stati di Oklahoma, Texas, New Mexico, Arizona e, soprattutto, una volta approdati in California, che i migranti fanno esperienza di nuove leggi, scritte e non scritte. Da una parte il regime degli Associated Farmers che li degrada a braccianti/schiavi secondo un sistema agricolo-industriale definito senza mezzi termini fascista da Carey McWilliams, dall'altra una sorta di codice collettivo possibile grazie alla condivisione di una condizione di urgenza e di bisogno con altri poveri. Sulle prime, nell'esodo lungo la Route 66, il segno del passaggio da un tipo di legge all'altro si dà grazie agli intercapitoli, o «capitoli intercalari», definiti da Steinbeck «pace changers», ovvero momenti capaci di cambiare il passo della narrazione (DeMott, *Grapes* XII). Gli intercapitoli hanno infatti una funzione di contestualizzazione, storica e universale, “generale” della vicenda “particolare” dei Joad (e della condizione di migrante). Spesso attaccati da critica come inutili, ridondanti e anti-estetici rispetto alla compattezza della storia principale eppure centrali nella creazione di una serie di rimandi e di riprese di motivi e di una «struttura a specchio» (Griesbach 579), gli intercapitoli «esprimono la rabbia dell'autore contro le ingiustizie so-

cio-economiche» (Han 607). Gli intercapitoli di Steinbeck sembrano assolvere infatti alla funzione del documentario di denuncia, condensando in una prosa che tiene insieme il calco della King James Bible – nel tono profetico delle condanne così come nelle partiture anaforiche e paratattiche (Solomon 553-554) – e la matrice colloquiale del parlato del Sud-ovest (Evans), uno sguardo di durezza veterotestamentaria e di esemplarità folklorica sul significato di legge particolare e generale, storica e universale.

Nel capitolo 14, la condivisione della stessa condizione di bisogno dei migranti sulla strada viene simbolicamente evocata alla stregua di un passaggio dall’“io” al “noi” – «This is the beginning – from “I” to “we”» (Steinbeck, *Grapes* 158) – che è il portato diretto della perdita del diritto di proprietà: «For the quality of owning freezes you forever into “I”, and cuts you off forever from the “we”». Fino ad arrivare, nel capitolo 17, alla fusione delle venti famiglie di migranti che si muovono lentamente, quasi strisciando, verso la California, in una sola famiglia (202), ma anche al manifestarsi di nuove regole non scritte («rules») nate sulla strada dal bisogno di rispetto comune («rights») e destinate a farsi legge indelebile («laws») nella coscienza dei migranti stessi:

The families learned what *rights* must be observed – the right of privacy in the tent: the right to keep the past back hidden in the heart; the right to talk to and to listen; the right to refuse help or to accept; to offer help or to decline it; the right of son to court and daughter to be courted; the right of the hungry to be fed; the rights of the pregnant and the sick to transcend all other rights. [...] And as the worlds moved westward, *rules became laws*, although no one told the families. (203, miei i corsivi)

Questi intercapitoli incentrati sui necessari cambiamenti delle leggi e dei diritti dei migranti lungo la Route 66 e il capitolo 19 sulla loro nuova condizione di braccianti-schiavi in California, preparano letteralmente a tre “traumi” detonatori di un qualche riassetto nell’ambito della giustizia nella storia dei Joad. Se infatti l’esodo mette in moto la coscienza politica di Tom (ma in parte anche di Pa e Ma Joad, per non dire di Casy), questo avviene, da un punto di vista degli sviluppi strutturali del romanzo, in risposta a tre eventi cardinali, o *kernel*s, in cui lo scontro con la legge costituita si fa violento. A ognuno di questi tre momenti “verticali”, di rottura e accelerazione, seguono altrettanti momenti di ricomposizione e di rallentamento che segnano però una spinta in avanti dal punto di vista della interiorizzazione di un’idea di giustizia sociale da parte di tre diversi elementi della famiglia e in tre ambiti altrimenti diversi di applicazione.

Il primo di questi arriva nel capitolo 20, nello *squatter camp*, quando Casy uccide, con l’aiuto di Tom, un ufficiale per aver arrestato senza giusta causa Floyd, l’“agitatore” accusato di essere un comunista. Mentre Casy finisce in prigione e Ma sentenza della resistenza del “popolo” nel suo famoso discorso «We’re the people that live» (293), nel capitolo 22 i Joad arrivano al tanto agognato Weedpatch Federal Camp, in cui «i poliziotti non possono entrare se non hanno un mandato». L’idillio del Weedpatch Camp dura dal capitolo 22 al capitolo 26 e segna un’identificazione di Ma con il disegno di chi (il governo federale) ha concepito quel campo in cui riesce a sentirsi di nuovo cittadina americana:

This folks is our folks – is our folks. [...] I feel like people again. (322)

Nel capitolo 26, con i Joad a raccogliere pesche per gli Hooper Ranches Incorporated e a dormire nello stesso *company camp*, si registra il secondo evento traumatico, quando Tom incontra Casy che, uscito di prigione, è diventato leader di uno sciopero tra i raccoglitori di pesche – sciopero alla base del lavoro per cui sono stati reclutati i Joad, inconsapevoli *strikebreakers* – e sta cercando di avviare un sindacato. Mentre i due parlano, nel buio della notte dei picchiatori assoldati dagli Hooper Ranches Inc. si abbattono su Casy con un piccone e gli spaccano la testa. Tom ne uccide uno, riceve un colpo di piccone alla testa e torna alla cabina dei Joad ferito. A questo secondo momento di violenza segue la confessione di Tom alla famiglia di aver ucciso un uomo ma solo per vendicare Casy, massacrato a sua volta senza motivo dai picchiatori. I Joad decidono quindi di lasciare quel luogo perché Tom possa nascondersi meglio dalla polizia. E anche qui arriva un momento di ricomposizione, con la famiglia che trova riparo nei carri merce abbandonati e trasformati in abitazioni di fortuna dai migranti. Ancora giorni di apparente serenità, i Joad raccolgono cotone, c'è da mangiare. Ma Tom matura una riflessione sull'ingiustizia dei maltrattamenti e dei torti subiti da Casy e da tutti i migranti, giungendo al celebre climax che segna anche la dipartita del suo personaggio dal nucleo dei Joad:

“[...] Then I'll be aroun' in the dark. I'll be ever' where – wherever you look. Wherever they's a fight so hungry people can eat, I'll be there. Wherever they's a cop beatin' up a guy, I'll be there. If Casy knowed, why, I'll be in the way guys yell when they're mad an' – I'll be in the way kids laugh when they're hungry an' they know supper's ready. An' when our folks eat the stuff they raise

an' live in the houses they build – why, I'll be there. See?  
 God, I'm talking like Casy [...]". (439)

Per certi versi il romanzo finisce qui, con la decisione di Tom di continuare sulle orme di Casy nella ricerca di maggiore giustizia sociale – e non stupisce che il film di John Ford del 1940 scelga di tagliare le pagine successive chiudendo l'intera storia sullo scambio tra Pa e Ma Joad «che denunciano le ingiustizie perpetrate dalla trinità del potere della polizia, dell'avidità delle *corporations* e dei disastri naturali» (Allred, "From" 549) e sul celebre discorso di Ma Joad «We're the people that live». Ma anche i capitoli a seguire non fanno che riprendere la struttura trauma-riconciliazione spostando il discorso dai toni della protesta sociale a quelli di un pietismo melodrammatico. L'intercapitolo 29 evoca infatti le alluvioni di Visalia, contesto propiziatorio per l'evento nefasto dell'ultimo capitolo del libro, il 30, con il parto di Rose of Sharon di un bambino morto e il suo gesto di allattare un uomo che è sul punto di morire di fame.

Quindi, per la terza volta, un'azione verticale (in questo caso naturale, l'alluvione) che anticipa e prepara il manifestarsi di un trauma (il parto infausto di Rose of Sharon) a cui segue un atto di riconciliazione nel segno di una giustizia quasi biblica, una sorta di natività rovesciata (l'allattamento avviene, per completare l'*imagery* cristiana, in un fienile). Almeno due sono le interpretazioni plausibili della scena finale all'interno del discorso della giustizia: la prima, suffragata dalle stesse dichiarazioni dell'autore (Bradbury 111), scientifica (con l'annichilimento dell'azione umana e collettiva di ricerca di una giustizia sociale di fronte alle ragioni della sopravvivenza biologica della specie), la seconda, simbolico-figurale (con la trasposizione della ricerca di una giustizia sociale a un livello

universale). Non potendosi (ancora) dare sulla terra se non come opzione casuale della legge naturale, quella giustizia sociale può quindi prefigurarsi in esemplarità biblica (da cui la serie copiosa di letture religiose del romanzo).

Agli stessi scenari evocati da *The Grapes of Wrath* è dedicato *Whose Names Are Unknown* di Sanora Babb, una scrittrice proveniente dalla realtà rurale dell'Oklahoma e protagonista in prima persona dell'esodo verso la California, che ha lavorato per Tom Collins e le cui descrizioni di Weedpatch potrebbero essere state lette dallo stesso Steinbeck (Rodgers x). Alla sfortunata vicenda editoriale del romanzo di Babb (cfr. § 9.1) deve contribuire la prospettiva non protestataria di un libro che pur presentando gli stessi cronotopi di *The Grapes of Wrath* – la terra e l'esodo – li costruisce in un'altra chiave. Mentre la prima parte del romanzo, ambientata nell'Oklahoma Panhandle, con il suo sguardo femminile e quasi arcadico, si ritaglia uno spazio autonomo rispetto alle convenzioni narrative di un genere che ha abituato il pubblico a descrizioni disperate e disperanti della vita dei coltivatori durante la Dust Bowl, la seconda parte, ambientata in California, risulta più prossima al romanzo di Steinbeck, sebbene mantenendo un tono di realismo domestico estraneo a qualsiasi accento allegorico.

Profonda conoscitrice dell'esperienza storica dei *migrant camps* della Imperial Valley, anche Babb ricorre estesamente al cronotopo dell'esodo legato al *camp* e lo lega a doppio filo al discorso giuridico. Il titolo stesso, *Whose Names Are Unknown*, fa riferimento, come annunciato nella Author's Note, alla «notifica legale di sfratto a John Doe e Mary Doe, i cui nomi veri sono ignoti» (Babb XIII).<sup>21</sup>

21. Interessante notare come nel 1941, "John Doe", che in italiano potremmo tradurre con il "Signor Rossi", diventi un film di Frank Capra, *Meet John Doe*, con Gary Cooper nei panni appunto di un fantoma-

L'anticipazione, che sembrerebbe riguardare la perdita di casa e di terra dei protagonisti del libro in Oklahoma, rimanda invece all'esperienza californiana, ovvero allo sfratto dalla colonia di tende di una delle compagnie che gestiscono il business agricolo.

Nella seconda parte, quella dell'esodo, il movimento delle due famiglie di Okies dei Dunne e degli Starwood è continuo. L'arrivo in California dall'Oklahoma non segna un approdo ma l'inizio di un nomadismo incessante che vede i migranti spostarsi a nord e a sud, attraversando il deserto (161), per seguire i ritmi delle colture (prima il cotone, poi le albicocche, le pesche, le prugne) nei campi dell'intero stato. Quel moto senza sosta li porta a contatto con altri migranti e altri braccianti, lungo le *highways*, negli *squatter camps* sorti ovunque intorno ai campi, nei *migratory camps* federali e nei *company camps* gestiti dai proprietari. Di questa nuova condizione lavorativa e abitativa i protagonisti del romanzo prendono coscienza sfratto dopo sfratto, a forza di insulti («Okies», «White Niggers») e pestaggi da parte delle spie infiltrate nei campi, nella morsa della fame e della mancanza di viveri. Anche la narrazione è cadenzata su ritmi stagionali, non ci sono accelerazioni, la trama si sdipana lenta. Ma c'è una cesura che arriva a metà della seconda parte, nel capitolo 34, e segna il passaggio delle due famiglie dalla violenza della legge subita all'azione per contrastare quella legge in nome di un impegno collettivo. Si tratta di una scena

tico "John Doe" – concrezione dell'"uomo dimenticato" della Grande Depressione. "John Doe", compare anche in *Nineteen Nineteen* di John Dos Passos, a indicare l'identità generica di un soldato americano durante la Prima guerra mondiale (Dos Passos, *Nineteen Nineteen*, in *U.S.A.* 725). La sezione della "Newsreel 43" si intitola, significativamente, "The Body of an American".

ambientata all'interno di un *company camp* in cui le due famiglie possono vivere in un piccolo bungalow a patto di raccogliere 900 libbre di cotone al giorno. Milt e Mrs. Starwood leggono ad alta voce un volantino fatto scivolare anonimamente sotto la porta. Il volantino, firmato dalla Farm Workers' Committee, «spiega i diritti legali, il Wagner Act, altre cose, e chiama all'azione» (Babb 174). Allo scetticismo di Mrs. Starwood – «You don't reckon it's a kind of trap?» – Milt risponde:

“No,” he said.” “See that D.F. 68 printed on the bottom? Well, I heard of the D.F. one of the government men started it mostly to keep the camps clean, and then so the camps would have self-government for their problems. Wherever there's some D.F.s in a camp, they have the people elect a camp committee, a women's committee, and the like. Finally, they got to putting out educational bulletins to tell the workers about the laws for them. This is number 3. This government man pays for 'em, just goes on his own hook to help the people. D.F. means Democracy Functioning.” (175)

Diritto, democrazia funzionante, leggi, legalità: temi che Babb deve mutuare dalla propria esperienza nel Weed-patch Camp, esemplare di altri campi federali in cui «il dibattito sulla democrazia effettiva o illusoria riguarda la *vexata quaestio* delle Costituzioni-pronte-all'uso» (Fender 30). Nel suo *Nature, Class, and New Deal Literature*, Stephen Fender spiega appunto come, a partire dal febbraio 1939, nei vari *federal camps* venissero spediti dei modelli informati sul Preambolo alla Costituzione americana che prevedevano degli spazi bianchi in cui inserire i dettagli del luogo:

We the People of the *Migratory Labor Camp* in order to form a more perfect *community*, promote the general welfare, and insure domestic tranquillity, do hereby establish this Constitution for the *Migratory Labor Camp*. (31)

Dalla comparsa del riferimento alla via di una «democrazia effettiva» interna al campo federale – applicazione contingente del principio para-costituzionale di creazione di una «more perfect *community*» – il romanzo non può che ricorrere al cronotopo dello sciopero in una serie di tappe abbastanza convenzionali: Milt e Frieda si espongono in prima linea nello sciopero dei raccoglitori di cotone, a cui seguono le inutili contrattazioni della Strike Committee con la Hayes and Berkeley Land Company, il cotone incolto nei campi, il fronte degli scioperanti sfiancato dalla fame ma unito, gli arresti e la prigione (per Milt e Frieda), la soppressione dello sciopero da parte dei vigilantes, l'arrivo dei crumiri (*scabs*) a raccogliere il cotone protetti dalle guardie, la consapevolezza di Milt di essere diventato un operaio e di dover quindi combattere per un salario decente. E poi l'ultimo capitolo, in cui la solidarietà nata dall'esperienza di lotta e di protesta dei migranti culmina nel gesto simbolico di firmare la lettera scritta dalla Strike Committee a una “sorella” ancora in prigione con “Mary Doe” e “John Doe”, i nomi fittizi e anonimi usati dalla Hayes & Berkeley Company per recapitare gli sfratti a due braccianti di cui non conoscono i veri nomi:

The rest of the page was filled with “Mary Doe” and “John Doe,” written many times in as many different handwritings. They each signed in the same way and passed the letter on. (Babb 220)

Un finale, quindi, che si presenta quale prodotto della funzione catalizzatrice dei cronotopi dell'esodo, della protesta e dello sfratto, capaci di avviare un processo di identificazione collettiva in un bene comune. Vale a dire il passaggio da una legge subita – i vigilantes e i picchiatori prezzolati dalla Hayes & Berkeley Company – a una legge necessariamente solidale in cui il «We the People» si confonde con la retorica dell'«uomo dimenticato» e degli *Unknown Names*.

## 12. LA LEGGE DELLA FABBRICA E DELLA MINIERA: IN MARCIA

The police and the courts and the city officials  
are the servants of the Chamber of Commerce  
and the Board of Trade. We used to think  
they were the servants of the people  
but perhaps we aren't the people.

Leane Zugsmith, *A Time to Remember*

It was not a hate against the men who were tearing  
down the building, but against those he knew had  
sent them, against the Power that was behind the  
lawlessness. He and the others in the strike had not  
broken one law since it had begun. And the Power  
could break any law.

Grace Lumpkin, *To Make My Bread*

In *The Radical Novel in the United States 1900-1954*, Walter Rideout si sofferma sul sottogenere dello «strike and conversion novel» riportandone i numeri: settanta romanzi tra il 1930 e il 1939, di cui cinquanta apparsi tra il 1930 e il 1935, con due annate particolarmente ricche, il 1932, 11 romanzi, e 1934-35, tredici e quindici romanzi (Rideout 171).

Il “romanzo di sciopero e conversione” resta, per molti versi, il genere più intrinsecamente associato alla stagione

dell'impegno *radical* della prima metà del decennio. È infatti dalle direttive di Mosca, tradotte dagli editoriali di *New Masses*, che prende forma, negli Stati Uniti, questo sottogenere del romanzo sociale attento agli aspetti più materiali e meccanici del lavoro e dello sciopero, fondato sulla trascrizione di resoconti fattuali della vita nelle fabbriche (Blake 120), e rispondente a un'estetica poco risolta, sospesa, nella sua parabola americana, tra il realismo socialista propugnato dai critici marxisti e le modalità testimoniali del reportage impegnato.

Mentre nei pesanti inserti descrittivi dedicati al lavoro nelle fabbriche è possibile rinvenire il lascito più evidente dei dettami marxisti e una delle ragioni della scarsa appetibilità di questo sottogenere nei decenni successivi, altri aspetti di queste opere sono stati letti da alcuni critici marxisti di quegli anni (Granville Hicks, Philip Rahv, Michael Gold) come rispondenti a percorsi formali di sperimentalismo stilistico, riconfigurando il realismo socialista in modernismo proletario (Foley, *Radical* 62).

Altro dato rilevante – non del tutto disgiunto dalla matrice modernista di cui sopra – i romanzi di sciopero sono scritti nella maggior parte dei casi non da operai-testimoni ma da autori di classe media (per quanto anch'essi “testimoni” oculari di scioperi e conoscitori, a vario titolo, dell'esperienza di lavoro nelle fabbriche). D'altronde, il manifesto dei John Reed Club del 1932, «Allies from the disillusioned middle-class intellectuals are to be welcomed», dichiara inequivocabilmente l'apertura dell'establishment marxista ai contributi di intellettuali borghesi (90). Ed è plausibile rinvenire nella provenienza *non proletaria* di questi autori il fatto che, nel loro complesso, i romanzi di sciopero non sembrano soffrire dell'andamento episodico, tipico dello sketch del lavoratore autodidatta,

lamentato dal critico Edwin B. Burgum quale limite intrinseco della scrittura proletaria (Foley, *Radical* 119). Nessuno dei testi analizzati in questo capitolo – firmati da autori/giornalisti/intellettuali di sinistra – presenta la costante frammentazione accidentale dei bozzetti trasformati in romanzo tranne uno, scritto appunto da un figlio di minatori, Jack Conroy, e assai meno vicino allo *strike and conversion novel* che non al *bottom-dog novel*.

I romanzi proletari qui analizzati rispondono invece a un dispositivo fisso in cui il cronotopo dello sciopero domina l'intera narrazione e definisce appunto il sottogenere in una serie di *kernels* che conducono a uno scontro violento con la legge costituita.<sup>22</sup> La descrizione del luogo di lavoro e del lavoro in sé – di cui sono parte centrale i riferimenti alle mutilazioni e alle morti in miniera, fabbrica, cantiere o segheria – è funzionale a una «ridondanza a livello di storia» che porta appunto allo sfogo della rabbia dei lavoratori di fronte all'ingiustizia, avviandone la conversione (Foley, *Radical* 294). Strumentali alla brutalità del capitale di cui incidenti e menomazioni sul lavoro sono teatro, queste descrizioni – che possono essere parallele o precedenti allo scoppio dello sciopero – giustificano le premesse della protesta organizzata. Prima, dopo, o durante lo sciopero, si accumulano fatti violenti ai danni dei lavoratori che portano alla loro conversione ideale – quasi mai descritta, solo accennata – alla causa sindacale e alla solidarietà di classe. I romanzi che si rifanno storicamente a scioperi “riusciti”, ovvero conclusi con effettive conquiste dei lavoratori nella contrattazione collettiva (per esempio quelli dei lavoratori

22. Ragionando della rigidità della formula narrativa dei romanzi di sciopero, Malcolm Cowley dirà che questi «presero a seguire un modello tanto rigido e convenzionale quanto un sonetto petrarchesco» (Cowley, “Farewell” 42).

del legname di Aberdeen, Stato di Washington, del 1935) si concludono con uno scontro violento tra scioperanti e polizia, mentre i romanzi improntati agli scioperi chiusi nel sangue e nella sconfitta delle rivendicazioni sindacali (quello di Gastonia, North Carolina, del 1929) prediligono finali compensatori, con «la metafora della rivoluzione di là da venire» (Denning, “Internazionale” 639).

Esistono poi dei momenti piatti, interludi tra gli eventi detonatori, in cui lo sciopero è materialmente organizzato ma niente di rilevante, nell’economia della storia, succede: «riempitivi», direbbe Moretti, «tra una svolta e l’altra» (Moretti, “Secolo” 691). La ricerca di un luogo in cui allestire una nuova base di incontro e un “accampamento” per i lavoratori sfrattati e la gestione di stazioni di ricovero dove distribuire cibo e vestiti – donati da simpatizzanti o da compagni delle città vicine – costituiscono appunto altrettanti satelliti interposti tra gli eventi detonatori. Scrive Fay M. Blake in *The Strike in the American Novel*:

La teoria alla base del romanzo di sciopero – che i lavoratori sostituiranno, alla fine, il potere dello stato – rende necessario per il romanziere di provare che la classe operaia sarà capace di governare lo stato, e di farlo meglio di quanto non facciano i servi del capitale. Le capacità di organizzare incontri sindacali, mense, un apparato di difesa [...] sono esemplificate ripetutamente in questi romanzi (Blake 175).

Si tratta dunque spesso di momenti accessori al seguito della storia ma utili a dimostrare l’efficienza dell’organizzazione sindacale e la fibra della solidarietà di classe nei frangenti più duri della lotta. Tanto più tenace la resistenza dei lavoratori e l’abilità logistica dei leader sindacali nel

governare lo sciopero nelle sue fasi di attesa, quanto più brutale l'azione delle forze dell'ordine e delle milizie non ufficiali nel distruggerne il quartier generale. In *To Make My Bread* (1932), di Grace Lumpkin, per esempio, nello stesso capitolo si passa dagli approvvigionamenti del «relief store» alla devastazione della struttura da parte dei vigilantes prezzolati dai padroni della fabbrica, in un crescendo di violenza che porta agli scontri tra scioperanti e picchiatori e all'arresto dei primi.

A dispetto delle diverse tipologie, lo sciopero, che costituisce la trama stessa dei romanzi o la risoluzione a cui essa tende, è scandito da una serie di eventi detonatori che lo preparano, lo accompagnano, o lo chiudono: lo sfratto forzato, le menomazioni, la morte del/dei leader della protesta. Sono questi i *kernels* che conducono al confronto con un tipo di legge pubblica incarnata dalle istituzioni delle prigioni, del processo e dei funerali, con gli ultimi due deputati, anche in virtù della loro natura fortemente teatrale, alla conversione delle masse.

Nei due romanzi di Gastonia che saranno analizzati in queste pagine – *Strike!* (1930) di Mary Heaton Vorse e *To Make My Bread* di Grace Lumpkin – molte sono le analogie strutturali dovute all'ispirazione a una storia vera. In entrambi i romanzi, i punti di svolta verso un *law-making* collettivo sono sfratti e raduni/discorsi dei lavoratori che convergono verso l'uccisione dei leader della protesta (Fer in *Strike!*, Bonnie in *To Make My Bread*) per mano dei vigilantes e della polizia. A queste morti violente seguono i funerali dei lavoratori-martiri, commemorazioni che assumono la valenza di cronotopi di aggregazione e di rilancio della causa proletaria. Il processo arriva al termine della parabola dello sciopero, a rendere ancora più palese e visibile, nello spazio-tempo teatrale del tribunale e della

prigione, l'ingiustizia perpetrata con la violenza dalle istituzioni *law-preserving* ai danni della legge collettiva e solidale dei lavoratori.

Nei due romanzi di Aberdeen – *Marching! Marching!* (1935) di Clara Weatherwax e *Land of Plenty* (1934) di Robert Cantwell – i punti di svolta verso il *law-making* propugnato dalla lotta dei lavoratori sono segnati da raduni collettivi innescati a loro volta da una catena di eventi infausti (morti, suicidi, menomazioni, incarcerazioni) che conducono allo sciopero, al processo, allo scontro finale violento con le forze dell'ordine.

In *God's Little Acre* di Caldwell, invece, il punto di svolta dello sciopero, e del romanzo, ha sì a che fare con uno scatto nella coscienza e nell'azione di uno dei personaggi principali, Will Thompson, ma si tratta di un impeto riconducibile non a una mutata coscienza di classe bensì a uno slancio vitalistico-sessuale a cui fanno seguito la morte per mano delle guardie della fabbrica e una quanto mai dubbia "canonizzazione" tra i lavoratori.

Sarà Steinbeck, con *In Dubious Battle* (1936), un romanzo ambientato nei campi della California trasformati in «factories in the field», a rielaborare il modello di "sciopero e conversione" in chiave critica, vale a dire riproponendone i diversi momenti verticalizzatori (su tutti lo scontro violento con la polizia, l'accampamento dei lavoratori, i discorsi degli agitatori, la morte e il funerale del leader) per svuotarli di ogni slancio politico e solidale e mostrarne le forzature ideologiche e retoriche nella manipolazione delle masse. Qui, i vari *kernels* non segnano il passaggio da una violenza legittima e istituzionale a una violenza rivoluzionaria, dalla preservazione della legge ingiusta alla creazione di una legge che salvaguardi il bene collettivo dei lavoratori, ma la sottile strumentalizzazione

delle masse in chiave violenta. Lo sciopero, tuttavia, non compare soltanto come cronotopo fondante del sottogenero degli *strike and conversion novels* ma anche, certo in posizione meno centrale, in una serie di romanzi sociali scritti da autori impegnati nella raffigurazione del declino della *middle class* americana (e quindi, per giustapposizione, della possibile ascesa del proletariato). Tra queste opere spiccano due delle tre trilogie più importanti degli anni Trenta: *U.S.A.* di John Dos Passos e il trittico dedicato alla famiglia Trexler di Josephine Herbst. Se la strana epica di Dos Passos include – tra le sue tante matrici romanzesche (Denning, *Cultural* 169) – anche il romanzo proletario, essendo punteggiata di riferimenti a scioperi che restano però «non incorporati in una matrice tematica specifica» (Foley, *Telling* 205), quella complementare di Herbst, soprattutto nei suoi ultimi due volumi, *The Executioner Waits* (1934) e *Rope of Gold* (1939), gioca scopertamente alla citazione del modello del romanzo proletario di sciopero e di conversione, scegliendo di chiuderli entrambi con due funerali-raduni proletari. Occorrenza poco sorprendente. Il cronotopo del funerale di un lavoratore-martire associato a una qualche forma di orazione sindacale compare infatti trasversalmente in molti romanzi di sciopero: dei sette analizzati qui, le uniche eccezioni sono i due di Aberdeen: non a caso, forse, quelli storicamente “vincenti”, in cui l’esemplarità dei caduti nella lotta cede il passo agli scontri brutali con la polizia. Anche il funerale – così come i processi – appartiene alle istituzioni pubbliche di aggregazione sociale, ma a differenza dei processi, cronotopi in cui la causa proletaria è *sempre* schiacciata dall’autorità statale, e in cui la violenza della legge rivoluzionaria soccombe a quella della legge costituita, i funerali sono deputati a rappresentare le potenzialità

ancora non del tutto espresse dei lavoratori in lotta rispetto alle ingiustizie subite per mano del braccio repressivo del diritto. È in questa luce che va letta la fortuna combinata dell'uccisione di un leader della protesta e del conseguente cronotopo del funerale, alla stregua di un apprendistato dei lavoratori in rivolta: persa la battaglia ma imparata la lezione per vincere, idealmente, la guerra.

### *12.1. La fabbrica e la miniera*

La centralità delle descrizioni del lavoro all'interno dei romanzi di sciopero è forse l'aspetto formale su cui più di frequente gli intellettuali marxisti richiamano l'attenzione dei potenziali scrittori di racconti e romanzi proletari. In un editoriale di *New Masses* del settembre 1930 intitolato "Notes of the Month", Michael Gold esorta i futuri autori ad assecondare una serie di regole di realismo proletario: impiegare «precisione tecnica» nel descrivere il lavoro di «macchinisti, marinai, agricoltori, tessitori professionisti», scrivere di «*conflitti reali* di uomini e donne che lavorano per vivere», avere sempre «un tema sociale», usare «meno parole possibili», modellare la rappresentazione ai principi di «azione rapida, forma chiara, linea diretta, cinema in parole», «farla finita con il grigiore [...] con le bugie circa la natura umana», non cercare «nessuna forzatura e nessun melodramma o altri effetti» (Gold, "Notes" 5).

Se è difficile dire in quale misura i suggerimenti formali di Gold siano rintracciabili nei romanzi di sciopero effettivamente scritti negli anni Trenta, è tuttavia possibile affermare che la sollecitazione a restituire la potente e corposa meccanicità dei vari tipi di lavoro operaio trovi larga risposta in buona parte di quella produzione narrativa. Oltre ad

attestare la forza e l'orgoglio operaio, a livello di dispositivo romanzesco queste descrizioni – che tendono sempre alla resa dello sfruttamento proletario – servono ad alimentare la spirale di protesta e di scontri con la legge istituzionale.

*To Make My Bread* rientra per certi versi in un romanzo di esodo, una «tragedia storica di sradicamento appalachiano» (Sowinska xxiv), ripercorrendo le tappe che portano tre generazioni di una famiglia poverissima a un esilio forzato dalla terra, terra che il nonno svende, ignaro, alle fabbriche in espansione perdendo così anche il capanno di una sola stanza in cui i McClure vivono da sempre. Solo dopo un terzo della narrazione arriva dunque la fabbrica, le cui condizioni disumane unite alla morte di Emma – madre dei gemelli Bonnie e John – e di Jim Calhoun (marito di Bonnie) alimentano la maturazione di una coscienza operaia di lotta della terza generazione. Il passaggio dei McClure dalla terra allo stabilimento tessile del North Carolina avviene nel segno dell'alienazione, evocato dalla similitudine agricola del grano convogliato nella tramoggia per la macina:

The people entering the door of the mill seemed to Emma as if they were corn being fed into a hopper to be ground up. Emma saw herself going in and coming out crushed and different from what she had been. (Lumpkin 195)

Nell'accrescimento della coscienza di classe di Bonnie – vittima di violenze e deprivazioni da bambina ed esposta, da adulta, all'usura fisica di essere madre e operaia –<sup>23</sup>

23. Sulla crescita di una consapevolezza di genere, invece, l'eroina femminile di Lumpkin sembra restare al di qua del martirio di organizzatrice della lotta di classe, senza mai trasformare l'oppressione di genere in una riflessione autonoma. (Hapke 162; Rabinowitz, *Labor* 112).

il punto di svolta arriva con l'incidente in cui il marito, Jim, perde la mano e il lavoro e abbandona moglie e figli. All'atrocità delle mutilazioni fisiche che falchiano gli operai, si aggiunge poi l'inasprimento della taylorizzazione del lavoro, con l'introduzione di bobine automatiche, orologi installati sui macchinari e capireparto a misurare i tempi di produzione.

Spostandosi sul Pacific Northwest, al funzionamento di segherie, cartiere e varie attività portuali di Aberdeen, stato di Washington, Weatherwax dedica intere pagine colme di dettagli sensoriali – «Aberdeen puzza, e *Marching! Marching!* è un libro veramente maleodorante», scrive Paula Rabinowitz (*Labor* 103). Il capitolo 11 contiene una descrizione di due pagine della segheria e si chiude su un *climax* di incidenti e menomazioni sul lavoro:

Over all, like the buzz of a hive magnified a million times, zoomed the sound of sawing, shaking the air, interspersed with the jarring thunder of the log being rolled over on the carriage. The day's run of risks included smashed feet, cuts, falls, sawed fingers, drowning, ruptures, "accidental death." And exposure, poor food, wood dust sucked into their lungs with every breath, killed many whose death certificates read pneumonia – or tuberculosis, "the workers' disease". (Weatherwax 187)

Anche in *Out of this Furnace* (1941) di Thomas Bell, ambientato nelle acciaierie di Homestead, in Pennsylvania, che abbraccia la vicenda operaia di più generazioni (dal 1881 al 1935) e approda all'organizzazione del sindacato CIO, la descrizione meticolosa del lavoro nella fabbrica non può non includere incidenti e mutilazioni:

The month ended tragically, on its last day, the Tuesday after the christening, *I Furnace* slipped. [...] It blew out the dust-catcher at the base of the furnace and fourteen men were caught in the blast of searing gas and hot dust. Nine were killed – they were literally baked alive – and five badly burned. (Bell 141)

La trama di *The Disinherited* (1933), romanzo autobiografico di Jack Conroy, prende invece avvio da una miniera del Missouri, *Monkey Nest*, per srotolarsi poi, insieme alla *Bildung* proletaria di Larry Donovan, attraverso acciaierie, officine ferroviarie, catene di montaggio delle fabbriche dell'auto di Detroit, scavi e pavimentazioni di strade e il lavoro meccanizzato nei campi agricoli. È però la morte in miniera del padre del protagonista – nonché del fratello – a mettere in moto l'intera narrazione e, in ultima analisi, il percorso di conversione di Larry. La miniera in Conroy – non diversamente da quella dalla «Iron Throat» di *Yonnonidio*, di Tillie Olsen –<sup>24</sup> è un'entità mortale che inghiotte le vite dei minatori:

The mine is a tomb and once the earth gets over you, it's hard to jump up and cast it off. (Conroy 12).

24. *Yonnonidio*, scritto negli anni Trenta ma pubblicato soltanto negli anni Settanta, è un romanzo proletario orientato dalla coscienza centrale di Mazie, una bambina che cresce all'ombra di una figura materna devastata dalle fatiche, dalla violenza domestica del marito e dalle continue gravidanze. Non è un caso che non vi compaia il cronotopo dello sciopero, ma quello dell'aborto: nella storia degli Holbrook, è l'oppressione di genere, interna a quella di classe, a dettare lo svolgimento narrativo. Come scrive Cinzia Biagiotti “The Iron Throat” è un articolo apparso sulla *Partisan Review* nel 1934 e che doveva aprire il romanzo di Olsen pubblicato poi solo nel 1974 con il titolo *Yonnonidio: From the Thirties*. Cfr. Biagiotti.

La risoluzione di Larry di lasciare la miniera è radicata proprio nella strenua volontà del padre di farlo studiare per permettergli di scappare da quel mondo – «He wanted passionately to keep me out of the mines, and I was going away» (81). Ancor più che nella rievocazione del lavoro in miniera, è nella lunga e intensa rievocazione di quello domestico della madre come lavandaia e stiratrice che Conroy restituisce tutta la consunzione fisica di un lavoro meccanico, ripetitivo e insalubre.

Che *The Disinherited* non sia un romanzo di sciopero, pur contenendone diversi, è evidente nella struttura stessa della narrazione: episodica e picaresca, estranea all'avvicendamento di eventi detonatori, essa non ruota intorno alla “costruzione” del cronotopo dello sciopero limitandosi a incorporarlo in quello della “strada” come maestra di vita, a sua volta centrale ai romanzi *bottom-dogs*. Ed è forse proprio la disorganicità narrativa della autobiografia romanziata di Conroy, la sua eccentricità rispetto al sottogenere a farne uno dei romanzi più autenticamente proletari degli anni Trenta, raffigurando, in ultima analisi, la condanna del proletario sradicato, intercambiabile con qualsiasi altra persona disponibile a lavorare per un salario.

### 12.2. *Lo sciopero*

Sarà soprattutto la storia degli scioperi combattuti e repressi a Gastonia nel 1929 a circolare tra gli intellettuali impegnati nella causa comunista grazie a una serie di resoconti di testimoni-osservatori, andando a costituire una sorta di *Ur-narrative* per tutti i romanzi di sciopero che vi si ispireranno direttamente. Nel suo “A Farewell to the 1930s”, scritto nel 1939, Malcolm Cowley ritorna proprio sul dispo-

sitivo del romanzo di sciopero (la cui parabola si conclude intorno alla metà del decennio; cfr. § 9.1), mettendone in luce le rigidità un po' ingenua della formula:

L'eroe era di solito un giovane lavoratore, onesto, naif e *politicamente immaturo*. Subendo maltrattamenti intollerabili egli *era spinto* a prendere parte a uno sciopero. Lo sciopero era sempre *soffocato brutalmente*, e di solito il leader dello sciopero *era ucciso*. Ma il giovane lavoratore, cosciente a quel punto della missione che lo univa all'intera classe operaia, continuava la marcia verso nuove battaglie. (Cowley, "Farewell" 43, miei i corsivi)

La ripetitività meccanica lamentata da Cowley è il marchio del sottogenere del romanzo di sciopero e di conversione e compendia nel breve volgere di poche frasi la traiettoria che attende i suoi protagonisti: il passaggio, cioè, da una legge subita passivamente («politicamente immaturo», «era spinto», «era soffocato brutalmente», «era ucciso») alla marcia, materiale e metaforica, verso un'azione di classe condivisa che convogli la lotta dei lavoratori – a questo punto non più ingenui e memori della violenza «intollerabile» e «spietata» di cui sono stati vittime – verso nuove battaglie, ovvero verso la costruzione di una legge meno ingiusta. Se agli snodi narrativi individuati abilmente da Cowley se ne aggiungono almeno un paio di altri – lo sfratto e i raduni – si avranno tutti i *kernels* che all'interno del sottogenere segnano non solo la conversione alla causa proletaria ma il tentativo di cambio dalla violenza di una legge subita alla violenza di una legge costruita collettivamente. Si è già scritto di come nei due romanzi di Gastonia, *Strike!* e *To Make My Bread*, le

analogie a livello strutturale siano, per motivi di verosimiglianza rispetto alla *Ur-narrative*, numerosi.

Un primo momento di verticalizzazione è costituito dagli sfratti («evictions») che comprendono una doppia casistica: i lavoratori costretti a lasciare le loro abitazioni (di proprietà della *company*) come atto di ritorsione per essersi rifiutati di tornare in fabbrica dopo la repressione violenta di uno sciopero; i lavoratori e gli organizzatori dello sciopero (membri del sindacato e/o del partito comunista) espulsi dagli accampamenti temporanei costruiti nel frattempo per accogliere tanto le famiglie sfrattate quanto il nuovo quartier generale dello sciopero. La brutalità delle forze dell'ordine – ufficiali e non – che effettuano gli sfratti è massima, arrivando, nel secondo caso, a distruggere l'accampamento con ferocia inaudita. L'altro evento investito di una funzione catalizzatrice delle coscienze dei protagonisti all'interno del cronotopo dello sciopero è qui il raduno dei lavoratori, con il suo corollario di discorsi da parte di sindacalisti e ballate ispirate alle canzoni di protesta della figura storica di Ella May Wiggins, anima del Loray Mill Strike di Gastonia, trafitta da un colpo di arma da fuoco nello scontro con le milizie. A questi due *kernels* – gli sfratti e i raduni – seguono l'arresto dei lavoratori (storicamente accusati, nei fatti di Gastonia, di aver ucciso membri delle forze dell'ordine), la prigionia, e il processo (cronotopo-nel-cronotopo dello sciopero). Si arriva così all'altro momento di rottura/ascensione, rappresentato dall'uccisione di un leader sindacale, su cui si innesta l'altro cronotopo-nel-cronotopo, i funerali della morte eroica, occasione per ravvivare la battaglia. Non è un caso che siano il processo e il funerale i due cronotopi-nel-cronotopo in cui l'ingiustizia della repressione e la giustizia della causa proletaria si fanno drammatici: nella

vita di piccoli paesi minerari o industriali in cui pochi sono i momenti e gli spazi di aggregazione pubblica, la loro componente scenografica e teatrale diventa, sociologicamente e narrativamente, strategica.

In *Strike!*, di Vorse, la narrazione comincia *in medias res*, alla terza settimana di sciopero. Dopo una fase di entusiasmo iniziale e di rabbia (gli scontri con le milizie e l'intervento dei crumiri, il primo giro di arresti per gli scioperanti) – sottolineata dal riferimento ai linciaggi degli scioperanti in altre città – si è ora in una fase di stallo mossa dalle «notifiche di sfratto» destinate ai lavoratori, con le loro case «sventrate una dopo l'altra» (Vorse 111). La vera accelerazione arriva tuttavia nella terza parte del romanzo, con lo sfratto ancora più violento dalla tendopoli allestita dal sindacato ai margini della città. Demolizione anticipata, nel capitolo 17, dallo scontro concitato tra picchiatori/polizia e picchetto: «a shouting, a roar, police whistles, dark» (142), «Madness had broken loose in the tent colony. Women were screaming. Children crying. A sudden silence. Then screams again» (149). Alla sensazione, anzi alla certezza, da parte dei lavoratori che un qualche disastro stia per abbattersi sulla comunità (150), seguono appunto lo smantellamento della *tent town* (153) e la morte di un ufficiale di polizia che innesca la caccia all'uomo del responsabile dell'organizzazione dello sciopero, Fer Deane. Da qui, una serie di arresti degli scioperanti che riempiono la prigione della contea (154). Il trattamento ricevuto dai lavoratori incarcerati è brutale:

The Police seemed to have gone insane. They threatened and cursed the prisoners. [...] Terror reigned in the jail. [...] Those inside feared for those outside. (157)

Momento di terrore a cui segue una seconda fase di stagnazione – «The weeks dragged along. The hysteria became dormant.» (159) – che prepara al vero protagonista della quarta parte, il processo, cronotopo-nel-cronotopo a cui Vorse dedica ben tre capitoli (21, 22 e 24), con una dettagliata descrizione della *courtroom*, teatro della vita pubblica di Lafayette County (i processi sono stati evocati dai giornalisti Roger Hewlett e Ed Hoskins come forme naturali, accanto ai «camp meetings», di «divertimento nelle montagne del Sud», 39). A dispetto della prosopopea con la quale la corte afferma di voler seguire un percorso di giustizia vera – «This is no Sacco-Vanzetti. [...] This is justice. This is the Court of North-Carolina» (174), un riferimento, quello ai due anarchici italiani, che tornerà nel processo ritratto in *Marching! Marching!* (Weatherwax 233) – i lavoratori sotto accusa non hanno alcuna possibilità di essere assolti da una giuria popolare in cui non sono rappresentati. Con il processo che «si trascina per la sua lunghezza» (Vorse 185), il romanzo conosce il suo ultimo momento verticalizzatore: l'uccisione di Fer Deane, annientato da uno sparo della polizia mentre guida il picchetto in un coro di voci acclamanti. Seguono, paralleli, i preparativi per i funerali e le testimonianze legali dei lavoratori sulla dinamica dell'uccisione del loro leader. All'ultimo capitolo, il 28, è riservato lo svolgimento del funerale-memoriale di Fer e di altri lavoratori morti negli scontri con la polizia: quattro pagine consecutive sono dedicate alle emozioni della folla lì riunita, fino all'*explicit*, in cui Roger, uno dei due giornalisti-osservatori, torna in primo piano con una riflessione disincantata circa la propria vicenda di uomo “senza classe” che, avendo perso la propria (la *middle class*), sa di dover continuare nella lotta con gli operai.

In *To Make My Bread*, si è già scritto, il primo sfratto avviene a monte – in senso narrativo e geografico – rispetto al cronotopo dello sciopero, interessando il capanno rurale sulle colline dell'Appalachia dove vivono i McClure e provocando l'esodo della famiglia verso valle, in cerca di lavoro nelle fabbriche tessili. È “solo” dal capitolo 51, nell'ultima parte del romanzo, che “si prepara” lo sciopero, con due momenti satellite: prima attraverso i discorsi degli organizzatori sindacali in risposta all'inasprimento delle condizioni di lavoro con l'introduzione della gestione tayloristica (cap. 50) e alla repressione antisindacale, poi (cap. 52) con Bonnie McClure – modellata su Ella May Wiggins – impegnata a contribuire allo sciopero attraverso la scrittura e il canto di ballate di protesta. Il momento verticalizzatore arriva quindi nel capitolo successivo, con gli sfratti coatti dei lavoratori dalle loro case e la distruzione della cittadella che ospita i leader dello sciopero. Seguono dei “riempitivi”, con gli arresti di alcuni leader (tra cui John) e la costruzione di una tendopoli per dar riparo ai lavoratori sfrattati. Rompendo lo stallo di quella fase – «For several days nothing unusual happened» (Lumpkin 369) –, arriva il secondo, e ultimo, *kernel* dello sciopero: in un crescendo di coscienza di classe, Bonnie partecipa attivamente a un comizio e viene uccisa con un colpo di arma da fuoco mentre, salita sul palco, sta per cominciare il suo discorso. Segue la violenza della polizia: altri scontri, altri morti, altri arresti. Poi i funerali di Bonnie e la chiusa del romanzo sulle parole di John McClure, deciso a continuare la lotta: «This is just the beginning» (384).

Rispetto a Vorse – ma anche a un testo come *The Shadow Before*, di William Rollins (1934) – Lumpkin concede poco spazio al processo (appena menzionato): scelta dettata, forse, dall'inserimento dello sciopero in una lunga

narrazione di “esodo” (i primi venti capitoli) in cui la maturazione dei due personaggi proletari, Bonnie e John, predilige uno sviluppo più lento e meno teatrale (in questo senso può essere letta anche la relativa brevità con la quale il testo liquida l’altro cronotopo “teatrale”, i funerali di Bonnie, in un paio di paragrafi, capitolo 58).

Il modello usato da Vorse – la conversione alla causa proletaria di un giornalista-osservatore – ritorna invece in *I Went to Pit College*, romanzo di Lauren Gilfillan del 1934 ambientato tra i minatori in sciopero di Avelonia in Pennsylvania. Da un punto di vista formale, la differenza tra i due romanzi risiede nel narratore: in terza persona con focalizzazione interna (seguendo il punto di vista di due giornalisti, alter ego maschili della stessa autrice) per Vorse, in prima persona per Gilfillan. La vicenda dello sciopero di Avelonia è infatti qui filtrata da Laurie, una giovane donna newyorchese, istruita e fresca di college (il titolo gioca proprio sull’istruzione pratica e manuale basata sulla miniera – “Pit” – e non universitaria – della Pittsburgh University, dei lavoratori), che si trasforma, a contatto con i minatori, in una giornalista impegnata. Fedele al dispositivo del sottogenere, il romanzo presenta *kernels* (gli scontri con la polizia, i picchetti, gli incidenti in miniera), satelliti (l’organizzazione di una mensa per gli scioperanti) e cronotopi (il processo e i funerali).

Studiatamente fluttuante – dal primo al penultimo capitolo del romanzo – è invece qualsiasi possibile identificazione del narratore in terza persona a un punto di vista interno definito in *Marching! Marching!* di Weatherwax, la cui tecnica sperimentalista consiste nel moltiplicare le voci e le prospettive sullo sciopero di Aberdeen (caratteristica che, declinata secondo accenti di più robusto realismo, si trova anche in *Land of Plenty* di Robert Cantwell).

Polverizzando qualsiasi sviluppo lineare della trama, questo aspetto formale rende il romanzo di Weatherwax apparentemente poco ricettivo rispetto ai gangli strutturali dei “romanzi di Gastonia”. L’accumulo di ingiustizie che affliggono i lavoratori fino a portarli allo sciopero si dà così per accrescimento molecolare: la vicenda di Mario, organizzatore dei lavoratori filippini in sciopero (con arresto, incarcerazione, processo, rilascio e discorso), quella di Toivo, distributore del giornale che, licenziato, si uccide per annegamento, la chiusura forzata per mano della polizia del Beer Joint, la taverna di ritrovo dei lavoratori. L’unico vero evento verticalizzatore dell’intero romanzo arriva a un terzo dalla fine, a precedere lo sciopero, con il raduno della massa di lavoratori nel Worker’s Center raccontato dal punto di vista di Granny Whittle, che vi entra per la prima volta. Il momento in cui è più riconoscibile il passaggio all’azione solidale degli scioperanti è così affidato alla coscienza centrale di una donna cresciuta in una famiglia della piccola borghesia del New England, i cui monologhi interni, scrive Rabinowitz, danno voce alla conversione di una borghese alla coscienza proletaria (*Labor* 110), adombrando così la posizione di Weatherwax. Nell’affastellata resa sensoriale delle voci e dei volti che si agitano nell’agone della sala in risposta ai discorsi delle diverse parti sindacali (tra cui Rankin, leader pro-Roosevelt, dell’AFL, sonoramente fischiato), Granny registra senza distinzione la reazione populista di alcuni presenti:

Granny heard a worker saying to his neighbor, with violent gestures: “They talk about radical foreign stuff! Say, Communism is Americanism! That’s what! Americanism! Didn’t we have a revolution to get founded? To get our American freedom of speech? To

get ourselves a government for the people and by the people? And isn't the people the masses? By God, I'd like to know who we are if we ain't the people! [...]". (Weatherwax 208)

La confusione di Granny raggiunge il suo apice – segnando al contempo la svolta nella sua conversione – sulle note dell'Internazionale, che crede essere l'inno nazionale finlandese, cantata dai lavoratori con i pugni alzati, una schiera a formare «una foresta»:

Then before she realized, the audience was rising, singing; and she rising, too, heard with amazement that they were singing a song she had come to think must be the Finnish national anthem since so many Finnish boys whistled it. [...] Now for the first time she realized what it was. For the first time she saw a forest of fists raised at the end in the workers' salute. (208)

A questo *kernel* segue l'anticlimax dello sciopero vero e proprio, un resoconto piatto, privato per scelta di ogni volumetria diegetica, restituito cioè attraverso l'inserimento di ritagli di giornale – secondo una tecnica tanto comune nei romanzi degli anni Trenta da essere praticata sia nelle sperimentazioni di Dos Passos sia nei bestseller di Edna Ferber. Nelle undici pagine del capitolo 12, i ritagli di giornale sono quindi suddivisi in due colonne: a sinistra, gli articoli vergati dalla stampa conservatrice o progressista-*liberal*, a destra, gli articoli-libello apparsi nei bollettini dei giornali di partito e delle organizzazioni sindacali. Il ricorso a un «apparato documentario» (i ritagli di giornale) nella resa romanzesca del cronotopo su cui regge l'intero sottogenere è, scrive Barbara Foley, una delle ca-

ratteristiche formali con cui i romanzi proletari “collettivi” «affermano molteplici punti di contatto tra il romanzo e la storia e, nel processo, indagano la costruzione ideologica della fattualità», espediente che produce una «conoscenza esterna all’ambito dei personaggi e della trama» (Foley, *Radical* 424). Sulla conoscenza *interna* alla coscienza dei personaggi e agli sviluppi della trama, invece, da questo punto in avanti, il testo concede ben poco di nuovo. Al capitolo 12 segue infatti il breve cenno al processo, che «si avvita lentamente nei suoi giorni» (Weatherwax 226), di cui il lettore apprende gli esiti attraverso la solita frammentazione di voci sovrapposte che lo commentano. Gli scontri tra polizia e scioperanti continuano intanto sempre più violenti:

Cries. Curses. The leaden thud of clubs and fists and thick black police boots on human flesh. Groans. Furniture crashing. (231)

La concitazione dei capitoli successivi culmina nel discorso degli scioperanti, nel capitolo 15, con il conto dei morti e dei feriti, l’amarezza di non aver avuto giustizia nella corte, e, dall’altra parte della barricata, la richiesta, da parte del capo della polizia, di aiuto per garantire «il mantenimento dell’ordine e della legge» (251). Il libro potrebbe chiudersi su queste parole, con la legge costituita che deve arrendersi a quella rivoluzionaria, e la violenza della preservazione delle istituzioni giuridiche messa in crisi dalla violenza della creazione di un progetto proletario e collettivo. E in effetti, l’ultimo capitolo, in cui il racconto della marcia di protesta dei lavoratori è affidato a una prima persona plurale, altro non sembra che la conseguenza diretta di quel cambio di paradigma:

It's day. For hours *we*'ve been coming together, eager to start. (253, miei i corsivi)

Questo «*we*» – che emana dalla collettività di voci dello sciopero disseminate lungo l'intero arco romanzesco – è per molti versi l'evoluzione naturale dell'impegno degli intellettuali di estrazione *middle class* pronti a entrare nel Popular Front. Weatherwax conclude la traiettoria avviata da *Strike!*: in quel finale, per quanto convertita alla loro causa, la coscienza di Roger Hewlett-osservatore è ancora separata dalla massa dei lavoratori osservati («*he had to go with them*», Vorse 236), in *Marching! Marching!* la terza persona dei primi quattordici capitoli si fonde nella compartecipazione fisica di osservatore e osservato in una stessa marcia.

Di tutti i romanzi di sciopero e conversione, *Marching! Marching!* è forse il più «nevrotico» – per usare l'aggettivo con cui Mary McCarthy lo etichetta (Rabinowitz, *Labor* 102) – nel suo tentativo di restituire tutta la materialità basso-corporea del lavoro proletario. Nella doppia trama di *God's Little Acre*, di Erskine Caldwell, invece, le condizioni di lavoro nella fabbrica così come lo sciopero, sono evocati per scorci, risparmiando al lettore le verbosità descrittive che dominano il sottogenere. È una forma complementare di materialità basso-corporea, erotico-sessuale, a presiedere alla doppia narrazione, unendo il racconto dello sciopero di Scottsville, in South Carolina, a quello della *shack* dei Walden, *sharecroppers* falliti della Georgia. Il *trait d'union* tra i due cronotopi è costituito dal personaggio di Will Thompson, operaio che ha sposato una Walden (Rosamond).

Per quanto la narrazione prediliga, quantitativamente, lo scenario agrario impoverito della Georgia, è nei capitoli de-

dicati allo sciopero di Scottsville che essa raggiunge i suoi momenti più drammatici. Christopher Rieger si sofferma sull'ambientazione bipartita di *God's Little Acre* mettendo in evidenza la diversa resa narrativa e stilistica: da una parte la Georgia rurale di Walden Farm, in cui hanno luogo «quasi tutti gli interludi comici del libro», dall'altra la città industriale di Scottsville, scenario di eventi drammatici; da una parte un realismo grottesco, dall'altra un tono «espressionistico, spesso surreale» (Rieger 142).

La simmetria tra momenti drammatici (nel *plot* dello sciopero) e interludi comico-grotteschi (in quello di Walden Farm) è quasi perfetta: alla verticalizzazione del primo sono dedicati, rispettivamente, il 5, 6 e 7, il 15, 16 e 17, allo stallo del secondo tutti i restanti capitoli. Se dovessimo tracciare un grafico dividendo il romanzo in due parti (dal cap. 1 al 10 e dall'11 al 20) avremmo quindi un andamento ciclico, con i capitoli centrali a ognuna delle due parti dedicati alla vicenda intrecciata dello sciopero di Scottsville e di Will Thompson. All'interno del pur distillato racconto dello sciopero di Scottsville (in corso da diciotto mesi, con i lavoratori in rivolta per il piano di licenziamenti della fabbrica, che essi decidono quindi di chiudere con la forza) si ritrovano molti dei motivi del sottogenere: ci sono gli sfratti agli operai da parte della *company* (cap. 5), la fase di bonaccia in cui i lavoratori soffrono di stenti, l'intervento di un leader (Will) che entra nello stabilimento e riattiva l'elettricità – ponendo così, di fatto, fine all'*impasse* – per essere poi ucciso dalle guardie e diventare un martire. La differenza con i romanzi di sciopero e conversione – si pensi, per esempio, a *Land of Plenty* di Cantwell, che pure usa l'espedito del ripristino dell'elettricità da parte degli operai – è che in Caldwell, l'azione intrepida del lavoratore Will Thompson

è funzionale, a livello metaforico, non al risveglio della coscienza operaia della *company town* ma alla vicenda tutta privata e familiare dei Walden, vicenda consegnata, senza possibilità di redenzione, al torpore morale. In maniera analoga, a livello strutturale, a innescare il momento risolutore dell'accensione della corrente non è un percorso di maturazione di una coscienza di classe, l'appartenenza a un gruppo in lotta e in sofferenza, la volontà di opporsi alla violenza manipolatrice delle istituzioni asservite al capitale, ma un senso di impotenza individuale che solo l'azione sessuale violenta, quasi uno stupro, ai danni della cognata Griselda, sembra riscattare.

L'operaio che dà a Rosamond la notizia della morte di Will è ritratto, anonimo e insieme ad altri uomini, nell'immagine ricorrente di sputare sulla terra gialla della Carolina (Caldwell, *God's* 155). Giallo è anche il colore della sabbia mescolata alla terra rossa della Georgia di Walden Farm, della polvere alzata dalla macchina di Pluto e di Jim Leslie, e, soprattutto, dell'oro che Ty Ty Walden vorrebbe trovare scavando inutili buche nel "piccolo acro di Dio". Nella rappresentazione di Caldwell la linea che separa la militanza proletaria negli opifici dalla passività degenerata delle campagne della Georgia è tanto sottile da consentire continui attraversamenti e un finale complementare: mentre la trama dello sciopero si chiude sull'uccisione di Will e sulla rabbia impotente degli scioperanti (che sputano sulla terra), quella della terra termina in un fratricidio (Buck uccide Jim Leslie) e in un probabile suicidio (di Buck). L'utopia rivoluzionaria e collettiva non sembra aver attecchito nel Sud di Caldwell, che consegna l'ultima immagine del romanzo all'azione di scavo maniacale di un coltivatore impoverito in cerca di oro.

Pur presentando il cronotopo dello sciopero, *God's Little*

*Acre* non rientra nelle più autorevoli classificazioni dei romanzi proletari o di protesta (Cook, *Erskine* 73), con perversità e promiscuità sessuale a prevalere sull'alienazione dei lavoratori e il loro desiderio di lotta e di riscatto collettivo.

Quelle stesse classificazioni includono invece nella categoria *Pity Is Not Enough* (1933), *The Executioner Waits* (1934) e *Rope of Gold* (1939), la cosiddetta trilogia dei Trexler di Josephine Herbst, assimilata nel 1939 da Philip Rahv a una «cronaca della *middle class* americana in declino» (Rahv 110-11).<sup>25</sup> Nella lettura di Paula Rabinowitz, il disegno di Herbst di restituire «le fratture stratificate interne alla *middle class*» non si discosterebbe dagli intenti delle altre due grandi trilogie degli anni Trenta, quella di Studs Lonigan di James T. Farrell (incentrata sulla piccola borghesia etnica e urbana)<sup>26</sup> e *U.S.A.* di John Dos Passos (volta a raffigurare panoramicamente «tutte le classi e i tipi americani attraverso gli occhi di un intellettuale impegnato», Rabinowitz, *Labor* 159). A differenza delle altre due trilogie, tuttavia, in *Rope of Gold* (ambientato tra il 1932 e il 1937), la prospettiva *radical* diventa via via più visibile nelle linee centrali della trama, tracciando la conversione politica alla causa rivoluzionaria dei due intellettuali *middle class* Victoria Wendell e Jonathan Change e quella del *farmer* del South Dakota Steve Carson. Così, nella chiusura di *The Executioner Waits* e in quella di *Rope*

25. Il primo volume si concentra sulle vicende dei Trexler a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, di cui fanno parte Joe Trexler, un imprenditore che fallisce per uno scandalo ferroviario, e altri fratelli, tra cui Anne (che diventerà Wendel, quindi madre di Victoria Wendell), e David Trexler, protagonista del secondo volume, e anch'egli destinato al fallimento economico.

26. *Young Lonigan* (1932); *Young Manhood of Studs Lonigan* (1934); *Judgement Day* (1935).

*of Gold* compaiono i motivi centrali del cronotopo dello sciopero, intrecciati qui al declino della classe media. Nel secondo volume, quella parabola discendente è incarnata dal senso di assedio e di sconfitta di David Trexler (la cui impresa fallisce anche sulla scia degli scioperi dei sindacati), nel terzo, dal risveglio rivoluzionario di Victoria – che diventa una reporter degli scioperi di Cuba – e di Jonathan Change. *The Executioner* – che contiene la descrizione degli scioperi di Detroit del 1932, con i lavoratori incarcerati per aver marciato negli stabilimenti della Ford – si congeda dal lettore con un capitolo intitolato “The Future Belongs to Them, 1934” dominato dal funerale di un lavoratore e dal discorso dei leader sindacali. Il punto di vista è quello di un David Trexler terrorizzato che cerca volti amici nella polizia:

Shane, the railroad worker, seemed to be looking up at him with a stern triumphant eye. [...] Someone was making a speech. The crowd had pushed in from all sides, it stood curiously quiet and well-ordered. [...] David Trexler, stirring uneasily, looked around frantically for a policeman, some friendly face. Police were on the far edge of the cemetery. [...] “Don’t mourn. ORGANIZE,” said the voice, the body leaning toward them, the hands out [...]. (Herbst, *Executioner* 370, 371)

Che il futuro appartenga “a loro”, ai lavoratori, è ancora più esplicito in *Rope of Gold*, dove la prospettiva *middle class* è annichilita dall’ondata di scioperi che contagia l’intera geografia del paese – dal New Jersey al Kentucky, dal Dakota a Chicago. Ancora una volta il finale è dedicato a un momento detonatore interno al cronotopo dello sciopero, quello del discorso dei leader davanti alla folla,

ma il punto di vista qui è di Steve Carson, il lavoratore convertito alla causa sindacale:

“Brothers and sisters, we’re only fighting for our human rights, better to die like men than live like dogs on the speedup.” Then the crowd had backed off a little as from a fort about to explode. The brother had clung there for a second and it was terribly quiet. Steve could feel his whole life pound through his body. Then, the crowd began to breathe again and the brother swung over the top of the gate. He eased down on the other side and walked up the steps to the fellows inside. (Herbst, *Rope* 429)

Pur proiettata verso un modernismo sperimentalista che informa la trama di tutti e tre i volumi a una struttura «a ragnatela» (Rabinowitz, *Labor* 160) in cui i frammenti di storia personale si sovrappongono agli eventi ufficiali e gli intrecci si moltiplicano sia a livello genealogico-verticale (la famiglia Trexler) sia a livello geografico-orizzontale (la disseminazione continentale di scioperi e proteste), la trilogia di Herbst non rinuncia al più tradizionale dei cronotopi-nel-cronotopo dello sciopero, suggellando i due ultimi volumi con il funerale di un operaio e un raduno sindacale. E in entrambi gli *explicit*, l’accento di Herbst sembra cadere sulla rievocazione di una folla poco intellegibile, “muta” e potentissima. Proprio allo studio delle reazioni e delle dinamiche della massa di lavoratori riuniti in sciopero sotto l’organizzazione chirurgica di due agitatori comunisti Steinbeck dedica *In Dubious Battle* (1936), romanzo votato per intero a mettere in scena, decostruendola, la meccanica dell’organizzazione di uno sciopero. I *kernels* verticalizzatori sono qui sostanzialmente tre e si danno tutti nella seconda metà del romanzo. Il primo si ha

nei capitoli 12 e 13, quando la morte di un simpatizzante (caduto da un albero) viene abilmente utilizzata da Mac (il veterano del partito comunista a cui spetta la gestione dello sciopero dei raccoglitori di frutta e quella dell'apprendistato del più giovane Jim Nolan) in un funerale scenografico accompagnato da un discorso studiato per aizzare la massa dei lavoratori e seguito dalla loro marcia:

“The guy name was Joy. He was a radical! Get it? A radical. He wanted guys like you to have enough to eat and a place to sleep where you wouldn't get wet. He didn't want nothing for himself. He was a radical! [...]”.  
(Steinbeck, *Battle* 233)

All'intensità concitata del funerale e del discorso subentra una fase stagnante, con gli scioperanti che trovano riparo nella tenuta agricola di un simpatizzante, la Anderson's Farm, dove Mac, London e Jim allestiscono, con l'aiuto di un medico, Doc Burton, il quartier generale dello sciopero e una *tent town* per i lavoratori. Il satellite dell'organizzazione della tendopoli è interrotto dal secondo evento detonatore, l'incendio, doloso, del fienile di Anderson per mano dei vigilantes degli Organized Farmers. Segue un secondo satellite, con la ricerca dei colpevoli e una serie di discussioni tra i leader su come procedere. In questo frangente si colloca anche la rappresentazione della reazione della legge costituita agli eventi. L'espedito formale è, ancora, il ritaglio di un giornale:

This county takes care of its own people, but these strikers do not belong here. They flout the laws, and destroy life and property. They are living on the fat of the land. (302)

A questo seguono le riflessioni di Mac circa la psicologia cieca e animale della massa.

Sugli scontri con la polizia si innesta il terzo e ultimo momento verticalizzatore, nel capitolo finale: durante la marcia dei lavoratori, Jim Nolan è ucciso da un colpo di fucile alla nuca e muore tra le braccia di Mac che lo trascina fino al palco, fissa la salma di Jim a un palo e comincia il suo discorso sulle note familiari di un canovaccio di oratoria sindacale:

“This guy didn’t want nothing for himself” – he began.  
(356)

Un finale – e un calco retorico – già presente, in chiave parodica, in *A Cool Million* di Nathanael West, romanzo che anticipa di due anni quello di Steinbeck collocandosi, nel 1934, tra la fine della stagione dei romanzi di sciopero e conversione (Tab. 1) e la fioritura dei *bottom-dogs novels* e del romanzo del ghetto. Un anno cruciale, il 1934, anche per gli sviluppi del noir losangelino, grazie all’uscita di *The Postman Always Rings Twice* di James M. Cain. Tre sottogeneri – il romanzo *bottom-dogs*, il romanzo del ghetto e l’*hard-boiled* – in cui alle prevaricazioni più o meno violente della legge costituita non corrisponde un tentativo collettivo di rifondazione della giustizia organizzato intorno a uno sciopero, ma una serie di risposte individuali dettate da un senso di sconfitta e di annichilimento e, nel caso del terzo, da un codice morale non troppo distante da quello del raddrizzatore di torti del western.

### 13. LA LEGGE DELLA STRADA E DELLA “GIUNGLA”

You don't know what I have to go through or over or under to do your job for you. I do it my way. I do my best to protect you and I may break a few rules, but I break them in your favor.

Raymond Chandler, *The Big Sleep*

From city to city he went now; there was no standing still and there was no turning back. No place to go, and no place to rest. No time to be idling, and nothing to do. He moved, moved, everything moved; men either kept moving or went to jail.

Nelson Algren, *Somebody in Boots*

“I'm innocent!”  
“So was Christ.”

Nathanael West, *A Cool Million*

La scelta di accomunare in un unico capitolo tre sottogeneri diversi quali il romanzo *hard-boiled*, il romanzo *bottom-dogs* e due romanzi difficilmente classificabili come *A Cool Million*. *The Dismantling of Lemuel Pitkin* di Nathanael West e *Heaven's My Destination* di Thornton Wilder dipende dal loro presentare in maniera trasversale i due macro-cronotopi della strada e della “giungla”. Esistono

infatti diverse analogie strutturali tra le trame episodiche intessute intorno ai picari annichiliti delle opere di Edward Dahlberg, Nelson Algren e Tom Kromer e ai protagonisti dei romanzi surreali di West e di Wilder e quelle *hard-boiled* dei detective di Dashiell Hammett e Raymond Chandler e dei personaggi di James M. Cain: mentre i primi e i secondi percorrono una traiettoria di rovina e perdita, in una discesa fisica e metaforica che si srotola lungo la strada, gli ultimi svelano, grazie alla mobilità insita nel loro mestiere e nella loro collocazione geografica e sociale, l'illegittimità e, in ultima analisi, la fallacia delle parabole californiane di ascesa sociale. L'attraversamento della strada – locale, statale, interstatale, urbana o suburbana – permette a questi personaggi di collegare luoghi (campagna e città, città e città, quartiere e quartiere) e persone, ma non ha mai, o meglio non ha più, alcuna valenza catartica o rigenerativa: da metafora di maturazione e di libertà si è trasformata in metafora di esaurimento delle possibilità.

A ben vedere, molteplici sono anche le somiglianze stilistiche tra questi tre gruppi di romanzi, soprattutto tra i *bottom-dogs novels* e i noir di Hammett, Chandler e Cain. La lingua che parla lo *hard-boiled dick*, un gergo camaleontico molto vicino a quello dei criminali a cui dà la caccia, è speculare alla cifra dello *hobo* e del *drifter*; entrambi risospinti da una parte all'altra del paese dalla necessità economica, dalla disperazione e dall'inquietudine. In fondo, il primo romanzo di Cain, *The Postman Always Rings Twice*, pur etichettato come *hard-boiled*, mette in scena la vicenda di un vagabondo, presentando tutti i motivi del sottogenere *bottom-dog* virati in una miscela commercialmente vincente di erotismo e noir. Ma le influenze devono essere mutue: quando la Alfred A. Knopf decide di pubblicare *Waiting for Nothing*, di Tom Kromer, nel 1935,

lo fa puntando sulla sua cifra stilistica, l'idioma diretto e a labbra strette che riecheggia la recente fortuna dei romanzi di Hammett e Cain usciti nel catalogo della stessa casa editrice (Casciato-West 264). Che i punti di contatto non siano però solo formali ma piuttosto strutturali lo intuisce, già nel 1942, Alfred Kazin: in *On Native Grounds* il parallelo tra i romanzi proletari (di cui i *bottom-dogs* sono considerati un sottogenere) e i noir è portato avanti sulla base della rappresentazione della violenza, del «bisogno di terrore e brutalità dimostrativi» (Kazin 372-73). Violenza, terrore e brutalità veicolati, è utile aggiungere, dall'incontro-scontro dei protagonisti di questi tre sottogeneri con la legge costituita. In gradazioni che vanno dalla commedia grottesca al dramma nichilista e dal realismo naturalista alle formule *hard-boiled*, la rappresentazione della violenza e dell'ingiustizia della legge gioca infatti un ruolo fondante non solo, prevedibilmente, nei noir, ma anche nei romanzi *bottom-dogs*, in quelli di West e Wilder.

In questi ultimi due gruppi lo scontro con la legge – spesso incarnata da giudici, polizia, istituzioni totali (come orfanotrofi e ospizi) nei cronotopi del processo e/o della prigione – si risolve sempre in una sconfitta umiliante o, per tornare al sottotitolo di *A Cool Million*, in un'esperienza di «smantellamento» materiale, morale e psicologico. La stessa espressione «bottom dogs» designa, come il suo sinonimo «underdogs», non solo chi occupa gli strati più bassi della società ma anche le vittime di «ingiustizia sociale e persecuzione brutale» (Merriam Webster 2488), dove quindi l'iniquità trova espressione nella negazione dei diritti fondamentali, ovvero in un trattamento giuridico persecutorio.

I cronotopi del processo e della prigione nei romanzi *bottom-dogs* così come in *A Cool Million* di West e

*Heaven's My Destination* di Wilder non si innestano tuttavia su specifici nodi, biforcazioni e spazi-tempi catalizzatori capaci di incidere sulla coscienza dei protagonisti e sugli sviluppi di una trama: la cadenza episodica è qui ridotta a una resa piatta e priva di momenti-svolta, a ribadire l'impossibilità del cambiamento. Che si tratti dei protagonisti delle anti-*Bildung* di Dahlberg e Algren, dell'anonimo *hobo* di Kromer, o dei personaggi “vuoti” di West e Wilder – rielaborazione in negativo delle parabole alla Horatio Alger il primo, e di un «Candide nell'Iowa» (Conn 46) il secondo – le vicende di questi romanzi non conoscono *kernel*s né cronotopi detonatori. Aprendosi quasi sempre sull'allontanamento forzato o sulla fuga del protagonista dallo squallore e dalla miseria della casa materna o paterna, essi procedono con il vagare erratico di un giovane protagonista. Per molti versi, questi testi non sono altro che un susseguirsi di satelliti espansi, un'attesa costante priva però di aspettative e di effetti: pur muovendosi in continuazione, i *bottom dogs* non agiscono ma sono “agiti” dalla brutalità della legge economica e sociale. Scrive Rita Barnard su *Waiting for Nothing*, «“Aspettare” non è solo una sospensione del tempo (“Non resti giovane a lungo in coda per il pane”, osserva il protagonista), ma piuttosto la sospensione di un'azione significativa e diretta [...], l'inefficacia totale di ogni sforzo personale e iniziativa» (Barnard 57). Non deve quindi stupire che il confronto con la legge e con la giustizia sia compendiato dal resoconto succinto e burocratico delle infrazioni – il “record” penale, appunto – snocciolato dalle autorità o dallo stesso interessato senza possibilità di redenzione. Vale inoltre la pena di rilevare quanto la spirale di scontri con la legge costituita a vari livelli sia innescata da una condizione iniziale di sfratto, ipoteca o esilio volontario

dalla casa: *A Cool Million* e in parte *Somebody in Boots* e *Bottom Dogs* (così come sarà per *Mildred Pierce*) muovono da difficoltà economiche e legali con mutui, ipoteche e svendite, nonché, nel caso di Dahlberg, da condizioni di squallore e miseria; mentre *Waiting for Nothing* e *The Postman* (noir, quest'ultimo, senza detective) si aprono in *medias res* su vagabondi ormai cronici, che non sembrano neppure avere memoria di una casa.

Uno dei motivi più popolari delle *narratives* della Grande Depressione, l'esodo/esilio/vagabondaggio seguito a uno sfratto – a sua volta specchio di una delle piaghe sociali ed economiche più profonde dell'intera era, la perdita della casa – attraversa dunque questi due sottogeneri e ne disegna una vettorialità discendente. Le metafore della discesa sono per altro implicite nel nome di uno dei due sottogeneri – «bottom dogs» – dove all'abisso toccato dai protagonisti non corrisponde alcuna forma di ascesa, costituendo al contrario proprio una negazione amara della retorica «from rags to riches». Nel suo studio delle metafore verticali contenuto in *Words with Power*, Northrop Frye definisce quelle di “discesa” come associate a caverne/grotte e tuffi nell'acqua a loro volta simbolici di un «rafforzamento della coscienza con altre forme di consapevolezza, come la fantasia e il sogno» (Frye 151). Certo Frye ha in mente racconti e personaggi biblici, ma per alcuni versi la discesa dei *bottom dogs* degli anni Trenta nel sottomondo presenta immagini di caduta verticale che sconfinano in forme di abbandono onirico veicolate da componenti surreali e carnevalesche: Algren chiude *Somebody in Boots* con una lunga parte su uno spettacolo di freaks nella Chicago della World Exhibition (e a lavorare per uno spettacolo da baraccone itinerante finisce anche il protagonista di *A Cool Million*), Dahlberg licenzia

*Bottom Dogs* sulle note di un abbandono mellifluo e disperato alla fantasia di un biancore ospedaliero. Sono tuttavia immagini che non si accompagnano né a una sovversione vitalistica né a una trascendenza spirituale; il “carnevale” di Algren è anti-bachtiniano (McGowan 128-130), la fantasia finale di Dahlberg è una resa al nulla e alla mancanza di senso. Se nella disamina di Frye l’ascesa si lega a un percorso purgatoriale di vita e la discesa a un percorso naturale di morte, la direzione dei romanzi *bottom-dogs* e di *A Cool Million* sembra tracciare un ineludibile decorso di morte, naturale e simbolica.

E per venire alla legge, queste metafore ribadiscono da un lato la tragica inutilità di una giustizia correttiva e riparatoria (degradante per Algren e Kromer e irrisoria per West e Wilder), dall’altro l’assenza di una tensione umana e sociale alla lotta per un cambiamento anche rivoluzionario. Nei tre romanzi *bottom-dogs* qui analizzati (“La ‘giungla’: in fuga”) così come in *A Cool Million* e *Heaven’s My Destination* (“Il salotto: *in corpore vili*”) non c’è passaggio da una violenza *law-preserving* a una violenza *law-making*: la violenza, che pure è profusa in tutte queste opere (a eccezione dell’apologo di Wilder) risponde alla legge delle “giungle” in cui si muovono i diseredati del sogno di libertà o le caricature grottesche destinate a soccombere proprio in nome della loro fiducia in quel sogno.

Nel gergo dell’esercito di *hobos* e sfollati degli anni Venti e Trenta, le “giungle” sono luoghi di ritrovo di vagabondi e lavoratori migranti sorti spontaneamente, spesso vicino ai nodi ferroviari, come accampamenti di tende, lamiere e vecchi barili di latta. Ma *jungles* diventeranno, per esteso, tutti i luoghi pericolosi e senza legge ai margini della città, alimentando così le immagini di una giungla urbana che sfugge al controllo delle forze dell’or-

dine. Sempre più, in un processo cominciato già sul finire dell'Ottocento con l'affermarsi dei *dime novels* virati sulle figure degli «investigatori dei bassifondi» e dei *muckrakers* (Maffi 104),<sup>27</sup> la metafora della giungla urbana andrà legandosi a quella della legge e dei fuorilegge attraverso le figure dei detective privati (P.I.) alle prese con diverse specie di “predatori”.<sup>28</sup> Il risultato di questo scivolamento semantico e simbolico è la presenza, all'interno dei romanzi noir degli anni Trenta, del cronotopo della città come giungla, connotato da un lato dall'idea di una *wilderness* urbana insidiosa e incontrollata – e non poche ricadute sulla fantasia di scrittori e lettori deve avere l'uscita, nel 1933, del film *King Kong* (1933), di Cooper e Shoedsack, in cui la città (New York) è trasformata in una giungla urbana primordiale – e dall'altro dalla figura del P.I. che, nuovo eroe della frontiera, è capace di domarla (Willett 12). I noir degli anni Trenta, nelle loro firme note e meno note, contribuiranno ad allargare lo spettro sociale e le atmosfere di cui si compone la “giungla”, mettendo a nudo uno spaccato metropolitano indelebilmente segnato dalla modernità (grattacieli, tram, automobili, e anche ascensori, telefoni) e da un'economia di servizi e di consumo come quella californiana, e consegnando la città (soprattutto Los Angeles) a un'atmosfera notturna, misteriosa, nebbiosa o

27. Altrimenti centrale, nella diffusione dell'immagine metropolitana come “giungla” è l'uscita, nel 1906, di *The Jungle* di Upton Sinclair, opera di denuncia delle condizioni lavorative e abitative disumane di una famiglia di immigrati a Chicago, nei pressi del macello.

28. Indicativa di questo uso del termine “giungla” applicato alla vita del ghetto metropolitano “selvaggio” e crudo è anche la descrizione che Michael Gold fa del Lower East Side in *Jews Without Money*: «Now we knew it as a jungle, where wild beasts prowled, and toadstools grew in a poisoned soil – perverts, cokenields, kidnappers, firebugs, Jack the Rippers» (Gold, *Jews* 60).

bagnata dalla pioggia. Matrice definitivamente consacrata dal cinema noir del secondo dopoguerra quando le “città nude” si faranno vere e proprie “giungle di asfalto” (come nel romanzo thriller di W. R. Burnett, *The Asphalt Jungle*, 1949, da cui è tratto il film di John Huston dell’anno successivo). In questo ambiente, i detective alla Sam Spade e alla Philip Marlowe creano un codice professionale che li vede, versioni moderne dell’eroe dei western e del cavaliere errante, rispondere in cambio di una paga non tanto ai crimini dei fuorilegge quanto all’inefficienza (e, secondariamente, alla corruzione) degli uomini *di legge*.

I cinque romanzi noir analizzati nella prima sezione di questa parte, “Tra interni e *highways: in-between*” – *The Maltese Falcon* di Hammett, *The Big Sleep* e *Farewell, My Lovely* di Chandler, *The Postman Always Rings Twice* e *Mildred Pierce* di Cain – sono accomunati dalla loro ambientazione californiana (e, a eccezione di Hammett, losangelina). Si tratta di un *setting* moderno, fluido, mobile, specchio di una condizione socio-economica in cui il mercato immobiliare è precario e mutevole e il gusto per l’effimero e per il *ready-made* – ma anche, non di rado, per il *makeshift*, ovvero l’improvvisato – si fa moda e influenza l’architettura stessa degli immobili: uffici ricavati da divisori, appartamenti per single con “pull out beds”, interni ed esterni di tutte le fogge, primi esemplari di motel, ristoranti tavole-calde lungo la strada con ampi parcheggi che anticipano i *drive-in*. D’altronde, se il segreto della prosperità di Los Angeles nel bel mezzo della Depressione va letto in relazione alla presenza dell’industria hollywoodiana (Kipen xxiii), l’assetto urbanistico e architettonico della città non può che riflettere l’esperienza di una «gigantesca improvvisazione», facendone una «enorme dépendance sul retro, un’accozzaglia di set e

arredi scenici» (Carey McWilliams, cit. in Fine, *Imagining* IX). La qualità estemporanea e cinematograficamente fittizia di un tale tessuto metropolitano si riverbera nella forte insularità dei suoi abitanti che vivono *incommunicado* in punti diversi della città (e fuori da essa, in regioni destinate a essere inglobate nella Greater Los Angeles), separati in linea altitudinale tra «flatlands», le zone più popolari e socialmente promiscue, e «hills», i santuari di rispettabilità di ricchi e arricchiti (Fine, *Imagining* 124). Così, la dote principale dei detective di Hammett e Chandler è proprio la loro capacità di mettere in relazione personaggi (ed episodi) appartenenti ad ambienti diversi e collocati in zone diverse, tracciando cioè – ai fini della soluzione di un caso – le loro impalpabili reti di relazioni, e di farlo attraversando la città il più rapidamente possibile.

Già in un articolo dedicato a Raymond Chandler del 1970, Frederic Jameson rifletteva sul tessuto urbano «compartimentalizzato» di Los Angeles, «una nuova città senza centro in cui le varie classi hanno perso contatto tra di loro perché ognuna è isolata nel suo compartimento geografico», e sulla funzione connettiva del detective, figura capace di «sovrapporsi sulla società nel suo intero [...] e di collegare le sue parti separate e isolate» (Jameson 625). Per riuscire là dove la legge costituita sembra fallire, il detective deve insomma appropriarsi della quintessenza stessa della città, la mobilità che in Chandler si traduce in automobilità – e poco importa se nel 1941 le *freeways* (simbolo dell'intera «ecologia» «autopica» californiana, cfr. Banham) contemplino solo una passerella embrionale da Downtown a Pasadena, la Arroyo Seco Parkway (Kipen xxiii). Il noir è imperniato sui costanti spostamenti dello *hard-boiled dick* che coprendo le distanze cittadine diventa negoziatore e mediatore tra le tante aree urbane, le com-

ponenti sociali e umane e, in ultimo, il mondo criminale e la legge. È il transito urbano a bordo di un'auto o di un tram o di un taxi o talvolta, nel caso della San Francisco di Hammett, a piedi – innescato spesso da una telefonata (altro strumento di attraversamento spazio-temporale della modernità) – ciò che permette al detective anni Trenta di portare avanti le indagini meglio e prima della polizia. Mentre nella San Francisco di *The Maltese Falcon* i crimini sono svelati grazie al perpetuo gioco di sponda di Spade tra i residence e gli hotel in cui alloggiano i vari protagonisti del caso (in un fazzoletto relativamente piccolo della città), nella Los Angeles di Chandler i crimini (con moventi assai meno esotici) sono avvolti in una spirale suburbana a tinte notturne in cui Marlowe si perde, «cercando di trovare risposte a domande che si infittiscono e si fanno più oscure a ogni svolta» (Davidson-Entrikin, 82).

Astuzia e ingegno, coraggio e freddezza non basterebbero né a Marlowe né a Spade se la rapidità dei loro passaggi metropolitani non fosse dalla loro parte nei momenti decisivi dell'indagine. Non è la strada il cronotopo dominante, bensì il suo attraversamento, la sua funzione connettiva tra luoghi e, nello specifico, edifici diversi (appartamenti, ville, alberghi, cliniche, comandi di polizia) in quartieri diversi: ecco perché la resa delle geografie californiane del noir non è veicolata, in queste opere, dalla descrizione delle strade, o della folla, o dell'architettura urbana ma da quella degli interni. Una delle regole d'oro dell'*hard-boiled* è, secondo Chandler, la dissoluzione del paradigma indiziario classico, ovvero il ruolo del tutto secondario della risoluzione del crimine («l'oliva nel Martini»). Ne consegue che l'effetto di suspense sul lettore non è dettato dalla chiusura del caso ma dalla tensione tra lo scioglimento della trama e le sezioni dilatorie descrittive.

Specularmente, le descrizioni di interni diventeranno fondamentali anche nella risoluzione delle indagini: Marlowe è un maestro nel trarre conclusioni dallo sfondo, ovvero dagli interni che descrive con attenzione meticolosa ai particolari (ed è nei locali di appartamenti, ville, stanze di albergo e uffici che si consumano gran parte dei pestaggi e tutti gli omicidi).<sup>29</sup>

È la nuova geografia losangelina a fornire le premesse urbanistiche e sociali per l'insularità di personaggi ammantati in uno strato apparentemente impenetrabile, il loro non avere radici e il loro vivere in una rimozione fisica e metaforica del passato. Il compito del detective è proprio quello di smascherare l'inganno che si cela dietro le facciate rispettabili di quegli interni, assicurare il riemergere dei crimini passati, ricollocare impostori e *parvenu* che si sono trasferiti sulle colline residenziali per nascondere le loro vere identità ai luoghi cittadini a cui appartengono. Scrive David Fine:

Il crimine fornisce ricchezza e la ricchezza fornisce anonimato. La rispettabilità arriva con le grandi case sulle colline. Barricati dietro muri altissimi, i criminali di Chandler sono isolati dal passato. Il lavoro del detective è di penetrare le facciate, smascherare crimini nascosti nel passato, separare l'illusione dalla realtà, l'inganno dalla verità. (Fine, "Nathanael" 200).

Se le case e le ville dei criminali più o meno ricchi di Los Angeles prevedono «high walls» sulle colline – reali o metaforiche – a difesa dell'irruzione indesiderata di estranei, gli appartamenti per single di Spade e Marlowe

29. Cfr. Porter, *Pursuit*; Kelly.

sono invece costantemente violati da quegli stessi criminali, dalla polizia e dai personaggi minori dei rispettivi romanzi. E proprio l'invasione dell'unico spazio privato del detective sembra restituirne la totale solitudine e l'amarezza laconica nei confronti di un mestiere che si fonda sull'infrazione sistematica della privacy altrui.

Quanto al meccanismo narrativo del cronotopo dell'attraversamento urbano – talvolta suburbano – che definisce questi tre romanzi, esso disegna un'altalena quasi indistinguibile di *kernels* e satelliti: ogni dettaglio e ogni avventura è potenzialmente un nucleo e ogni satellite che sembra presentarsi come tale può diventare un nucleo. Ma se i *kernels* sono disseminati lungo l'intera narrazione (certo con alcuni punti catalizzatori), è utile rilevare che agli incontri fisici con i rappresentanti della legge costituita e alle scarse riflessioni di Marlowe e di Spade sulla giustizia garantita dalla polizia siano destinati sempre i satelliti, o riempitivi.

La legge con cui si confrontano Spade e Marlowe è dominata dalla corruzione di ufficiali di vario ordine – spacconi, inetti o troppo arrendevoli – ma nemmeno la risposta del detective asseconda un codice morale irreprensibile all'insegna della giustizia e dell'equità ideale. Gli investigatori privati di Hammett e Chandler agiscono quasi sempre da freddi calcolatori, parlano spesso la lingua dei criminali a cui danno la caccia e lavorano per una ricompensa monetaria, cercando così di salvare la pelle e il salario. Pur non essendo migliori né dei colpevoli né della polizia, essi sono però più efficienti e veloci tanto dei primi quanto dei secondi.

Un discorso a parte va fatto per i due romanzi di Cain, entrambi anomali rispetto alla matrice dello *hard-boiled* perché privi di un investigatore privato ma entrambi centrali alla rappresentazione della giustizia e della legge perché frequentati da giudici, avvocati e assicuratori. Mentre della

singularità di *Postman* si è già scritto, è utile ricordare come anche *Mildred Pierce* rientri difficilmente nel sottogenere del noir, essendo piuttosto una combinazione riuscita di diverse matrici (il melodramma sentimentale, la parabola di un successo fulmineo e caduco, i toni surreali e cinematografici di *The Day of the Locust* di West).<sup>30</sup> Se anche in *Cain* è l'imprevedibile rapidità degli attraversamenti a dettare il passo dei romanzi (sostenuto in *Postman*, più lento in *Mildred Pierce*) accomunandoli così ai noir di Hammett e Chandler, si tratta tuttavia di una più o meno febbrile attività che consegna i protagonisti alla sconfitta finale, traducendosi, in entrambi i casi, una manipolazione della legge a scopi di lucro. Aggirata con facilità da avvocati senza scrupoli che conoscono i cavilli legali e finanziari di regimi immobiliari e polizze assicurative, la legge non si mostra in *Cain* nei suoi aspetti brutali e violenti ma rimanda a una resa dei conti finale che riporta i protagonisti al loro, disperato, punto di partenza: nei romanzi di *Cain* così come in quelli di Horace McCoy, «la storia», scrive David Fine, «può essere schivata per un po' ma mai elusa» (Fine, *Imagining* 128).<sup>31</sup>

Durante la Depressione, *Cain* interpreta la legge dall'angolazione prospettica delle compagnie assicurative, le uniche

30. Tanto è vero che nell'omonima trasposizione cinematografica del 1945 di Michael Curtiz, con sceneggiatura di William Faulkner, Hollywood volle aggiungerci a tutti i costi un omicidio. Cfr. Campbell 13.

31. Una prospettiva che David Fine accosta a quella di un altro noir losangelino di quegli anni, *They Shoot Horses, Don't They?* (1935), di Horace McCoy, un romanzo strutturato fin dall'inizio su un processo per omicidio, con un *incipit* che si apre proprio sulle parole di un giudice: «The prisoner will stand». Come scrive David Fine, «ognuno dei seguenti tredici capitoli è preceduto da un frammento della sentenza del giudice con un carattere sempre più grande [...] ognuno dei capitoli successivi è un racconto silenzioso, un atto di memoria del condannato di fronte al giudice» (Fine, *Imagining* 102).

capaci di lavorare, per interesse economico, alla chiusura dei casi. Una tendenza scoperta nei tre romanzi degli anni Trenta di Cain – *Double Indemnity*,<sup>32</sup> *Postman* e *Mildred Pierce* – che comporta una rappresentazione delle forze dell’ordine e della legge come ulteriormente degradate e corrotte rispetto a quella con cui si confrontano gli *hard-boiled dicks* Spade e Marlowe. Il lettore è sì messo di fronte «alla ricerca della verità e della restaurazione dell’ordine costituito» ma solo perché queste azioni «aiutano le compagnie assicurative», un messaggio implicitamente più radicale, secondo Mariana Valverde, della messa in ridicolo di piedipiatti corrotti e incompetenti (Valverde 95). In ultimo, i romanzi di Cain offrono forse la più completa e matura raffigurazione dell’era della città dominata dall’automobile che diventa «o strumento di morte o metafora della promessa illusoria di mobilità» (Fine, *Imagining* 24).

### 13.1. *Tra interni e highways: in-between*

#### 13.1.1. *L’ufficio, l’appartamento e altri interni*

*The Maltese Falcon* si apre su un interno, l’ufficio di Sam Spade, restituito attraverso il «tappity tap-tap» della segretaria sulla macchina da scrivere, la vibrazione di un

32. Sulla vicenda editoriale e il debito scoperto al Caso Snyder di *Double Indemnity* (pubblicato a puntate nel 1936 e poi come libro nel 1943) cfr. cap. 8. Quanto alla trama, invece, il romanzo ruota intorno all’agente assicurativo Walter Huff e a Phyllis Nirdlinger, una donna sposata che consulta Huff circa la polizza del marito in caso di incidente, e se ne innamora. Huff aiuta quindi la Nirdlinger a uccidere il marito ed è poi freddato dalla stessa donna mentre la sta aspettando in macchina per ucciderla a sua volta.

macchinario nell'ufficio confinante, la sedia girevole, i mozziconi di sigaretta sul tavolo, la cenere che ricopre il blocco degli appunti e la finestra semiaperta da cui entra «una corrente d'aria leggermente profumata di ammoniacca» (Hammett, *Maltese* 392). Il primo capitolo di *The Big Sleep* è dedicato per metà alla descrizione meticolosa degli interni e dei vari annessi della villa del Generale Sternwood: una pagina e mezza fitta di particolari (dal corridoio alle porte a vetri, dagli arredi pseudo-medievali al garage e alla serra) che prepara il primo scambio di battute del romanzo, quello tra Marlowe e una delle figlie di Sternwood. *Farewell, My Lovely* non manca di offrire descrizioni di appartamenti (di Lindsay Marriott, Mrs. Florian, Mrs. Morrison, e il bilocale di Marlowe stesso), ville (quella di Mrs. Grayle/Velma) e uffici. Perché una tale attenzione agli interni se il noir, nella celebre definizione di Chandler (“Simple”), cala il detective nei bassifondi, nelle «mean streets», della città? E perché è negli interni privati – e non sulla strada – che si concentrano non solo il clou delle rispettive trame ma anche gli indizi più significativi?

In parte, le risposte vanno cercate nelle vicende autobiografiche degli autori *hard-boiled*, nei loro molti talenti per così dire extra letterari. Hammett e Chandler, ma anche Cain, arrivano infatti alla scrittura narrativa a seguito di esperienze lavorative assai diversificate che ne hanno, a diverso titolo, allenato occhio e gusto per i dettagli (spesso di arredo). Hammett, tra il lavoro alla Pinkerton e la scrittura come professione, è un copywriter pubblicitario per la Samuels Jewelry di San Francisco;<sup>33</sup> prima di arrivare a Los

33. Vale anche la pena di ricordare che Hammett sarà ospitato dall'amico Nathanael West al Sutton Hotel (New York) dove il secondo lavora come amministratore: West scriverà *Miss Lonelyhearts* (1933) proprio durante il soggiorno di Hammett, sottoponendogli la prima ver-

Angeles nei 1931, Cain è stato giornalista per l'*American Mercury* di Mencken, il *New York World* e il *New Yorker*, ma anche rappresentante assicurativo; Chandler, giornalista freelance in Inghilterra, una volta tornato in America troverà impiego prima come revisore e poi come vicepresidente di una compagnia petrolifera, la Dabney Oil Company, un particolare che spiega, per esempio, la vicenda degli Sternwood nel suo primo romanzo e una certa domestichezza con gli ambienti ricchi californiani (Fine, *Imagining* 93, 99, 121). La centralità degli interni sembra inoltre rispondere alla struttura stessa dei romanzi. Sono infatti gli interni a ospitare i nuclei verticalizzatori, nuclei azionati però sempre dall'attraversamento urbano del detective.

La scena di apertura di *The Maltese Falcon* nell'ufficio di Spade si chiude su un particolare rilevante: le banconote da cento dollari appena lasciate all'agenzia da una nuova cliente, Miss Wonderly (altro nome di Brigid O' Shaughnessy).<sup>34</sup> Il messaggio è chiaro, il motore delle in-

sione del romanzo influenzato dalle atmosfere noir dell'autore di *The Maltese Falcon*. Cfr. Bloom 57.

34. Essendo la trama di *The Maltese Falcon* assai più complicata di quelle dei restanti quattro noir qui studiati, eccone una breve sintesi. Ambientato in sei giorni tra il mercoledì e il lunedì – dal 5 al 10 dicembre 1928, il romanzo parla di una gang internazionale di ladri guidati da un gentleman di nome Gutman venuta a San Francisco alla ricerca di una statua la cui storia risale alle Crociate. La statua – il Falco Maltese – è passata dalle mani di re, pirati, mercanti d'arte e banditi per arrivare a un generale russo che vive a Costantinopoli. Gutman rintraccia la statua, e quando i suoi tentativi di comprarla falliscono, assume tre agenti, Brigid, Cairo e Thursby, affinché la rubino. Questi però si fanno le scarpe a vicenda, Thursby e Brigid danno il falco a un capitano la cui nave è destinata a San Francisco e cercano di fuggire su un'altra nave. A questo punto Gutman e Cairo li seguono a San Francisco. Brigid fa in modo di togliere di mezzo Thursby poi va da Archer e Spade e uccide Archer. Thursby è ucciso dall'amante di Cairo.

vestigazioni private di Spade & Archer non è né la gloria, né l'avventura né, tantomeno, la giustizia, ma il denaro. A ricordare al lettore che il mestiere di Spade è un servizio a pagamento e non un'avventura romantica, l'ufficio – con tanto di segretaria, ascensori, incontri ai vertici e scambi di merce e denaro – compare in dieci capitoli su venti. L'altro interno dominante – presente in dieci capitoli, avvicinandosi alle scene dell'ufficio e degli alberghi – è l'appartamento di Spade, introdotto nel secondo capitolo con una telefonata nel mezzo della notte che lo informa della morte del suo collega Archer. Si tratta di un appartamento composto di cucina, bagno e stanza da letto che si trasforma in soggiorno grazie a un letto a muro. Seguono, nello stesso capitolo, il rituale della preparazione di una sigaretta, la vestizione e la prenotazione di un taxi per andare a identificare Archer alla presenza dell'agente Tom Polhaus, il ritorno all'appartamento, il consumo di Bacardi e la visita di Polhaus e del tenente Dundy. Se è appunto il costante movimento di Spade tra l'ufficio, l'appartamento e i vari hotel in cui risiedono i sospettati (Brigid O'Shaughnessy al Coronet, Cairo al Belvedere, Gutman all'Alexandria, e altri due alberghi, il Palace e il Sutter in cui Spade si reca per pranzo e per fare delle telefonate)<sup>35</sup> a sostenere il ritmo della narrazione e innescare le svolte della trama,

35. Secondo la ricostruzione del celebre investigatore privato di San Francisco, David Feuchheimer, la città di Hammett è un personaggio del romanzo, non solo uno scenario. Per lo scrittore di gialli (e sceneggiatore di polizieschi televisivi) Joe Gores, Hammett avrebbe collocato l'appartamento di Spade all'891 di Post Street e il suo ufficio al 111 di Sutter Street, e il Coronet Hotel corrisponderebbe ai Cathedral Apartments del 1201 di California Street, il Belvedere (l'hotel di Cairo) sarebbe il Bellevue (su Geary), a un blocco dal Geary Theatre, l'Alexandria (l'hotel di Gutman) sarebbe probabilmente il Drake. E tutti i ristoranti menzionati da Spade sono reali (Layman 60).

lo scioglimento finale del caso avverrà nell'appartamento di Spade, che ne sarà artefice e regista. Nel capitolo 20, infatti, Spade costringerà O' Shaughnessy – divenuta nel frattempo la sua amante – a vuotare il sacco e svelare la meccanica dell'intera vicenda per poi consegnarla alla polizia nelle persone del Tenente Dundy e del Sergente Polhaus nel frattempo avvertiti telefonicamente di recarsi al suo appartamento.

Con *The Big Sleep* l'ufficio e l'appartamento del P.I. hanno meno spazio rispetto a *The Maltese Falcon*, quasi schiacciati dalle molte altre ambientazioni di interni (case, ville, uffici di agenti e procuratori e casinò). Il momento risolutivo inoltre arriva, nel capitolo 31, non in un interno ma in un esterno per così dire chiuso e privato. Si tratta di una sorta di *dépendance* fisica e metaforica della magione degli Sternwood: i vecchi pozzi di petrolio di famiglia che si trovano a valle rispetto alle «hills», dove, questa la ricostruzione di Marlowe, le due figlie del Generale hanno sepolto il corpo di Rusty Regan (marito di Vivian ucciso da Carmen per aver rifiutato le sue avance sessuali). Lì Carmen rimette in scena, inconsapevolmente, e ai danni di Marlowe il delitto commesso contro Rusty Regan, ovvero l'omicidio con arma da fuoco. Marlowe diventa quindi regista dello scioglimento della trama: è lui che detta l'azione, tenta di ammortizzarne le conseguenze negative per la propria persona e ne funzionalizza gli esiti allo scioglimento del caso. Al contrario, nelle scene in cui compaiono appartamento e ufficio, il detective di Chandler si rivela spesso in una situazione di svantaggio e di relativa debolezza. Il suo ufficio è più dimesso di quello di Spade e non contempla una segretaria. Si tratta di «una stanza e mezzo nel retro di un settimo piano», con «la mezza stanza divisa a metà a fare da reception» (*Big Sleep* 50). Eccolo descritto in un catalogo

nel capitolo 11, quando Vivian Sternwood vi si reca per la prima volta notando «il sofà rosso sbiadito» e «le tende di tulle che hanno bisogno di una lavata»:

We went into the rest of my suite, which contained a rust-red carpet, not very young, five green filing cases, three of them full of California climate, an advertising calendar [...] There were three near-walnut chairs, the usual desk with the usual blotter, pen set, ashtray and telephone, and the usual squeaky swivel chair behind it. (51)

All'affermazione di Vivian «You don't put much of a front», Marlowe risponderà con la prima stoccata circa l'onestà del proprio lavoro. Avendo già inquadrato il proprio mestiere come un commercio piuttosto modesto nel secondo capitolo («I get twenty-five a day and expenses – when I'm lucky», 12), continua sullo stesso tenore:

“Neither do the Pinkertons,” I said. “You can't make much money at this trade, if you're honest. If you have a front, you're making money – or expect to”. (51)

Se in ufficio Marlowe appare sulla difensiva, l'unica scena di un certo respiro ambientata nel suo appartamento è un'imboscata tesa dalla labile Carmen Sternwood, che egli trova nuda nel proprio letto. Dopo il rilevamento dei segni di un'infrazione, un breve scambio di battute e la preparazione di un paio di cocktail, Marlowe riflette sulla sofferenza emotiva di vedere violato anche quell'ultimo santuario di privacy:

I didn't mind that. I didn't mind what she called me, what anybody called me. But this was the room I had to

live in. It was all I had in the way of a home. In it was everything that was mine, that had any association for me, any past, anything that took the place of a family. Not much; a few books, pictures, radio, chessmen, old letters, stuff like that. Nothing. Such as they were they had all my memories. (147)

Specularmente, in *Farewell, My Lovely*, lo stesso Marlowe evocherà il rassicurante «profumo di casa» dopo essere stato rapito da un «indiano», portato da un medium a Stillwood Heights, picchiato, rapito nuovamente da due poliziotti corrotti (Blane e Galbraith), condotto in una clinica e drogato:

I unlocked the door of my apartment and went in and sniffed the smell of it, just standing there, against the door for a little while before I put the light on. A homely smell, a smell of dust and tobacco smoke, the smell of a world where men live, and keep on living. (Chandler, *Farewell* 165)

L'appartamento di Marlowe è anche il luogo in cui si risolve l'intero caso, nel capitolo 39. Nonostante la scena si apra su un'infrazione – Malloy che gli punta una pistola mentre sta dormendo – Marlowe dimostra di avere la situazione completamente sotto controllo: all'arrivo, programmato, di Velma, la fa entrare, nascondendo Malloy, e mettendola alle strette; seguono l'incontro tra i due vecchi amanti, i colpi di pistola sparati da Velma contro Malloy (e poi anche contro Marlowe), il ferimento mortale di Malloy, la breve fuga di Velma, l'arrivo di Randall (polizia) avvertito per tempo dallo stesso Marlowe. La casa di Marlowe – una *kitchenette* per single dai guadagni me-

diocri («There's not much money in it», dirà il detective a Mrs. Grayle/Velma circa la propria professione, 111) – si presenta dunque anche qui come un luogo non protetto e costantemente violato, l'opposto delle roccaforti presidiate da cancellate altissime dove vivono i ricchi della città. Uno sguardo panoramico al romanzo restituisce infatti una Los Angeles espansa alle immediate città della costa già segnata da dinamiche di *gated communities*, con l'accessibilità delle abitazioni che diminuisce salendo di classe sociale. Mentre le villette prefabbricate e cadenti del 1644 West 54th Place – dove vivono Mrs. Florian (ex tenutaria del bar Florian) e Mrs. Morrison (sua vicina di casa) – non hanno alcun diaframma che le separi dall'esterno se non la zanzariera sulla veranda (Chandler, *Farewell* 26, 181), le cose cambiano spostandosi sull'orlo del Pacifico, con la casa di Lindsay Marriott – una pedina minore nelle macchinazioni di Mrs. Grayle/Velma – a Montemar Vista, Purissima Canyon («Purissima Canyon has a sort of level shelf at the inner end of it, they say. This is walled off from the road by a white fence of four-by-fours [...]»; 54) – e, soprattutto, la villa-fortezza di Mrs. Grayle a Bay City (controparte narrativa di Santa Monica), dove vive «l'enclave più corrotta dell'intera geografia di Chandler» (Fine, *Imagining* 128):

It was close to the ocean and you could feel the ocean in the air but you couldn't see water from the front of the place. [...] on the canyon side they were great silent estates, with twelve foot walls and wrought iron gates and ornamental hedges; and inside, if you could get inside, a special brand of sunshine, very quiet, put up in noise-proof containers just for the upper classes. (Chandler, *Farewell* 106)

All'incontro di Marlowe con Mrs. Grayle nella magione di Aster Drive, a Bay City, seguono due capitoli brevi, il 19, in cui il detective raggiunge Hollywood in auto, alla volta del proprio ufficio, mettendoci all'incirca quarantacinque minuti, e il 20, ambientato in ufficio, appunto. Si tratta di due momenti satellite che preparano però a una verticalizzazione di una serie di sette capitoli (21-27) in cui Marlowe viene rapito e spostato di peso nelle colline di Bay City. Tra gli esecutori del rapimento ci sono due poliziotti corrotti di Bay City e i capitoli che seguono, dal 28 al 34, ruoteranno intorno al confronto di Marlowe con la polizia della città, riempitivi in cui il detective rifletterà sulla legge.

Si tratti di un emendamento dei torti da parte di un detective che rivendica un proprio codice morale e professionale a prescindere dal guadagno (così è in *Farewell, My Lovely* e, in parte, in *The Big Sleep*) o della semplice soluzione di un caso a scopi di lucro e di autopreservazione (*The Maltese Falcon*), i momenti in cui il crimine e l'ingiustizia sono svelati si danno in luoghi privati, non in spazi pubblici (e tantomeno negli spazi pubblici della legge costituita). In due casi i luoghi privati coincidono con l'appartamento dell'*hard-boiled dick*, vero e proprio *hub* delle mosse dei protagonisti nei tanti luoghi dei romanzi.

### 13.1.2. *La casa, la tavola calda*

La casa e la tavola calda – intesa in una gamma di accezioni che vanno dal «roadside joint» al *diner* urbano e suburbano – sono, insieme alla strada, i due cronotopi orizzontali dominanti in *Postman* e *Mildred Pierce*. Non solo presiedono all'avvio della narrazione – e, nel caso del primo, del delitto – ma racchiudono le motivazioni che

portano i protagonisti (Cora e Frank, e Mildred) a ingaggiare una negoziazione con la legge i cui esiti saranno, in ultima analisi, nefasti. Nel già citato *incipit* di *Postman*, la Twin Oaks Tavern, una bettola con annessa pompa di benzina e «auto camp» in cui si imbatte il vagabondo Frank poco fuori Los Angeles, è così descritta:

It was nothing but a roadside joint, like a million others in California. There was a lunchroom part, and over that the house part, where they lived, and off to one side a filling station, and out back a half dozen shacks that they called an auto court. (Cain, *Postman* 3)

La Twin Oaks Tavern si presenta quindi come luogo in cui «la strada incontra la casa nel paesaggio» (Fine, *Imagining* 95). L'incarnazione automobilistica della “casa e bottega” è gestita da una coppia improbabile, un greco credulone appassionato di canto e una donna più giovane di lui dall'aspetto seducente che sogna di potersi disfare del marito, intascare i soldi dell'assicurazione e convertire così quella bettola in un posto alla moda. Frank, con cui scatta subito un'attrazione rovente, le farà da complice. Il desiderio di Cora – nativa di Des Moines e approdata a Los Angeles appena adolescente dopo aver vinto un concorso di bellezza – è di riscattare le proprie frustrazioni rimarcando una differenza rispetto all'ambiente *déclassé* in cui vive e lavora:

Frank, all these roadside joints here are lousy. They're run by people that used to have a farm back in Kansas or somewhere, and got as much idea how to entertain people as a pig has. (Cain, *Postman* 76)

Anche in *Mildred Pierce* la possibilità di un riscatto economico e sociale passa attraverso la gestione di un ristorante, che diventerà poi il primo di tre locali aperti dalla protagonista a Los Angeles (a Glendale, Beverly Hills e Laguna Beach). La narrazione si apre su una scena di apparente idillio domestico *middle class*, con Herbert Pierce che taglia l'erba del prato di un «villino spagnolo dai muri bianchi e dal tetto di tegole rosse» (*Mildred* 1) e Mildred Pierce, in cucina, alle prese con le decorazioni di una torta. Nel volgere di tre pagine, tuttavia, il lettore si confronta con il rovescio di quell'immagine – la coppia è in crisi, Bert ha un *affair*, Mildred lo mette alla porta – a cui segue la descrizione della rovina economica che ha investito l'agenzia immobiliare di Herbert Pierce nel 1929. Il secondo capitolo è quindi interamente dedicato alle difficoltà di Mildred di far fronte alle bollette, alle varie ipoteche che gravano sulla casa e al sostentamento delle proprie figlie. Preoccupazioni che si allenteranno quando Mildred comincerà a lavorare come cameriera. Dal terzo capitolo in avanti, in una parabola di successo alla Horatio Alger (*Campbell* 2), Mildred si lancerà quindi nel business della ristorazione e gli interni domestici perderanno gradualmente importanza (salvo tornare alla fine del romanzo, con l'acquisto della villa ipotecata di Monty) a favore di quelli dei tre ristoranti. Le descrizioni di Cain circa il “restaurant business” sono infatti minuziose al punto di sopraffare, se non proprio annoiare, il lettore: «In *Mildred Pierce* [Cain] offre una serie infinita di dettagli su come gestire un ristorante – come servire a un tavolo, infornare torte, cucinare crocchette di pollo, portare tre piatti su un solo braccio, mandare avanti un cocktail bar, persino difendersi dalle molestie degli avventori» (Fine, *Imagining* 99). Le attività di ristorazione sono dominanti in ben cinque capitoli, dal

terzo al nono, che segnano il crescendo di fiducia e competenza di Mildred.

Tutto comincia al termine di una giornata umiliante trascorsa a cercare lavoro (prima nell'ufficio del personale di un negozio di mobili, poi in un ufficio di collocamento e quindi in un colloquio per un posto di cameriera), quando Mildred si ferma a Hollywood in un *diner* senza pretese diretto malamente da un greco. Mentre aspetta un sandwich, decide di proporsi come cameriera. La prova funziona e dal giorno dopo comincia a lavorare per Makadoulis. I capitoli seguenti tracciano la progressiva ascesa di Mildred da cameriera a proprietaria di un *diner* che riuscirà ad aprire riscattando "Casa Pierce", la casa modello costruita dal marito come show-case della propria agenzia immobiliare. Tuttavia, a causa di una serie di clausole assicurative e notarili, per farlo Mildred dovrà divorziare. Tra la scena del tribunale a quella dell'apertura del primo dei tre ristoranti di Mildred intercorrono due eventi: il primo è la fuga d'amore con Monty, conosciuto nel ristorante del greco (cap. 7), il secondo è la morte della figlia più piccola (Ray) mentre Mildred consuma l'idillio con Monty in un capanno sul lago di Pasadena (cap. 8). Specularmente, da un punto di vista della struttura romanzesca, saranno l'acquisto della villa di famiglia di Monty (erede di un impero agricolo fallito con la crisi) da parte di Mildred (divenuta ormai ricca) e il matrimonio con lo stesso Monty a segnare la rapida e implacabile discesa economica della protagonista che si ritroverà così, nell'ultimo capitolo, a divorziare dal secondo marito e tornare a vivere nella vecchia casa con Bert. Se il successo materiale, in *Mildred Pierce*, è un gioco di incastri calibrato sull'interpretazione spesso proditoria della legge (anche assicurativa) da parte di avvocati senza scrupoli, il disastro umano (e, in prima analisi,

finanziario) riporta quello squilibrio giuridico e morale al punto di partenza, ovvero, materialmente, alla casa e alla cucina di Glendale su cui si apre l'intero romanzo.

### 13.1.3. *L'attraversamento*

In *The Maltese Falcon* i pochi incontri con la polizia – capp. 2, 7, 15 e 20 – sono dominati da Spade che decide i tempi e le modalità con cui farla intervenire nel caso. Nel capitolo 2, la creatura di Hammett si reca prima, in taxi, sul luogo dell'omicidio di Archer e parla con Polhaus, per tornare poi nel proprio appartamento e ricevere una visita dallo stesso Polhaus accompagnato dal Sergente Dundy. Essendo tra i potenziali sospetti e rifiutandosi di collaborare pienamente con la polizia, Spade deve fare i conti con un *aut aut* di Dundy («You'll tell it to me or you'll tell it in court», Hammett, *Maltese* 405), a cui replica con un secco:

“Maybe. And here's something for you to not forget, sweetheart. I'll tell it or not as I damned please. It's a long while since I burst out crying because policemen didn't like me”.

L'orgogliosa autonomia del detective nei confronti degli agenti di polizia si rivelerà fondata. Alla fine della vicenda, quando Polhaus e Dundy torneranno in visita all'appartamento di Spade, sarà infatti su comando di quest'ultimo che, incastrata Brigid, li avvertirà di venire ad arrestarla. Un'autonomia fondata, si è detto, sull'abilità di Spade di attraversare San Francisco con rapidità e di mediare attraverso le diverse parti del caso. Il capitolo 6

è particolarmente indicativo di questa mobilità. Si apre sull'ufficio di Spade che poi da buon detective-flâneur – a sua volta pedinato – cammina da Sutter Street a Kearny, si ferma per la cena a Powell Street, va all'Hotel Belvedere (da Cairo), da lì al Geary Theatre, quindi torna al suo appartamento, per poi raggiungere, in auto, il Coronet (da Brigid) e riprendere infine un taxi che lo riporti (insieme a Brigid) a casa. Altro capitolo esemplare è il 14, che prepara, insieme al 15 (un satellite dedicato all'incontro con il Procuratore Brian e Polhaus), la tripletta dei capitoli verticali. Nel capitolo 14 Spade si sposta dall'ufficio al Palace Hotel per la colazione, poi va a casa, poi da Brigid al Coronet, quindi all'Alexandria (dove alloggia Gutman) e al Belvedere (dove alloggia Cairo), da lì fa una telefonata e ritorna in ufficio. I tre capitoli verticalizzatori dell'intero romanzo – in cui Spade agisce da connettore tra le diverse scene in un concitato rincorrersi di incontri, omicidi e scazzottate – sono anticipati e chiusi da incontri con le forze dell'ordine (il già citato Procuratore e gli agenti Polhaus e Dundy).

In un solo capitolo si avvicendano spesso quattro o cinque luoghi di San Francisco coperti da Spade (in taxi, auto, tram o a piedi). Quando l'attraversamento fisico non basta perché non garantisce sufficiente rapidità, ecco la mobilità surrogata del telefono che permette un intricato gioco di incastri e di nervi, una sorta di linea diretta tra i luoghi dove si trovano i protagonisti del crimine (i vari hotel). Non è un caso che nel capitolo 16 – il primo dei tre verticali – siano fatte tre telefonate importanti (la prima di Spade, che si trova al Sutter, all'hotel Alexandria per cercare Gutman; la seconda dal Belvedere all'ufficio di Spade; la terza da parte di Brigid, all'Alexandria, a Spade). In fondo è stata proprio una telefonata a mettere in moto

l'intero caso, nel secondo capitolo, “Death in the Fog”: nel mezzo della notte Spade riceve così nel suo appartamento la notizia circa la morte di Archer. La freddezza meccanica con cui Spade reagisce alla morte di un suo dipendente (con la cui moglie sta avendo una relazione) denota un atteggiamento calcolatore:

“Hello... Yes, speaking... Dead?... Yes... Fifteen minutes. Thanks.” (398)

Disposizione che il detective mantiene fino all'ultimo, scegliendo di “tradire” Brigid – certo colpevole – pur di chiudere il caso, liberarsi delle accuse pendenti anche su di lui e intascare la propria paga. La polizia però non si comporta meglio, è descritta come corrotta e interessata solo alla propria immagine sulla stampa: «Bryan is like most district attorneys. He's more interested in how his record will look on paper than anything else» (550).

Un'immagine ancora più negativa della polizia si avrà con Chandler, i cui romanzi riecheggiano la fama di una città sospesa tra il passato della frontiera e il presente di una metropoli fondata sul cinema e in preda all'arbitrio e alla corruzione delle forze dell'ordine:

Negli anni Trenta, Los Angeles si presentava come una grande città stratificata su una città di frontiera del Wild West. La sua storia di straordinaria espansione incoraggiava una mentalità di arricchimento rapido che nemmeno la Depressione scalfì. A supporto delle ambizioni cittadine c'era poi un governo municipale corrotto. Sotto il sindaco Frank Shaw e i suoi scagnozzi – su tutti il capo della polizia James Davis e il luogotenente Earl Kynette – la città appoggiò, collusa, una vasta rete di atti-

vità clandestine. Tutto era in vendita, dalle azioni fasulle di petrolio alla protezione del racket da parte della polizia. (Fine, *Imagining* 118)

Sarà proprio il primo successo di Chandler, *The Big Sleep*, a fare della Los Angeles moderna il cuore geografico e immaginifico di un romanzo «a vocazione squisitamente locale» (Kipen xxv). Un'inclinazione veicolata dall'attività di Marlowe, il primo *hard-boiled dick* a disegnare una mappa del crimine e della città a misura di auto. Così, il primo momento verticalizzatore del romanzo arriva nel capitolo 10, con un inseguimento in macchina. Nel capitolo successivo, in ufficio, scatta la prima riflessione di Marlowe sull'onestà del proprio mestiere. Gli altri *kernel*s arrivano poi nei capitoli 14, 15 e 16, a Randall Place, dove Marlowe incontra Joe Brody, pedina del racket di ricatti a sfondo pseudopornografico avallato dalla polizia di Los Angeles, che avrebbe delle foto di Carmen Sternwood nuda. Nella stessa scena, la casa di Brody, sono presenti anche Carmen e Agnes (la segretaria di Brody) e infine Carol Lundgren, amante gay di Geiger che vuole vendicare la morte: Brody fa partire un colpo di pistola, Marlowe dà una botta in testa ad Agnes, Carmen scappa e lo stesso Brody fornisce la prima versione (in tutto ce ne saranno quattro) dei fatti (cap. 16), entra Lundgren e uccide Brody. I tre capitoli sono costruiti su ritmo suspense, fughe, pugni e spari. Ci scappa il morto. Seguono tre capitoli satellite in cui Marlowe si confronta con la polizia: prima telefonicamente, dando notizia all'agente Bernie Ohls della morte di Geiger a Laverne Canyon – dal quale è partito il gioco di ricatti ai danni di Carmen e quindi del generale Sternwood – per mano di Owen Taylor, chauffeur di Sternwood innamorato di Carmen; poi recandosi di per-

sona dal procuratore Wilde e dal capitano Cronjager della Hollywood Division; e infine, indirettamente, leggendo la versione ufficiale data alla stampa, lontana dalla verità e manipolata al fine di incensare l’operato della polizia:

I read all three of the morning papers [...] Their accounts of the affair came as close to the truth as newspapers stories usually come – as close as Mars is to Saturn. None of the three connected Owen Taylor, driver of the Lido Pier Suicide Car, with the Laurel Canyon Exotic Bungalow Slaying. None of them mentioned the Sternwoods, Bernie Owls or me. [...] Captain Cronjager of the Hollywood Division got all the credit for solving the two slayings in his district [...]. (Chandler, *Big Sleep* 110)

Gli altri tre *kernel*s corrispondono ai capitoli 23 e 24 tra Las Olindas – un casinò sulla spiaggia di cui è proprietario il vertice di diversi traffici illegali, Eddie Mars – dove Marlowe incontra Vivian Sternwood, e l’appartamento di Marlowe stesso, dove lo attende Carmen; i capitoli 28 e 29 a Realito, nella villa di “Silverwig”, ovvero la moglie di Mars, in cui Marlowe, rapito e ammanettato, cerca di scappare, si imbatte in Canino – guardia di Silverwig – e lo uccide con quattro colpi di Colt; e il capitolo 31, ai pozzi di petrolio degli Sternwood, dove si chiude il caso. Tra i capitoli 28 e 29 e il 31, il 30, un satellite dedicato alla “legge” ambientato in tribunale con il capitano Gregory del Missing Persons Bureau. È proprio Gregory a essere investito del compito di riaffermare al lettore l’onestà di Marlowe e la sua intraprendenza. Gregory si mette infatti sullo stesso piano del detective, ad accomunarli una natura di *outsider* nella gestione della legge:

“I’m a copper,” he said. “Just a plain ordinary copper. Reasonably honest. As honest as you could expect a man to be in a world where it’s out of style. That’s mainly why I asked you to come in this morning. [...] Being a copper I like to see the law win. [...] You and me both lived too long to think I’m likely to see it happen. Not in this town, not in any town half this size, in any part of this wide, green and beautiful U.S.A. We just don’t run our country that way”. (191)

Nello stesso capitolo cuscinetto, Marlowe incontra il generale Sterwood, producendo, al termine della loro conversazione, una sorta di dichiarazione di intenti circa i propri principi professionali: «I do it my way. I do my best to protect you and I may break a few rules, but I break them in your favor. The client comes first unless he’s crooked.» (199).

La mappa di Los Angeles restituita da *The Big Sleep* è ampia e diversificata, ci sono – oltre all’ufficio e all’appartamento di Marlowe – i moli, i vari residence in cui vivono Geiger e Brody, la villa degli Sternwood e quella di Mars, il locale di Mars sulla spiaggia, tribunali e commissariati, pozzi di petrolio. Ma, si è detto, i momenti verticalizzatori si danno sempre in interni, propiziati dal cronotopo dell’attraversamento della strada. Più che la descrizione di lunghi tragitti automobilistici, le spie di questo cronotopo vanno cercate qui nella frequenza con cui l’azione di Marlowe è resa possibile grazie a strumenti capaci di mettere in comunicazione il “dentro” e il “fuori”: telefoni, certo, ma anche campanelli, citofoni e, in una certa misura, ascensori. Il mestiere del P.I. ruota intorno a questo incessante varcare di soglie che separano pubblico/privato e legale/illegale. A volte è Marlowe stesso a sconfinare tra queste diverse sfere oltrepassando porte, portoni, finestre o

linee più o meno sottili della legge, sovente deve invece riconoscere i segni di infrazioni altrui e tracciarne i moventi.

Nel secondo romanzo di Chandler, i transiti automobilistici sembrano moltiplicarsi. Ancora di più «il crimine è ovunque nel paesaggio ed è l'auto a far sì che Marlowe attraversi l'intero bacino [di Los Angeles] alla ricerca di indizi» (Fine, *Imagining* 24). A esclusione dei capitoli 21-27, in cui Marlowe è rapito e drogato, e dei capitoli 37 e 38, sulla barca di Brunette, quasi tutti gli altri capitoli (vale a dire una trentina) sono puntellati – nonché resi possibili – da tragitti più o meno brevi di Marlowe a bordo di un'auto (ma non necessariamente alla guida di essa). Sarà proprio il lungo percorso che conduce Marlowe, rapito da un indiano e costretto a entrare in un'enorme Packard sedan, dal proprio ufficio a Stillwood Heights, sulle colline di Bay City, a innescare i sei capitoli verticalizzatori che seguono. Un percorso che dà il destro a uno spaccato della città:

We went west, dropped over to Sunset and slid fast and noiseless along that. [...] We curved through the bright mile or two of the Strip, past the antique shops with famous screen names on them, past the windows full of point lace and ancient pewter, past the gleaming new night clubs with famous chefs and equally famous gambling rooms, run by polished graduates of the Purple Gang, past the Georgian-Colonial vogue, now old hat, past the handsome modernistic buildings in which the Hollywood flesh-peddlers never stop talking money, past a drive-in lunch which somehow didn't belong [...] Past all this and down a wide smooth curve to the bridle path of Beverly Hills altogether and up into the twisting foothill boulevard and the sudden cool dusk and the drift of wind from the sea. (Chandler, *Big Sleep* 127)

Al termine del suo soggiorno forzato a Stillwood Heights – in cui passa dal bunker di un medium a una clinica per animali, sempre accompagnato dai poliziotti Blane e Galbrath – Marlowe riesce a scappare e a raggiungere, a piedi, la casa di Anne Riordan (l'unico altro personaggio "pulito" del romanzo) che lo accoglie alla porta con la battuta «My God [...] You look like Hamlet's father» (160), una sorta di prologo alle considerazioni sulla legge corrotta di Bay City che vanno a seguire. Da lì a poche battute, infatti, Marlowe afferma che «The law in this town seems to be pretty rotten» (164) – un doppio intendere al lettore colto, dato il paragone con il fantasma del padre di Amleto – per poi tornare nel proprio appartamento, nell'auto di Riordan, e incontrarvi il tenente Randall, a cui racconta degli sviluppi del caso. Mentre cerca di dare un senso alle varie tessere dell'indagine – per esempio tornando da Mrs. Florens e trovandola morta – Marlowe si reca quindi al municipio di Bay City, dove incontra John Wax, capo della polizia, gli parla dei maltrattamenti subiti per mano di Blane e Galbrath, e si ritrova faccia a faccia con quest'ultimo (soprannominato Hemingway). Nel corso di una sorta di giro panoramico in auto, Galbrath gli spiega perché un poliziotto onesto non può sopravvivere in un sistema corrotto:

“A guy can't stay honest if he wants to,” Hemingway said. “That's what's the matter with this country. He gets chiseled out of his pants if he does. You gotta play the game dirty or you don't eat. [...] Me, I'm just a dumb cop. I take orders. I got a wife and two kids and I do what the big shots say.” (Chandler, *Big Sleep* 202)

Parole che devono tornare alla mente di Marlowe nelle ore successive quando, alloggiato in un hotel sul *water-*

*front* di Bay City, si lascia andare a una serie di riflessioni sulle forze dell'ordine cittadine. Siamo al capitolo 34, il settimo dedicato alla rappresentazione del confronto con la legge costituita, e il settimo di una serie di satelliti dopo i sette capitoli nucleo, messi in moto, si è detto, dal passaggio automobilistico di Marlowe con l'indiano (cap. 21):

I thought of cops, tough cops that could be greased and yet were not by any means all bad, like Hemingway. Fat prosperous cops with Chamber of Commerce voices, like Chief Wax. Slim, smart and deadly cops like Randall, who for all their smartness and deadliness were not free to do a clean job in a clean way. I thought of sour old goats like Nulty who had given up trying. I thought of Indians and psychics and dope doctors. (206)

Le forze dell'ordine appaiono quindi variamente connotate: si va dall'untuosità corrotta alla debolezza, dalla prosperità intoccabile alla bravura inutile perché scomoda, all'inerzia. Chi potrebbe, per onestà e abilità professionale, chiudere i casi e «fare un lavoro pulito in un modo pulito», ha le mani legate dalle sfere più alte di una gerarchia colusa con una criminalità altrettanto multiforme (e d'altro canto, Velma Valenti/Mrs. Grayle comincia la sua nuova vita sotto il segno della legge, ovvero sposando un vecchio giudice). In una città che nasce al crocevia del Wild West, di Hollywood e di una mentalità del successo e della felicità istantanei, la connivenza delle forze dell'ordine tutela giocoforza un giro criminale pittoresco, con tanto di indiani, medium e dottori da quattro soldi.

In *Postman* – così come in *Mildred Pierce* – gli attraversamenti automobilistici assumono un significato ancora diverso rispetto ai noir di Hammett e Chandler, con

le autostrade che si fanno simbolo del tradimento della promessa di felicità rappresentata dalla West Coast (Fine, *Imagining* 24). In *Postman*, all'interno di una struttura che David Fine legge come doppia, ovvero un gioco di azioni e contro-azioni (95), la *highway* è scenario di morte per ben due volte: la prima, su una scogliera sull'oceano, in un tratto di "canyon road" tra Glendale e la costa, vede Frank e Cora freddare il greco lasciandosi poi travolgere dalla passione sessuale vicino al veicolo distrutto nell'incidente simulato; la seconda, sulla Pacific Coast Highway – non lontano quindi dal luogo dell'assassinio – vede Cora perdere la vita in un incidente mentre Frank la sta portando d'urgenza in ospedale a seguito di un aborto spontaneo. Entrambi gli incidenti mortali hanno conseguenze legali, vale a dire un processo e un verdetto.

L'omicidio premeditato del greco (cap. 8) – coperto da una latta assicurazione nel caso muoia in un incidente – conduce al primo processo che si risolve tuttavia con l'assoluzione di Frank e Cora in virtù di un accordo tra le assicurazioni e gli avvocati. A precedere il primo processo, una serie di interrogatori ai due sospettati. Nel capitolo 9, il confronto tra Frank e Mr. Sackett, il District Attorney, prende avvio dalla fedina penale non proprio immacolata di Frank – frequentatore delle carceri di Tucson, Salt Lake City, San Diego, Wichita, Oakland e Los Angeles:

"Ever been in jail?"

"I have, judge. You knock around, you get in trouble with the cops now and then." (Cain, *Postman* 50)

Il vero *climax* della risoluzione del processo arriva tuttavia nel capitolo 11, con l'abilissimo avvocato Katz – creatura finzionale sospesa tra un principe del foro

di un *legal thriller* e un detective *hard-boiled* – che, davanti alla Magistrate Court, riesce a smontare l'accusa di Sackett grazie a un cavillo, vale a dire attraverso la lettura incrociata delle diverse polizze assicurative di Papadakis al momento dell'incidente e il ricorso a una clausola del California Vehicle Act, la Guest Cause Section 141 3/4, che regola il diritto a risarcimento di un ospite di un veicolo in caso di incidente se è provata la cattiva condotta del guidatore.<sup>36</sup> In altre parole, se Cora fosse condannata come colpevole, le assicurazioni dovrebbero pagare le cure di Frank: preferibile quindi versare direttamente i 10.000 a Cora per la morte del marito in un incidente. Il successo della difesa è fondato quindi sulla capacità di Katz di districarsi all'interno delle regole del mondo delle assicurazioni private e di penetrarne la logica.<sup>37</sup> Il fatto poi che sia il codicillo di una legge stradale (il Vehicle Act) a permettere a Katz di dirimere l'intera accusa a favore degli effettivi assassini conferisce ulteriore significato materiale e simbolico alla centralità dell'attraversamento automobilistico già motore dell'intera vicenda (dall'approdo casuale di Frank sulla strada della Twin Oaks Tavern alla volontà

36. Ecco ricostruita la vicenda assicurativa del greco, che poco prima dell'incidente mortale chiama il rappresentante di un'assicurazione: «He called a guy that said he represented the Pacific States Accident Assurance Corporation of America, and he told how the Greek had taken out a policy just five days before. He told what it covered, how the Greek would get \$ 25 a week for 52 weeks if he got sick, and the same if he got hurt in an accident so he couldn't work, and how we would get \$ 5,000 he lost one limb, and \$ 10,000 if he lost two limbs, and how his widow would get \$ 10,000 if he was killed in an accident, and \$ 20,000 if the accident was on a railroad train.» (Cain, *Postman* 69).

37. Risvolti legali che devono molto – come sarà per *Double Indemnity* – al caso Snyder – fatto di cronaca effettivamente accaduto, qualche anno prima e a New York. Cfr. § 9.2.

del greco di assicurarsi contro un incidente). Ma una volta incassati i soldi della assicurazione, la relazione tra i due complici assolti entra in un vicolo cieco. Al termine di una serie di ricatti da esterni, incomprensioni sul progetto di ristrutturazione della Twin Oaks Tavern e un matrimonio improvvisato, sarà nuovamente la strada, questa volta nelle Malibu Hills, a decidere del destino dei due: Cora muore quasi sul colpo, mentre Frank finisce in prigione, condannato a morte per un duplice omicidio, quello del greco e quello di Cora. Le ultime righe del romanzo lo ritraggono mentre si confessa in cella.

Anche in *Mildred Pierce* sono gli attraversamenti losangelini a costituire il cronotopo detonatore del romanzo, facendo interagire una serie di cronotopi orizzontali – *diner*/ristoranti, interni borghesi, uffici vari, ville – collocati in punti diversi e spesso lontani della città (Pasadena, Glendale, Laguna Beach, Beverly Hills) e tenuti insieme dall'automobilità. Tant'è che il primo passo verso l'indipendenza economica e sociale di Mildred, il suo lavoro come cameriera nel *diner*, è consacrato dal senso di libertà e di fiducia riconquistata derivante dall'essersi riappropriata dall'auto di famiglia:

Glancing at the gas, she saw there were two gallons in the tank, and kept on straight ahead. At Colorado Avenue she turned. It was the first through boulevard she had been on, and the traffic signals were off, with yellow blinkers showing. She gave the car the gun, excitedly watching the needle swing past 30, 40, and 50. At 60, on a slight upgrade, she detected the gravelly sound of ping, made a mental note to have the carbon removed. Then she eased off a little on the gas, breathed a long, tremulous sigh. *The car was pumping into her veins, something of pride,*

*of arrogance, of regained self-respect, that no talk, no liquor, no love, could possibly give. (Cain, Mildred 66-67, miei i corsivi)*

Siamo alla fine del capitolo 4, l’inizio della nuova vita della protagonista che nel capitolo 6, nucleo centrale del romanzo insieme al 13, concepirà il suo progetto di mettersi in proprio e aprire un ristorante. È, si è detto, una clausola legale – il divorzio da Bert che permetterà a Mildred di concludere l’acquisto di un locale in termini assai vantaggiosi – a mandare avanti il meccanismo economico e quello romanzesco: esemplificazione di una legge costituita farsesca, il cronotopo detonatore ha quindi un tempo e un luogo specifici, il tribunale.

Il tono da commedia hollywoodiana è introdotto dalle parole dei fotografi che si avventano sull’udienza per sfruttarne i risvolti più spettacolari – «Le gambe, le gambe! La faccia non ci interessa!». Segue il processo vero e proprio, in cui la Signora Gessler fa da testimone per corroborare la versione di Mildred circa le violenze psicologiche e fisiche subite dal marito:<sup>38</sup>

Next thing she knew, she was in court, raising her hand, swearing to tell the truth, the whole truth, and nothing but the truth, so help her God, and giving her name, address and occupation, which she described as ‘housewife’. Then she was answering questions put to her by a Wally she had never seen before, a solemn, sympathetic, red-haired man who gently urged her to tell an elderly judge

38. Vale la pena di ricordare qui che il “divorzio senza colpa” arriverà negli Stati Uniti solo alla fine degli anni Sessanta, nel 1969, per la precisione, e il primo stato a renderlo legge sarà proprio la California.

the story of Bert's unendurable cruelties: his silences, [...] his absences from home, his striking her, 'in an argument over money'. [...] Then Mildred and Mrs. Gessler were out in the corridor where Wally presently joined them. "OK. Decree's entered." (93-94)

La rapidità con cui è liquidata la pratica del divorzio da Bert sembra presiedere al precipitare degli eventi nei tre capitoli successivi: l'avventura con Monty, la loro fuga al lago, il ritorno di Mildred a casa dove l'attende la notizia che la figlia più piccola, Roy, è ricoverata in ospedale in fin di vita, quindi la morte di Roy, i funerali e l'apertura del ristorante. Lo stesso avvocato-consigliere del processo per il divorzio, Wally, sarà poi centrale all'altro *kernel* del romanzo, il capitolo 13, dominato dalle trattative legali e paralinguistiche che vedono Veda (figlia maggiore di Mildred e sua unica ossessione) ricattare la famiglia dei Forrester. A seguire, una serie di tre capitoli in cui si consumano l'apoteosi e la catastrofe della protagonista: la separazione da Veda (14), il riavvicinamento con Monty e l'acquisto della magione di famiglia di quest'ultimo da parte di Mildred, il matrimonio tra i due, il secondo divorzio, a Reno, la rovina finanziaria e il ritorno della protagonista nella vecchia casa, insieme a Bert.

La legge costituita, né matrigna né benigna, con cui si confronta Mildred è quindi resa da Cain come un codice che si può strumentalizzare, un'entità mobile perfettamente atagliata alla moralità della protagonista e, in ultima analisi, della città stessa. Intessuta attorno a guadagni repentini e perdite altrettanto travolgenti resi entrambi possibili dall'economia irrealistica di mutui e polizze assicurative, la legge californiana degli anni Trenta si presenta qui alla stregua di una giungla che cancella idealismo e scrupoli.

poli di coscienza. La tragica infelicità di Mildred – convinta sostenitrice dell’ottimismo di Franklin D. Roosevelt nonostante le tasse pagate sul reddito del 1935 – parla della natura illusoria e precaria della nuova, riconquistata prosperità della classe media alle soglie del decennio che condurrà gli Stati Uniti al boom degli anni Cinquanta. Assicurare «per somme fantastiche» l’automobile – e poi i ristoranti – non garantirà a Mildred alcun futuro certo.

### 13.2. *La “giungla”: in fuga*

#### 13.2.1. *La baracca, l’ospizio*

La parabola dei protagonisti dei romanzi *bottom-dogs* è discendente. Pur srotolandosi sull’intero continente americano, quindi su un piano orizzontale, il portato del moto perpetuo e irrisolto di questi personaggi è una caduta graduale e incontrovertibile verso l’autodistruzione. Delle tre opere analizzate qui, due (*Bottom Dogs* e *Somebody in Boots*) sono veri e propri romanzi di formazione mancata, rappresentando lo sviluppo di due adolescenti che diventano adulti (Lorry Lewis e Cass McKay). La vettorialità narrativa è innescata da una fuga, voluta o subita, da una situazione domestica difficile. Il confronto con la legge scatta come conseguenza immediata di quel gesto di rottura/abbandono della casa/baracca paterna/materna: nel primo caso, attraverso l’orfanotrofio (tipologia di istituzione totale con tanto di riti di passaggio e creazione di una nuova identità da parte dell’internato; Goffman 62), nel secondo con un crescendo di infrazioni che conducono il protagonista in prigione per la prima volta (dove assiste a violenze capaci di cambiarne la personalità e incontra un

carcerato con cui prenderà a fare rapine a mano armata appena uscito) e poi nel sottomondo di Chicago. In *Waiting for Nothing*, di Kromer la versione più estrema di queste parabole di decadenza, non è invece possibile individuare un punto di fuga, un avvio: la narrazione comincia in *medias res*, con il protagonista che è già un adulto rotto a qualsiasi tipo di esperienza sulla strada e nelle giungle cittadine fatte di ricoveri per una notte (*le flop house*), missioni cristiane e code per un pasto caldo.

L'incontro con la legge avviene comunque anche qui sotto il segno dell'erranza: il protagonista è infatti condannato e processato in tribunale per «vagrancy» (per aver dormito, nello specifico, in un edificio abbandonato). L'unico modo in cui un vagabondo può evitare la prigione è il movimento incessante, da un treno merci a un parco, da una *flop house* alla strada – «[...] o continuavi a muoverti o finivi in galera» (Algren 93). Ecco quindi che i soli interni che ricevono una qualche descrizione – nonché, abbiano, nel caso dei primi due romanzi, una funzione strutturale ai fini degli sviluppi dei protagonisti – sono appunto la baracca iniziale dei McKay, l'orfanotrofio di Lorry e i vari ospizi per la notte in cui dorme il protagonista di Kromer. Pur nelle differenze, si tratta, vedremo, di luoghi della precarietà da cui i *bottom dogs* rifuggono o sono cacciati, la negazione di una dimensione domestica e della soddisfazione dei bisogni più elementari del sostentamento.

In *Bottom Dogs* (1929), di Edward Dahlberg, si assiste a un'apertura geografica che farà scuola nelle narrazioni di *hobo* e *drifter* (dal Cass McKay di Algren al Vag di Dos Passos): la vicenda del giovane protagonista, Lorry Lewis, ambientata negli anni Dieci del Novecento (“Teddy Roosevelt days” recita il titolo del primo capitolo), si svolge infatti tra Dallas, Memphis, Denver, Kansas City, Cleveland,

Omaha, San Francisco e Los Angeles. Il romanzo si apre sulla storia di Elizabeth Lewis, una parrucchiera/estetista che si muove di città in città con il suo bambino in cerca di lavoro: prima Dallas poi Memphis poi Denver infine Kansas City, Missouri.<sup>39</sup> A Kansas City, Lorry ha undici anni e lei non riesce più a mantenerlo. Decide così di mandarlo in un orfanotrofio a Cleveland, Ohio. In capo a poco più di un capitolo, comincia così la anti-*Bildung* di Lorry, la cui personalità sarà plasmata a contatto con un’istituzione che comincerà a chiamare “casa” come tutti gli altri internati. Le descrizioni dell’*orphan asylum* occupano tre capitoli centrali, forse i più focalizzati dell’intero romanzo, 3, 4 e 5, un compendio letterario dai toni dickensiani delle tipologie di “istituzioni totali” che saranno poi studiate da Erving Goffman negli anni Sessanta: assegnazione di un numero, il 92 (e cancellazione del nome proprio), lunga lista di regole da osservare, mensa simile a quella di una *workhouse*, con tanto di «convict tables» (Dahlberg 42), indigenza degli internati e avidità dei superintendenti, bagni comuni in cui lavarsi a orari fissi, ambulatori per malattie contagiose, vari pestaggi da parte degli altri *inmates*. Eppure, tutti gli internati prendono a chiamare quel posto “casa” e anche quando Lorry uscirà dall’orfanotrofio per continuare a studiare (una fase che durerà poco vista la mancanza di denaro per potersi mantenere), vi ritornerà in visita. Trovata una pensione nella «parte negra di Cleveland» (118), Lorry comincia a frequentare la scuola estiva e trova lavoro come facchino notturno dell’American Express. Quando lo licen-

39. Elizabeth Lewis sembra anticipare di diversi decenni la protagonista di *Alice Doesn't Live Here Anymore*, film del 1974 di Martin Scorsese, ambientato anch’esso nel Sudovest e con una protagonista femminile vedova che si muove di città in città con il proprio figlio preadolescente.

ziano, si aggira per Cleveland come un «evaso fuggiasco» (123). All'esperienza di "internato" di un'istituzione totale Lorry continuerà infatti a tornare nel corso del romanzo, cercando un riparo più o meno illusorio alla violenza selvaggia e senza regole della strada. Se l'unico altro momento di relativa positività e di socializzazione arriva alla YMCA di Los Angeles – da cui è cacciato – il finale segna l'espressione più completa del desiderio di Lorry di tornare in un ambiente simile all'unico luogo che ha chiamato "casa", un'altra istituzione totale, questa volta un ospedale, dopo aver contratto la sifilide:

Some kind of hospital calamity might push him out of the monotonous dead level he had been in for months. He couldn't seem to get a kick out of anything any more. [...] Anyhow, if he got the clap he would go to the Los Angeles City Hospital; maybe, those enamelled iron beds, the white sheets, the medical immaculateness of it all, might do something to him. *Something had to happen; and he knew nothing would...* (Dahlberg 268-9, miei i corsivi)

Consegnata all'anarchia e al degrado è invece la "casa" di Cass McKay in *Somebody in Boots*. La descrizione della baracca – *shack* – nel West Texas dei McKay non ha niente delle baracche incontrate nel capitolo dedicato alla terra, non esiste qui alcun tipo di attaccamento familiare, l'abbandono non è doloroso, come nel caso dei Joad, ma un disperato gesto di fuga liberatoria (che si andrà tuttavia ben presto a scontrare con una realtà altrettanto dura) del protagonista quindicenne. Il tugurio di fortuna dove vivono Stubby McKay e i suoi tre figli è descritto a lungo e con intento quasi didascalico dall'autore:

[...] within the home poverty, bleak and blind, sat staring at four barren walls. Ragged dishtowels hung, in a low festoon, from the damper of the stove pipe to a nail above the sink, and the sink was a tin trough salvaged from a dump heap. [...] One room was a mere hole in the wall, a little sloping windowless cavern in which the sister Nancy slept, partitioned off from her men by a strip of dark cheesecloth nailed above the cavern's opening. Slantwise behind the home ran the Santa Fé railroad, between the tracks and the house stood a lop-sided privy. The privy was loathsome within. It stank fulsomely. Scraps of torn paper lay strewn across its floor, flies swarmed in the place, no one had ever cleaned it. [...] *So the house stood, and so were the McKays, in the pre-depression years, on the West Texas Prairie. Their home stood like a casual box on the border; it was wooden and half-accidental. It had no roots in the soil, it stood without permanence. [...] So with the people within – Texan-American descendants of pioneer woodsmen – they too had no roots. [...] They too were rotting.* (Algren 5, 6, 8, miei i corsivi)<sup>40</sup>

40. Anche le mense per i poveri che Cass frequenta a New Orleans (nella sua prima fuga dalla *shack*) sono descritte come un ricettacolo di sporcizia e degrado: «The smell of unclean bodies mingled in the heavy air with the smell of beans boiling in the kitchen. [...] The floors and walls were smeared with mud and scraps of food. One place at the bench whereon he sat was vacant because someone vomited there, in an orange-red puddle» (Algren 40). Gli unici momenti di felicità per Cass arriveranno, non a caso, all'aperto, a Chicago, con le passeggiate sul lago fatte con Norah Egan, la prostituta di cui si innamora. Un'attenzione analoga al disgusto di effluvi e afori corporei si trova anche in Kromer, si legga per esempio la descrizione del carcere in cui finisce: «A cop shoves me into a big room. It is lined on all sides with cells. It will turn your stomach with the stench of unflushed commodes» (Kromer 25).

Senza radici, privi di permanenza, sporchi e marcescenti sono anche i dormitori per vagabondi in cui trova riparo il protagonista – altrimenti sradicato e dislocato – di *Waiting for Nothing*. Stanzone con file di letti a castello infestati dai parassiti, senza materasso, in cui hanno già dormito migliaia di «barboni». Quando si tratta di missioni cristiane, il costo della notte è la “conversione”, ovvero l’arrivo in tempo per la preghiera della sera: presentarsi dopo il sermone significa non essere accettato – «Son qui sdraiato e mi chiedo da quando Gesù Cristo ha cominciato a fare orari d’ufficio» (Kromer 124).

### 13.2.2. *La strada, la giungla*

Il bisogno di trovare un posto in cui dormire anche senza i soldi necessari per passare la notte in una *flop house* porterà il vagabondo di Kromer davanti a un giudice. Nei *bottom-dogs novels*, il primo incontro con la mano violenta della legge arriva infatti spesso per vagabondaggio aprendo tuttavia una pratica che, nel romanzo di Algren, prosegue con reati sempre più gravi. Aderire per bisogno alla legge della strada e della giungla si traduce quindi in una violazione meccanica e inevitabile della legge costituita.

Lo scontro con la legge istituzionale non segna per i protagonisti di questo sottogenere un momento di conversione/rivelazione, andando semmai a precipitarne la traiettoria autodistruttiva già alimentata da una quotidianità senza fissa dimora, senza rete sociale, senza sogni: una condizione rappresentata come espressione diretta dello sfruttamento e dell’ingiustizia alla base del sistema sociale ed economico americano. In tutti e tre i romanzi, nessuno

apertamente schierato sul verbo marxista ma nessuno estraneo a esso, a emergere è la condizione di imbarbarimento a cui è condannato il *lumpenproletariat*: la disperazione dissimulata di Dahlberg, la rabbia protestataria di Algren – amico di quel Richard Wright che chiamerà il suo primo romanzo *Native Son* come una delle sezioni di *Somebody in Boots* –, e la resa annichilita di Kromer rispondono a una vocazione di protesta nei confronti di una legge ufficiale che spalleggia necessariamente il capitale. Lo stesso titolo di Algren, *Somebody in Boots*, scrive James Richard Giles, «aveva a che fare con l'autorità brutale della società rispettabile – con i gendarmi della legge delle classi medie e alte»; Giles 43). Tanto Lorry quanto Cass raffigurano due campioni dell'eroe proletario degli anni Trenta: quando li conosciamo per la prima volta, sono presentati come sensibili e innocenti, vittime delle circostanze economiche e sociali. Ferito dalla bruttezza dell'ingiustizia, Cass è quasi un cavaliere che si mette in viaggio «alla ricerca di un Graal di giustizia economica e libertà» (39).

In una delle scene più agghiaccianti della rappresentazione dei processi dei romanzi degli anni Trenta, il protagonista di Kromer conclude dicendo con «A stiff hasn't got a chance» (Kromer 30). Arriva a questa affermazione dopo essersi visto negare la possibilità di replica durante un processo per vagabondaggio a cui pure si è preparato con un discorso:

I will plead guilty with mitigating circumstances. That sounds all right. This judge will see that I am no ordinary stiff. [...] “Explain the mitigating circumstances,” he will say. “Your honor, as you know very well, the nation is faced with a world-wide crisis in unemployment. There

are three things which are prime requisites of every civilized man, and even savage. These things are food [...] I will stand up for my rights, I will plead guilty with mitigating circumstances. (29)

Difesa stroncata sul nascere dal giudice:

“What have you got to say for yourself?” he says.

“Your honor,” I say, “I am guilty with –”

“That’s all I want to know. Next.”

[...] “Sixty days, or a hundred dollars. Take them away.”

(30)

Se in questo frangente il protagonista dimostra una forma di orgoglio e di volontà di ricevere un trattamento equo dalla legge, verso la fine del romanzo la prigionia non è più una punizione ma un’alternativa alle notti senza letto:

“Chief,” I say, “I want to get locked up in the can. I am on the fritz with no place to flop.”

“The jail ain’t no hotel,” he says. (97)

Altrimenti violente appaiono le scene ambientate in prigionia in *Somebody in Boots*. Sono due le sequenze dedicate alle esperienze di Cass in carcere, la prima, alla El Paso County Jail (“Kangaroo Court”), dove finisce per reato di vagabondaggio, arriva a metà romanzo, la seconda, alla Cook County Jail House di Chicago (la stessa del Bigger Thomas di Richard Wright), nella parte finale. Della violenza, di tutti i tipi, Algren ha già offerto un nutrito campionario nelle pagine precedenti: nella prima fuga da Great Shake Mountain, a New Orleans, Cass è picchiato e mutilato con un coltello e poi abbandonato in mezzo

all'immondizia; una volta tornato a casa, in un clima di recrudescenza generale dei sottoproletari locali senza lavoro (incluso il padre Stub) deve assistere al linciaggio di un nero innocente («trascinato per le strade dietro a un'automobile e bruciato», Algren 67); nel secondo tentativo di vivere sulla strada, partecipa a uno stupro di una donna nera da parte di un gruppo di vagabondi. Alla El Paso County Jail, la violenza cieca e perversa dell'istituzione è incarnata nella figura di Nubby O'Neill, carcerato veterano con un solo braccio. Nubby, che tiene sotto scacco i detenuti con il consenso delle autorità della prigione, arriva al linciaggio di un messico-americano, Rivera, picchiato selvaggiamente e poi sottoposto a cento frustate. La sensibilità di Cass lo fa intervenire. Punito da Nubby per aver difeso un nero, non solo imparerà la lezione ma si ricongiungerà con lui a Chicago, organizzando una serie di rapine a mano armata che lo riporteranno in prigione. Uscito dalla Cook County Jail, nel 1933, Cass si troverà a lavorare come imbonitore e poi ambulante al Little Rialto, e poi nella confusione della Esposizione Universale di Chicago. La Chicago World's Fair del 1933 – anche detta Century of Progress Exposition – sembra riaffermare le storture del capitale nel suo moltiplicare prodotti e beni di consumo posticci in una città scossa da «unemployment manifestations, eviction riots and strikes» (Algren 191).

La strada e la giungla non solo non permettono uno svolgimento della vita entro le norme della legge costituita (ne sono anzi la negazione), ma finiscono con l'annientare qualsivoglia istinto di resistenza organizzata a quelle norme. Anche quando i *bottom dogs* non finiscono al fresco – è il caso di Lorry – alla lunga l'esistenza sulla strada li logora, portandoli a una decadenza fisica e mentale prima di raggiungere l'età adulta. La violenza della legge

è sempre conservatrice, repressiva, regolatrice: le azioni disperate dei personaggi di Algren, Kromer e Dahlberg si collocano appunto tra due tipi di violenza, quella della legge costituita e quella della legge della strada. L'impossibilità di trovare una via d'uscita a una tale morsa distruttiva si manifesta in modo evidente nelle chiusure di questi tre romanzi, tutte invariabilmente segnate dalla sconfitta dei protagonisti, ovvero dalla resa incondizionata alla "giungla" che li ha risucchiati lungo la strada. La fantasia ospedaliera su cui si chiude *Bottom Dogs* è punteggiata dal bilancio del protagonista circa la sua vita *on the road*:

[...] but he couldn't go side-door Pullman again, that was finished. Boing, sleeping in coal cars, riding those railroad bronchos, going to strange hotel rooms, the ghastly plaster inside those empty clothes-closets, walking the streets – all that was done, but then, how did he know? (Dahlberg 269)

Non diversamente Cass, nel romanzo di Algren, conosciuta Norah, le racconta dei suoi trascorsi sulla strada:

He had ridden all over the louse-ridden country, he told her, had bummed from El Paso to Niagara Falls, from the Falls to Tacoma, from Tacoma to Shreveport, from Shreveport to Chicago and back to El Paso; and here he was back in Chicago again. He'd ridden box-cars East and West, North and South so many times. (Algren 231)

Se la strada resta quindi per molti versi il cronotopo centrale ai romanzi *bottom-dogs*, configurandosi come valvola di sfogo alla crisi economica e sociale di cui i protagonisti sono vittima, una via di fuga attivata dall'abban-

dono, dall'esodo e dall'esilio, essa non innesta però alcun moto di ribellione e di sfida nei confronti della stessa legge che li condanna. Lungo la strada, in una trama episodica all'insegna di un'ingiustizia sociale capace di autopertuarsi a tutti i livelli, i *bottom dogs* non maturano, si lasciano morire. Una *narrative* e una matrice strutturale trasversale a diversi romanzi di metà decennio e presente, in chiave grottesca, in *A Cool Million*, pubblicato un anno prima di *Somebody in Boots* e *Waiting for Nothing*.

### 13.3. *Il salotto: in corpore vili*

#### 13.3.1. *Il salotto e la strada*

È possibile leggere i due testi di West e di Wilder alla stregua di due esperimenti – satirico-grottesco *A Cool Million* (1934), comico-surreale *Heaven's My Destination* (1935) – che giocano con i motivi e i cronotopi del romanzo di protesta degli anni Trenta smontandoli pezzo per pezzo in chiave parodica. I protagonisti, Lemuel Pitkin e George Brush, sono anch'essi versioni caricaturali di un certo tipo di eroe della Depressione, il ragazzo-uomo innocente schiacciato dalla crisi economica, dalla temperie sociale e da una legge ingiusta e miope. Alla fine delle due opere, Pitkin e Brush porteranno impressi i segni con cui la giustizia si è accanita contro di loro, nel primo caso producendo uno smembramento fisico e in ultima analisi la morte del protagonista.

Quasi un *divertissement* narrativo dei rispettivi autori a commento polemico della bancarotta della prima metà del decennio, *A Cool Million* e *Heaven's My Destination* hanno le caratteristiche di due esperimenti poco riusciti ed esteticamente non risolti, ma come tutti gli esperimenti

narrativi funzionano alla stregua di testi-limite, prestando forme che, pur destinate a restare spesso silenti nell'evoluzione del romanzo, rimangono indicative di alcune sue stagioni. *A Cool Million. The Dismantling of Lemuel Pitkin* presenta, per esempio, tutti i cronotopi centrali al romanzo di protesta della Depressione. Ci sono una scena iniziale di sfratto (con il risvolto crudele e grottesco della ricomposizione della stessa casa in una vetrina di Fifth Avenue a New York); diverse scene di scontro con la polizia e con le forze dell'ordine all'insegna della violenza gratuita; una scena ambientata in un bordello dove è costretta a lavorare un'onesta figlia del popolo; scene di prigione e di ospedali disseminate qua e là che segnano lo «smantellamento» di un cittadino modello da parte delle istituzioni; scene di eserciti di disoccupati nelle *hoovervilles* di Central Park; una chiusa con parata politica e tanto di martire. Se altri romanzi di West (*Miss Lonelyhearts*, *The Day of the Locust*) condividono certe atmosfere noir, *A Cool Million* somiglia invece a una satira grottesca non solo, come è stato puntualizzato da più critici, delle parabole edificanti dei personaggi creati da Horatio Alger – autore che, nelle parole di West, sta agli americani come Omero ai greci<sup>41</sup> – ma anche delle anti-*Bildung* di romanzi *bottom-dogs*, romanzi di sciopero, romanzi dell'esodo e romanzi del ghetto.<sup>42</sup> Anzi, il romanzo

41. «Only fools laugh at Horatio Alger, and his poor boys who make good. The wiser man who thinks twice about that sterling author will realize that Alger is to America what Homer was to the Greeks». West, «A Cool Million: A Screen Story» 745.

42. Dei primi presenta il cronotopo della strada come luogo di privazioni, la violenza corruttrice su un protagonista innocente e di figure femminili destinate alla prostituzione, dei secondi la chiusa con la morte di un martire, dei terzi lo sfratto dalla casa di famiglia, dei quarti le ambientazioni urbane nel ghetto di Chinatown.

di West si presenterebbe proprio come una fusione di due strutture apparentemente lontane tra loro: la *Horatio Alger narrative* e la *proletarian narrative* (Irr 196).

Nell'inverosimiglianza di un racconto che dichiara tutti i suoi debiti al romanzo di protesta fornendone una sorta di compendio irriverente, scardinandone cioè tutti gli assunti realistici, West restituisce uno spaccato socialmente ancora più ampio delle ingiustizie degli anni Trenta (accanto ai bianchi poveri, anche i neri, i messicani e i nativi),<sup>43</sup> depotenziando al contempo le pretese morali di una letteratura di denuncia. In maniera analoga, anche la parabola algeriana dalle stalle alle stelle è rovesciata come un guanto: la vicenda del giovane Lemuel Pitkin segue infatti una traiettoria inversa che lo vede dover abbandonare una casa piccolo borghese – simboleggiata dal suo *parlor* fatto di cose di pessimo gusto – per essere precipitato nel sottomondo della strada. È infatti sul salotto della vedova Pitkin che si apre *A Cool Million*: l'avvocato del paese le fa visita per comunicarle lo sfratto esecutivo. Da qui la decisione del figlio, Lemuel, di consultare il personaggio politico più in vista di Ottsville, Shagpoke Whipple («once been the President of the United States»), ora a capo della Rat River National Bank, in bancarotta. Il consiglio di Whipple è di prendere il primo treno e tentare la fortuna a New York. Da questo punto in avanti, Lemuel sarà vittima di ogni forma di violenza arbitraria, finirà nella mani di una serie nutrita di *conmen*, pagherà la propria innocenza

43. «In return for the loss of these things, we accepted the white man's civilization, syphilis and the radio, tuberculosis and the cinema. [...] The paleface came and in his wisdom filled the sky with smoke and the rivers with refuse. [...] He was making clever cigarette lighters. He was making superb fountain pens. He was making paper bags, door knobs, leatherette satchels.» (West, *Cool* 217-218)

e una fede incrollabile nella giustizia del sogno americano subendo, inerme, la mutilazione di parti del proprio corpo fino a essere colpito mortalmente durante una parata politica di Whipple, diventato nel frattempo il leader del «National Revolutionary Party».<sup>44</sup>

In fondo il destino che spetta a Lemuel – deturpato e ricoperto di protesi – è lo stesso toccato al salotto della sua casa in Vermont – smontato pezzo per pezzo e ricomposto in un vetrina di un arredatore newyorchese. A questo doppio «smantellamento» sembra presiedere la stessa violenza gratuita e diffusa su cui West si sofferma in un brevissimo scritto saggistico del 1932 intitolato “Some Notes on Violence”:

In America violence is daily. If an “emotional description” in the European sense is given an act of violence, the American should say, “What’s all the excitement about,”

44. Il Candide di West sarà derubato, arrestato per sbaglio, una volta in prigione gli saranno strappati tutti i denti, rilasciato con una dentiera si rimetterà nei guai nel tentativo di soccorrere una signorina da un cavallo impazzito, si ferirà a un occhio, sarà nuovamente arrestato e portato in ospedale dove perderà l’occhio destro, troverà lavoro al soldo di un losco personaggio a capo di una fabbrica di occhi di vetro, a quel punto si ricongiungerà con Betty Prail, orfana di Ottsville rapita e costretta a prostituirsi in un bordello di Chinatown, finito nell’ennesima rissa sarà arrestato e condannato a un mese in una *workhouse*, uscirà, rincontrando Betty, decideranno di partire per la California alla ricerca dell’oro, rincontreranno Mr. Whipple, Lem ritornerà in ospedale, perderà il pollice, si recherà poi insieme a Betty e a Whipple a Pike County, si scontrerà con i Native Americans, finirà nelle fauci di un orso, quindi di nuovo in ospedale, dove gli sarà amputata la gamba, diventata così una perfetta attrazione freak, lavorerà per un circo itinerante, approderà a Detroit, assisterà a violenti disordini cittadini, scapperà a New York, finirà *homeless* a Central Park, parteciperà alla marcia-parata di Whipple su Chicago e, colpito al cuore, morirà.

or, "By God, that's a mighty fine piece of writing, that's art." [...] For a European writer to make violence real, he has to do a great deal of careful psychology and sociology. He often needs three hundred pages to motivate one little murder. But not so the American writer. His audience has been prepared and is neither surprised nor shocked [...] When he reads a little book with eight or ten murders in it, he does not necessarily condemn the book as melodramatic. (West, "Notes" 400)

West sembra quindi giocare proprio sulla familiarità del lettore medio americano nei confronti della violenza più efferata. *A Cool Million* ne è disseminato, con la violenza che scoppia senza freni nel giro di poche frasi, senza alcun preavviso e senza alcun commento al di là del tono canzonatorio di un narratore onnisciente surreale. Per Malcolm Bradbury la violenza in *A Cool Million* non costituisce soltanto un «soggetto» ma informa il «metodo artistico» dello stesso West.<sup>45</sup> Una strategia estetica che si fa perspicua nel seguente passo, dove la descrizione lapidaria di un sollevamento cittadino a Detroit, con le masse istigate dalla follia politica di Whipple, sfocia in una serie di orrori resi attraverso l'ordinata neutralità di un resoconto fattuale:

As the time went on, the riot grew more general in character. Barricades were thrown up in the streets. The heads of negroes were paraded on poles. A Jewish

45. «The sense of historical pain and political disaster implicit in *Miss Lonelyhearts* becomes explicit in *A Cool Million*. [...] A satire on nativist politics and myths, the book depends on a fictional energy where violence, dismemberment, and distortion are, again, not only the subject but the artistic method: all the harshness and abstraction of satire is drawn upon», Bradbury 122-123.

drummer was nailed to the door of his hotel room. The housekeeper of the local Catholic priest was raped. (West, *Cool* 229)

Gli episodi di violenza – dal progressivo annientamento fisico di Lemuel alla forzata prostituzione di Betty Prail – si susseguono lungo la strada che fa da teatro alla discesa rovinosa del protagonista. Quando Lemuel non è in prigione o in una qualche altra istituzione “carceraria” (ospedale, *workhouse*), la sua vicenda si dispiega sulla strada (dalle strade pericolose di Chinatown a New York a quelle che portano in California), fino al climax che lo vede trasformarsi in *homeless* tra gli *homeless* a Central Park:

Times had grown exceedingly hard with the inhabitants of that once prosperous metropolis and Lem’s ragged, emaciated appearance caused no adverse comment. He was able to submerge himself in the great army of unemployed.

Our hero differed from most of that army in several ways, however. For one thing, he bathed regularly. Each morning he took a cold plunge in the Central Park lake on whose shores he was living in a piano crate. Also, he visited daily all the employment agencies that were still open, refusing to be discouraged or grow bitter and become a carping critic of things as they are. (230)

Dopo aver citato in chiave parodica anche il motivo della vita nelle *hoovervilles* e delle file per i sussidi di disoccupazione, all’autore non resta che ricorrere a quello della morte esemplare di un innocente convertito in martire dal leader politico di turno tipico dei romanzi proletari di sciopero.

L’orazione di Whipple sul corpo ancora caldo di Lemuel al termine della marcia su Chicago ripercorre la vicenda del giovane protagonista come vittima dell’ingiustizia e della violenza, e culmina in un trionfo di retorica nativista:

“Jail was his first reward. Poverty is second. Violence is his third. Death is his last.” [...]

“[...] although dead, yet he speaks.” “Of what is it that he speaks? Of the right of every American boy to go into the world and there receive fair play and a chance to make his fortune by industry and probity without being laughed at or conspired against by sophisticated aliens.” [...]

“Lemuel Pitkin [...] was dismantled by the enemy. His teeth were pulled out. His eye was gouged from his head. His thumb was removed. His scalp was torn away. His leg was cut off. And, finally, he was shot through the heart.”

“But he did not live or die in vain. Through his martyrdom the National Revolutionary Party triumphed, and by that triumph this country was delivered from sophistication, Marxism, and International Capitalism.” (238)

Rispetto alla favola grottesca e nera di West, *Heaven’s My Destination* di Wilder, drammaturgo che non sdegnò incursioni nel romanzo,<sup>46</sup> tocca corde più vicine ad alcune commedie di quegli stessi anni, per esempio *It Happened One Night* (1934) di Frank Capra.<sup>47</sup> La storia in sé – un rappresentante di libri scolastici, il ventitreenne George

46. Wilder firma infatti uno dei bestseller dei primi anni Trenta, il romanzo storico *The Woman of Andros*, terzo nelle classifiche di vendita del 1930.

47. La scena su cui si apre il romanzo, con Brush sui sedili di un pullman, ricorda molto da vicino un’analoga scena della commedia di Capra.

Brush, un po' *salesman* e un po' evangelista, che si muove tra Missouri e Oklahoma a bordo di pullman e treni e viene più volte arrestato per via delle sue idee ortodosse – è talmente tenue e inverosimile da perdere forza narrativa dopo pochi capitoli (e il libro, un discreto successo commerciale nel 1935, sarà infatti consegnato all'oblio nei decenni successivi). Pur trattandosi di un romanzo a tinte leggere, esso contiene non solo riferimenti espliciti alla giustizia sociale negli anni Trenta – con imprescindibili prigionie e processi – ma anche un paio di motivi ricorrenti nella letteratura del decennio (lo sradicamento da un luogo di appartenenza incarnato da una casa e la protesta contro la legge costituita) e il cronotopo della strada.

«Traveling salesman in school books», Brush non ha fissa dimora, si muove di hotel in hotel e di fienile in fienile e ribadisce in più punti di aver perso contatto con la propria casa e di aver sviluppato una sorta di idiosincrasia nei confronti della possibilità di sistemarsi:

“And maybe it means that I can't settle down and found an American home” [...]

Brush no longer regarded the farmhouse in Michigan as his home; he had no home [...]. (Wilder 46, 104)

Nel suo errare senza casa Brush sarà più volte arrestato per una serie di azioni volte a mettere in pratica la filosofia gandhiana di disobbedienza civile – destinata a un'implosione graduale verso la fine, quando deciderà di abbracciare un «voto di silenzio» smettendo così di argomentare a parole le proprie scelte. Tra gli episodi che portano il protagonista di Wilder in prigione, il rifiuto di riscattare gli interessi maturati dal proprio conto in banca – «Non credo che i soldi abbiano il diritto di generare soldi»,

«Non credo negli interessi», «Ho fatto un voto di povertà volontaria» (20, 21) –, «stranezza» dibattuta poi in un processo, dove Brush ribadisce la necessità di eliminare gli interessi bancari durante la crisi (sulla quale tornerà più avanti affermando in una conversazione «Credo che tutti dovrebbero essere colpiti dalla Depressione in ugual misura» 35). E in una delle scene memorabili del romanzo, quella ambientata al Camp Morgan – un ritrovo a metà tra un incontro di affari con il capo della casa editrice e un *chautauqua* – Brush dissuade un agente immobiliare rovinato dalla recessione dal suicidarsi per il premio dell’assicurazione.

Al terzo fermo, arrivato questa volta in seguito a un presunto rapimento, di fronte al giudice, Brush ripercorre così i suoi arresti precedenti:

“The first time was in Baton Rouge, Louisiana. I was arrested for riding in a Jim Crow car. I believe in the equality of races, Your Honor, in the brotherhood of man [...]

“The second time was about a month ago in Armina, Oklahoma. I was drawing out my savings from a savings-bank and I told the president of the bank that in my opinion savings-bank are practically immoral.” (223, 224)

A leggerlo oggi, *Heaven’s My Destination* risuona di molti temi centrali alla narrativa degli anni Trenta e lo stesso Wilder lo definirà «un romanzo della depressione in ogni suo paragrafo» (Wilder cit. in Konkle 127). In omaggio a quella stagione letteraria, il finale non può quindi che riprendere i cronotopi della strada e della prigione a cui Wilder imprime però, a differenza di quanto avviene nei *bottom-dogs novels*, una circolarità narrativa e strutturale idealmente aperta:

Several days later, in Dakins, Kansas, the same traveler was arrested and confined for a few hours in the jail. The charge was later found to have been based on a misunderstanding. He was released and continued on his journey. (304)

## 14. LA LEGGE DEL GHETTO: IN TRAPPOLA

America is so rich and fat, because it has eaten the  
tragedy of millions of immigrants.

Michael Gold, *Jews Without Money*

Work! Sure! For America beautiful will eat you and  
spit your bones into the earth's hole!

Pietro di Donato, *Christ in Concrete*

Goddammit, look! We live here and they live there.  
We black and they white. They got things and we  
ain't. They do things and we can't. It's just like living  
in jail. Half the time I feel like I'm on the outside of  
the world peeping in through a knot-hole in the fence.

Richard Wright, *Native Son*

Sottogenere così connotato dal proprio cronotopo da essere spesso indicato con la semplice dicitura *ghetto novel*, il romanzo di spiccata matrice urbana, immigrata/etnica e autobiografica a cui appartengono i quattro testi di questo capitolo presenta una casistica abbastanza compatta non solo di temi e motivi ma anche di *kernels*, satelliti, cronotopi minori e cronotopi detonatori. A ben vedere, da un punto di vista formale, *Jews Without Money* (1930) di Michael Gold, *Call It Sleep* (1934) di Henry Roth, *Christ in Concrete* (1939) di Pietro Di Donato e *Native Son*

(1940) di Richard Wright sono opere anche molto diverse tra loro. Se per Michael Denning, il primo a coglierne tanto il cronotopo unificatore del ghetto quanto il tono non rivoluzionario, i primi tre appartengono alla categoria delle «pastorali del ghetto» (*Cultural*), per Barbara Foley (*Radical*) conviene invece suddividerli in una tassonomia più dettagliata che va da «proletarian Antiboldungsroman» o «tales of non-conversion» per *Native Son* e *Call It Sleep* a «proletarian fictional autobiography» per *Jews Without Money* (mentre non è contemplato *Christ in Concrete* che parrebbe tuttavia rientrare a pieno titolo nelle anti-*Bildung*, ovvero nei racconti di non-conversione di un protagonista privo di coscienza di classe).

Se all'interno della macro-categoria dei “ghetto novels”<sup>48</sup> si potrebbero considerare anche altri romanzi, la scelta di soffermarsi solo su questi quattro – con l’aggiunta di alcune parti del libro documentario di Richard Wright, *12 Million Black Voices* (1941) – è dettata, oltre che da ragioni di spazio, dalla qualità seminale di ognuno di essi negli sviluppi di questo sottogenere.<sup>49</sup> Sull’esclusione di un riferimento altrimenti centrale come la trilogia naturalista di Studs Lonigan di James T. Farrell,<sup>50</sup> ambientata nella stessa parte di città di *Native Son*, vale, a monte rispetto al

48. Rimandiamo per uno studio più antologico e inclusivo di «Proletarian Fictional Autobiography» e «Proletarian Bildungsroman» a Foley, *Radical* 284-361.

49. Si pensi, oltre alla paternità anche anagrafica dell’intero sottogenere, che spetta a *Jews Without Money* (1930), a *Christ in Concrete*, per molti versi il primo romanzo italoamericano a raggiungere un pubblico trasversale e il primo di un sottogruppo di «novels of stonemasonry and bricklaying» (Denning, *Cultural* 243; per esempio *Like Lesser Gods* di Mari Tomasi, del 1949) e a *Native Son*, sul cui lascito nella letteratura afroamericana cfr. § 9.1.

50. Cfr. § 12.2.

criterio di una scarsa incidenza delle categorie della legge e della giustizia, la presenza di un protagonista di origini irlandesi che, come scrive Malcolm Bradbury, cresce «a diversi gradini di distanza dagli slum e dal bisogno economico» (Bradbury 105), in un quartiere etnico lontano e dall'affollamento cementificato dei ghetti immigrati e dalla segregazione asfittica del South Side di Bigger Thomas (Butler 103).

A livello di vendite e di visibilità, si tratta di quattro romanzi capaci, nell'immediato, di un discreto successo commerciale e di critica destinati però – con la sola esclusione di *Native Son* – a un oblio pluridecennale.<sup>51</sup> Agli occhi degli intellettuali della sinistra marxista degli anni Trenta, tra cui lo stesso Gold, romanzi come *Christ in Concrete* e *Call It Sleep* hanno il difetto di non portare avanti alcun messaggio di conversione rivoluzionaria. Al riparo da scioperi, manifestazioni e, a eccezione di *Jews Without Money*, messaggi di aperta solidarietà per le masse dei diseredati, questi romanzi presentano protagonisti bambini e adolescenti cui il ghetto sembra rubare la possibilità stessa di un futuro. Per Gold e Roth, il ghetto finzionale aderisce quasi mimeticamente a quello autobiografico; anche Di Donato segue uno schema autobiografico ma meno scoperto, ambientando il suo romanzo «in una non nominata città dell'Est» (Coles 24) che sembra tuttavia adombrare la West Hoboken, New Jersey, in cui è cresciuto; in Wright, infine, i riferimenti al Chicago South Side sono a un tempo realistici e simbolici – mancando per esempio di coordinate spazio-temporali precise (Butler 104, Barnard 52) e trasfigurando la città in cui si aggira Bigger in un incubo in bianco (per la neve) e nero (per le atmosfere per lo più

51. Sulle ragioni di tali dinamiche cfr. Portelli.

notturne) affine, per altri versi, alle tinte dei film gangster di quegli anni (Barnard 52).

La rappresentazione della legge costituita segue un modello abbastanza condiviso. Diretta emanazione della legge economica che sancisce lo sfruttamento lavorativo inumano di immigrati e afroamericani e politiche immobiliari al meglio altrettanto profittatrici e proditorie, al peggio segregazioniste, la legge istituzionale, nelle sue diverse forme civili e penali e persino nelle sue azioni assistenziali, è presentata per lo più come forma repressiva subita. Si tratta di una legge che sottende quindi tutte le dinamiche sociali e politiche dell'americanizzazione per gli immigrati e dell'inurbazione nelle città del Nord per i neri, riflettendo il clima di esplosività violenta dei ghetti alla base delle cronache metropolitane statunitensi dei primi decenni del Novecento.

Storicamente, le sommosse – fatte rientrare dai resoconti ufficiali in “disordini” – dei ghetti degli anni Dieci, Venti e Trenta sono in primo luogo riconducibili all'enorme pressione demografica esercitata dalle masse immigrate e dai neri provenienti dal Sud in alcuni quartieri delle grandi città del Nord: la sola Chicago, teatro nel 1919 dei sanguinosi Chicago Race Riots, tra il 1910 e il 1920, passa da una popolazione di 45.000 a 110.000 abitanti con la maggior parte degli afroamericani contenuti e concentrati in ghetti socialmente segregati dal resto della città. Per gli immigrati e per i neri l'approdo nelle metropoli costituisce un trauma a tutti i livelli, non ultimo sensoriale. In “How Bigger Was Born”, Wright – proveniente anch'egli dal Mississippi rurale, con tappa a Memphis, prima dell'arrivo, nel 1927, diciannovenne, nella città dell'Illinois – descrive la Chicago di Bigger come «favolosa [...], indescrivibile, enorme, ruggente, sporca, rumorosa, cruda, spoglia, brutale, una città di estremi» (Wright,

*Native* 21-22). Houston Baker individua nel frangersi dei flutti della Great Migration sulle città del Nord una sorta di «terza nascita» nella storia degli afroamericani: dopo il «passage» sulle navi negriere, la migrazione quasi forzata dal Sud rurale dominato dalle leggi Jim Crow a un Nord urbano e – almeno sulla carta – libero, rappresenterebbe uno spartiacque segnato dalla continuità con la traversata transatlantica. I *tenements*-alveare diventano così «vertical slaveships», navi negriere in verticale (Baker 97). La concentrazione demografica, la sofferenza fisica, la mancanza di misure igieniche, la promiscuità sessuale tipiche del “passage” oceanico si ripresentano nei ghetti di Chicago, nella violenza distruttiva degli spazi angusti delle *kitchenettes* e in quella autodistruttiva di chi, come Bigger, vi si sente in trappola.

Non stupisce, allora, che il cronotopo detonatore comune a tutti questi romanzi del ghetto sia proprio l’esplosione, un punto di svolta nella coscienza dei protagonisti e nella loro percezione dell’ingiustizia sociale di cui sono vittime. L’esplosione può essere fisica (innescata dagli incidenti sul lavoro, nel cantiere e sui ponteggi, responsabili delle morti e delle menomazioni di *Christ in Concrete* e *Jews Without Money*), fisica e psicologica (associata all’abbandono dei confini, materiali e metaforici, del ghetto) in *Call It Sleep* e *Native Son*, dove a scoppiare sono una rabbia e un’eccezione a lungo covate e represses, a loro volta portato di una sovrastimolazione sensoriale e affettiva. Lo scarto di coscienza a cui conducono questi momenti di deflagrazione non si traduce però quasi mai in una trasformazione in chiave collettiva e solidaristica della personalità dei protagonisti, quanto piuttosto in una sorta di implosione psicologica. Ciò nonostante, l’esplosione è sempre seguita da un momento di riflessione più o meno consapevole del protagonista circa

la sua posizione all'interno del ghetto, sia in funzione delle ingiustizie economiche, lavorative e abitative che ne affliggono il tessuto sociale (Wright, Gold, Di Donato), sia alla luce di una istintiva rassegnazione alla pluralità degli aspetti anche traumatici del viverci (Roth).

In *Christ in Concrete*, dopo l'“esplosione” del cantiere di Geremio nel giorno del Venerdì santo e la morte del capofamiglia, il primogenito Paul si reca alla stazione di polizia per il riconoscimento del padre ed è liquidato dalle parole dell'agente con lo sprezzante «the wop is under the wrappin paper» (Di Donato, *Christ* 26): distanza ed estraneità delle istituzioni americane nei confronti degli italoamericani poveri che culminerà nella scena del “Compensation Bureau Building”. La maturazione di Paul – che cresce per scorci, e in maniera episodica ma costante, nelle quattro parti seguenti (“Tenement”, “Fiesta”, “Wedding Day”, “Annunziata”) – non trova tuttavia una via di fuga proiettata verso il futuro: la chiusa del romanzo è un ritorno al passato, con un concitato flashback sulla tarantella di una giovane Annunziata il giorno del suo matrimonio, immagine sovrapposta all'amarezza della vita nel nuovo mondo.<sup>52</sup> In *Native Son*, i momenti in cui abbiamo accesso alla coscienza “risvegliata” di Bigger si danno tutti, in un crescendo narrativo che asseconda le azioni detonatrici dei due omicidi, nella seconda parte (“Flight”), e nella terza

52. «Tarantell-on-tarantell it waves wildly gay with matrimonial feast under ancient home's thick rafters out into luna-laved vineyards and beneath olive trees and tarantell! tarantell! [...] Tarantell-New World-tarantell her young motherhood in the English-tongued America so hard so ungracious – tarantell gray striving tarantella in tenement America in and about polyglot worker poor as they laugh and scream and moan and weep their cheated fragment selves and she turns twists tarantell [...]» (Di Donato, *Christ* 233)

(“Fate”) dedicata al carcere e al processo, cronotopi della legge che riproducono, bachtinianamente, i moventi del protagonista grazie al gioco spesso ridondante di interrogatori e confessioni da parte di avvocati e giudici.<sup>53</sup>

Per i due romanzi di matrice ebreo-americana, invece, pur restando valido il meccanismo di *kernel*s, cronotopi e satelliti che veicola la crescita dei protagonisti, gli esiti di tale sviluppo sembrano schiudere una nota di maggiore speranza. Mentre in *Jews Without Money*, la maturazione precoce del protagonista lo porta ad abbracciare il verbo rivoluzionario – pur a costo delle evidenti ambivalenze pastorali del finale –, in *Call It Sleep*, l’“esplosione” finale lungo le rotaie di un tram conduce David a una sospensione sensoriale di semioscienza in cui accetta, per la prima volta, il fermento violento del ghetto come una forza a cui è impossibile opporsi.

### 14.1. Il ghetto

È a *Jews Without Money* che spetterebbe, secondo Michael Denning, la paternità delle «ghetto pastorals», il sottogenere degli anni Trenta di cui l’autobiografia

53. Bachtin, sulle categorie del processo in “Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo”: «A differenza della vita pubblica, la vita squisitamente privata che entrò nel romanzo, per sua natura era chiusa: la si poteva conoscere soltanto spiando e origliando. [...] Altrimenti tale vita può essere svelata e resa pubblica in un processo penale, oppure introducendo nel romanzo un processo penale (e le forme dell’investigazione dell’inchiesta) e nella vita privata i crimini penali; oppure in modo indiretto e convenzionale (in forma seminascosta) servendosi di testimonianze, confessioni di imputati, documenti giudiziari, indizi, ipotesi istruttorie, ecc.» (271). Quindi le categorie giuridico-penali come forme per scoprire e rilevare la vita privata.

romanzata di Gold contiene, a mo' di catalogo, «motivi, incidenti e personaggi» (Denning, *Cultural* 230). Vi campeggia, appunto, il ghetto descritto ed evocato attraverso una combinazione di vivido realismo e un'aura di sacralità nella forma di romanzi autobiografici in cui l'autore-narratore ritorna alle vicende della propria infanzia. Si tratta quindi di percorsi di iniziazione che bruciano le tappe e diventano *Bildung*,<sup>54</sup> o meglio anti-*Bildung*, tentativi frustrati di cambiare le dure leggi del ghetto, di rinnovarlo: i suoi bambini/ragazzi, scrive ancora Denning, «non hanno futuro» (248). Indicativa della traiettoria non-rivoluzionaria abbracciata da questi romanzi è la ricorrenza, in essi, di immagini pastorali in cui sfocia il desiderio di fuga dalle giungle di cemento degli slum.<sup>55</sup> Al sovraffolla-

54. Nei romanzi “etnici” di Di Donato e, soprattutto, Roth l'uso del termine *Bildung* (o “formazione”) in luogo di “iniziazione” merita una breve riflessione. Mentre Paul (il protagonista di *Christ in Concrete*) è quasi adolescente all'inizio del romanzo e la sua è una storia di maturazione e di formazione (che passa attraverso il suo ingresso nel mondo del lavoro come muratore), David, il protagonista di *Call It Sleep* ha sei anni e la sua storia sembra rientrare a pieno titolo in un'iniziazione. Tuttavia, se è vero che i romanzi degli immigrati degli anni Venti e Trenta rappresentano la durezza della vita sulla strada e nel *tenement*, il confine tra l'infanzia media e l'adolescenza spesso si assottiglia, andando a confondere le differenze tra iniziazione e formazione. Crescendo in un quartiere popolare e povero, i figli degli immigrati sono spesso costretti a comprimere infanzia e adolescenza in un'unica – rapida – fase della loro educazione prima dell'età adulta. Sull'opportunità di utilizzare la definizione di *Bildungsroman* per i romanzi proletari cfr. § 9.1.; Scarpino “Uncles”.

55. Si legga Rita Barnard sul finale di *Jews Without Money*: «Gold è sostanzialmente incapace di immaginarsi la rivoluzione senza ricorrere al più pastorale dei tropi: essa è infatti figurata alla fine del romanzo nei termini di una ricostruzione del ghetto come “un giardino per lo spirito umano”» (Barnard 49).

mento demografico in pochi lotti cittadini, al sovraccarico sensoriale di rumori, suoni, odori, voci, presenze (umane e animali) nei *tenement* e lungo la strada, questi personaggi non possono sottrarsi se non sognando giardini: la rinascita di un Lower East Side in forma di «garden for the human spirit» per Gold (Gold, *Jews* 309), il sogno di costruire «a shelter in the forest and dig fruit of wilderness with our hands» (Di Donato 233) per Di Donato, il rifugio nel grembo materno figurato da un quadro di contenuto bucolico da Roth (185). Con Wright, invece, siamo ormai oltre la fantasia pastorale: per Bigger Thomas esiste solo un profondo senso di non appartenenza al quartiere e alla città che egli sente, e vive, come un labirinto soffocante (Barnard 51).

La densità abitativa è alla base della promiscuità fisica che porta alla maturazione precoce dei protagonisti e alla loro perdita di innocenza. Il riferimento all'umanità debordante del ghetto è costante in Gold – «air, space, weeds, elbow room, one sickened for space on the Lower East Side» (Gold, *Jews* 45) –, associato all'indurimento degli abitanti, costretti a una lotta quotidiana per la sopravvivenza: «it was a world of violence and stone, there were too many cats, there were too many children» (63). La penuria di spazi non abbandona i poveri delle grandi città nemmeno dopo la morte; sono infatti sepolti a strati nei *Potter's fields* cittadini, i campi del vasaio:<sup>56</sup>

Winter. There were too many bodies to be buried in Potter's field. The city is forced to plant them in layers of three, to save time and space, say the newspaper. (260)

56. Sui campi del vasaio newyorchesi cfr. Scarpino, *Waste* 135-141.

L'umanità brulicante del ghetto assume valenze positive con l'arrivo della bella stagione, quando si riversa sulle strade e deflagra in «carnevale o catastrofe» (14). Ma primavera ed estate sembrano scoprire ancor di più l'asprezza artificiale dei perimetri cementificati (persino l'East River è ridotto a enorme cloaca cittadina), che il protagonista si augura rasi al suolo e ricostruiti in forma di giardino con l'arrivo della rivoluzione:

O workers' revolution, you brought hope to me, a lonely, suicidal boy. You are the true Messiah. You will destroy the East Side when you come, and build there a garden for the human spirit. (309)

Non è un caso che anche l'altro romanzo ambientato nel Lower East Side, *Call It Sleep*, presenti il quartiere come un luogo straripante di persone e di voci. Così, il trasferimento dalla casa di Brownsville a quella tra la 9th Street e Avenue D è percepito dal bambino David Shearl alla stregua di un'iniziazione a una «valanga di suoni» e di presenze umane (soprattutto bambini, carrozzine e madri) sulla strada (Roth 143, 372). Sempre sul filo della psicologia, per David la chiassosa strada del ghetto si contrappone, in tutte le sue insidie, alla sicurezza del grembo materno e della cucina. Rifuggendo istintivamente dagli incontri con i coetanei del Lower East Side, David ambisce in realtà a oltrepassare i confini del quartiere per raggiungere altre parti della città, aspirazione in parte realizzata grazie a uno skateboard. Abbandonare i confini del ghetto, spesso dell'isolato, si rivela d'altronde un momento di esposizione a nuove insidie, non solo per i bambini e ragazzi che crescono mappandone il territorio, ma anche per chi di quel territorio non conosce che un

fazzoletto. Proverbiale sono le parole di Genya, madre di David, quando afferma che la sua America non va oltre gli angusti confini di «Boddeh Stritt», un “recinto” a cui si riduce l’incontro con il nuovo mondo:

“Boddeh Stritt”, she resumed apologetically [...] But here I am. I know there is a church on a certain street to my left, the vegetable market is to my right, behind me are the railroad tracks and the broken rocks, and before me, a few blocks away is a certain store window that has a kind of wash on it – and faces in the white-wash, the kind children draw. *Within this pale is my America, and if I ventured further I should be lost.* (33, miei i corsivi)

Mentre in Gold e in Roth il ghetto si compone di una varietà di luoghi e di scenari (i negozi, la sinagoga, lo *cheder*, il teatro, le fabbriche, gli sweatshop, le lavanderie cinesi, i bordelli, le bische, la sopraelevata, il parco), in *Christ in Concrete* – appartenente al sottogenere dei romanzi di «tagliapietra e muratori» (Denning, *Cultural* 243) – la rappresentazione del quartiere immigrato è dominata da due grandi cronotopi, il cantiere e il *tenement*, in grado di conferire coerenza strutturale all’andamento narrativo episodico. I maggiori riferimenti alle strade del ghetto sono qui fagocitati dalla tirannia assoluta e annichilente del «Job» (Di Donato 178) e la stessa formazione di Paul non può che ridursi a una anti-*Bildung* perché interamente schiacciata sull’urgenza di imparare il mestiere di muratore ancora bambino. Per Paul non esistono altri luoghi all’infuori dei cantieri e della cucina di casa: l’ospedale in cui è ricoverato lo zio Luigi, l’edificio dello State Compensation Bureau e la chiesa di San Prisca non fanno che ribadire l’indifferenza e l’estraneità

delle istituzioni cittadine nei confronti della comunità italoamericana.<sup>57</sup>

In *Native Son*, il ghetto afroamericano di Chicago è restituito in tutta la sua natura asfittica e semicarceraria soprattutto nella prima parte, “Fear”. Mentre Bigger cammina per le strade del South Side, un enorme poster elettorale che ritrae il procuratore Buckley e la scritta «If you break the law, you can’t win!» (Wright, *Native* 42) ricorda ai neri del ghetto non solo la superiorità, e l’ubiquità, della legge bianca ma anche la loro condizione di sorvegliati speciali. Annichilito dalla mancanza di possibilità del ghetto – l’unica occupazione di Bigger, prima del lavoro dai Dalton, è aggregarsi con altri ragazzi neri per compiere piccole rapine e andare al cinema – Bigger si trova a varcarne i confini per raggiungere il quartiere ricco e bianco dei Dalton. Prima vera azione verticalizzatrice del romanzo, l’attraversamento dei confini del ghetto precipita Bigger in una condizione di disagio e di claustrofobia dettata dall’abbandono di uno spazio conosciuto dai confini «racialized» per uno spazio apparentemente libero di cui però, in quanto nero, non conosce i reali confini razziali. Come scrive William Beverly,

Thomas ha interiorizzato una mappa in cui lo spazio è razzializzato. Attraversare i suoi confini per ottenere un lavoro che gli dia salario e rispetto, paradossalmente innesca in Bigger una soggettività carcerizzata segnata dalla colpa e dalla claustrofobia. (Beverly 170)

57. O, meglio, esistono anche brevi riferimenti alla scuola serale (Di Donato, *Christ* 163), alla sopraelevata (164) e ai docks (174) ma si tratta di luoghi che non sembrano essere parte integrante del quartiere né giocare un ruolo importante nella formazione di Paul.

Se lo spaesamento di Bigger si misura sulla percezione delle strade del quartiere dei Dalton come vuote e buie, lo stesso South Side è restituito attraverso una serie di riferimenti ad azioni e presenze per così dire esterne a esso: il poster di Buckley (Wright, *Native* 43), le auto che sfrecciano in continuazione, gli aerei sopra la testa. Più che un quartiere popolato di presenze umane, un presidio controllato da dispositivi di sorveglianza. Con la fine della prima parte di *Native Son*, i riferimenti al ghetto si faranno più radi allargandosi il raggio dell'azione all'intera città, una città sempre più «definita da assenze, notti buie, strade vuote, edifici abbandonati.» (Butler 109)

#### 14.2. *Il tenement*

È sempre a *Jews Without Money* che bisogna guardare per un campionario esemplare di motivi legati al cronotopo del *tenement* nei romanzi del ghetto. Evocato ripetutamente come presenza antropomorfa («the whole tenement was talking and eating its supper», «three hours later the tenement sleeps», «the tenement listened with horror», 113, 123, 169), con le finestre-occhi che guardano la strada, il *tenement* di Gold, canyon di scale antincendio e panni stesi, è la singola presenza più significativa dell'intero romanzo. Sulla condivisione forzata degli spazi interni e di quelli comuni e liminari come i tetti si misura la natura "sociale" delle sofferenze e delle gioie dei suoi abitanti. Tra le sofferenze collettive, le malattie. Letteralmente flagellato dai parassiti che si riproducono nelle sue mura marce e dai germi di influenza, tifo e polmonite annidati nei suoi androni, il *tenement* si inserisce in un tessuto

iconografico, quello del ghetto e della strada, già segnato dalla malattia:<sup>58</sup>

It's impossible to live in a tenement without being mixed up with the tragedies and cockroaches of one's neighbors. [...] The bedbugs lived and bred in the rotten walls of the tenement with the rats, fleas, roaches; the whole rotten structure needed to be torn down. [...] Who can describe, or even imagine, the collective suffering of a hundred thousand tenements? (30, 72, 225)

Anche in *Christ in Concrete*, il *tenement* – a cui è intitolata la terza parte del romanzo – è un'incubatrice di sporco, malattia e morte. La prima descrizione dell'edificio in cui vivono Geremio e la sua famiglia arriva appunto con i funerali di quest'ultimo:

[...] Ungraceful young and yet more ungraceful old had been there consoling Annunziata in the dark consumptions bedroom in the dark rank flat *in the cancerous dark tenement* in the dark close street in a dark world. (Di Donato 41, miei i corsivi)

E ancora, l'insistenza sulla patologica mancanza di igiene:

Tenement was a twelve-family house. There were two families on each floor with the flats running in a box-car fashion [...] Then the winding staired passage of

58. «Earth's trees, grass, flowers could not grow on my street; but the rose of syphilis bloomed by night and by day» (Gold, *Jews* 15); e ancora, «Pneumonia and Influenza ran up and down the icy tenement halls» (225).

tenement hallway gaseous with its international city of latrines, dank with walls that never knew dry, acrid in the corners where vermin, dogs, cats, and children relieved themselves; the defeated air rubbery with greasy cooking and cut with cheap strong disinfectant (103, 104).

Ma quello stesso *tenement* è poi trasfigurato in un momento di coralità gioiosa con il matrimonio tra lo zio Luigi e Cola: l'angusto appartamento di Annunziata diventa così la «splendida terra degli Abruzzi», facendo rivivere «la gioventù e i tempi della Fiesta e del Carnevale» (194).

Più mossa, anche in virtù di una certa simbologia psicanalitica nella resa dei suoi spazi, è la rappresentazione del *tenement* in *Call It Sleep*. Pur fedele all'iconografia fissata da Gold – l'edificio degli Shearl è un luogo caratterizzato da «motley washing, wash-poles from open windows, the sound of voices» (Roth 254) – il *tenement* assume qui, grazie al punto di vista di un bambino impaurito, una spazialità per così dire ascendente: si passa dalla cantina, “Cellar”, su cui David proietta tutta la negatività della strada (a sua volta associata con il padre), la corruzione fisica e la violenza,<sup>59</sup> alla casa, soprattutto la cucina, dominata dalla presenza protettiva del grembo materno, al tetto, unico luogo di purezza e di felicità: «Here was a better haven than either, a more durable purity. [...] The roof, that precinct in the sky, that silent balcony *on the pinnacle of turmoil*» (292, 296, miei i corsivi). Sul tetto David conoscerà, in una delle ore più belle della sua vita, Leo Dugovka, polacco cattolico che contribuirà tuttavia

59. La cantina domina minacciosa la prima parte, ancora ambientata a Brownsville, per poi tornare nella casa della zia Bertha, dove Leo Dugovka porta la cugina di David, Polly, per corromperne l'innocenza.

a farlo precipitare nel delirio mettendolo nei guai con la cugina Polly. Da quel delirio, innescato fisicamente da un cortocircuito con le rotaie di un tram su cui trascina un mestolo di metallo, David sarà tratto in salvo grazie alla folla della strada – non il pinnacolo ma il fondo del tumulto –, assimilata a un coro di voci indistinte che si riverseranno quindi nel *tenement* degli Shearl – «the crowd of neighbors that jammed the hallway had overflowed into the kitchen» (435). Solo accettando la legge della corallità del ghetto, solo accogliendo la fisicità ingombrante e impura della strada e del *tenement*, David sopravviverà alla propria infanzia travagliata: «Scopre», scrive Kenneth Ledbetter, «nel risveglio che la salvezza da quegli estranei indesiderati nel nuovo mondo non arriverà attraverso la paura e il ritiro, e nemmeno con l'anelito nostalgico per un passato più semplice e pacifico, ma solo attraverso la potenza, la potenza delle masse unite tra le cui braccia David si risveglia» (Ledbetter 129).

In *Native Son*, gli edifici poveri del South Side sono evocati in termini un po' diversi rispetto ai *tenements* dei romanzi del ghetto di matrice immigrata. Ancora più accentuato è, per esempio, lo sfruttamento economico di politiche immobiliari discriminatorie e, qui, segregazioniste: la South Side Real Estate Company, l'agenzia di cui è proprietario lo stesso Mr. Dalton (simpatizzante della NAACP e finanziatore di posti di lavoro e centri ricreativi per i neri bisognosi), abbraccia strategie di *redlining* che costringono i neri a vivere «imbottigliati» in alcuni slum della città pagando affitti esorbitanti (come ricorda più volte il testo, otto dollari alla settimana per «una stanza infestata di topi», Wright, *Native* 203). A parte l'evocazione ripetuta della *kitchenette* dei Thomas, di cui diremo, sono due i momenti in cui il romanzo si sofferma sugli edifici

(non necessariamente *tenements*) in cui sono relegati gli afroamericani di Chicago. Il primo riferimento è per così dire esterno, veicolato cioè dal punto di vista paternalistico di Mary Dalton (figlia unica dei Dalton) durante il giro turistico/voyeuristico del ghetto a bordo dell'auto guidata da Bigger. Non paga di aver ottenuto che Bigger la conduca, suo malgrado, a mangiare nella bettola di quartiere Ernie's Kitchen Shack, Miss Dalton afferma di voler visitare le case in cui vivono i neri di quel quartiere. Non sfuggirà la parodia di un certo gergo riformista tipico del documentarismo sociale del New Deal, con l'insistenza sulla componente visiva e su una disturbante ingenuità politica:

[...] and just *see* how your people live. [...] We *know so little* about each other. I just want to *see*. I want to *know* these people. Never in my life have I been inside a Negro home. Yet they *must* live like we live. They're human [...] There are *twelve million* of them. (101, miei i corsivi)

Il secondo riferimento arriva invece più avanti, a (primo) omicidio compiuto, in una zona del South Side diversa. Anche la prospettiva cambia, tornando a farsi interna, con lo sguardo di Bigger che si posa sulle case decrepite del South Side, un tempo dimore residenziali per bianchi. E sarà proprio in una di queste case abbandonate che Bigger cercherà rifugio durante la sua fuga dalla polizia di Chicago, nell'ennesima riproposizione di uno spazio sorvegliato dalla legge bianca:

Some rich folks lived here once, he thought. *Rich white folks*. That was the way most houses on the South Side were, ornate, old, stinking; homes on<sup>a</sup>ce of *rich white*

*people, now inhabited by Negroes, or standing dark and empty with yawning black windows.* (212, miei i corsivi)

### 14.3. *La kitchenette*

Diversamente da quanto succede per i romanzi immigrati in cui le case, soprattutto le cucine, per quanto modeste e umili, rappresentano un riparo alle durezze della strada e del *tenement* stesso, nell'esperienza di Bigger, così come in quella storica dei neri inurbati nelle grandi città del Nord, non esiste un luogo domestico segnato dal calore di un'appartenenza affettiva perché non esistono cucine ma, appunto, *kitchenettes*, eufemismo pubblicitario che designa le unità abitative di una sola stanza in cui sono suddivisi i *tenements* per soli neri. Sulla centralità della *kitchenette* nell'esperienza urbana afroamericana Wright ritornerà nel suo libro documentario *12 Million Black Voices*, quasi un commento tra il sociologico e il poetico all'*incipit* di *Native Son* (Dickstein 185). Nel *photo essay book* del 1941, dopo una succinta descrizione delle pratiche immobiliari segregazioniste che hanno portato alla diffusione delle *kitchenettes*, Wright passa a un poema in prosa dall'andamento whitmaniano in prima persona plurale.<sup>60</sup> In uno straordinario catalogo di quindici frasi/versi intercalato da fotografie, Wright espone la miseria e lo squallore della vita degli afroamericani nelle *kitchenettes*:

[...] The kitchenette is our prison, our death sentence without a trial, the new form of mob violence that assaults not only the lone individual, but all of us, in its ceaseless attacks.

60. Sull'uso del "noi" cfr. § 8.2.

The kitchenette, with its filth and foul air, with its toilet for thirty or more tenants, kills our black babies so fast that in many cities twice as many of them die as white babies.

The kitchenette is the seed bed for scarlet fever, dysentery, typhoid, tuberculosis, gonorrhoea, syphilis, pneumonia, and malnutrition. [...]

The kitchenette, with its crowded rooms and incessant bedlam, provides an enticing place for crimes of all sort – crimes against women and children and any stranger who happens to stray into its dark hallways. The noise of our living, boxed in stone and steel, is so loud that even a pistol shot is smothered. [...]

The kitchenette creates thousands of one-room homes where our black mothers sit, deserted, with their children about their knees. [...]

The kitchenette jams our farm girls, while still in their teens, into rooms with men who are restless and stimulated by the noise and lights of the city; and more of our girls have bastard babies than the girls in any other sections of the city.

The kitchenette fills our black boys with longing and restlessness, urging them to run off from home, to join together with other restless black boys in gangs, that brutal form of city courage. [...]

The kitchenette reaches out with fingers full of golden bribes to the officials of the city, persuading them to allow old firetraps to remain standing, and occupied long after they should have been torn down.

The kitchenette is the funnel through which our pulverized lives flow to ruin and death on the city pavements, at a profit [...]. (Wright, *12 Million* 106-111)

Per Jeff Allred lo stile di questo catalogo funzionerebbe come parodia della cadenza di uno slogan pubblicitario – magari immobiliare – con il fine di «smascherarne la duplicità» (Allred, “From” 570), portando così a un grido di dissenso da parte di quel «we», la «classe della kitchenette», in cerca di giustizia.<sup>61</sup> Condizioni igieniche disastrose, tassi abnormi di mortalità infantile, disagio fisico e psicologico alimentato dalla condivisione di spazi angusti, promiscuità forzata, sessualità precoce, rovina di ragazze ancora bambine e già madri disertate da uomini in fuga, violenza giovanile diffusa come unica valvola di sfogo a un tale inferno domestico: la piaga delle *kitchenettes* rappresenta una versione concentrata del peggio dei *tenements* immigrati senza però conoscerne la dimensione collettiva, carnevalesca e, per certi versi, redentiva. L’intera prima parte di *Native Son* è giocata sul senso di vergogna introiettata dei Thomas (Bigger, Buddy, Vera e la madre) nel dover vivere in uno spazio che degrada la loro umanità. La vergogna si ripete ogni mattina attraverso il rituale della vestizione della madre e di Vera davanti ai due ragazzi, a cui viene chiesto di guardare altrove. Ma sarà solo guardando veramente altrove, lasciando, ancora una volta suo malgrado, i confini della *kitchenette*, del *tenement* e del ghetto intero per entrare nello spazio bianco, vuoto e silenzioso dei Dalton, che Bigger comincerà a definire i contorni e le radici sociologiche di quella vergogna.

61. Sull’utilità di leggere lo stile pubblicitario dei cataloghi cfr. Scarpino “Cataloghi”.

#### 14.4. L'esplosione

Difficile applicare una lettura strutturale di *Jews Without Money* che asseconi un succedersi di *kernels* e satelliti; difficile, d'altronde, considerarlo un romanzo *tout court*: troppo episodico, il testo di Gold non segue alcun filo narrativo ma procede per ricordi folgoranti e ha un'andatura quasi rapsodica. È plausibile tuttavia individuare un cronotopo detonatore ("l'esplosione"), e ricondurlo ad almeno un paio di *kernels* verticalizzatori (l'incidente sul lavoro del padre e la morte della sorella Esther travolta da un camion in una tempesta di neve), a cui seguono alcune lapidarie considerazioni sull'ingiustizia di legge e religione nella lotta quotidiana per la sopravvivenza dei poveri del Lower East Side. Più che un cronotopo detonatore, l'esplosione è, a ben vedere, la chiave di volta dell'intera rappresentazione della vita nel ghetto: "contenute" in una serie di cordoni sanitari che le isolano dal resto della città (persino i cimiteri sono "separati"), le masse immigrate sono sempre sull'orlo di esplodere, la loro umanità compressa sempre sul punto di fuoriuscire e investire, come la lava di un vulcano, New York.<sup>62</sup> Il contenimento della pressione – demografica, sociale, culturale, psicologica – di queste masse sembra cedere in momenti che coincidono, di solito, con la malattia e la morte, eventi che vanno a catalizzare la rabbia della coscienza centrale veicolandola in una percezione più chiara dell'ingiustizia perpetrata, a diversi livelli, contro la propria comunità.

Rispetto alla legge costituita, *Jews Without Money* non

62. La stessa New York è evocata come sopravvissuta a un'esplosione: «[New York is] mythical, a city buried by a volcano [...] It is the ruins of Pompeii» (40).

lesina stoccate impietose ai poliziotti che bighellonano a scrocco, arraffando bottini tra bar, botteghe e bordelli, lungo le strade del Lower East Side<sup>63</sup> né ai gendarmi che applicano gli sfratti esecutivi agli inquilini dei *tenements* e, nel caso di Mrs. Rosenbaum, ai negozianti caduti in rovina per aver fatto credito ai poveri del quartiere:

[...] kindness is a form of suicide in a world based on the law of competition. One day we watched the rewards of kindness. The sheriff's men arrived to seize Mrs. Rosenbaum's grocery. (Gold, *Jews* 243)

È come se ci fosse una legge doppia, la prima naturale, ambientale, che miete vittime con la complicità dell'inverno, del caso e della necessità economica e contro la quale l'unica risposta possibile sembra la solidarietà tra poveri; la seconda invece, istituzionale, incarnata da diverse figure, tutte ugualmente invisibili, che arriva sempre in qualche modo a sancire o riparare i torti provocati dall'abbattersi della prima. Nel caso dei due momenti verticalizzatori di *Jews Without Money*, alle disgrazie segnate dall'incidente del padre e dalla morte della sorella Esther segue, da un lato, l'ingerenza della legge, e dall'altro la definitiva maturazione di Mike e la sua assunzione di responsabilità verso la famiglia. La menomazione del padre – una caduta da un'impalcatura cedevole con frattura di entrambi i piedi – si porta dietro due effetti immediati. La madre è costretta a cercare lavoro come cameriera in una caffetteria di Broadway, Mike a diventare adulto nottetempo:

63. «The cops on our street [...] loafed around the saloon backdoors, guzzling free beer. They were intimate with the prostitutes, and with all the thieves, cokefiends, pimps and gamblers of the neighborhood. They took graft everywhere, even from the humblest shoelace peddler» (44).

I took to peddling newspapers after school along the Bowery. Overnight I became a man; I discussed the family finances with my mother, I worried over poverty. (224)

Alla rovina del padre segue la falcidia stagionale dell'inverno, una «maledizione cataclismica di neve, ghiaccio, ferro gelato e tubature che scoppiano» (249) che stronca la vita di Esther. Uscita per raccogliere della legna in una tempesta di neve, la sorella di Mike è travolta da un furgone della Adams Express. Ed ecco scattare il doppio intervento della legge: prima la proposta interessata di un'agenzia assicurativa che vorrebbe intentare una causa contro la Adams Express, poi l'arrivo della Welfare Charity, gli aiuti ai poveri bisognosi. Finanziato e legittimato dall'azione assistenziale dello stato, l'arrivo della Welfare Charity è vissuto, paradossalmente, come ennesima imposizione di una legge ostile a cui però è impossibile sottrarsi, pena la galera. Più che alleviata, la povertà risulta così ulteriormente sanzionata:

They asked many questions, and one must answer them or go to jail. (291)

Anche in *Christ in Concrete* troviamo un'azione verticalizzatrice associata al crollo di un ponteggio, quello su cui lavora il muratore Geremio, scaraventato in una betoniera dove muore soffocato nel cemento. Attorno a questo nucleo “esplosivo” è costruito, per aggregazione, il resto del romanzo.<sup>64</sup> La morte di Geremio mette in moto

64. La stessa gestazione di *Christ in Concrete* attesta la centralità dell'incidente a Geremio: prima di diventare un romanzo, la storia è

la formazione di Paul che diventa la coscienza centrale del libro. Nel suo crescere in fretta, Paul si scontra con l'indifferenza della legge costituita di fronte alla miseria della comunità italoamericana. È una legge che avalla lo sfruttamento brutale dei lavoratori (Geremio non è il solo a morire sul cantiere e lo zio Luigi non è l'unico invalido per incidente sul lavoro), che schernisce gli immigrati italoamericani spogliandoli di dignità, che annienta l'adolescenza di Paul privandolo del diritto allo studio, che nega una pur minima riparazione dei torti subiti. È nella descrizione dell'udienza di Annunziata presso lo State Compensation Bureau, l'ente preposto a valutare l'opportunità di corrispondere alla vedova un risarcimento per la morte del marito, che trova espressione la distanza incolmabile tra il mondo del *tenement* e quello della legge. Respingente nell'aspetto (le mura spesse di un edificio minaccioso somigliante a una morgue), labirintica nella struttura, algida e scandita da un numero infinito di stanze, ecco come si presenta la faccia delle istituzioni:

The great building [...] was a thick-walled forbidding ten-stories structure. *It had the discouraging semblance and overwhelming morgue aspect of institution.* [...] Up the stairs, twists and turns, and more corridors. Room 100. Industrial Board – Room 101. Disability – Room 102. After Care Dept. Room 103. Interpreters – Room 104. Clinic-Room 105. Adjustments – Room 106. Board of Appeals – Room 107. Death Claims. Referee Parker. (Di Donato 128-129, miei i corsivi)

un racconto incentrato sulla morte del padre di famiglia pubblicato sul numero del marzo 1937 dell'*Esquire*, racconto che compare poi nella raccolta *Best Short Stories of 1938* (Gardaphé x).

Di segno diverso risulta la rappresentazione della legge in *Call It Sleep*. Non solo essa non è raffigurata nelle sue forme repressive o di controllo – non ci sono carceri, non ci sono scontri con la polizia, non ci sono ingerenze assistenziali – ma la comparsa di due poliziotti è associata ad altrettanti soccorsi provvidenziali per il piccolo protagonista: il primo dopo che questi si è perso nel quartiere, il secondo, sul finale, quando viene raccolto dalla strada ancora delirante e riportato a casa. Più che timore della legge istituzionale nelle sue varie forme, David Shearl proietta le sue paure infantili su una serie di spazi (la strada, la cantina) e di figure (il padre), trovando riparo nella cucina della madre e un luogo intermedio nello *cheder* del rabbino. All’“esplosione” lungo le rotaie del tram, nel capitolo 21 – a cui concorre una lunga successione di traumi ascendenti, dalla scoperta di non essere il figlio legittimo del padre alla confessione al rabbino, dalla delusione nei confronti dell’amico Leo alla vergogna per aver tradito la fiducia della zia Bertha – segue una sospensione, tra il sonno e la veglia, in cui la folla della strada e del *tenement* lo protegge ottundendolo letteralmente di rumori e di voci. È in questo interludio finale che la coscienza di David sembra scegliere di non arrendersi al trambusto del ghetto, accogliendolo come cifra della vita nel nuovo mondo:

One might as well call it sleep. It was only towards sleep that ears had power to cull again and reassemble the shrill cry, the hoarse voice, the scream of fear, the bells, the thick-breathing, the roar of crowds [...]. It was only toward sleep one knew himself still lying on the cobbles, felt the cobbles under him, and over him and scudding ever toward him like a black foam, the perpetual blur of shod and running feet, the broken shoes, new shoes,

stubby, pointed, caked, polished [...] *and feel them all and feel, not pain, not terror, but strangest triumph, strangest acquiescence.* One might as well call it sleep. He shut his eyes. (Roth 441, miei i corsivi)

Solo con *Native Son* – non a caso un romanzo che strizza l’occhio al noir e a una codifica di genere più stabile, con tanto di processo e di carcere<sup>65</sup> – il cronotopo detonatore dell’esplosione si inserisce in uno schema reiterato di azioni verticalizzatrici seguite da satelliti. Si è già scritto di come la narrazione prenda avvio dal cronotopo della *kitchenette*, spazio-tempo in cui gli orrori del ghetto sembrano concentrati in una miscela detonante, almeno per Bigger, di compressione spaziale patologica e sner-vante dilatazione temporale (la quotidiana mancanza di un orizzonte di attesa e di azione). Su questo contesto si innesta il primo, e principale, *kernel* verticalizzatore del romanzo: l’uscita dal ghetto, il superamento dei suoi confini, la conoscenza diretta, vale a dire fisica, di un’altra parte di città, il quartiere ricco dei Dalton. Qui, la cifra dominante di strade e case è la vacanza, il silenzio, la privacy, contrapposti al sovraffollamento della *kitchenette*. Il *kernel* sfocia quindi nell’incontro traumatico di Bigger con una città e un mondo del tutto estranei e incomprensibili, suscitando una rabbia mista a impotenza che sembra portare all’“esplosione” convogliata nell’omicidio di Mary Dalton con predeterminazione quasi naturalistica.

All’uccisione per strangolamento della figlia dei Dal-

65. Il serbatoio letterario-giornalistico a cui attinge Wright per *Native Son* è formato in buona parte dai pulp magazine che pubblicano *crime stories* (*True Crime*, *Detective Annals*, *Actual Detectives*, *Picture Detectives*) e dalla cronaca nera dei quotidiani e dei tabloid. Cfr. Rabinowitz, “Savage” 108.

ton seguono tre momenti in cui la coscienza di Bigger sembra destarsi dal torpore precedente. Anche gli incontri con l'amica-amante nera Bessie, a cui Bigger finisce per confessare l'omicidio di Miss Dalton, si svolgono all'insegna di una rabbia sempre più lucida ma incalzata dalle indagini che cominciano a stringersi su di lui. La seconda "esplosione" coincide così con il secondo omicidio, questa volta, sì, volontario: Bigger uccide Bessie gettandone il corpo dalla tromba delle scale. A seguire e intervallare il secondo cronotopo detonatore sono una serie di riflessioni di Bigger sull'ingiustizia delle condizioni dei neri nel South Side. Il secondo libro, "Flight", è scandito da un'alternanza costante di esplosioni e azioni verticalizzatrici operate da Bigger e accompagnate da momenti di crescente consapevolezza sociale e politica dello stesso protagonista. E, al termine di questa sezione centrale dalla tensione narrativa perfetta, un lungo satellite espanso, la terza parte "Fate", interamente dedicata al processo e al carcere e imbastita sulle riflessioni/confessioni tra Bigger e il suo avvocato, Max.

Nella seconda parte, i satelliti che inframmezzano i momenti verticalizzatori e i due omicidi vanno tutti al cuore dell'ingiustizia di una legge bianca che agisce a svantaggio dei neri. Non è un caso che prendano avvio a partire dal primo incontro di Bigger con i Dalton. Solo uscendo dal ghetto, esposto allo sguardo bianco e paternalistico di Mrs. e Miss Dalton, Bigger sembra percepire i reali contorni sociali e politici del proprio essere nero. In una sorta di interrogatorio informato dal gergo sociologico degli aiuti assistenziali, Mrs. Dalton tratta Bigger come un *case study* della sua agenda riformista (Wright, *Native* 77). Ma è poi il contatto con la figlia, Mary Dalton, coetanea dalle simpatie ingenuamente antirazziste e comuniste capace di una serie

di azioni ribelli che coinvolgono Bigger suo malgrado, a disorientarlo, costringendolo a esercitare un controllo adulto sulle proprie pulsioni.<sup>66</sup> Riportandola a casa alla sera ubriaca e vedendola nel letto della sua camera imbiancata, Bigger, dopo una giornata passata a lottare nel tentativo di rispettare la linea del colore che lo separa da Mary, cede all'istinto e la bacia salvo poi soffocarla con un cuscino, avvertiti i passi e la voce di Mrs. Dalton. Da qui, un susseguirsi più o meno convulso di azioni da parte di Bigger: l'incenerimento del cadavere di Mary Dalton nella fornace del *basement*, la notte nella *kitchenette* materna, il ritorno l'indomani dai Dalton. Ed è a questo punto che arrivano le due prime riflessioni strutturate di Bigger rispetto all'ingiustizia subita dai neri nelle politiche immobiliari e la necessità di un'azione di guida e di comando per la comunità afroamericana:

As long as he and his black folks did not go beyond certain limits, there was no need to fear that white force. [...]  
As he rode looking at the black people on the sidewalks, he felt that one way to end fear and shame was to make all those black people act together, rule them, tell them what to do, and make them do it. (144, 145)

Pensieri che tornano dopo la pianificazione, con Besie, della lettera di riscatto ai Dalton e l'interrogatorio da parte di un ispettore di polizia:

66. «His murder of her was more than amply justified by the fear and shame she had made him feel» (Wright, *Native* 143). Vale anche la pena di aggiungere che rispetto al manoscritto originale del 1939, per entrare nel Book of the Month Club del 1940, oltre a espungere una serie di riferimenti giudicati troppo espliciti alla sessualità di Bigger, Wright dovrà ridimensionare l'attrazione sessuale di Mary Dalton per quest'ultimo (Butler, 235).

Even though Mr Dalton gave millions of dollars for Negro education, he would rent houses to Negroes only in this prescribed area, this corner of the city tumbling down from rot. (204)

Mentre le indagini sulla scomparsa di Mary Dalton si chiudono come una morsa su Bigger (un osso e un orecchino vengono trovati nella fornace), le notizie circa il caso campeggiano su tutti i giornali della città. All'affermazione di Bessie «diranno che l'hai violentata», Bigger risponde con un'ulteriore riflessione circa il meccanismo deterministico per cui alla violenza dei bianchi i neri non possono che rispondere con la violenza:

He committed rape every time he looked into a white face. He was a long, tout piece of rubber which a thousand white hands had stretched to the snapping point, and when it snapped it was rape. (258)

Così, nel mezzo di una tempesta di neve, la coppia si riversa in strada alla ricerca di un appartamento vuoto in cui rifugiarsi: Bigger costringe Bessie a fare sesso con lui, la colpisce con un mattone, la finisce buttandone il corpo dalle scale. Arriva quindi l'ennesimo momento di coscienza di Bigger, un sinistro senso di potenza per essere riuscito a fare *qualcosa*, ovvero avere ucciso due donne nell'arco di pochi giorni:

There remained to him a queer sense of power. He had done this. He had brought all this about. *In all of his life these two murders were the most meaningful things that had ever happened to him. [...] Never had he had the chance to live out the consequences of his actions.* (270, miei i corsivi)

Ormai la caccia all'uomo non dà tregua, Chicago è una trappola da cui è impossibile scappare. Arriva il settimo momento di riflessione, ancora una volta sull'iniquità razzista delle politiche immobiliari.<sup>67</sup> Braccato dalla polizia che lo segue sui tetti di un edificio abbandonato, Bigger viene quindi arrestato e assicurato alla legge.

La terza parte, "Fate", è tutta deputata alla ricostruzione del caso psicologico più che giudiziario di Bigger: la cella e il tribunale diventano qui cronotopi della sua coscienza, con l'avvocato della difesa finanziato dai Labor Defenders, l'ebreo Max, a restituirgli uno spiraglio di umanità. Mentre l'aula del tribunale funziona da coro che riecheggia l'ostilità pubblica verso Bigger – più volte minacciato di linciaggio dalla folla e poi trasferito nella Cook County Jail – in cella, di fronte a Max, egli confessa di non nutrire rimorsi per il duplice omicidio, unico momento di riscatto e di libertà della sua vita: «per un breve momento ero libero. Stavo facendo qualcosa» (384). Ma è poi grazie all'esposizione prolungata all'umanità e all'intelligenza argomentativa di Max che Bigger, per un istante, si riconosce umano tra gli umani:

He stood up in the middle of the cell floor and tried to see himself in relation to other men. (390)

L'arringa finale di Max al processo dà voce alla coscienza che Bigger ha acquisito per frammenti traumatici lungo il romanzo. Per molti versi, la perorazione in terza persona di Max anticipa, rappresentandone una versione per

67. «They keep us bottled up here like animals, he thought. He knew that black people could not go outside of the Black Belt to rent a flat; they had to live on their side of the "line" [...].» (Wright, *Native* 279)

così dire ancora “esterna” ed embrionale, quanto lo stesso Richard Wright andrà a creare con il saggio “How Bigger Was Born” – che servirà poi da introduzione al romanzo nelle sue edizioni successive – e con *12 Million Black Voices*, una prima persona plurale interna alla causa nera:

*Multiply Bigger Thomas twelve million times, allowing for environmental and temperamental variations, and for those Negroes who are completely under the influence of the church, and you have the psychology of the Negro people. But once you see them as a whole, once your eyes leave the individual and encompass the mass, a new quality comes into the picture. Taken collectively, they are not simply twelve million people; in reality they constitute a separate nation, stunted, stripped, and held captive within this nation, devoid of political, social, economic, and property rights. (Wright, Native 423, miei i corsivi)*

Il verdetto finale, la condanna a morte di Bigger per l’omicidio volontario di Mary Dalton (mentre la morte della nera Bessie passa in secondo piano) raffigura tutta la duplicità dell’azione combinata di una legge federale che finanzia protocolli assistenziali per i neri (i programmi del New Deal), spingendo così a stemperare i confini della linea del colore, e del codice penale dell’Illinois, pronto a trasformare un omicidio colposo in omicidio volontario in virtù della riasserzione di quella stessa linea (Szalay 217).

## 15. LA LEGGE DEL FIENILE, DELLA VERANDA E DEL FIUME: IN ATTESA

[...] then he heard the sound of fire; the furious sound of gasoline [...]

“It’s his lawyer.”

“Here’s the man that defended him...”

“Put him in, too. There’s enough left to burn a lawyer.”

William Faulkner, *Sanctuary*

[...] the convicts sat in a line [...], their shackled feet dangling above the brown motionless flood out of which the railroad embankment rose, pristine and intact, in a kind of paradoxical denial and repudiation of change and portent, not talking, just looking quietly across the track to where the other half of the amputated town seemed to float [...].

William Faulkner, *If I Forget Thee, Jerusalem*

The wind came back with triple fury, and put out the light for the last time. They sat in company with the others in other shanties, their eyes straining against crude walls and their souls asking if He meant to measure their puny might against His. They seemed to be staring at the dark, but their eyes were watching God.

Zora Neale Hurston, *Their Eyes Were Watching God*

È un Sud attraversato dalla linea del colore e da rapporti di genere e di classe cristallizzati in prassi giuridiche resistenti ai mutamenti storici ad accomunare quattro tra i maggiori romanzi di Faulkner – *As I Lay Dying* (1930), *Sanctuary* (1931), *Light in August* (1932), *If I Forget Thee Jerusalem* (1939)<sup>68</sup> – e *Their Eyes Were Watching God* (1937) di Zora Neale Hurston, opera fondamentale per gli sviluppi di un filone di letteratura afroamericana opposto e complementare a quello inaugurato da *Native Son* di Richard Wright. La componente nera vi gioca un ruolo dominante sia come presenza assoluta (nella Florida di Hurston) sia come ombra, fantasma o rimosso (nel Mississippi di Faulkner). Per Faulkner si tratta di un Sud, ridisegnato nell'immaginaria contea di Yoknapatawpha, in cui la consuetudine, legislativa e amministrativa, che presiede alle questioni di classe, di razza e di genere è più forte della legge dei tribunali e vi si sostituisce, anticipandola o confutandola, attraverso azioni violente quali roghi, linciaggi, castrazioni, stupri. La ricorrenza dei cronotopi della legge nei romanzi di Faulkner e in quello di Hurston va letta in termini bachtiniani, quale segno della capacità romanzesca di rappresentare l'eteroglossia di formazioni sociali in divenire (Hannon 159). È importante ricordare quanto i romanzi di Faulkner siano il prodotto di una permeabilità discorsiva tra diversi linguaggi sociali e quanto, nonostante l'ineluttabile circolarità temporale del mito che li contraddistingue, essi siano permeati dalle contingenze

68. Gli altri romanzi di Faulkner degli anni Trenta sono, a parte *Pylon* (1935) che non ha attinenza diretta ai temi della legge e della giustizia, *Absalom, Absalom!* (1936) – che, come si è scritto in precedenza, appartiene al genere del romanzo storico ed è stato quindi escluso dall'analisi, *The Unvanquished* (1938), una raccolta di racconti, e *The Hamlet* (1940), omessi gli ultimi due da questo studio per ragioni di spazio.

storiche degli anni Trenta. Per certi versi, i romanzi di Faulkner – in parte anche quello di Hurston – incarnano infatti la contemporaneità del non-contemporaneo, con il Sud profondo di Yoknapatawpha come periferia storica e geografica di un paese in crisi, una contea mitica in cui l’eco dei tempi coevi è attenuata dall’eterno ritorno delle tracce spazio-temporali del passato. Da un lato, l’impossibilità del cambiamento, la condanna dei personaggi all’immobilità nel tempo (la stasi epica del non-contemporaneo) – la legge del Sud opera, al meglio, come negazione stessa della verità, e produce una giustizia approssimativa –, dall’altro, la possibilità esile di un cambiamento (l’apertura romanzesca al contemporaneo) votata quasi inevitabilmente a fallire.

Se si escludono, almeno parzialmente, *As I Lay Dying* e la parte “Old Man” di *If I Forget Thee, Jerusalem*,<sup>69</sup> gli altri tre romanzi ruotano intorno alla rappresentazione di una legge chiamata in causa da atti (efferati in Faulkner) propiziati dal ruolo della donna all’interno di comunità razziste e patriarcali: lo stupro di Temple Drake (*Sanctuary*), tipica Southern Belle “maledetta” che viola il tabù della verginità della donna bianca; l’omicidio di Joanna Burden (*Light in August*) per mano, presunta, di un nero, presunto, che “passa” per bianco (Joe Christmas); il linciaggio-castrazione dello stesso Joe Christmas accusato di aver ucciso una

69. In realtà anche in “Old Man” compare un viluppo di azioni violente che, pur non essendone innescate, sono segnate dalla presenza femminile e portano poi a un confronto con la legge: l’eroico salvataggio della donna gravida da parte del *tall convict* lo porta a scegliere di tornare in prigione dopo l’alluvione anziché fuggire libero; l’incontro con una donna “vera” (che aiuta a partorire) dopo anni di reclusione è talmente perturbante da convincerlo della convenienza sociale dell’isolamento carcerario.

donna bianca dopo averla, altra supposizione, violentata; e infine, all'interno della città per soli neri di Eatonville (*Their Eyes Were Watching God*), la conquista dello spazio della veranda da parte di una donna sottomessa per genere alla comunità maschilista incarnata dal marito-sindaco Joe Stark. Gli atti violenti (anche la formazione di Jodie, la protagonista di *Their Eyes Were Watching God*, contempla un omicidio) costitutivi dei nuclei verticalizzatori dei rispettivi romanzi si dispiegano in una serie di cronotopi orizzontali trasversali all'universo Faulkneriano – il fienile, la casa chiusa e l'aula di tribunale – a cui vanno aggiunti il fiume, centrale in *If I Forget Thee, Jerusalem*, e il lago, la veranda e *the muck* per Hurston. Su questi cronotopi orizzontali si innestano i cronotopi detonatori, e verticali, costituiti da alcuni cataclismi naturali (alluvioni, uragani) e umani (incendi) che, ricorrenti nel passato di Mississippi, Louisiana e Florida sembrano concorrere a una matrice ciclica della storia di quegli stati.

Pur geograficamente contiguo all'Alabama dei fittavoli bianchi poveri di Evans e Agee, il Sud di Faulkner e Hurston vi si distingue per una più accentuata circolarità della categoria del tempo, prossimo a una dimensione mitica. Sebbene rispondano alla contemporaneità sociale, economica e culturale della Grande Depressione, questi cinque romanzi prediligono infatti una prospettiva storica non lineare. In seno alla ciclicità di una visione della storia in cui il passato non è mai passato segnando, se non proprio assoggettando, il presente e ipotecendo il futuro,<sup>70</sup> la rappresentazione della legge scritta e di quella consuetudinaria è

70. Celebre la frase di Faulkner tratta da una battuta dell'avvocato Gavin Stevens in *Requiem for a Nun* secondo cui «The past is never dead. It's not even past» (Faulkner, *Requiem* 491).

qui centrale nella riaffermazione dei codici che appaiono invariati e invariabili dal corso degli eventi (la schiavitù, le leggi Jim Crow, i rapporti di proprietà). Non deve quindi stupire che i cronotopi detonatori deputati a innescare o sancire i temi della giustizia e della legge in questi cinque romanzi siano legati a incendi, alluvioni e uragani: fenomeni storici (si pensi all'uragano del lago Okeechobee in Hurston del 1928, e all'alluvione del Mississippi del 1927 in Faulkner) che hanno però una valenza mitica, metafora di un tempo fatto di eterni, quasi geologici, ricorsi e ritorni (Saldivar-Goldberg 198).

La presenza di incendi, alluvioni e uragani, con la loro azione detonante, si associa quindi a una serie di cronotopi orizzontali che ne preparano il terreno. Legati all'incendio/rogo sono in Faulkner il fienile – centrale in *As I Lay Dying* e in *Sanctuary* – e la casa “chiusa” nelle sue diverse varianti: la casa di Joanna Burden in *Light in August*, mausoleo di verginità in cui Christmas si sente in gabbia e a cui poi darà fuoco,<sup>71</sup> la casa decrepita di Goodwin e il bordello di Miss Reba in *Sanctuary*, labirinti-prigione che si chiudono come una trappola non solo su Temple ma sullo stesso Goodwin, ingiustamente condannato e bruciato vivo dalla folla davanti alla corte di Jefferson. Sebbene, nel suo complesso, sia la veranda il cronotopo dominante del romanzo di Hurston, più associato alla fluidità inarrestabile dell'uragano è invece lo spazio-tempo di *the muck* – i campi agricoli nella regione delle Everglades, in Florida – che segna un momento di transizione e di crescita per la protagonista culminante poi nel suo processo. Tanto in Faulkner (in “Old Man”) quanto in Hurston (*Their*

71. Analogamente alla casa di *Absalom, Absalom!* incendiata da Clytie, Faulkner, *Absalom* 374-375.

*Eyes Were Watching God*) l'azione deflagrante di alluvioni e uragani investe i cronotopi orizzontali del fiume e del lago: spazi aperti e imprevedibili contrapposti ai luoghi chiusi della prigione e della casa. Accogliendo fenomeni atmosferici estremi ed eccezionali, il fiume e il lago sono forieri di trasformazioni nella vita dei protagonisti sia che questi le accolgano (in Hurston) sia che questi vi si sottraggano (in Faulkner). L'azione potenzialmente sovversiva di incendi, alluvioni e uragani sfocia sempre in una ridefinizione (spesso una ratifica) della legge. In Faulkner, queste detonazioni non portano mai a una riscrittura della giustizia, ma a una conferma dello *statu quo ante*. In Hurston, invece, la prospettiva cambia in parte grazie alla *Bildung* tutta femminile – prima ancora che di razza e di classe – tratteggiata dal romanzo. Ispirati a una rabbia cieca e votati, in ultima analisi, a nullificare qualsiasi possibile trasformazione, gli incendi compaiono con frequenza programmatica nella narrativa di Faulkner conoscendo nel *barn burning*, l'incendio doloso ai fienili, una casistica specifica. Per Ted Atkinson, le pratiche incendiarie diffuse negli stati meridionali a inizio Novecento andrebbero ricondotte a una forma non organizzata di protesta populista contro la proprietà (Atkinson 183): a differenza di quanto accade nel Nord liberale, la protesta del Sud è infatti associata a campagne politiche conservatrici.<sup>72</sup> Pur nella sua origine umana, il cronotopo dell'incendio è confuso di una certa fatalità catastrofista che si fa ancora più scoperta

72. Altrove, nel Sud non Faulkneriano, l'incendio ai fienili conosce storicamente una committenza interrazziale facendosi espressione di una «protesta interrazziale violenta» sotto forma di vendetta contro «il razzismo e la povertà che definivano i rapporti razziali della regione.» (Smith, “Southern” 538). In Faulkner, invece, resta un fenomeno da ricondurre principalmente ai rapporti di proprietà tra bianchi.

nella rappresentazione di uragani e alluvioni. Ma se nella letteratura e nei discorsi popolari del decennio, l'uso narrativo e iconografico dei disastri naturali/umani degli anni Trenta (soprattutto la Dust Bowl) si fa metafora della crisi del paese intero,<sup>73</sup> in Faulkner la scure cataclismica accentua il proprio segno mitico, estranea alla *narrative* della congiuntura storica. L'abbattersi di calamità ambientali/umane risponde infatti allo svolgersi ciclico di una storia che non cambia. La stessa mobilità dei personaggi (si pensi a Joe Christmas e Lena Groove in *Light in August*, al viaggio della famiglia Bundren in *As I Lay Dying*, ma anche, in Hurston, agli spostamenti stagionali di Tea Cake e Janie) non segue una parabola di ricerca, fisica o metaforica, di terra, lavoro o libertà, quanto piuttosto il moto perpetuo dei diseredati (Tea Cake), degli sradicati in cerca di identità (Joe) e dei disperati privi di coscienza politica (i Bundren, Lena Groove).

Più nello specifico, restando sui romanzi Faulkneriani, è possibile leggere la ciclicità della storia anche alla luce dell'ossessione per la genealogia. Come scrive Arthur Kinney, tutti i personaggi di Faulkner sono dominati, anzi «definiti [...] perseguitati [...] e limitati», non tanto da razza, genere o classe, ma dalla famiglia, dallo svolgersi generazionale delle vicende di cui sono protagonisti gli abitanti di Yoknapatawpha (Kinney 180).<sup>74</sup> È una geografia lettera-

73. «Metaphors of natural disaster were deeply embedded in popular discourses about the depression. Edmund Wilson had written that “the slump was like a flood or an earthquake”, and the terrible Mississippi River floods served both blues singers and novelists as an emblem of economic and social crisis.» (Denning, *Cultural* 265)

74. Ci sono, scrive Kinney, tre generazioni di Snopes, sei generazioni di Compson e Sutpen, e sette generazioni di Sartoris e di McCaslin (Kinney 180).

ria in cui niente sembra cambiare, con i nomi a ripetersi di generazione in generazione all'interno di saghe familiari agglutinate. Spesso i romanzi si chiudono sui luoghi su cui si sono aperti e non è contemplato uno sviluppo progressivo della storia. Alla luce di questa circolarità va letta l'azione di incendi, alluvioni e uragani: non metafore di una crisi congiunturale, ma cronotopi dell'*impasse* personale e familiare di personaggi risospinti sempre alla situazione di partenza. La rappresentazione della legge diventa così funzionale alla resa di un quadro storico e giuridico immutabile. Se consideriamo il sistema giuridico «un terreno più o meno sedimentato, una costruzione geologica fatta di diverse leggi che formano diversi strati» (De Sousa Santos 418), allora il sistema legale del Sud può essere descritto come impermeabile ad adattamenti e migliorie giuridiche, ovvero recalcitrante di fronte all'aggiunta di nuovi strati di leggi. Complice anche la vicenda biografica – all'interno della famiglia Faulkner «la vocazione legale corre per cinque generazioni» (Watson 7)<sup>75</sup> – avvocati, tribunali e prigionieri affollano i romanzi dell'autore.<sup>76</sup>

75. Scrive Jay Watson in *Forensic Fictions* che la familiarità di Faulkner con la professione legale è anche un fattore personale, radicato cioè nella storia della propria famiglia: dal trisavolo al nonno paterno, John Wesley Thompson Falkner (“The Young Colonel”), allo zio, ai cugini e una fitta rete di amici (Watson 6, 7).

76. Sulla ricorrenza delle figure di avvocati nell'intero *corpus* Faulkneriano, rimandiamo alle pagine di Jay Watson che ne offre una dettagliata disamina. «I can think of no other character type in Faulkner that encompasses such a variety of (often conflicting) cultural roles: raconteur and rhetor; polemicist and demagogue; narrator, historian, genealogist, and detective; actor and director; teacher, mentor, and student; advocate of the voiceless, and socratic midwife to the voiceless; champion of resistance to the symbolic order, public representative and principal defender of the symbolic order» (Watson 4).

Si tratta però di presenze che incarnano il fallimento stesso di una reale possibilità di giustizia umana: quando non è corrotta, la legge è impotente (come nel caso di Benbow in *Sanctuary*), quando non è né impotente né corrotta non riesce comunque a dichiarare la propria autonomia rispetto ai codici non scritti del Sud cedendo il passo a forme di giustizia sommaria e populista. Nonostante le buone intenzioni di Benbow e, nei romanzi più tardi, i successi di Gavin Stevens in qualità di “county prosecutor”, nella rappresentazione Faulkneriana delle contese legali la dottrina giuridica astratta, e scritta, è sempre sopravanzata dalle consuetudini locali. Parafrasando *Requiem for a Nun*, l’abitante di Yoknapatawpha – analogamente all’ultimo Gavin Stevens – non è alla ricerca della verità ma della giustizia «as he sees it». <sup>77</sup>

### 15.1. Il fienile

Centrale nei romanzi *As I Lay Dying* (1930) e *Sanctuary* (1931), il fienile assumerà un ruolo programmatico nel racconto intitolato “Barn Burning”, pubblicato nel 1939 su *Harper’s* e seminale alla stesura del primo romanzo della trilogia degli Snopes, *The Hamlet* (1940). A riprova della persistenza del cronotopo dell’incendio del fienile all’interno della narrativa Faulkneriana, “Barn Burning” è infatti costruito sui vari tentativi incendiari ai fienili di

77. L’evoluzione di Gavin Stevens come “county prosecutor” nei romanzi degli anni Quaranta e Cinquanta lo porterà ad abbracciare una forma di giustizia soggettiva (Fulton 29), alla ricerca «not so much of truth as of justice as he sees it» (Faulkner, *Requiem* 505). Il personaggio di Gavin Stevens sarà il protagonista dei racconti di *Knights Gambit* (1949), e i già citati *Requiem for a Nun* e *The Hamlet*. Cfr. Hannon.

Abner Snopes, padre di Sarty, e si apre sulla scena di un tribunale rurale improvvisato per giudicare l'incendio appiccato da Abner al fienile del padrone. Basandosi su studi di carattere antropologico ed economico del fenomeno degli incendi ai fienili in relazione all'opera di Faulkner, in *Faulkner and the Great Depression* Ted Atkinson si sofferma su *As I Lay Dying*, analizzando nello specifico il populismo di Anse, padre della famiglia Bundren e piccolo coltivatore ridotto sul lastrico dalla crisi agricola:

It's a hard country on man; it's hard. Eight miles of the sweat of his body washed up outen the Lord's earth, where the Lord himself told him to put it. Nowhere in this sinful world can a honest, hardworking man profit. It takes them that runs the stores in the towns, doing no sweating, living off of them that sweats. It ain't the hardworking man, the farmer. (Faulkner, *As I Lay Dying* 71)

La rabbia populista di Anse sarebbe esemplare (pensieri simili possono essere attribuiti ad Abner in "Barn Burning") della frustrazione sociale dei piccoli coltivatori nei confronti dell'ordine costituito e di come questa trovi espressione violenta e non organizzata nell'incendio al fienile quale simbolo della stessa economia agricola. All'interno della narrativa di Faulkner, il cronotopo del fienile parteciperebbe quindi di una rappresentazione della legge ridotta a giustizia sommaria dai risvolti populistici in cui le spinte potenzialmente rivoluzionarie di una protesta collettiva si spengono di fronte a una violenza distruttiva votata, in ultima analisi, a non intaccare l'assetto sociale esistente. Non a caso la legge del Sud difficilmente perseguiva i reati di "barn burning", tollerandone l'esistenza alla stregua di gesti individuali incapaci di ledere il diritto

alla proprietà privata. Come scrive Bertram Wyatt-Brown nel suo studio dei crimini della famiglia Snopes, «mentre un'organizzazione di classe avrebbe guardato al futuro, l'atto incendiario era un gesto di disperazione e nichilismo riconosciuto e quasi tollerato in quanto tale.» (Wyatt-Brown 176) D'altro canto in *As I Lay Dying*, l'incendio del fienile di Gillespie da parte di Darl non è espressione di una protesta condivisa su linee di classe ma del tutto ripiegata all'interno della famiglia Bundren e strumentale agli interessi anch'essi individuali di ciascuno dei suoi membri (Atkinson 160). Altrimenti associati al disagio sociale che sfocia nelle azioni incendiarie e nichiliste del Sud sarebbero, per Albert C. Smith, omicidi e stupri; presenze ricorrenti nella narrativa Faulkneriana che trovano la loro rappresentazione più complessa e significativa in *Sanctuary*, dove il fienile non è direttamente connesso a un incendio ma a un omicidio e a uno stupro, mentre l'incendio, in forma di rogo umano, è legato al linciaggio di Lee Goodwin, a sua volta connesso con il fienile.

I fienili compaiono in *As I Lay Dying* come luoghi di riparo per la notte lungo il viaggio dei Bundren verso la città di Jefferson, dove la famiglia vuole dare sepoltura alla madre Addie. Al fienile Gillespie i Bundren approdano dopo essere già scampati a un'alluvione e all'attraversamento di un fiume in piena su un ponte distrutto, con tanto di salvataggio del feretro da parte di Jewel. In avanzato stato di decomposizione, la salma costituisce ormai un ingombro insalubre e Darl – il personaggio più sfaccettato del romanzo e quello a cui Faulkner affida la maggior parte dei monologhi che compongono la narrazione (diciannove su cinquantanove capitoli) – tenta di porre fine alla missione dando fuoco al fienile in cui è stata riposta la bara. Nell'arco di pochissime ore il fienile si trasforma quindi da

ricovero a inferno di fuoco in cui si scatena una violenza apocalittica. Nelle parole di Vardaman, il più piccolo dei Bundren, le fiamme arrivano alle stelle e le fanno arretrare; un'immagine analogica e complementare al moto controcorrente delle acque del Mississippi durante l'alluvione di *If I Forget Thee, Jerusalem*.

A un altro tipo di violenza è invece votata la funzione del fienile in *Sanctuary*, dove occupa un quinto dei capitoli complessivi (9, 10, 11, 12, 13). È infatti nella *corn crib* – la gabbia-recinto del grano – del fienile adiacente alla casa decrepita in cui Goodwin porta avanti i suoi traffici con Van, Tommy e Popeye che avviene lo stupro di Temple Drake. Sessualmente impotente, Popeye la violenta con una pannocchia dopo aver ucciso Tommy che tenta di difenderla. Alla doppia violenza si aggiungerà il linciaggio di Goodwin accusato ingiustamente dei fatti del fienile. Lo stupro vero e proprio è descritto per ellissi nel capitolo 13, attraverso due affermazioni di Temple «Something is happening to me» e «I told you»:

She could hear silence in a thick rustling as he moved toward her through it, thrusting aside, and she began to say *Something is going to happen to me*. She was saying it to the old man with the yellow clots for eyes. “*Something is happening to me!*” she screamed at him, sitting in his chair in the sunlight, his hands crossed on the top of the stick. “*I told you it was!*” she screamed [...] “I told you! I told you! I told you all the time!” (Faulkner, *As I Lay* 250, miei i corsivi)

Se nell'analisi delle locuzioni verbali usate da Temple, Sabine Sielke legge il riprodursi della violenza nel tempo – «quello che succede è stato previsto, “sta succe-

endo”, e “succederà”» – nell’apostrofe a Pap («the old man...») – probabilmente il padre cieco e muto di Goodwin – sarebbe possibile proiettare il ruolo ambiguo e «dysfunctional» della figura paterna nel sistema suprematista del Sud: a un tempo testimone, protettore e aggressore, Pap (così come il padre di Temple, non a caso un giudice) è incapace di difendere il santuario stesso di quella cultura, ovvero la ragazza bianca (Sielke 90-91).

Per Atkinson, Temple si farebbe incarnazione di una «endangered rule of law» (Atkinson 130): uno stato di diritto messo a rischio. Trattata alla stregua di un trofeo, simbolo della proprietà privata e dell’aristocrazia del Mississippi simboleggiata dal potente giudice Drake, violentarla significherebbe mettere in discussione quel sistema. Di fronte all’impotenza fattiva della legge rappresentata dall’avvocato Horace Benbow – e dal suo racconto della storia – nel fienile, così come nella casa di Goodwin e nel bordello di Miss Reba, regna la legge dell’ubiquo Popeye. Su questi luoghi di voci smorzate e silenzi, di anfratti segreti, di porte chiuse costantemente forzate Popeye esercita una sorveglianza totale a cui Temple non può sottrarsi e in cui la legge costituita (del Giudice Drake e di Benbow) non può entrare.

### 15.2. *La casa chiusa*

Decadenti, abbandonate o abitate da discendenti dei clan di Yoknapatawpha (spesso affetti da patologia mentale),<sup>78</sup> le case “chiusure” ricorrono con frequenza quasi sistematica

78. Si pensi alla casa dei Compson in *The Sound and the Fury*.

nella narrativa faulkneriana.<sup>79</sup> Nello specifico dei quattro romanzi qui considerati, le case sono raffigurate come spazi segreti, labirintici o semplicemente ostili, segnati dalla violenza psicologica e fisica, da una sessualità malata e dalla morte. Da questi luoghi-trappola collocati ai margini sociali e geografici della comunità, i protagonisti tentano in qualche modo di fuggire, talvolta dopo averli incendiati.

In *Sanctuary* tanto la casa decrepita di Lee Goodwin a Old Frenchman Place quanto il bordello di Miss Reba a Memphis sono rappresentati come veri e propri dispositivi di sorveglianza presidiati da Popeye. Studentessa della Ole Miss (University of Mississippi) e definita una ragazza “facile”, Temple Drake finisce a Old Frenchman Place per caso, dopo una festa, con Gowan Stevens – nipote dell’avvocato Gavin Stevens – che ubriaco e in cerca di alcol di contrabbando la conduce lì salvo poi abbandonarla la mattina seguente. I capitoli ambientati negli interni di casa Goodwin – 6, 7, 8 e 9 – sono dominati dalle percezioni uditive e olfattive di Temple, la cui vista sarà, da qui in avanti, sempre più limitata e parziale perché sottoposta alla dissimmetria sensoriale dettata dal controllo di Popeye:

She heard the door open. [...] She could tell all of them by the way they breathed. Then, without having heard, felt, the door open, she began to smell something: the brilliantine which Popeye used on his hair. [...] She could hear no sound from the shucks [...]. (Faulkner, *Sanctuary* 234)

79. Anche in romanzi quali *Absalom, Absalom!*, Sutpen’s Hundred, la grande tenuta costruita e gestita dal patriarca Thomas Sutpen fino alla propria morte e poi caduta in abbandono, diventa alla fine una casa chiusa e maledetta, in cui non è possibile accedere e a cui Clitye darà fuoco.

Costantemente sorvegliato dall'azione silenziosa ma onnipresente di Popeye, chiunque abiti o transiti in quella casa – anche chi vorrebbe proteggere Temple (per esempio Tommy e Ruby, la compagna di Goodwin) – non può che sottostare a un regime di vigilanza forzata. Negli interni semioscure di Old Frenchman Place, Temple impara presto a fare affidamento non alla comunicazione verbale in senso stretto ma, appunto, ai sensi (l'udito, l'olfatto, il tatto) e ai segni soprasedimentali (l'intonazione, la durata, il ritmo): la propria sopravvivenza si darà, da qui in poi, al di fuori del linguaggio verbale e della possibilità di un racconto (anche forense) delle violenze subite. Nella casa di appuntamenti di Miss Reba – dove Temple è trascinata, semicosciente e sanguinante in seguito allo stupro subito nel fienile di Goodwin, dallo stesso Popeye – la dimensione di sorveglianza totale è ulteriormente marcata dalla progressiva perdita di lucidità della protagonista, drogata, rotta all'alcol e trasformata in schiava sessuale. Il bordello di Miss Reba – «labirinto virtuale di porte chiuse a chiave, occhi indiscreti, orecchie curiose, un esempio da manuale di quello che Foucault chiama Panopticon» (Watson 62) – rifrange suoni indistinguibili:

Temple rose from the bed. Holding the towel about her she stole toward the door, *her ears acute, her eyes a little blind with the strain of listening*. [...] She reached the door. At once she began to *hear a hundred conflicting sounds* in a single converging threat [...]

She found that *she was hearing* her watch; had been hearing it for some time. She discovered that *the house was full of noises*, seeping into the room *muffled and indistinguishable*, as though from a distance. [...] *The house was full of sounds. Indistinguishable, remote, they*

came in to her with a quality of awakening, resurgence, as though the house itself had been asleep, rousing itself with dark [...]. (Faulkner, *Sanctuary* 281, 285, 287, miei i corsivi)

La violenza di Popeye – nella cui caratterizzazione Faulkner deve strizzare l'occhio ai popolari profili di gangster che si sostituiscono alla legge (Atkinson 118, 133) – su Temple non si esaurisce quindi con lo stupro nel fienile ma continua in maniera più subdola nel bordello di Miss Reba. Completamente piegata alla volontà di Popeye e incapace di liberarsi da quel giogo, Temple dirà il falso sotto giuramento pur di difenderlo davanti alla legge.

Anche in *Light in August*, la casa chiusa – che si colloca ai margini geografici della città e in cui vive una donna emarginata dal resto della comunità – si trasforma in trappola asfittica e mortale per chi la abita. Luogo degli incontri segreti con Joe Christmas, la casa di Joanna Burden – discendente diretta di una famiglia di abolizionisti del Nord e attivista per la causa nera – fa da scenario a una relazione che, ancora una volta, si consuma quasi completamente al di sotto della comunicazione verbale. Scandito dal risveglio sessuale di una zitella convertita prima in ninfomane e poi in fervente religiosa, il rapporto tra i due culminerà nel senso del peccato generato dalla scoperta della possibile identità nera dello stesso Christmas. Di pelle bianca ma – forse – sangue nero (o meticcio), Joe Christmas ha alle spalle una storia tormentata: abbandonato dai nonni materni, dopo un'infanzia in un orfanotrofio e un'adolescenza schiacciata dal fanatismo religioso del padre adottivo, scappa e comincia una vita di nomadismo, sradicamento e violenza, fino ad approdare a Jefferson, dove lavorerà in una segheria nella parte nera della città e

gestirà un business di contrabbando di alcol con il suo collega socio Brown (in realtà Lucas Burch). Vivendo in un cottage di proprietà di Joanna Burden, Joe comincia così la sua relazione segreta con quest'ultima. Sepolcro murato in cui Joe può solo entrare furtivamente, come un estraneo che ne violi la verginità, la casa fa tutt'uno con il corpo di Joanna, concrezione asfittica di malattia e di morte:

One day he realised that she had never invited him inside the house proper. He had never been further than the kitchen [...] he felt like a thief, a robber, even while he mounted to the bedroom where she waited. Even after a year it was as though he entered by stealth to despoil her virginity each time anew. [...]

But beneath his hands the body might have been the body of a dead woman not yet stiffened. (Faulkner, *Light in August* 571, 573)

La svolta mistica di Joanna – ma anche la possibilità che sia incinta di un figlio suo – fa esplodere la rabbia montante di Joe («He did not go in eagerness but in quiet rage», 572), che sente l'urgenza di uscire da quelle mura e dalla condizione di cui esse sono simbolo («I better move. I better get away from here», 591). La presunta uccisione di Joanna per mano di Joe e l'incendio della casa prima della fuga di quest'ultimo sono evocati per ellissi nelle ultime righe del capitolo 12. Se è difficile affermare con certezza che sia proprio Christmas a uccidere Joanna – il testo presenta più di una reticenza a riguardo (Sternberg 100) – certo è che al cospetto dell'incendio, le indagini dello sceriffo seguono subito una pista razziale suffragata dalla confessione di Brown circa il sangue misto dell'ex compagno di affari. La mera supposizione che Joe Christ-

mas sia in parte nero è sufficiente non solo a sviare il corretto corso della legge ma a mettere in moto una furia suprematista capace di postulare uno stupro – quello di Joanna – e di perseguirlo fino all’uccisione e alla castrazione del presunto colpevole per mano di Percy Grimm, giustiziere vigilante della National Guard. Il riscatto dell’altrimenti emarginata Joanna Burden, fino a quel momento una reietta di Jefferson, può avvenire soltanto attraverso il suo probabile stupro da parte di un nero (Al-Barhow 54). La decisione del Gran Giurì è evocata nella dissimmetria che regola la marginalità di Joe e Joanna. Sebbene siano entrambi invisibili, fino a quel momento, agli occhi della comunità rappresentata dalla giuria, il pregiudizio razziale che grava su Joe Christmas lo condanna nonostante la mancanza di prove («a man whom few of them had ever seen to *know*»), un uomo che pochi di loro avevano mai visto per *sapere*, ovvero conoscere, ovvero poter giudicare):

[...] the Grand Jury was preparing behind locked doors to take the life of a man *whom few of them had ever seen to know*, for having taken the life of a woman *whom even fewer of them had known to see*. (706, miei i corsivi)

La casa chiusa di *Light in August* è quindi, a un tempo, tomba e pietra sacrificale: Joanna vi trova la morte per rinascere in qualità di vittima della comunità bianca. Mentre Joe Christmas – lo straniero nero che passa per bianco – è sottratto alla giustizia ordinaria per essere linciato ed evirato, reo – senza prove – di aver violato una donna bianca.

### 15.3. *La veranda e “the muck”*

Assai lontani dai fienili e dalle case chiuse di Yoknapatawpha sono i cronotopi, aperti e semiaperti, che dominano la narrativa di Zora Neale Hurston, e *Their Eyes Were Watching God* (1937) in particolare, romanzo ambientato in Florida, tra la città di e per soli neri – *all black town* – di Eatonville e la regione agricola delle Everglades, nei campi di frutta (*the muck*) in cui è impiegato un bracciantato stagionale e razzialmente segregato. Oltre a rappresentare un riferimento autobiografico – Hurston vi è nata e cresciuta –, Eatonville, così come il resto della Florida (gli ortofrutticoli Everglades e Belle Glades), sarà oggetto di ripetuti viaggi etnografici sul folklore afroamericano della scrittrice-antropologa allieva di Franz Boas. Il primo di questi viaggi di ricerca sul campo, stando al biografo di Hurston Robert Hemenway, avverrebbe nel 1927-1928, seguito poi da un altro nel 1935 (Rampersad xv; Guttman 101; Hapke 134, 139). Eatonville rappresenta un'esperienza urbanistica nata dopo il fallimento della Ricostruzione, quando i migranti afroamericani in fuga dal sistema Jim Crow cercano di fondare comunità autonome. Alla fine della Guerra civile, scrive Tiffany Ruby Patterson, spuntano più di sessanta città per soli neri cementate da rapporti di parentela biologica e fittizia. A Eatonville, la comunità afroamericana si rinsalda soprattutto intorno al cronotopo della veranda dell'emporio principale gestito, storicamente, da Joe Clark. Nella Eatonville romanizzata di Hurston, la vicenda della protagonista Janie prende avvio intorno al 1898-99, proprio accanto al secondo marito Jodie (Joe) Stark – proprietario dell'emporio – «de store» – e poi eletto sindaco della città. È proprio la veranda il cronotopo che definisce la prima parte del libro: il *front porch*

(anteriore), arena semipubblica – perché al limine fisico e simbolico tra interno ed esterno –, sfera tutta maschile, e il *back porch* (sul retro), luogo più intimo in cui si srotola lo *storytelling* femminile di Janie e Phoeby.

Laura Hapke definisce lo spazio della veranda di Eatonville una «Arcadia linguistica» in grado di minare l'egemonia culturale e ideologica bianca con strategie linguistiche che ne scardinano l'ordine. Per Philip Joseph i «porch talkers» si farebbero portatori di punti di vista conflittuali finalizzati alla produzione di giudizi che non sono mai definitivi ma in divenire, aperti, porosi, contrapposti a quelli della legge costituita (Joseph 467). La permeabilità dei discorsi dello *store porch*, la loro renitenza alle forme chiuse, non investe tuttavia le sentenze tutte maschili sulle questioni di genere della comunità afroamericana di Eatonville. Se per gli uomini il cronotopo della veranda di Joe Stark – organizzato intorno al *mule talk* (i racconti del mulo) – costituisce uno spazio-tempo che «soverte la struttura irregimentata dell'autorità bianca» (Pattison 11) definendoli nella loro identità maschile, le donne ne sono del tutto escluse, non avendo alcun diritto di parola, ma solo di comparsa.<sup>80</sup> Lo spazio-tempo della performance maschile che sfida la sorveglianza bianca si fa quindi strumento di oppressione di genere all'interno dell'oppressione di razza. «Le donne nere sono i muli del mondo» (Hurston, *Their Eyes* 19) sentenza Nanny, la nonna di Janie, denunciando quanto i racconti maschili del *mule talk*

80. Lo stesso diritto a comparire, ovvero a sedersi, sulla veranda rappresenta per Nanny – nonna di Janie – una conquista irrinunciabile per la nipote: «She was borned in slavery time when folks, dat is black folks, didn't sit down anytime they felt lak it. So sittin' on porches lak de white madam looked lak uh mighty fine thing tuh her. Dat's whut she wanted for me – don't keer whut it cost.» (Hurston, *Their Eyes* 152)

siano possibili solo grazie alla posizione subordinata della donna afroamericana all'interno della comunità.

Ma è proprio a partire dall'emarginazione subita nello «shop porch» che Janie capisce come ridefinire lo spazio sociale della veranda in termini di maggiore libertà, andando a negoziare le proprie prerogative nei cronotopi dei campi delle Everglades dove si sposterà circa vent'anni dopo al seguito del suo terzo, vero, amore, Tea Cake.

La morte di Joe Stark coincide con una fase in cui Janie ha sempre maggior controllo dello spazio del negozio e della veranda – e, metonimicamente, di tutta la comunità di Eatonville. Se la prudenza con cui gestisce le comparse del pretendente Tea Cake risponde al desiderio di cautelarsi di fronte a un (altro) uomo, la scelta di sposarlo dimostra la profonda libertà di spirito di una donna capace di non curarsi delle critiche del paese. Unirsi a Tea Cake e seguirlo *down de muck* per lavorare accanto a lui come bracciante stagionale significa inoltre precipitare lungo una parabola economica discendente, abbandonando la posizione di vedova benestante di Joe Stark.

Meta stagionale di un proletariato rurale nero impiegato nella produzione di agrumi e altra frutta, trementina e legname, i campi di *the muck* – posto «sovraffollato di impoveriti che si spostano in branco» (Guttman 104) – sono storicamente circondati di baracche, con diversi «jook joint» a fornire alcolici, gioco d'azzardo, musica e prostitute; un quadro di diseredati così restituito in *Their Eyes Were Watching God*:

The people who were pouring in were broke. [...] Day by day now, the hordes of workers poured in. Some came limping in with their shoes and sore feet from walking. [...] They came in wagons from way

up in Georgia and they came in truck loads from east, west, north and south. Permanent transients with no attachments and tired looking men with their families and dogs in flivvers. All night, all day, hurrying in to pick beans. Skillets, beds, patched up spare inner tubes all hanging and dangling from the ancient cars on the outside and hopeful humanity, herded and hovered on the inside, chugging on to the muck. *People ugly from ignorance and broken from being poor.* (Hurston, *Their Eyes* 175, 176, miei i corsivi)

Pur conservandone tutta la verosimiglianza storica nel mettere a nudo il feroce sfruttamento umano che vi si consuma, l'evocazione di Hurston di *the muck* insiste tuttavia sulla natura "aperta" della vita comune che vi scorre all'insegna di una maggiore fluidità. Per quanto i segni di violenza inferta sulle donne non scompaiano affatto in *the muck* (la protagonista viene picchiata anche pubblicamente dal suo terzo marito), in questo spazio Janie e Tea Cake partecipano a una condivisione collettiva dei costumi folklorici afroamericani con gli altri lavoratori stagionali, sfidando i codici sociali di Eatonville. La loro casa diventa così un luogo di resistenza alla «sorveglianza opprimente e alle durissime condizioni della manodopera migrante» (Guttman 106).

#### 15.4. *Il fiume e il lago*

"Old Man", titolo del racconto che costituisce metà dell'intreccio di *If I Forget Thee, Jerusalem* (1939), annuncia il cronotopo orizzontale su cui si abbatte la furia

di una storica alluvione: il fiume Mississippi nel 1927.<sup>81</sup> Non è il primo romanzo in cui Faulkner porta avanti due intrecci (si pensi a *Light in August*) ma qui le due trame non si incontrano mai se non, simbolicamente, nel Penitenziario del Mississippi, Parchman Farm, dove finiscono i protagonisti maschili di entrambe le storie. Introdotta da riferimenti temporali e spaziali precisi – «Mississippi; May, flood year 1927» – la narrazione di “Old Man” vira tuttavia alla «[...] purezza di un mito pristino» (Rueckert 129), con personaggi privi di nomi propri («the tall convict», «the plump convict», «the Cajan», «the woman»). Anche se non appartiene alla contea di Yoknapatawpha – la vicenda è ambientata infatti più a sud e non presenta nessun personaggio di quella saga – “Old Man”, scrive Cleanth Brooks, non vi si collocherebbe poi così lontano grazie a un protagonista, il *tall convict*, che «potrebbe essere stato allevato e cresciuto a Beat Four» (Brooks 206).<sup>82</sup>

La storia del “detenuto alto” – condannato a quindici anni di lavori forzati nel penitenziario di Parchman Farm per tentata rapina – conosce un momento di svolta grazie alla piena del Mississippi e all’eccezionalità dell’evento: liberato dalla furia cataclismica delle acque, compirà il gesto eroico di salvare la vita di una donna incinta appesa su un albero semisommerso e di portarne alla luce il bambino. L’azione impetuosa e imprevedibile dell’alluvione produce

81. Old Man è uno dei soprannomi del fiume Mississippi.

82. Beat Four è una parte della mappa di Yoknapatawpha. Scrive Charles Aiken: «Across the central part of Yoknapatawpha are the Pine Hills, the eastern part of which lies in the minor civil division known as Beat Four. The area is the roadless, almost perpendicular hill country inhabited by McCallums, Gowries, Fraziers, and Muirs [...] No blacks reside in Beat Four, and strangers are not welcome» (Aiken 40).

una sovversione della legge costituita: il fiume, cronotopo aperto che squaderna l'irreggimentazione della *chain gang*, offre al *tall convict* la possibilità di sottrarsi al proprio destino carcerario – e quindi alla legge dello stato – rendendolo libero di non riconsegnarsi alla giustizia. Cronotopo della possibilità, il fiume si contrappone quindi a Parchman Farm, cronotopo della immutabilità e del contenimento in cui la vita dei detenuti segue uno schema fisso che annulla ogni scarto alla regola. Penitenziario che sorge su una vecchia piantagione, Parchman Farm ne ripropone i dispositivi di sorveglianza con una popolazione carceraria razzialmente mista e accomunata dallo stesso trattamento disumano:

[...] (there is *no walled penitentiary* in Mississippi; it is a cotton plantation which the convicts work under the rifles and shotguns of guards and trusties). [...]

Perhaps what actually moved them were the accounts of the conscripted levee gangs, *mixed blacks and whites working in double shifts* against the steadily rising water; stories of men, even though they were negroes, being forced like themselves to do work for which they received no other pay than coarse food and a place in mudfloored tent to sleep on [...]. (Faulkner, *If I Forget* 21, 25, miei i corsivi)

Sebbene sia evocato come spazio “aperto” – «no walled penitentiary» – la *prison farm* di Parchman non concede ai forzati alcun reale contatto con l'ambiente naturale circostante. Lavorando alla costruzione (e ricostruzione) degli argini del Mississippi per anni, i detenuti non ne hanno mai scorto le acque:

Instead and for the first time he looked at the River within whose shadow he had spent the last seven years of his life but had never seen before; he stood in quiet and amazed surmise and looked at the rigid steel-colored surface [...]. (62)

Preso tra due cronotopi opposti – il fiume e il penitenziario – il “detenuto alto” sceglierà di tornare alla dimensione rassicurante del secondo anche a patto di scontare una pena ulteriore. Uomo turbato dalla presenza sconosciuta delle donne (Joel Williamson lo riconduce a quel gruppo significativo di personaggi maschili Faulkneriani che sono vergini), egli non può che preferire la clausura monastica rappresentata dalla prigione all’evasione verso la libertà e l’ignoto:

[...] he began to paddle in that direction which he believed to be downstream, where he knew there were towns [...] smaller towns whose names he did not know but where there would be people, houses, something, anything he might reach and surrender his charge to and turn his back on her forever, on all pregnant and female life forever and *return to that monastic existence of shotguns and shackles where he would be secure from it.* (130, miei i corsivi)

Il ritorno alla sfera “monastica” del carcere, avviene dopo quello che Cecelia Tichi definisce «a rite-of-passage [...] to responsible manhood», in cui il *tall convict* salva la vita di una donna incinta e del suo bambino e conquista, idealmente, la propria riabilitazione come cittadino (Tichi 12). La gestione surreale della giustizia di Parchman non prevede però la riabilitazione dei carcerati: non sapendo come classificare burocraticamente il ritorno volontario del

detenuto, gli ufficiali lo dichiarano colpevole di tentata evasione aggiungendo dieci anni alla sua sentenza precedente.

Ad accogliere l'azione di un altro fenomeno naturale estremo del Sud (qui più costiero) è il lago di *Their Eyes Were Watching God*. Anche in Hurston, il contesto geografico delle vicende narrate adombra un evento storico del decennio precedente: l'uragano del Lago Okeechobee. Lago di acqua dolce della Florida, secondo per grandezza solo al Lago Michigan, il Lago Okeechobee è lo scenario su cui nel 1928 si abbatte la furia distruttiva dell'omonimo uragano, secondo, per gravità e morti, soltanto a quello di Galveston del 1900. Colpendo la regione agricola delle Everglades, l'uragano miete il settantacinque per cento delle proprie vittime tra i lavoratori stagionali, in larga parte neri (Guttman 107), e a questi ultimi toccherà il recupero delle spoglie dopo il disastro. Le pratiche di sepoltura dei morti seguiranno criteri segregazionisti, con le poche bare a disposizione riservate ai bianchi e i neri ammassati in fosse comuni. Nel 1928 Zora Neale Hurston si recherà nei pressi del lago dopo l'uragano e vi raccoglierà materiali e testimonianze che andranno poi a confluire nel suo romanzo del 1937 (Boyd 305). Non diversamente dal Mississippi di Faulkner, il lago Okeechobee si presenta come spazio-tempo enorme rassegnato alla violenza mostruosa della natura:

It woke up old Okeechobee and the monster began to roll in his bed. Began to roll and complain like a peevish world on a grumble. The folks in the quarters and the people in the big houses further around the shore heard the big lake and wondered. [...] The lake was coming on. Slower and wider, but coming. It had trampled on most of its supporting wall and lowered its front by spreading. *But it came muttering and grumbling onward like a tired*

*mammoth just the same. [...] And the lake got madder and madder with only its dikes between them and him.*  
(Hurston, *Their Eyes* 211, 216, 212, miei i corsivi)

Meno imprevedibile del Mississippi – ripetuti sono i commenti dei lavoratori di *the muck* all’esonazione come evento drammatico ma ineludibile – l’Okeechobee ne condivide la funzione di cronotopo della possibilità nella vicenda personale di Janie, pur senza riuscire a scalfire, anche solo eccezionalmente, l’imperante regime segregazionista del Sud.<sup>83</sup> Non a caso il gesto eroico che vi si dà – Tea Cake salverà Janie dalla violenza mortale di un cane rabbioso al costo di esserne morso – è dettato dall’impossibilità dei due di accedere all’unico ponte ancora funzionante in tempo utile perché i bianchi hanno la precedenza. L’azione di Tea Cake, pur salvando la vita di Janie, conduce, un mese dopo, alla morte dello stesso che, in preda alla rabbia, la aggredisce costringendola a sparargli per autodifesa. Scegliendo di uccidere l’amato per sopravvivere, Janie attraverserà l’ennesimo stadio di maturazione come donna conoscendo un processo e un’assoluzione – da parte di una giuria bianca – e proseguendo la propria vita su una nota di maggiore fluidità e di apertura dell’orizzonte:

She pulled in her horizon like a great fish-net. Pulled it from around the waist of the world and draped it over her shoulder. So much of life in its meshes! She called in her soul to come and see. (259)

83. Per una suggestiva lettura delle analogie tra l’uragano del 1927 descritto da Hurston e Katrina cfr. Sultan-Washington.

### 15.5. *L'incendio*

Già dal titolo – un gerundio telico durativo che, al pari degli altri gerundi in Faulkner, «inscena traumi ininterrotti su un terreno perennemente contrastato» (Schmidt 179) – *As I Lay Dying* si presenta costruito su una serie di satelliti espansi: riflessioni monologiche sulla morte di Addie a puntellare il viaggio di sepoltura della matriarca da parte della famiglia. Impossibile discernere *kernel*s verticalizzatori: il *kernel* centrale, la morte di Addie, si dà in apertura, con il resto del testo come conseguenza di quell'evento. Inoltre, la cifra del romanzo risiede nella polverizzazione di qualsivoglia prospettiva unitaria: gli eventi vengono rifratti in 59 capitoli e in quindici diversi personaggi – alcuni sono membri della famiglia Bundren, altri vicini, medici, personaggi incontrati lungo il viaggio – le cui voci monologiche si avvicinano restituendo così la prospettiva della comunità. I cronotopi del viaggio e della strada, il punto di vista della comunità, l'azione di una famiglia dominata da una madre: le analogie con la – futura – vicenda dei Joad di Steinbeck non sono poche, in fondo anche i Bundren, messi alla prova, restano uniti (o quasi). Ma i Bundren, a differenza dei Joad, non conoscono alcuna crescita personale e/o collettiva all'insegna dell'opposizione all'ingiustizia sociale. Persino l'atto incendiario di Darl, che pure potrebbe essere interpretato come azione di resistenza – sebbene sia difficile capire se si tratti di «un atto rivoluzionario o di un esempio di quanto un atto rivoluzionario sia necessario» (Atkinson 187) –, finisce con l'essere piegato alla repressione dell'ordine costituito sotto forma di manicomio. La sorte dell'unico Bundren che mostra di leggere gli eventi con una certa lucidità sarà la demenza passiva:

Darl

Darl is our brother, our brother Darl. Our brother Darl in a cage in Jackson where, his grimed hands lying light in the quiet interstices, looking out he foams.

“Yes yes yes yes yes yes yes yes”. (Faulkner, *As I Lay* 172-173)

Quindi non solo nessuno dei Bundren maturerà una consapevolezza solidale, ma la scelta di Anse – avallata dal resto della famiglia – di consegnare Darl alla reclusione forzata per aver appiccato l’incendio equivale, secondo Patrick O’ Donnell, a una resa all’apparato statale. Darl sarebbe «il sacrificio pagato allo Stato affinché i Bundren possano completare il loro viaggio epico e continuare come nulla fosse [...] Mentre consegnare Darl al manicomio tutela il posto dei Bundren nella società, l’azione va anche a preservare la stabilità rimuovendo ciò che la comunità percepisce come una minaccia immediata alla proprietà privata e un segno di potenziale sommossa sociale» (O’ Donnell 90).

Altrimenti riconducibile a un’azione epuratrice nei confronti di una minaccia per la società bianca del Sud (la violenza carnale su una giovane bianca e ricca) è il rogo umano in cui viene bruciato vivo l’innocente Lee Goodwin in *Sanctuary*. Innescato da uno stupro consumato in un fienile, il rogo – in cui rischia di essere arso anche l’avvocato difensore, Benbow – arriva alla fine del romanzo, nel capitolo 29, durante il processo a Goodwin. Aizzata dal tabù della violenza carnale su una donna bianca, una posse popolare si sovrappone alla legge costituita che ha già emesso il suo verdetto. Non è un caso che il rogo si dia a pochi passi dal tribunale, centro simbolico dell’in-

tera contea di Yoknapatawpha.<sup>84</sup> Ma l'ultimo capitolo del libro, quasi una coda alla narrazione, svelerà l'esistenza di un'ulteriore associazione incendio-legge-processo. Sfuggito a una giusta condanna nel Mississippi, Popeye viene infatti arrestato, accusato ingiustamente, processato e impiccato in Florida. Un flashback sulla sua infanzia racconta di come, sopravvissuto a un incendio appiccato dalla nonna alla casa materna, egli sia rimasto impotente. La violenza del romanzo è così legata circolarmente al cronotopo dell'incendio, punto di partenza (l'infanzia di Popeye) e di arrivo (il rogo di Goodwin) di quella che è la storia di un prolungato stupro fisico e psicologico ai danni di una giovane bianca.

Nei quattro cronotopi centrali di *Sanctuary* – la casa di Goodwin, il fienile adiacente, il bordello di Miss Reba e il tribunale di Jefferson – non si trovano personaggi che sviluppino una concezione realmente oppositiva o alternativa alla legge incarnata dal tribunale e da Benbow, avvocato onesto ma fallimentare. A dominare i quattro cronotopi è infatti la vigilanza totale di Popeye garantita dall'accondiscendenza delle consuetudini popolari più retrive e dalla connivenza di una legge costituita inadempiente. Eppure, per quanto Faulkner non contempra la possibilità

84. In *Requiem for a Nun* – un testo la cui gestazione è legata a filo doppio con *Sanctuary* e in cui ricompaiono i personaggi di Temple e Stevens anni dopo – nella sezione “The Courthouse” il tribunale è così descritto: «But above all, the courthouse: the centre, the focus, the hub; sitting looming in the centre of the county's circumference like a single cloud in its ring of horizon, laying its vast shadow to the uttermost rim of horizon; musing, brooding, symbolic and ponderable, tall as cloud, solid as rock, dominating all: protector of the weak, judicate and curb of the passions and lusts, repository and guardian of the aspirations and the hopes; rising course by brick course during that first summer, simply square, simplest Georgian colonial [...]» (Faulkner, *Requiem* 460).

di una giustizia che punisca il perpetuarsi della violenza perseguendo i veri colpevoli, la coscienza centrale dell'intero romanzo è affidata al personaggio di Benbow, contrappunto morale – per quanto flebile – all'immoralità di Popeye. Non solo, la fine di Popeye è a sua volta frutto della violenza vendicativa di un fato che colpisce sotto forma di legge. A campeggiare incontrastata sulla complicità – forse involontaria – della legge costituita (il verdetto su Goodwin, l'arresto di Popeye) e sull'impotenza della giustizia riparatoria (il lavoro di Benbow) è invece la legge della comunità cittadina, pronta a linciare il primo imputato di un presunto stupro a patto che la deposizione sia fatta da una giovane bianca di ottima famiglia. Da un punto di vista narratologico, l'incendio/rogo di Goodwin non è un cronotopo detonatore, non innesca alcun cambiamento, serve semmai a suggellare, a sancire una sentenza già scritta. Se il vero *kernel* verticalizzatore della narrazione è costituito dallo stupro nel fienile (cap. 13) – preceduto e seguito da una serie di satelliti intervallati da nuclei minori (Goodwin in prigione, cap. 16; l'incontro tra Benbow e Temple nella casa di appuntamenti di Miss Reba, cap. 23) – un secondo climax narrativo arriva con il cronotopo del processo (capp. 27 e 28). Se si esclude il ricorso alle formule di rito («The honorable Circuit Court of Yoknapatawpha county is now open according to law...»; «I offer as evidence this object...»); l'atmosfera del processo e dell'aula del tribunale in cui si svolge è evocata soprattutto grazie alla presenza sibilante («hissing») di un pubblico che fa tutt'uno con il sentore stantio dell'edificio.<sup>85</sup> Appena terminato il processo, l'indistinto mormorio

85. «The air [...] laden with smells of tobacco and stale sweat and the earth and with the unmistakable odor of courtrooms; that musty odor

degli astanti – «The room breathed: a buzzing sound like a wind getting up» – sfocia nella furia violenta del rogo in cui viene arso Goodwin (cap. 29), così descritto dalla prospettiva di Horace Benbow:

When he went down the corridor toward the stairs he did not know he was running until he heard beyond a door a voice say, "Fire! It's a...". [...] "It's a fire," Horace said. He could see the glare; against it the jail loomed in stark and savage silhouette. [...] Horace ran. Ahead of him he saw other figures running, turning into the alley beside the jail; then he heard the sound of the fire; the furious sound of gasoline. [...] Against the flames black figures showed, antic; he could hear panting shouts [...] From one side of the circle came the screams of the man about whom the coal oil can had exploded, but from the central mass of fire there came no sound at all. [...]

"It's his lawyer."

"Here's the man that defended him. That tried to get him clear."

"Put him in, too. *There's enough left to burn a lawyer.*"  
(Faulkner, *Sanctuary* 384, miei i corsivi)

A chiudere il romanzo, due satelliti: il primo dedicato a Benbow, il secondo a Popeye, che contiene a sua volta – quasi una *mise en abyme* – incendio, processo ed esecuzione ingiusta. La doppia ingiustizia – giuridica e popolare – di cui è vittima Goodwin sarà poi raddrizzata solo fuori dalla narrazione degli eventi attraverso l'arresto tardivo e a sua volta infondato di Popeye in Florida e

of spent lusts and greeds and bickering and bitterness [...]» (Faulkner, *Sanctuary* 374)

il prosieguo ideale dei fatti di *Sanctuary* in *Requiem for a Nun*. Pubblicato vent'anni dopo ma cominciato nel 1933, *Requiem for a Nun* – esperimento formale composto da una sovrastruttura narrativa che prepara la scena per un dramma in tre atti (Fagnoli 232) – presenta infatti Temple e Gowan Stevens – nel frattempo sposati – davanti a un tribunale, questa volta per il processo a Nanny Mannigoe, confidente di Temple da Miss Reba diventata poi sua donna di fiducia, accusata di aver soffocato la figlia di Temple e Stevens nella culla e condannata a morte. A dispetto delle ambiguità del verdetto, alla fine del processo Temple confesserà a Gavin Stevens (l'avvocato difensore della Mannigoe, nonché zio di Gowan Stevens) di essere in parte responsabile dell'omicidio della propria figlia.<sup>86</sup>

La giustizia in Faulkner si dà, in parte, solo retroattivamente, dislocata in una circolarità mitica in cui il presente non è altro che un ritorno del passato. Il requiem di Temple – trasformata da ninfetta a schiava sessuale a madre ossessionata dal proprio passato – è frutto di una combinazione di legge costituita e legge consuetudinaria segnata dalla impermeabilità dei codici del Sud all'azione riformatrice di una giustizia storica e umana. Né Horace Benbow né Gavin Stevens sono riusciti a portare alla luce la verità consegnando alla legge i veri responsabili delle morti di Goodwin, della bambina di

86. Pubblicato nel 1951, *Requiem for a Nun* è composto appunto di elementi drammatici incorniciati in lunghi passi in prosa e suddiviso in tre parti (“The Courthouse”, “The Golden Dome”, “The Jail”) in cui si ripercorre la storia di Jefferson dalle origini (inizi Ottocento al 1950). Centrali al racconto di quella storia sono i luoghi-istituzioni del tribunale e della prigione. Alcuni elementi – quelli riguardanti la vicenda di Temple, Gowan Stevens e Nanny, confluiranno nel film *Sanctuary* (diretto da Tony Richardson) del 1961 (Fagnoli 232-241).

Temple e Gowan e degli orrori delittuosi che le hanno accompagnate.

In *Light in August* l'incendio alla casa di Joanna Burden è il cronotopo detonatore che non solo definisce la seconda trama – la vicenda di Joe Christmas – ma incornicia temporalmente la prima – la vicenda di Lena Grove. Incinta e in viaggio alla ricerca del padre del proprio bambino, è Lena il primo personaggio del romanzo a scorgere l'incendio da lontano, arrivando a Jefferson. Secondo Doreen Fowler la storia di Lena e di Hightower (il reverendo ritirato che la aiuterà a partorire) si espande «per cerchi concentrici attorno al centro orribile – l'uccisione di Joanna Burden – come se la narrazione nera al cuore del romanzo avesse bisogno di essere contenuta in qualche modo» (Fowler 64). La «dark narrative» di cui parla Fowler è tale non solo per gli eventi violenti che vi hanno luogo ma anche per la matrice razziale che li sottende. Mentre la storia di Lena sembra riproporre il viaggio più o meno circolare dei Burden – con non poche affinità al personaggio di Dewey Dell – senza lambire da vicino la questione razziale, la storia di Joe Christmas, bianco ossessionato dalle proprie origini, vi è imperniata. L'intervento della legge – istituzionale (sceriffo) e popolare (Percy Grimm) – è quindi innescato non solo dalla morte, propiziata o seguita da un incendio, di una donna bianca ma dal suo possibile stupro da parte di un presunto nero.<sup>87</sup> La legge – rappresentata da un regolare processo davanti a una giuria popolare – è qui scalzata dalla violenza efferata

87. «Through the long afternoon they clotted about the square and before the jail – the clerks, the idle, the countrymen in overalls; the talk. [...] If he had not set fire to the house, they might not have found about the murder for a month. And they would not have suspected him then if it hadn't been for a fellow named Brown» (Faulkner, *Light in August* 657).

di un suprematista fanatico,<sup>88</sup> Grimm, che presenta tuttavia alla comunità nelle vesti di paladino dell'ordine costituito:

His idea, his words, were quite simple and direct. "We got to preserve order," he said. "We must let the law take its course. The law, the nation. It is the right of no civilian to sentence a man to death. And we, the soldiers in Jefferson, are the ones to see to that." (Faulkner, *Light in August* 733, miei i corsivi)

Da un punto di vista narrativo, in *Light in August* l'incendio ci viene presentato in modalità prolettica nei capitoli 2 e 4 per essere poi ripreso nel capitolo 12. Dal capitolo 6 al capitolo 11 la narrazione si sposta all'indietro, alla ricostruzione dell'infanzia di Joe Christmans. È come se i *kernels* verticalizzatori deputati a preparare il terreno per la deflagrazione – reale (l'incendio/uccisione) e metaforica (la rabbia del protagonista) – fossero chiusi in un chiasmo tra la fine del capitolo 5 (la fuga di Joe sulla collina da cui vede Freedman Town e dice «I'm going to do something»)<sup>89</sup> e la fine del capitolo 11 (l'incontro con Joanna e il senso di oppressione che ne deriva, con la reiterazione delle pa-

88. Sul suprematismo di Grimm lo stesso Faulkner tornerà in una lettera a Malcolm Cowley, paragonando la propria creatura a una nazista *ante litteram* (cit. in Brinkmeyer 92). Così il romanzo: «[...] a sublime and implicit faith in physical courage and blind obedience, and a belief that the white race is superior to any and all other races and that the American is superior to all other white races and that the American uniform is superior to all men» (Faulkner, *Light in August* 732-733).

89. Per un'attenta disamina della rappresentazione della comunità afroamericana di Freedman Town all'interno del romanzo – («[...] a region of negro cabins and gutted and outworn fields out of which a corporal's guard of detectives could not have combed ten people [...]»), *Light in August* 611) – cfr. Al-Barhow 68.

role «I have got to do something»). In mezzo, un segmento lungo sei capitoli volto a raccontare come l'esistenza di Christmas – dall'infanzia all'adolescenza agli eventi più recenti – sia stata segnata da un disagio sociale a lungo represso, da un difficile rapporto con le donne e la religione e da un'identità razziale indefinita.<sup>90</sup>

Alla descrizione più diretta del cronotopo detonatore dell'incendio con tanto di intervento dello sceriffo è invece dedicato il capitolo 12, seguito da una serie di capitoli satellite – la fuga di Christmas, la sua resa alla giustizia a Mottstown, gli scambi tra Hightower e Doc Hines e il discorso degli uomini di legge davanti alla folla – che preparano il terreno per l'altro grande kernel del romanzo, il linciaggio di Joe da parte di Grimm (cap. 18). Se si esclude metà del capitolo 19 affidato alla cronaca dell'intera vicenda da parte dell'avvocato di Yoknapaiawpha Gavin Stevens (metà giustapposta alla descrizione del linciaggio e della castrazione di Christmas), i commenti all'azione della legge si danno soprattutto in forma di giudizio di una comunità-coro («the crowd») che esprime scetticismo, se non proprio contrarietà, rispetto all'applicazione di provvedimenti giuridici al caso Christmas. Turbata dalla possibilità che un nero si comporti *come se* fosse un bianco – incoerenza identitaria che scardina gli usuali schemi binari *white/nigger*<sup>91</sup>– la

90. Il capitolo 6 è ambientato nell'orfanotrofio; il capitolo 7 nella casa dei genitori adottivi McEachern; il capitolo 8 contiene la frequentazione di una cameriera-prostituta a cui Joe rivelerà del suo possibile sangue misto e che lo allontanerà dopo che questi avrà ucciso McEachern nel suo locale; il capitolo 9 presenta Joe in fuga per il Midwest; il capitolo 10, l'arrivo di Joe a Jefferson e l'incontro con Joanna, il capitolo 11, la relazione tra i due.

91. La confusione identitaria è in prima analisi quella di Joe Christ-

comunità, bianca, è evocata estesamente in *Light in August* come contrappunto popolare alle parole degli uomini di legge. Imbastito da un narratore in terza persona continuamente attraversato dalle voci e dai discorsi della gente di Jefferson e Mottstown, il racconto della vicenda di Christmas contiene interessanti increspature narrative.<sup>92</sup> Eccone un esempio:

*But the word had already got around that they were there, and there must have been two hundred men and boys and women too in front of the jail when the two sheriffs come out onto the porch and our sheriff made a speech, asking the folks to respect the law and that him and the Jefferson sheriff both promised that the nigger would get a quick and fair trial; and then somebody in the crowd says, 'Fair, hell. Did he give that white woman a fair trial?' And they hollered then, crowding up, like they were hollering for one another to the dead woman and not to the sheriffs. (661, miei i corsivi)*

Dall'indiretto libero deputato al discorso dello sceriffo («asking the folks to respect the law... that the nigger would get a quick and fair trial») si passa infatti al presente che introduce le parole di un uomo della folla («and then somebody in the crowd says...»), secondo una modalità narrativa ripetuta più volte nelle stesse pagine. A far scattare il passaggio dall'indiretto al passato al discorso diretto

mas, un personaggio che Alfred Kazin ha descritto come una tabula rasa, «a white sheet of paper on which anyone can write out an identity for him and make him believe it» (Kazin, *God* 248).

92. Per una efficace panoramica del tipo di narratore e dell'istanza autoriale di *Light in August* – con particolare rilievo ai presunti sottotoni razzisti Faulkneriani – cfr. Robinson “Liable” 132 e ssg.

al presente è la parola «nigger». Catturato e ucciso, «senza prove né processo, ed evirato per la violazione del tabù razziale più potente» – Joe Christmas è condannato, scrivono Edward Sagarin e Robert Kelly, perché appartiene a «una categoria di persone, i *negri*, a cui non erano permesse le finzze di un processo» (Sagarin-Kelly 20, miei i corsivi). La voce della folla – «Fair, hell. Did he give that white woman a fair trial?» – risuona poi nella violenza cieca di Grimm nel capitolo 19, a cui assistono, scossi, i membri della ronda di vigilantes:

When they approached to see what was about, they saw that the man was not dead yet, and when they saw what Grimm was doing one of the men gave a choked cry and stumbled back into the wall and began to vomit. Then Grimm too sprang back, flinging behind him the bloody butcher knife. “Now you’ll let the women alone, even in hell,” he said. (Faulkner, *Light in August* 742, miei i corsivi)

L’abuso sadistico di Grimm lascia inorriditi i suoi stessi uomini e i cittadini tutti. Eppure, la città, «coro acquiescente a un dramma che si srotola nelle sue strade» (Sykes 81), non può non riconoscere a Grimm di aver agito nell’interesse della comunità, condividendo il desiderio di una giustizia extra-giuridica e sanguinaria.

### 15.6. *L’alluvione e l’uragano*

Da un punto di vista strutturale, *If I Forget Thee, Jerusalem* riprende il meccanismo della doppia trama già presente in *Light in August* portandolo all’estremo: la

prima storia (“The Wild Palms”) e la seconda (“Old Man”) hanno infatti svolgimenti cronologici diversi (la seconda risale al 1927, la prima a dieci anni dopo). L’altra analogia con *Light in August* risiede nella maggiore linearità di una trama rispetto all’altra (la storia di Lena e di “Old Man” si dipana progressivamente mentre tanto quella di Joe Christmas quanto quella di “Wild Palms” si presentano assai più sperimentali, punteggiate da continui flashback e flashforward). A tenere insieme le due parti di *If I Forget Thee, Jerusalem* è la presenza di due figure femminili gravide (gli esiti della gravidanza sono nefasti per Charlotte in “Wild Palms” che muore dopo un aborto chirurgico e buoni per la donna innominata di “Old Man” che dà alla luce un bambino grazie all’aiuto ostetrico del “detenuto alto” in mezzo all’alluvione).

Il cronotopo centrale di “Old Man” è il fiume su cui si innesta il cronotopo dell’alluvione del 1927.<sup>93</sup> Si tratta di un cronotopo a cui il racconto non si prepara gradualmente, aprendovisi invece *in medias res*. Alla fluidità dell’elemento naturale – la piena del fiume Mississippi – risponde una narrazione altrettanto liquida, con eventi che fluttuano sull’eccezionalità della situazione e in cui è poco produttivo rinvenire *kernel*s e satelliti. Nel corso dell’alluvione, davanti alla possibilità di darsi fuggiasco data l’eccezionalità dell’evento, il *tall convict* matura la propria scelta di tornare al penitenziario, preferendo così le costrizioni di una legge punitiva e sanzionatoria alla libertà. L’assurdità del trattamento che riceverà una volta tornato a Parchman è perfettamente allineata alla rappresentazione della legge costituita nel resto della storia. Per Cecelia Tichi, Faulkner riserverebbe uno sguardo

93. In “Wild Palms” sono invece i cronotopi dell’ospedale (in cui si consuma l’aborto), del tribunale e della prigione a definire la narrazione.

«caustico alla burocrazia», esprimendo «indignazione verso l'ingiustizia sociale in America» (Tichi 12), una lettura corroborata dal passo in cui il narratore di "Old Man" riferisce dell'assurda condanna a 199 anni del *plump convict*:

None of his fellow prisoners knew what his crime had been, save that he was in for a hundred and ninety-nine years – this incredible and impossible period of punishment or restraint itself carrying a vicious and fabulous quality which indicated that his reason for being here was such that the very men, the paladins and pillars of justice and equality who had sent him here had during that moment become blind apostles not of mere justice but of all human decency, *blind instruments not of equity but of all human outrage and vengeance, acting in a savage personal concert, judge, lawyer and jury, which certainly abrogated justice and possibly even law. (If I Forget 23, miei i corsivi)*

La giustizia non si dà all'interno della legge ma è una questione di «barbaro interesse personale» somministrata arbitrariamente da sedicenti «paladini e pilastri di giustizia e ugualiglianza». In "Old Man", pur ingiusta, la legge è accettata nelle sue sentenze più severe, costituendo forse l'unico *ubi consistam* del protagonista maschile:

"They are going to have to add ten years to your time."  
 "All right," the convict said.  
 "It's hard luck. I'm sorry."  
 "All right," the convict said, "If that's the rule." (280)

La reazione del "tall convict" davanti al verdetto aggravato sembra più di sollievo che di rassegnazione e può

essere letta alla luce della famosa teoria della legge come sostituto paterno elaborata da Jerome Frank proprio negli anni Trenta. In *Law and the Modern Mind* (1930), un'opera fondamentale per gli sviluppi del realismo legale americano (cfr. Appendice cap. 3), Jerome Frank analizza infatti l'influenza dei fattori psicologici sulle figure legali. Pur in tutta la sua fallibilità e parzialità, la legge lavorerebbe, per Frank, alla stregua di un sostituto del padre quale giudice infallibile (Frank).<sup>94</sup> Paradossalmente, nell'*enclave* giuridica e penale di Parchman, al riparo da tentazioni sociali, il *tall convict* troverebbe quindi un modo «per sopravvivere in un mondo confuso e ingiusto» (Williamson 428).

In *Their Eyes Were Watching God*, sono la veranda e *the muck* ad avviare e maturare il percorso di formazione femminile della protagonista. Proprio sul cronotopo dei campi delle Everglades si innesta il cronotopo detonatore dell'uragano che porterà al completamento della parabola di consapevolezza personale e sentimentale di Janie. Evento naturale "apocalittico" che porta in ultima analisi alla morte per rabbia di Tea Cake rivelando al contempo, attraverso la rappresentazione e dell'evacuazione dei campi e delle pratiche di sepoltura dei morti, quanto i meccanismi segregazionisti del Sud non siano scalfiti dall'eccezionalità del cataclisma. I termini in cui Hurston evoca l'azione dell'uragano riprendono la relazione *master-slave* in una prospettiva complessa e mutevole. Personificato come «Big Massa» – «forza incontrollabile con potere totalizzante sui corpi della gente che vive nelle baracche dei

94. «One day, said Frank, the break occurs: the child finds his father is not the governor, the arbiter of the universe. The child carries, however, in growing to adulthood, the longings for stability in an uncertain world. This longing he fastens upon the law: it becomes the father substitute» (Hopkins 56).

campi», l'uragano è anche rappresentato come «leader rivoluzionario» di una rivolta di schiavi (Guttman 110-111):

A big burst of thunder and lightning that trampled over the roof of the house. So Tea Cake and Motor stopped playing. Motor looked up in his angel-looking way and said, 'Big Massa draw him chair upstairs.'

[...] *Ole Massa* is doin' *His* work now. Us oughta keep quiet.' (Hurston, *Their Eyes* 211, miei i corsivi)

L'uragano diviene così simbolo tanto del desiderio rivoluzionario di libertà («wind had loosened his chains») dei neri ancora segregati dal sistema – giuridico, economico e sociale – suprematista bianco, quanto dell'impossibilità di quel percorso di emancipazione. La tempesta continua implacabile e annienta tutto ciò che trova sulla propria strada, «i lavoratori, in larga parte, annegano e muoiono» (Guttman 111):

Under its multiplied roar could be heard a mighty sound of grinding rock and timber and a wail. They looked back. Saw people trying to run in raging waters and screaming when they found they couldn't. A huge barrier of the makings of the dike to which the cabins had been added was rolling and tumbling forward. Ten feet higher and as far as they could see the muttering wall advanced before the braced-up waters like a road crusher on a cosmic scale. *The monstropolous beast* had left his bed. *The two hundred miles an hour wind had loosened his chains. He seized hold of his dikes and ran forward until he met the quarters; uprooted them like grass and rushed on after his supposed-to-be conquerors, rolling the dikes, rolling the houses, rolling the people* in the houses along with other

timbers. The sea was walking the earth with a heavy heel.  
(Hurston, *Their Eyes* 215, miei i corsivi)

Alla furia inarrestabile dell'uragano e alla morte di Tea Cake – ucciso da Janie per autodifesa – seguono i cronotopi della giustizia più tradizionali: il processo e la prigionia. Pur emettendo un verdetto che scagiona Janie, la giuria è composta di soli bianchi, «dodici estranei che non sapevano niente di gente come lei e Tea Cake»:

And *twelve more white men* had stopped whatever they were doing to listen and pass on what happened between Janie and Tea Cake Woods, and as to whether things were done right or not. That was funny too. *Twelve strange men who didn't know a thing about people like Tea Cake and her* were going to sit on the thing. Eight or ten white women had come to look at her too. They wore good clothes and had the pinky color that comes of good food. *They were nobody's poor white folks.* (247, miei i corsivi)

L'aula di tribunale in cui avviene il processo relega gli amici neri di Tea Cake al fondo («back there»), presenza anonima, vistosa e chiassosa che cerca di prendere la parola con Sop-de-Bottom ma viene subito ammutolita del giudice:

Then she saw all of the colored people standing up in the back of the courtroom. *Packed tight like a case of celery*, only much darker than that. [...] “Mistah Prescott, Ah got sometin’ tuh say”, Sop-de-Bottom spoke out anonymously from the anonymous herd. [...]

“We are handling this case. Another word out of *you*; out of any of your niggers back there, and I’ll bind you over to the big court.” (248, 250, miei i corsivi)

La giustizia bianca riconosce che l’imputata ha agito per legittima difesa e la assolve. Ben diversa la sentenza della comunità nera – e maschile – presente al processo e portata istintivamente a ricondurre il proscioglimento di Janie al fatto che la vittima sia un nero e non un bianco: «She didn’t kill no white man». Un ragionamento assimilabile al pregiudizio che sottende la decisione della Corte dell’Illinois in *Native Son* di Richard Wright: liquidare l’omicidio intenzionale di una nera (Bessie) da parte di un nero (Bigger) per dare rilievo allo stesso crimine commesso da quest’ultimo contro una bianca (Miss Dalton). La scena del processo dimostrerebbe per Leigh Anne Duck quanto Janie sia isolata dalla propria comunità e quanto la giustizia raffigurata nel romanzo risponda in realtà alla dimensione «interiore» tipica di una tradizione «individualista borghese» e bianca molto più che alla mentalità folk afro-americana. La *Bildung* di Janie si srotolerebbe inoltre in un cronotopo «allotemporale», «che esiste fuori dal tempo della nazione e della sua economia» (Duck 278), in una dimensione storica circolare e non lineare. Se la tesi circa l’estraneità di Hurston alla congiuntura storica, sociale ed economica della Depression è poco avvalorata dalla verosimiglianza della rappresentazione delle condizioni di vita e di lavoro di *the muck* (Hathaway 180), è invece indubbio che nel caso di Janie, il confronto con la legge innescato da un cataclisma naturale segua una traiettoria in cui è la dimensione personale e femminile a guidare gli eventi. La maturazione della protagonista non segnerà d’altronde né un ritorno al punto di partenza – come in

Faulkner – né una conquista collettiva – come in alcuni romanzi sociali – bensì il raggiungimento di un equilibrio individuale che la porterà a poter abbracciare una «rete» umana più ampia.

## **APPENDICE**

### **Diritto e New Deal**



## DUE IMMAGINI

Negli interni della Coit Tower, la torre-memoriale che si erge nel quartiere di Telegraph Hill (North Beach) a San Francisco, si trova l'affresco-murale di George Harris dedicato a *Law and Banking*. Costruita, inizialmente come osservatorio, tra il 1933 e il 1934, la Coit Tower assume ben presto un significato storico e politico grazie a un progetto artistico finanziato con fondi municipali e federali dalla neonata agenzia del New Deal Public Works of Art Project (PWAP) che ne ricoprirà gli interni di splendidi murales. Ventisei artisti di provenienza assai varia vi lavorano sotto l'egida del governo con l'intento di restituire diverse immagini di San Francisco e della California: i paesaggi della baia e le attività ricreative dei bagnanti, i lavoratori e l'industria, ma anche i braccianti e i campi, i portuali e i giornalisti. Mostrando spesso influssi provenienti dall'artista rivoluzionario messicano Diego Rivera, oltre che da Marc Chagall, Amedeo Modigliani e i regionalisti americani Grant Wood e Marvin Cone, questi affreschi costituiscono non solo un documento storico circa la vita della città californiana negli anni Trenta ma anche una straordinaria testimonianza dell'impegno pubblico e politico degli intellettuali e degli artisti di quell'era (Downs VIII-XI). George Harris (1913-1991), l'artista più giovane del gruppo, che firmerà poi anche gli interni dell'edificio della Camera

di Commercio di San Francisco, è l'autore di un affresco tripartito in cui sono raffigurati la Federal Reserve, lo Stock Exchange e una biblioteca di giurisprudenza. La biblioteca, nella sezione verticale a sinistra, fa da sfondo a un gruppo di studiosi concentrati nella lettura di grossi volumi. Sui dorsi dei libri si leggono titoli quali *Civil, Penal, Political, and Moral Codes* e, invenzione divertita di Harris, *Law or Justice, Law of Averages; Laws of Fresco Painting, 1934; Unwritten Laws* del Giudice Lynch (personaggio realmente esistito a cui alcune leggende fanno risalire l'etimo della parola "linciaggio"; cfr. cap. 4). Infine, nelle pagine di un libro aperto sono iscritti i nomi "Darrow, C." (Clarence Darrow, l'avvocato americano protagonista di due dei processi più celebri del Novecento in cui difese Leopold e Loeb nel 1924 e John T. Scopes, nel cosiddetto Scopes/Monkey Trial, nel 1925; cfr. cap. 5); Holmes (plausibilmente il Giudice Oliver Wendell Holmes, padre del giusrealismo americano e presenza dominante e longeva nella Corte Suprema fino alla morte, nel 1932, quando sarà sostituito da Benjamin Cardozo); e Lincoln, A. (Abraham Lincoln, sedicesimo presidente degli Stati Uniti, ma anche avvocato e giudice). A questa scena carica di dottrina libresca e di citazioni (talvolta parodiche) dalla storia del diritto americano si contrappone quella sulla sezione di destra, guardie che imbracciano un fucile a protezione dei sacchi di dollari depositati con cura nelle casse di una banca. Alla qualità fredda, razionale e quasi rarefatta dello studio della legge nel pannello di sinistra fa da contrappeso la forza costrittiva e inequivocabile della sua applicazione. In ultimo, nel pannello superiore che copre sia la scena della biblioteca sia la scena della banca, sono raffigurati gli addetti della Borsa che scrivono su una lavagna le quotazioni del grano e dei metalli, mentre un grafico segna la parabola in picchiata del mercato finanziario.

\*

Sull'esterno dell'edificio della Corte Suprema a Washington, tempio in stile neoclassico, il fregio, tra frontone e trabeazione, riporta la frase «Equal Justice Under Law». L'iscrizione fu approvata dai membri della corte – nelle persone dei giudici C. E. Hughes e W.V. Devanter – nel 1932. La costruzione fu completata, nel 1935, sotto il New Deal, alle soglie di un duro confronto tra Corte Suprema ed esecutivo che avrebbe portato alla *Court Packing Crisis* del 1937. «Uguale giustizia ai sensi della legge» e non, o non solo, la «legge è uguale per tutti». L'elemento della giustizia non è qui dato come implicito alla legge ma ribadito. A essere ribadito è anche un altro riferimento: non è la legge a essere sussunta sotto la giustizia («Equal Law Under Justice»), ma il contrario. La legge applicata – interpretata e ricreata nel tempo – dai giudici è prioritaria rispetto alla giustizia. Nella consuetudine del realismo giuridico americano vige dunque la tutela di leggi non “naturalmente” giuste ma accettate dai costumi della comunità come tali e, quindi, legittime agli occhi dei giudici.

La Coit Tower, il New Deal tra dottrina giuridica, biblioteche, banche, sezioni delle arti e l'edificio della Corte Suprema con l'iscrizione «Equal Justice Under Law». Da un lato questi brevi fotogrammi rimandano ad alcuni cardini del discorso sulla rappresentazione del diritto e della giustizia sociale negli anni Trenta, ovvero al rapporto tra diritto (i giudici, gli avvocati e la dottrina giuridica, i processi, le forze dell'ordine), finanza (le banche e la borsa) e industria (con gli scontri tra capitale e lavoro e le lotte operaie). Dall'altro, nel caso dei murali della Coit Tower, l'impiego degli artisti nel programma federale PWAP è frutto di un supporto pubblico e istituzionale alle arti che,

ineguagliato nella storia passata e futura del paese, va letto contestualmente alla trasformazione del ruolo politico e giuridico dell'esecutivo negli anni del New Deal di Franklin D. Roosevelt. La svolta interventista approntata da Roosevelt nei suoi primi due mandati è infatti ascrivibile a un'azione "correttiva" del diritto americano rispetto a una congiuntura economica e sociale in cui più drammatiche appaiono le iniquità prodotte dalla matrice liberista delle politiche governative passate e più urgente si fa la necessità di improntare l'interpretazione della legge costituzionale – attraverso l'orientamento della Corte Suprema – a principi di equità e sicurezza sociale nel nome di un'investitura plebiscitaria (a esclusione della maggioranza dei neri largamente non votanti perché privi del diritto effettivo di votare) della presidenza.

Di questo tratteranno le pagine che seguono.

## 1. INTRODUZIONE

Se è possibile affermare che la Grande Depressione – cominciata con il crollo di Wall Street durante la presidenza di Herbert Hoover (1929-1933) e finita, almeno sul versante economico, con l'entrata degli Stati Uniti nel secondo conflitto mondiale (1941) – sia un'epoca dominata da una profonda tensione tra le istanze dell'individualismo americano e quelle di una sorta di *Gemeinschaft* popolare, una collettività “indistinta” rinsaldata nella retorica della crisi, è altrettanto possibile riconoscere nella guida politica e culturale di Franklin D. Roosevelt e nella vasta schiera di provvedimenti legislativi del New Deal la matrice di una guida presidenziale “moderna” sempre più votata alla riconfigurazione, ideale, giuridica e amministrativa, delle libertà del “popolo” americano in chiave redistributiva.

Collocandosi in una posizione equidistante – o, secondo una celebre tesi di Wolfgang Schivelbusch, contigua – rispetto a socialismo, nazismo e capitalismo *laissez-faire*, il pensiero politico di Roosevelt, pur nella natura empirica di molta parte dei suoi atti legislativi, porterà a una ridefinizione del «We the People», su cui si apre e si fonda la Costituzione americana verso una democrazia più inclusiva in termini e di redistribuzione delle risorse economiche a favore di una parte dei ceti

medio-bassi (i lavoratori bianchi delle industrie) e di riconoscimento del diritto a una cittadinanza effettiva di alcune minoranze (gli immigrati bianchi) e, in parte minima e ancora solo sulla carta, degli afroamericani. In altre parole, cambieranno, negli anni Trenta, le premesse dell'idea di cittadinanza, che si allargano tanto ad abbracciare una serie di diritti legati a una forma di giustizia economica e sociale quanto a contemplare, per la prima volta e secondo modalità problematiche e contraddittorie, i diritti di politiche giuridiche e culturali identitarie. Mentre sulla tensione "correttiva" e "riparatoria" in materia di giustizia economica – e di creazione di un governo assistenziale – si misurerà la parte migliore dell'eredità del New Deal, l'esclusione degli afroamericani (ma anche degli ispanici e dei cinesi nell'Ovest) da quella maggiore equità redistributiva segnerà i limiti di un decennio in cui pure affondano le radici – culturali e giuridiche – del movimento dei diritti civili degli anni Cinquanta. Da un lato, quindi, l'interventismo legislativo, finanziario e amministrativo del New Deal a sanare l'*impasse* del capitale e riequilibrare le sperequazioni economiche per restituire potere d'acquisto agli americani e rimettere in moto quello stesso sistema, dall'altro il riconoscimento delle rivendicazioni civili degli afroamericani da parte delle élite e delle classi medie bianche dominanti sia a livello culturale (nella dimensione della divulgazione pubblicistica/documentaria/letteraria) sia a livello giuridico (nell'ambito della legislazione e delle sentenze della Corte Suprema). È alla luce dell'incontro, spesso conflittuale, tra queste diverse prerogative che saranno letti in questa parte alcuni degli snodi centrali in cui si articolano il diritto e le sue rappresentazioni durante la Depressione.

Sebbene, come afferma Arthur M. Schlesinger in *The*

*Age of Roosevelt* (1957-60), il riformatore Roosevelt non abbia una visione chiara di quali azioni intraprendere per fermare la crisi, un punto fermo della sua politica rimarrà la convinzione che essa sia stata generata dal patologico accentramento della ricchezza e del potere economico nelle mani di pochi. E proprio il tentativo ideale e pragmatico di dar vita a una nuova e «broader liberty» (Roosevelt, “Fireside 6”) da intendersi come sicurezza e prosperità per “l’uomo comune” – quale riformulazione quindi del fondamento giuridico di libertà “civile” e non solo “privata” – animerà tutti i discorsi presidenziali dal 1933 al 1941 fino a giungere, nel 1944, alla proposta di un “Second Bill of Rights” che ampli il primo includendovi la salvaguardia delle libertà dal bisogno economico. A una revisione del capitalismo americano all’insegna dell’interventismo governativo a “riequilibrio” nella distribuzione della ricchezza del paese – “bianco” – vanno ricondotte le più importanti misure federali del primo e del secondo New Deal che saranno poi alla base degli attriti con la Corte Suprema culminati nella cosiddetta *Court Packing Crisis* del 1937. Gli esiti di quello scontro sanciranno la costituzionalità della legislazione assistenziale dell’esecutivo di Roosevelt in materia di mercato. Facendo leva sull’immobilismo della precedente amministrazione e, soprattutto nel secondo mandato, sulla retorica, dai contorni vaghi, dell’“uomo dimenticato” vittima della crisi, Roosevelt rivendicherà l’investitura elettorale plebiscitaria come legittimazione ad agire, in modalità “straordinarie” vista l’eccezionalità della congiuntura economica e sociale, in qualità di presidente “del popolo”. Sulla scorta del lavoro di un gruppo di consiglieri – il famoso “brains trust” – il suo esecutivo avvia così una serie di programmi e di leggi (tra cui soprattutto WPA, Wagner Act e Social Security

Act) che cambieranno il volto della società americana per i decenni a venire garantendo ai cittadini – almeno a una parte di essi – il diritto alla contrattazione sindacale (e un insieme di riforme del lavoro) e all’assistenza sociale e pensionistica. Sono questi i capisaldi che informeranno le due nuove libertà del famoso “Four Freedoms Speech” del 1941, in cui alle libertà di espressione e di credo protette tradizionalmente dalla Costituzione americana, Roosevelt aggiungerà la “libertà dal bisogno” («Freedom from Want») e la “libertà dalla paura” («Freedom from Fear»), fondando così il paradigma del diritto alla sicurezza economica quale necessaria garanzia per le libertà di parola, opinione e religione.

Dall’azione combinata di questa imponente macchina governativa – che si andrà consolidando grazie alla durata, anch’essa un *unicum* nella storia del paese, della presidenza di Roosevelt, eletto per quattro mandati consecutivi, e in carica dal 1933 fino alla morte, nel 1945 – e della sua necessaria compenetrazione con l’apparato culturale di quello stesso frangente emergerà una retorica incentrata sul “popolo” (con tutte le ambiguità implicite in una tale concrezione della democrazia americana) che impronterà un’intera epoca. Scrive Warren Susman: «Il simbolo più persistente [...] della letteratura del periodo fu il “popolo”» (Susman, *Culture* 178).

Per molti versi, soprattutto nelle sue prime fasi, il New Deal deve essere studiato anche in risposta – ovvero in parziale e concorrente sintonia di intenti – a una serie di movimenti populistici cresciuti intorno a figure individuali carismatiche capaci di catalizzare la rabbia e il dissenso della pancia del paese di fronte alla crisi. Oltre a Francis Townsend, il medico ideatore del popolare “Townsend Plan”, una pianificazione pensionistica che avrà alcune ri-

cadute sul Social Security Act del 1935, e alla piattaforma “End Poverty in California” (“Epic”) lanciata da Upton Sinclair nella sua corsa a governatore della California, particolare notorietà spetta ad altri due personaggi che cavalcano i favori popolari di quegli anni: Padre Charles Edward Coughlin, cattolico, antisemita, avvocato di una riforma monetaria, iniziale sostenitore del New Deal e abilissimo oratore radiofonico, e Huey Long, “The Kingfish”, governatore della Louisiana, anch’egli propugnatore di un programma di redistribuzione della ricchezza (“Share Our Wealth”), assassinato nel 1935, poco dopo aver annunciato la sua discesa in campo contro Roosevelt e a fianco di Coughlin (Wolfskill-Hudson 61-116).<sup>1</sup>

Di fronte al populismo demagogico agitato da Coughlin e Long, Roosevelt riuscirà a rielaborare alcune delle rivendicazioni contenute in quelle proteste poco coese alla luce di un complessivo riposizionamento delle libertà civili del paese all’interno di un disegno politico che si propone come compimento di un progetto di graduale trasformazione del “popolo” in “nazione” avviato, secondo la retorica dispiegata nei discorsi presidenziali “domestici” e ufficiali, dai legislatori della Costituzione. Il perfezionamento dell’“Unione” – esplicito nella proposizione finale che segue l’*incipit* del Preambolo alla Costituzione, «We the People of the United States, in Order to form a more perfect Union» – potrà darsi, sotto Roosevelt, a due condizioni, a loro volta interdipendenti: una rifunzionalizzazione di quel *we* in termini di classe e un’impronta normativa all’amministrazione “federale” in grado di mettere

1. Alla figura di Huey Long è ispirato *All the King's Men* di Robert Penn Warren, del 1934, la storia dell’ascesa e della caduta del governatore inventato Willie Stark modellato su “The Kingfish” (Raines 678).

a regime una serie di provvedimenti in materia economica e sociale. Sulla scorta di una maggiore penetrazione dei tre rami del governo (legislativo, esecutivo e giudiziario), la formazione di un sistema “nazionale” di gestione di una “cosa pubblica” allargata a comprendere i diritti di proprietà e di contratto darà vita a un’imponente macchina burocratica informata da un’ideologia tecnocratica.

Alla fine dell’era Roosevelt saranno cambiate le aspettative del “popolo” americano – almeno per i bianchi – rispetto al governo diventato garante della sicurezza economica di un numero sempre maggiore di cittadini (Pontuso 113). Attraverso i provvedimenti legislativi del New Deal, in quel «We, the people» entreranno per la prima volta in maniera sistematica i diritti dei lavoratori, degli immigrati caucasici e dei nativi americani ma non quelli dei neri nel Sud – svantaggiati o del tutto esclusi dai tre provvedimenti più importanti del New Deal, Wagner Act, Social Security Act e Fair Labor Standard Act – né quelli di asiatici e ispanici nell’Ovest. Da un punto di vista sociologico ed economico le tensioni sociali legate al perdurare della “linea del colore” saranno alla base di una forte sensibilizzazione pubblica e intellettuale contro una legge accusata di firmare condanne fondate sul pregiudizio razziale e sulle consuetudini segregazioniste in alcuni dei casi più celebri di quegli anni (su tutti il processo agli Scottsboro Boys) e di consentire la pratica del linciaggio, rivelando così quanto il diritto americano sia ancora profondamente spaccato tra Nord e Sud.

## 2. DA POPOLO A NAZIONE: LA RETORICA DI FRANKLIN D. ROOSEVELT

Mr. Roosevelt may have given the wrong answers to many of his problems. But he is at least the first President of modern America who has asked the right questions.

*The Economist*

[F. Roosevelt] changed the thought of a nation that night with that one speech. He changed us from a nation of takers out to putters in.

Will Rogers

Il New Deal propone un rinnovato concetto di libertà includendo per la prima volta la libertà dal bisogno. La retorica presidenziale non è egalitaria, ma rientra in una visione moderna di stato liberale: la redistribuzione sociale della ricchezza è funzionale cioè alla riconquista della libertà dell'individuo americano (Sunstein 2). La forza di quella retorica risiede nella capacità comunicativa di Franklin Delano Roosevelt, nel suo saper parlare a una comunità nazionale che si riconosca, sempre di più, parte di un disegno politico riformista. Ancor prima di essere eletto, Roosevelt si presenta come un innovatore capace,

se necessario, di rompere con le tradizioni «assurde».<sup>2</sup> La “rottura” si darà, soprattutto a livello simbolico, grazie all’uso di Roosevelt dei mezzi di comunicazione di massa – la radio e le lettere alla Casa Bianca – che gli permetteranno, a un tempo, di raggiungere e farsi raggiungere da milioni di americani, avendo così sempre il polso del paese. Non solo, attraverso i cosiddetti “discorsi del caminetto”,<sup>3</sup> le comunicazioni radiofoniche trasmesse alla sera da un presidente che spiega agli ascoltatori in modo semplice, pacato e comprensibile i maggiori provvedimenti del New Deal, e i discorsi ufficiali del protocollo politico, Roosevelt si mostra un oratore a suo agio nell’uso efficiente della tecnologia nonostante il suo handicap fisico, la poliomielite che lo costringe alla sedia a rotelle e a sorreggersi grazie all’uso di protesi esterne sulle gambe (Rabinowitz, “1933, March”; Houck and Kieve). Pur attento a nascondere il simbolo della propria invalidità – la sedia a rotelle –, espungendola così dalla propria iconografia una volta arrivato alla Casa Bianca, gli elettori non mancano di leggere, nella tenacia con cui Roosevelt combatte e convive con essa, un motivo di speranza per uscire dalla crisi che attanaglia il paese (Rabinowitz, “1933,

2. Si legga il discorso in cui Franklin Roosevelt accetta la *nomination* democratica del 2 luglio 1932: «The appearance before a National Convention of its nominee for President, to be formally notified of his selection, is unprecedented and unusual, but these are unprecedented and unusual times. I have started out on the tasks that lie ahead by breaking the absurd traditions that the candidate should remain [...] Let it also be symbolic that in so doing I broke traditions. Let it be from now on the task of our Party to break foolish traditions» (Roosevelt, *Reader* 69-70).

3. L’espressione *Fireside Chats* spetta a un giornalista della CBS, Harry Butcher, che la conia il 7 maggio 1933. Ma sarà lo stesso Roosevelt a usarla da quel momento in poi (Buhite and Levy xv).

March”]; Stein 32-39).<sup>4</sup> L'altra modalità comunicativa messa a punto da Franklin e Eleanor Roosevelt è rappresentata dalle lettere che gli americani sono incoraggiati a indirizzare direttamente al presidente e alla First Lady. Nel suo *Down and Out in the Great Depression: Letters from the 'Forgotten Man'*, Robert McElvaine ricorda che nella settimana successiva all'inaugurazione, arrivano alla Casa Bianca 450.000 lettere e che negli anni a venire la media resterà sulle 5.000/8.000 lettere al giorno. Quelle lettere sono scritte in maggioranza da poveri (e metà da lavoratori). Fatte le dovute proporzioni con i cambiamenti demografici e l'aumento dei tassi di alfabetizzazione, le lettere a Roosevelt saranno quattro volte quelle scritte ai due presidenti americani che ne avevano fatto più uso in passato, Abraham Lincoln e Woodrow Wilson (McElvaine, *Down* 7).

Così, dai suoi primissimi giorni, Roosevelt riuscirà a diffondere l'immagine di un presidente in cui la gente, “il popolo”, gli uomini e le donne “dimenticati” possano confidare e confidarsi (McElvaine, *Down* 5-7). In una lettera di una donna dall'Alabama: «Mai prima d'ora abbiamo avuto dei leader alla Casa Bianca cui sentivamo di poterci rivolgere per i nostri problemi, perché mai prima d'ora i nostri leader sono apparsi coscienti delle masse [...] Sapere che il mio presidente sta cercando di sollevare “l'uomo dimenticato” mi ha dato il coraggio di scriverLe» (6).

Quelle lettere sono spesso usate da Roosevelt nei discorsi del caminetto, in cui esorta gli ascoltatori a mandargliene ancora. Su questo espediente Roosevelt costruirà

4. Per uno studio dettagliato dell'iconografia della malattia di Roosevelt dagli albori della sua attività politica fino alla rielaborazione postuma della stessa negli anni Settanta cfr. Stein.

la popolarità di uno sforzo di “ascolto” delle storie degli americani e la credibilità di una retorica non scevra di sentimentalismo in affermazioni quali «You are farmers, I am a farmer myself» (citata, non a caso, da James Agee in *Let Us Now Praise Famous Men*).<sup>5</sup> Le strategie retoriche dei “discorsi del caminetto” rispondono infatti all’intenzione di Roosevelt di rivolgersi ai cittadini attraverso un doppio canale di ascolto e di risposta: il presidente si presenta come uno *I* che si rivolge a uno *You* di cui rivendica di essere, attraverso il processo democratico, l’emanazione istituzionale (Buhite and Levy xviii). Ai discorsi di Roosevelt – tanto quelli “domestici” del caminetto quanto quelli ufficiali – contribuisce l’azione congiunta di un gruppo di almeno dodici persone, tra cui spiccano i nomi di Samuel Rosenman (giudice della Corte Suprema di New York dal 1936 al ‘43), Harry Hopkins (fidato consigliere di Roosevelt e supervisore del WPA), e Rexford Tugwell (economista di Columbia e primo tra i *brains trust*, autore del saggio economico *The Industrial Discipline and the Governmental Arts*, del 1933, in cui invoca una pianificazione economica da parte dello stato a calmierare le storture del capitale americano, e creatore della AAA e della Resettlement Administration, RA).

A esaminare i discorsi di Roosevelt dal 1933 al 1941 si è colpiti dalla ricorrenza della parola «Nation» rispetto a «the People». <sup>6</sup> Non è casuale. Analizzando più da vicino le concordanze di “nazione” in questo *corpus* appare chiaro come l’uso di «Nation» sia sempre strumentale al riferimento a un

5. Agee-Evans 102; Crane 79-80.

6. Il corpus di ventidue discorsi considerati qui – cfr. Bibliografia – va dal 4 marzo 1933 al 9 dicembre 1941: mentre «the people» compare 90 volte, «nation» (sempre e solo al singolare) compare 174 volte.

progetto politico che, iniziato con la nascita della Costituzione, si sta compiendo proprio sotto il New Deal grazie a un processo di modernizzazione capace di rendere le questioni economiche e sociali del paese comprensibili a un numero sempre maggiore di americani.<sup>7</sup> D'altronde, il popolarissimo umorista Will Rogers – cowboy e comico – durante un programma radiofonico andato in onda nel 1933 dopo il primo discorso del caminetto di Roosevelt (del 12 marzo 1933, sulla crisi bancaria) dirà che proprio in quel discorso sarà riconosciuto in futuro lo spartiacque della Grande Depressione perché lì il presidente: «[He] changed the thought of a nation that night with that one speech. *He changed us from a nation of takers out to putters in*» (Rogers cit. in Robinson, *The Dance* 91, miei i corsivi). Il riferimento di Rogers alla metamorfosi di una nazione di «takers out» in «putters in» è doppio, alludendo tanto, a un livello immediato, al discorso bancario (con i «takers out» che corrono a togliere i loro risparmi dalle banche riconvertiti in «putters in»), quanto, a livello più simbolico, all'ambito dell'interventismo economico, e in ultima analisi fiscale, dei primissimi provvedimenti del New Deal, capaci di trasformare i detrattori/disinvestitori in investitori/contribuenti. Il portato di un tale cambio di rotta sarà non solo una novità in grado di scalfire – almeno a livello metaforico – la crisi ma anche, soprattutto, un mutamento della mentalità “nazionale” destinato a durare nel tempo. Lo stesso Roosevelt – appassionato di umorismo – non sarà insensibile alla retorica popolare e acuta di Will Rogers e chiederà al proprio staff di

7. Tra le concordanze più rilevanti della parola «Nation», cfr. “Fireside Chat 3: On the National Recovery Administration”, 24 luglio 1933; “Fireside Chat 5: On Addressing the Critics”, 28 giugno 1934; “Democratic National Convention”, 27 giugno 1936; “Speech at Madison Square Garden”, 31 ottobre 1936.

studiarne le performance radiofoniche per migliorare il tono del secondo discorso del caminetto, registrato il 7 maggio dello stesso anno (Robinson 91).

Nel Fireside Chat 10, “On New Legislation”, del 12 ottobre 1937, Roosevelt fa riferimento esplicito alla maturazione della «masse dei nostri cittadini» che hanno imparato, come bravi scolari di maestri coadiuvati da radio e cinema, a comprendere le dinamiche «degli affari nazionali» e della nuova legislazione e quindi ad «approvare» implicitamente l’operato del governo:

Five years of fierce discussion and debate – five years of information through the radio and the moving picture – *have taken the whole nation to school in the nation’s business*. Even those who have most attacked our objectives have, by their very criticism, encouraged *the mass of our citizens* to think about and understand the issues involved, and, understanding, *to approve*. (Roosevelt, “Fireside Chat 10”, miei i corsivi)

L’immagine è dunque quella di una democrazia partecipativa moderna. Da quel processo, dice Roosevelt, usando a questo punto una prima persona plurale, il popolo americano ha imparato a pensare come nazione e, soprattutto, a sentirsi parte di una nazione, riconoscendosi così parte comune di un progetto politico:

*Out of that process, we have learned to think as a nation. And out of that process we have learned to feel ourselves a nation*. As never before in our history, each section of America says to every other section, “Thy people shall be my people”. (Miei i corsivi)

Il riferimento a “popolo” come costitutivo di una nazione è già stato sviluppato da Roosevelt nel suo secondo discorso inaugurale, pronunciato il 20 gennaio 1937 davanti a una folla battuta da una pioggia scrosciante e destinato a diventare il manifesto del secondo mandato (Kennedy 287). A un’apertura calibrata sulla tradizione retorica americana – «We of the Republic», «Our covenant» – segue il riferimento al centocinquantésimo anniversario della «Convenzione Costituente che fece di noi una nazione», «creando un governo forte con poteri di azione sufficienti, ieri come oggi, a risolvere problemi totalmente fuori dalla portata individuale o locale»; un secolo e mezzo fa i padri fondatori, continua Roosevelt, «stabilirono il Governo Federale per promuovere il benessere generale e per assicurare i vantaggi della libertà al popolo americano» (Roosevelt, “Second Inaugural Address”).

Con un simile *incipit* non sorprende che il discorso prosegua sul calco della geremiade, infilando un potente elenco di lamentazioni, tutte incentrate sulle “privazioni” materiali del popolo americano, annunciate dalla ripetizione omiletica di «I see»:

But here is the challenge to our democracy: *In this nation I see tens of millions* of its citizens – a substantial part of its whole population – who at this very moment are denied the greater part of what the very lowest standards of today call the necessities of life.

*I see millions* of families trying to live on incomes so meagre that the pall of family disaster hangs over them day by day.

*I see millions* whose daily lives in city and on farm continue under conditions labeled indecent by a so-called polite society half a century ago.

*I see millions* denied education, recreation, and the opportunity to better their lot and the lot of their children.  
*I see millions* lacking the means to buy the products of farm and factory and by their poverty denying work and productivity to many other millions.  
*I see one-third of a nation* ill-housed, ill-clad, ill-nourished. (Miei i corsivi)

Nella lettura di Sacvan Bercovitch, la geremiade puritana – genere a un tempo religioso e politico, spirituale e pratico, privato e pubblico – permette all’America coloniale di creare una storia condivisa e un destino comune, rifunzionalizzando i biblici cataloghi di ingiustizie e di insoddisfazione nei confronti della “decadenza” delle nuove generazioni nella fede incrollabile in una missione plasmata sui valori commerciali della classe media (Bercovitch, *Jeremiad*). Sullo studio della geremiade americana come genere strumentale all’egemonia culturale torna John M. Murphy in un saggio del 1990 in cui scrive che «la geremiade limita lo scopo della riforma e la profondità della critica sociale», spostando «l’attenzione dai possibili errori sistemici e istituzionali verso la considerazione dei peccati individuali» (Murphy 402).

Il ricorso a un genere che, partendo dalla contrapposizione tra la “degenerazione” del presente e l’esemplarità del modello dei padri, arrivi a infondere nuova energia nella missione di un popolo entro gli argini del controllo egemonico si attaglia quindi alla visione di Roosevelt, un riformatore liberale allineato al concetto di “prudenza” politica, ovvero all’idea di «stable innovation» (Jasinski, *Sourcebook* 338; Fishman). Il richiamo alla nascita della Costituzione è quindi da leggere alla luce di questo ossimoro, di innovazione all’interno della stabilità del si-

stema. Perché il sistema sia più stabile è necessario però allargarne la sicurezza economica raddrizzando quindi le ingiustizie che affliggono il “popolo” nella crisi, lo stesso “popolo” che presiede all’*incipit* della Costituzione.

In *The Letters of the Republic*, Michael Warner offre un’interpretazione del «We the people» postulato dai padri della Repubblica nella Costituzione come di un’entità che parli, al contempo, *al e per* il popolo in un’unica voce, un «self-present we». Ma in questo gesto – che non sarebbe di rappresentanza ma di «interpellanza sovrana» – quello stesso popolo è chiamato in causa per consentire la propria «coercizione» (Warner 199, 112).<sup>8</sup> Rivendicando di parlare per il popolo, la Costituzione lo rende quindi effettivamente muto perché, ancora Warner, «non c’è alcuno spazio legittimo di rappresentanza al di fuori di quel “noi” costitutivo».

Allo stesso tempo, secondo Robert A. Ferguson, l’indefinitezza politica – ma anche geografica – di quel *We* contiene già al suo interno – fissandoli e così depotenzian-doli – «tutti gli aspetti precedenti di attività rivoluzionaria, specialmente le parti caotiche e dirompenti» (Ferguson 144; Garcia 60-61). In altre parole, nella flessibilità semantica di quel *We* si dà corpo a «una collettività unanime in cui si possono riconoscere contemporaneamente soggetti diversi e antagonisti» (Scacchi 104), un’entità ipotizzata sulla carta ma ancora lontana dall’essere realtà.

Con il New Deal, quel *We* indefinito e idealmente universale prende forme contingenti – ovvero legislative – più socialmente allargate. Il dissenso, forte soprattutto fino al 1937, è riassorbito e reso “istituzionale” nella

8. «A sovereign interpellation in which they are always coming across themselves in the act of consenting to their own coercion» (Warner 112).

stessa retorica “riparatoria” di Roosevelt che agisce non modificando il testo costituzionale – tra il dicembre 1933 e il 1947 non vengono, significativamente, passati emendamenti – ma orientandone l’interpretazione alla garanzia della sicurezza economica. L’assorbimento delle tensioni rivoluzionarie e del dissenso all’interno del «We the people» durante la Depressione si darà tuttavia soltanto trasformando il disegno di nazione come norma moderna universale in una specifica concretizzazione storica che preveda l’azione diretta e imponente del governo federale.

La geremiade del secondo discorso inaugurale raggiunge il suo climax al termine del catalogo dei “milioni” di indigenti. Il dispositivo fatico diventa qui più complesso:

It is not in despair that I paint *you* that picture [...] I paint it for *you* in hope – *because the Nation, seeing and understanding the injustice in it, proposes to paint it out* [...] The test of our progress is not whether we add more to the abundance of those who have much; it is whether we provide enough for those who have too little. (Roosevelt, “Second Inaugural Address”, miei i corsivi)

In un discorso inaugurale, l’interlocutore privilegiato è costituito dal corpo elettorale, quindi dai cittadini che sono qui apostrofati da uno «you», una sorta di «seconda persona nazionale», un grande contenitore discorsivo in grado di neutralizzare tutte le differenze di classe, razza, etnia e genere.<sup>9</sup> A questa seconda persona nazionale il presidente si rivolge con speranza perché la «Nazione», norma astratta e universale che sussume la prima e la seconda persona (quindi il presidente e il popolo americano), «vedendo l’in-

9. Sulla «national second person» cfr. Pease 404-405.

giustizia di quella situazione, si propone di cancellarla».

Ecco, allora, l'uso della prima persona plurale: il «*nostro* progresso» che non si misura «nell'aggiungere ricchezza all'abbondanza di quelli che hanno tanto, ma nel provvedere a sufficienza per quelli che hanno troppo poco». In quel “noi” si fondono idealmente non solo emittente e destinatario in un disegno politico “nazionale” ma anche *haves* e *have nots*. Poco più avanti, Roosevelt torna però a separarsi dal popolo («they») – «If I know aught of the will of *our* people [...] *They* will demand a *nation* uncorrupted by cancers of injustice [...]» – salvo poi ricorrere nuovamente al “noi”, un noi “nazionale”:

But in *our* seeking for economic and political progress as a *nation*, we all go up, or else we all go down, as one *people*. (Miei i corsivi)

Per non affondare come *popolo*, dice Roosevelt, gli Stati Uniti devono completare il loro progresso economico e politico come *nazione*, un progetto che richiederà una centralizzazione più serrata dei meccanismi amministrativi e legislativi, andando a formare una nuova massa governativa di tecnocrati – amministratori e funzionari – incaricati di operare come esperti del «sapere tecnico» al fine di «raddrizzare» le situazioni di ingiustizia economica del “popolo” (Pontuso 111; Denning, *Cultural* 108-109).

Così, con il New Deal, la “gestione” del benessere nazionale si darà sempre di più attraverso la formazione di «élite modernizzatrici» che definiranno non solo i mezzi ma anche i fini dell'azione sociale, andando a creare, pur in maniera non sistematica, un'ideologia “manageriale” affine al corporativismo industriale. Già nel 1941, in *The Managerial Revolution. What Is Happening in the World*,

James Burnham scrive infatti circa quello che chiama “New Dealism”:

Nel suo modo più confuso e meno sviluppato, anche il New Dealism ha contribuito a diffondere l’enfasi sullo stato contro l’individuo, pianificazione contro imprese private, lavoro (anche se assistenziale) contro opportunità, sicurezza contro iniziativa, ‘diritti umani’ contro ‘diritti di proprietà’. Non c’è dubbio che l’effetto psicologico del New Dealism sia stato ciò che i capitalisti dicono sia stato: di indebolire la fiducia pubblica nelle idee, nei diritti e nelle istituzioni capitalisti. *I suoi tratti più distintivi hanno contribuito a preparare le menti delle masse all’accettazione della struttura sociale manageriale.* (Burnham 201-202, miei i corsivi)

«L’accettazione di una struttura sociale manageriale» incardinata su esperti detentori di un sapere tecnico-scientifico soggiace quindi all’idea di governo del New Deal, un governo, afferma James Pontuso – citando la celebre formula lincolniana «government of the people, by the people, for the people» –, «*of the people and for the people, but not necessarily by the people*» (111). L’«innovazione stabile» di Roosevelt si dispiega così sia a livello retorico (come evidenziano le concordanze della parola «nation» nei suoi discorsi) sia a livello politico nell’alveo di un progetto di “nazione” capace di “incorporare” il “popolo” convertendo le rivendicazioni e le opinioni di una parte sempre più allargata di quest’ultimo in “sapere” tecnico e scientifico dell’apparato statale.

### 3. “A NEW DEAL FOR THE AMERICAN PEOPLE”: IL NUOVO PATTO

Il discorso del 2 luglio 1932 alla Democratic National Convention di Chicago con cui Roosevelt accetta la nomina di candidato democratico alle presidenziali si conclude sulla promessa di un cambiamento nella gestione politica ed economica del paese suggellato, notoriamente, da un nuovo «patto» con «il popolo americano». A quel climax Roosevelt arriva attraverso un ragionamento che individua la matrice della crisi economica nell'iniqua distribuzione della ricchezza nazionale, avocando al prosimo esecutivo la responsabilità di intervenire in «tempi insoliti e senza precedenti» per rimettere il paese sulla strada di una «giustizia reale, o di reale uguaglianza per tutti i nostri cittadini»:

Let us now and here highly resolve to resume the country's interrupted march along the path of real progress, of *real justice*, or *real equality for all our citizens*, great and small. [...] Throughout the Nation, men and women, forgotten in the political philosophy of the government of the last years look to us here for guidance and for *more equitable opportunity to share in the distribution of national wealth*. (Roosevelt, *Reader* 70, 73, miei corsivi)

Craig Allen Smith legge in questo discorso una gemitiva, con il sermone di Roosevelt a denunciare l'azione dei «cambiavalute» che «hanno lasciato i seggi più alti nel

tempio della nostra civiltà», e a invocare con forza l'urgenza di un ritorno alle «antiche verità» dei padri fondatori (Smith, *White House* 141). La promessa di un nuovo patto su cui si conclude il discorso ritorna al campo semantico del «tempio» con la «chiamata alle armi» per i profeti/templari di un «nuovo ordine di competenza e coraggio» impegnati in una «crociata» che «riporti l'America al suo popolo»:

*I pledge you – I pledge myself to a new deal for the American people. Let us all here assembled constitute ourselves prophets of a new order of competence and of courage. This is more than a political campaign; it is a call to arms. Give me your help, not to win votes alone, but to win in this crusade to restore America to its own people.*  
(Roosevelt, *Reader* 74, miei i corsivi)

In altri discorsi, come quello dello stesso anno tenuto al Commonwealth Club, Roosevelt si scaglia apertamente contro lo spirito dei capitani di industria, definiti senza mezzi termini «*unethical competitors*», colpevoli di aver imposto la legge della giungla nella società civile e di aver consegnato il paese alla morsa della sovrapproduzione – «l'abbondanza sulla porta di casa» – che eccede il potere d'acquisto delle masse (Pontuso 106-107, miei i corsivi).

Una volta eletto, Roosevelt dimostrerà un approccio per lo più pragmatico alle politiche governative attuate nei suoi primi cento giorni. Non entrerà infatti mai nel merito della linea macroeconomica complessiva del primo New Deal, designando invece una serie di provvedimenti “centralizzatori” dettati dalla necessità di tamponare l'emergenza monetaria e quella lavorativa (ancora dibattuto rimane il suo effettivo orientamento alle teorie economiche keyne-

siane).<sup>10</sup> Sul fronte giuridico, tuttavia, il neoeletto presidente, che avrà come consigliere fidato Felix Frankfurter (avvocato di Harvard sostenitore di uno stato dai poteri normativi e legislativi forti), dimostra fin da subito una visione complessiva più nitida. Affinché l'esecutivo possa rispondere alla priorità di «mettere la gente al lavoro» (Roosevelt, *Reader* 92), gli equilibri tra autorità legislativa e giudiziaria dovranno diventare più fluidi. Una svolta nella gestione dell'esecutivo potrà darsi infatti solo al costo di orientare le tendenze della Corte Suprema – vertice di tutto il sistema giudiziario, dirimente nei conflitti tra stato e stato e tra stato e governo federale, massimo e ultimo organo di controllo della costituzionalità delle leggi. Nel primo discorso inaugurale, Washington 4 marzo 1933, Roosevelt esprime chiaramente l'intenzione di interpretare la Costituzione in risposta alla congiuntura di tempi straordinari:

Our Constitution is so simple and practical that it is possible always to meet extraordinary needs by changes in emphasis and arrangement without loss of essential form. [...] It is to be hoped that the normal balance of executive and legislative authority may be wholly adequate to meet the unprecedented task before us. *But it may be that an unprecedented demand and need for undelayed action may call for temporary departure from that normal balance of public procedure.* (Roosevelt, “First Inaugural Address”, miei i corsivi)

10. Si vedano in questo senso il resoconto fatto dell'incontro tra l'economista John Maynard Keynes e Roosevelt nel 1934, raccolto poi nel *memoir The Roosevelt I knew* (1946) di Frances Perkins, Segretario del Lavoro e donna di spicco del *brains trust* Rooseveltiano, e la lettera scritta da Roosevelt a J. M. Keynes il 3 marzo 1938. Cfr. Roosevelt, *Reader* 193-194.

I maggiori provvedimenti del primo New Deal saranno appunto deliberati sotto il pungolo dell'improcrastinabilità dell'azione governativa e muoveranno da un'interpretazione allargata tanto delle prerogative del governo federale rispetto a quelle dei singoli stati, quanto dell'esecutivo rispetto a quelle del ramo legislativo. Tra il marzo del 1933 e il giugno del 1934 il Congresso approva una serie di leggi eccezionali per numero e scala – Emergency Bank Relief Act, Civilian Conservation Corps (CCC), Agricultural Adjustment Act (AAA), Tennessee Valley Authority (TVA), Federal Housing Administration (FHA), Federal Emergency Relief Act (FERA), National Industrial Recovery Act (NIRA), National Recovery Administration (NRA) e, creata nel Titolo II del NIRA, la Public Works Administration (PWA) – che toccando i punti nevralgici della depressione economica (il sistema bancario, l'industria, l'agricoltura, la disoccupazione, l'edilizia pubblica, la casa, l'impoverimento dei suoli) presuppongono un quadro centrale capace di presiedere alle prospettive individuali e locali in nome di un superamento delle teorie liberaliste tradizionali. Tra queste, il provvedimento legislativo in cui più palese appare la volontà di dar vita a una linea riformista in materia di diritto al lavoro finalizzata a regolare l'economia – e placare l'ondata di scioperi del paese – ci sono il NIRA e l'agenzia che ne nasce (NRA). All'interno del NIRA, al cui disegno contribuisce in modo determinante un altro uomo del "brains trust" di Roosevelt, il Senatore Robert F. Wagner – le parti più importanti e dibattute sono la Sezione 3 e la Sezione 7(a) del Titolo I. Mentre la prima conferisce alle corti distrettuali federali giurisdizione sulle violazioni del codice e ai procuratori distrettuali l'autorità di costringere le corti a rispettare quel codice, la seconda garantisce ai lavoratori

il diritto all'organizzazione sindacale (mettendo così al bando i cosiddetti contratti *yellow-dog* che permettono la pratica di assumere un lavoratore solo a patto che questi non sia iscritto a una “union”) e introduce la contrattazione collettiva. La Sezione 7(a) – una concessione al sindacato AFL (American Federation of Labor) da parte di un riluttante Roosevelt – entra quindi nel merito dei diritti dei lavoratori garantendo loro, oltre a questi due punti, un tetto massimo di ore, un minimo di paga e altre condizioni lavorative «approvate o prescritte dal presidente». <sup>11</sup> Inoltre, postulando come necessaria la messa a punto di un codice del lavoro equo, condiviso e regolamentato dal governo, il NIRA sospende le leggi antitrust, provocando così il malcontento di una fetta consistente di repubblicani e di populistici (Irons 21-40).

Dal NIRA, passato al Congresso nel maggio del 1933, nascono poi diverse costole: una è la già citata NRA, preposta appunto all'amministrazione e al funzionamento della legge, l'altra è la NLB (National Labor Board), creata nell'agosto dello stesso anno per implementare le clausole di contrattazione collettiva della Sezione 7(a) con

11. “[...] 1) that employees shall have the right to organize and bargain collectively through representatives of their own choosing, and shall be free from the interference restraint, or coercion of employers of labor, or their agents, in the designation of such representatives or in self-organization or in other concerted activities for the purpose of collective bargaining or the mutual aid or protection; 2) that no employee and no one seeking employment shall be required as a condition of employment to join any company to gain any company union or to refrain from joining, organizing, or assisting a labor organization of his own choosing; 3) that employers shall comply with the maximum hours of labor, minimum rates of pay, and other working conditions of employment, approved or prescribed by the President.” Cfr. National Industrial Act (NIRA)

l'auspicio di ricadute immediate sugli scioperi divampati durante l'estate. Tuttavia, Roosevelt non farà niente per rendere la NLB operativa, costituendo così di fatto quasi un ostacolo al suo rodaggio. Gli attacchi al NIRA arrivano da molti fronti: dai repubblicani conservatori, dai populistici come Huey Long preoccupati dagli sviluppi della sospensione dell'antitrust e dagli uomini di legge, su tutti il giudice Louis Brandeis, che la considerano incostituzionale. Il discorso al Senato in difesa del NIRA di Robert Wagner ruota intorno a una visione allargata delle mansioni del Congresso in merito alla regolamentazione del commercio interstatale e della delegazione del potere legislativo all'esecutivo (Irons 25). Significativamente, nel giustificare l'azione legislativa su salari e condizioni di lavoro agli occhi di chi, tra i sostenitori del diritto *laissez-faire*, la condanna come una violazione degli interessi di "libertà" e "proprietà" protetti, vedremo, dalle clausole del *due process*, Wagner fa perno sull'«emergenza» del frangente storico e sulla necessità di risanare «la salute, la sicurezza e il/la morale del popolo» per distogliere gli americani da «immoralità e crimine». Se la Depressione sta costringendo «milioni di persone a vivere a un livello di mera sussistenza, e ne sta convertendo migliaia al crimine, qualsiasi progetto atto a conservare il pagamento dei salari ha a che fare con salute, sicurezza e morale» (Wagner 5155-56). La NRA intanto viene messa nelle mani di un generale, Hugh Johnson, che si avvale della consulenza legale di Donald A. Richberg, l'avvocato già dietro allo storico Railway Labor Act del 1926. Con una campagna pubblicitaria di tipo quasi militaristico – e in quella direzione va anche la scelta del logo della NRA, un'aquila blu – e un motto, «We do our part», in cui risuona un "noi" tanto costituzionale quanto patriottico e corporativo, l'agenzia arriva alla

sottoscrizione del President's Reemployment Agreement (PRA), una sorta di codice di massima tra il governo e i datori di lavoro. Sulle prime la NRA, pur alle prese con le difficoltà di rendere attuative le clausole contrattuali del NIRA, riesce a riscuotere una certa popolarità (con il simbolo esposto in tutti gli esercizi e le fabbriche che vi aderiranno) ma gli effetti sul mercato e sugli scioperi si dileguano nell'arco di quattro mesi.

I problemi maggiori del NIRA sono tuttavia legati alla costituzionalità della legge, soprattutto rispetto al più importante precedente in materia di *due process* (il giusto processo secondo le regole del diritto processuale). Si tratta del caso *Lochner v. New York*, del 1905, in cui la Corte Suprema ha dichiarato incostituzionale uno statuto dello stato di New York che limitava le ore settimanali dei panettieri a sessanta. Secondo quella sentenza, l'incostituzionalità dello statuto risiedeva appunto nella violazione delle clausole del *due process*, ovvero nell'interferenza con la libertà di contratto dei panettieri stessi e dei loro datori di lavoro.

Intanto, nel 1934, Wagner deve incassare una sconfitta sul Labor Dispute Act e sulla Sezione 7(a). A novembre però le elezioni del Congresso cambiano gli equilibri, con i democratici che vincono altri seggi imprimendo così una svolta decisamente *pro-labor* all'assetto parlamentare. È in questa cornice politica che va letta la vicenda del National Labor Relations Act (NLRA) – anche noto come Wagner Act – presentato da Wagner in Senato nel febbraio del 1935. Non godendo dell'appoggio di Roosevelt, che assume una posizione attendista, né di Frances Perkins, Segretario al Lavoro, il disegno di legge è discusso e osteggiato per quattro mesi ma viene poi approvato dal Senato in maggio. A quel punto, è il calcolo di un insieme

di fattori che convince il presidente della convenienza di sostenere la legge: la matrice *pro-labor* del Congresso, l'accresciuta militanza dei lavoratori, il collasso amministrativo della NRA.

E forse, più di tutto, il verdetto emesso dalla Corte Suprema, a tre giorni dall'approvazione del Wagner Act, sul caso *Schechter Poultry Corp. v. United States*, sentenza che invalida, vedremo, l'impianto del NIRA.

L'atteggiamento di Franklin D. Roosevelt nelle politiche di diritto del lavoro resterà tuttavia molto ambiguo. Se da un lato l'immagine pubblica del presidente sarà quella di un protettore delle rivendicazioni dei lavoratori – che non solo lo voteranno, diventando uno zoccolo duro dell'elettorato democratico, ma si rivolgeranno direttamente a lui scrivendo lettere “di prosa incolta in fogli di bloc-notes” (Kennedy 296) –, dall'altro Roosevelt resterà piuttosto diffidente rispetto alla loro causa, se non proprio avverso alla contrattazione sindacale. Ma, come si è scritto, la congiuntura politica e la pressione degli scioperi avranno la meglio sulle indecisioni, facendolo propendere per una virata *pro-labor*.

Abbracciando il Wagner Act, Roosevelt avvia il secondo New Deal, passando così da una concezione che vuole l'economia sottoposta all'autoregolamentazione delle industrie a una in cui essa sia regolata direttamente dal governo federale. Il discorso di Wagner sul significato dell'approvazione del NLRA ripercorre l'evoluzione storica del diritto del lavoro negli Stati Uniti dalle origini (ovvero dal caso *Philadelphia Cordwainer* del 1806, in cui i sindacati erano banditi come «cospirazioni criminali»). L'enfasi di Wagner cade ancora una volta sulla necessità di un'azione nazionale coordinata in materia di commercio interstatale e di superamento della prospettiva locale (Irons 232).

Nonostante il persistere e l'intensificarsi degli scioperi e degli scontri tra capitale e lavoro tra il 1933 e il 1937 sembrano dimostrare la scarsa adeguatezza delle misure contenute nel pacchetto Wagner (National Labor Relations Board, NLRB, e NLRA), queste avranno ricadute profonde e per molti versi epocali nei rapporti tra industria e lavoro, andando a cambiare letteralmente il corso della produzione e delle lotte sindacali nei decenni futuri (Kennedy 320-321). Corollario del cambiamento nei rapporti industria-lavoro sarà l'espansione del diritto del lavoro e dei legali impegnati nella NLRB (che passano da 14 nel 1935 a 226 nel 1939), e la trasformazione dei luoghi stessi della protesta dei lavoratori, dalla strada alle stanze della NLRB.

D'altronde, con le presidenziali del 1936 vinte con numeri schiacciati grazie soprattutto ai ceti medio-bassi – e perdendo invece il supporto di quelli medio-alti – Roosevelt andrà a impostare le politiche interne del secondo mandato all'insegna di un'ancora maggiore ingerenza federale nella vita economica del paese a tutela degli *have nots* (Parrish 359).

In questo senso, scrive Irving Bernstein in *The Turbulent Years*, il ruolo dello stato nei confronti delle lotte operaie non sarà più, come in passato, di stroncarle «con l'uso della forza o con le decisioni ostili delle corti» ma di farsi garante di una serie di diritti a protezione dei lavoratori stessi:

Il movimento degli anni Trenta non solo limitò l'azione coercitiva dello stato ma ottenne una serie di vittorie legislative che fecero dello stato il protettore dei lavoratori. (Bernstein, *Turbulent* XVIII)

Riprendendo qui uno spunto di Michael Parrish, in *Anxious Years*, è altrimenti possibile affermare che da un

punto di vista materiale e simbolico, uno dei segni più evidenti del mutato clima politico e industriale sarà proprio il tavolo dei negoziati sindacali, dove i detentori del capitale devono confrontarsi per la prima volta, nella stessa stanza, con una controparte «i cui antenati non affondavano le loro radici alla Mayflower» (Parrish 358). Ma l'allargamento "etnico" dell'interfaccia sindacale non corrisponde a quello in chiave razziale.

Che i lavoratori tutelati dalle riforme del New Deal non includano gli afroamericani, rimuovendo così di fatto il gruppo maggiormente svantaggiato nel lavoro così come nei servizi, diventa palese con il Social Security Act e il Fair Labor Standard Act.

Approvato nell'agosto del 1935, il Social Security Act è la legge che introduce sussidi di disoccupazione, pensioni e assegni alle famiglie povere, ovvero i pilastri del welfare americano, salvo escludere i lavoratori domestici e i braccianti, vale a dire quasi tutti gli afroamericani. L'altro provvedimento fondamentale del secondo New Deal è il Fair Labor Standard Act, approvato nel 1938 e anche soprannominato "Wages and Hours Bill". Versione riveduta di un disegno di legge del 1933 firmato dal senatore Hugo Black, il FLSA andrà appunto a tutelare le otto ore giornaliere e le quaranta ore settimanali, il salario minimo e il lavoro minorile (imponendo l'obbligo scolastico fino ai sedici anni).

A un filone critico, la cui voce più influente è senza dubbio quella di Bruce Ackerman, che ha interpretato le politiche economiche della legislazione del New Deal come centrali all'affermazione dell'equità sociale, si contrappongono, soprattutto dal 2000, letture tese a ridimensionare se non proprio decostruire il ruolo dell'era Roosevelt sia nella cosiddetta rivoluzione "costituzionale"

(G. Edward White), sia nell'effettiva redistribuzione della giustizia sociale all'interno del paese (David Bernstein). In *Only One Place of Redress* (2001), David Bernstein propone uno studio del Wagner Act, del Social Security Act e del FLSA dalla prospettiva dei neri del Sud. La difesa del salario minimo garantita, scrive Bernstein, da NLRA e FLSA si rivelerà controproducente non solo per i braccianti ma anche per gli operai afroamericani la cui manodopera è così sottopagata da non rientrare nel tetto fissato da queste leggi, e il cui impiego risulta quindi illegale portando in ultima analisi alla perdita di posti di lavoro nel Sud e alla conseguente migrazione dei neri verso le città del Nord. Non solo, Bernstein sottolinea come NLRA e FLSA garantiscano in pratica un potere monopolistico a sindacati discriminatori, soprattutto l'AFL, concludendo che il Wagner Act livellerà effettivamente i salari di bianchi e afroamericani per lo stesso lavoro portando però «anche il prezzo della manodopera non-specializzata oltre livelli sostenibili» (Bernstein, *Only One* 104). Di conseguenza, gli operai afroamericani non-specializzati furono sostituiti da macchine e lavoro straniero più conveniente.

Tuttavia, la tesi centrale di Bruce Ackerman in *We the People. Foundations* (1991) riguarda più precisamente la dottrina giuridica, ovvero l'impatto della nascita, sotto il New Deal, di uno stato federale normativo che, grazie a una negoziazione con la Corte Suprema (e grazie al «cambio di rotta» propugnato da Roosevelt all'interno di essa), crea le aspettative e le condizioni per una maggiore equità sociale, preparando il campo, secondo questa lettura, alla tutela dell'equità razziale perseguita poi dalla Corte Warren negli anni Cinquanta con la sentenza *Brown v. Board of Education*. Secondo Ethan Fishman, i due più grandi errori politici di Roosevelt saranno il disegno di controllo

della Corte Suprema – il “Court Packing Bill” – del 1937 e, in ambito di diritti civili, il Japanese Exclusion Act del 1942, che permetterà all’esercito di deportare 112.000 nip-po-americani (di cui 2/3 cittadini americani) dalla costa ovest a centri di detenzione dell’interno (Fishman 158). E, al meglio, ambiguo risulterà l’atteggiamento di Roosevelt verso gli afroamericani: se da un lato bandirà la discriminazione razziale nel governo federale, dall’altro si rifiuterà di de-segregare le forze armate, e, più di tutto, nel 1935, sceglierà di non appoggiare il disegno di legge anti-linciaggio proposto dai Senatori Costigan e Wagner – fortemente sostenuto dalla NAACP – mostrando così «l’ipocrisia di combattere il razzismo all’estero ignorandolo essenzialmente in casa propria» (Fishman 159).<sup>12</sup>

Poco sostenuto da Roosevelt e oggetto di feroci campagne di ostruzionismo parlamentare da parte dei Senatori democratici e repubblicani del Sud, il disegno di legge Costigan-Wagner arriva in un momento in cui l’esecutivo sta varando una serie di grandi riforme in materia economica. Nonostante la visibilità montante dell’efferatezza e dell’ingiustizia dei linciaggi (con il caso di Claude Neal, cfr. cap. 4) in quello stesso frangente, Roosevelt sceglierà quindi di non investire nella causa razziale. Che sia una scelta dettata dal pragmatismo di cui dice Schlesinger (Schlesinger *The Coming* 257; *The Politics* 155, 654), dal mero calcolo politico, o da un sostanziale disinteresse per la condizione dei neri nel Sud, su questo non si danno letture unanimi.

Certo è che le leggi anti-linciaggio mostrano sia il peso di un elettorato democratico del Sud in grado di vincolare

12. Il Japanese Exclusion Act del 1942 che permetterà all’esercito di deportare 112.000 nippoamericani (di cui 2/3 cittadini americani) dalla costa ovest a centri di detenzione dell’interno (Fishman 158).

le scelte in materia anti-segregazionista di Washington, sia lo scollamento esistente, a livello di legislazione e di giurisdizione (amministrativa, civile e penale), tra stati (soprattutto del Sud) e stato federale. Divisioni e incongruenze giuridiche che si faranno palesi, si è visto, nella decisione del ministro della giustizia Homer Cummings di non intervenire nel caso Neal, lasciandolo gestire alla giurisdizione locale e quindi abdicando, in materia di libertà civili, a quel ruolo forte dell'esecutivo rivendicato dal New Deal a regolamentazione del mercato e alla base di un ripensamento del diritto americano in chiave giusrealista.

#### 4. IL GIUSREALISMO AMERICANO: NEW DEAL E CORTE SUPREMA

La corrente del giusrealismo (o realismo giuridico, *legal realism*) si forma negli anni Venti del Novecento in risposta al formalismo e al concettualismo dominante nel diritto americano dal 1870 e incarnato dalla figura di Christopher C. Langdell. Il formalismo langdelliano si basa su un'interpretazione del diritto come dottrina autonoma, completa e rigorosamente strutturata, da applicare con un ragionamento di tipo deduttivo e sillogistico. In una tale concezione, il ruolo dei giudici è quello di "trovare" la legge sulla base dei precedenti giuridici e dei codici e di applicarla meccanicamente a singoli fatti (Dagan 16, 14-69). A proporre una visione diversa del diritto è l'insegnamento, che sarà poi definito pragmatista e giusrealista, di Oliver Wendell Holmes, giudice e membro della Corte Suprema dal 1902 al 1932. Nella sua opera *The Common Law* (1881) – da cui è ormai celebre la citazione «The life of the law has not been logic; it has been experience» – Holmes colloca il diritto «nel mondo del pregiudizio, della tradizione e del contesto sociale» (Minda 32).

Nella concezione di Holmes – che fa da antesignano a un'intera scuola di giusrealisti fiorita soprattutto tra gli anni Venti e Trenta – il diritto, in un cambio di paradigma analogo a quello che domina la filosofia pragmatista di C.

S. Peirce, William James e John Dewey, va appunto studiato come esperienza, pratica umana “contestuale”, ovvero radicata nelle consuetudini, nelle «aspettative condivise» o, per usare un’espressione che guarda alle teorie postmoderne, «situata» (Minda 33). Il *legal realism* si fortifica così proprio durante la Grande Depressione, trovando i suoi esponenti maggiori nei tre dipartimenti di legge di Columbia, Yale, e Harvard. Karl Llewellyn – autore di *The Bramble Bush* (1930) e Jerome Frank – autore di *Law and the Modern Mind* (1930) – abbracciano, collaborando a Yale, una visione più radicale che non avrà seguito istituzionale negli anni Trenta ma tornerà in voga negli anni Cinquanta, mentre Felix Frankfurter, progressista, eserciterà una certa influenza sulle politiche giuridiche del New Deal.

I più giovani accademici di quegli anni – tra cui spiccano appunto Llewellyn, Frank e Frankfurter – vanno quindi a forgiare una dottrina giuridica traendo ispirazione dai cambiamenti che stanno rivoluzionando le altre discipline del sapere (dal relativismo filosofico al comportamentismo in psicologia), propugnando una concezione del diritto come «istituzione sociale radicata nella realtà di interessi in conflitto, e modellata dal pregiudizio individuale» (Irons 7). Da questo nuovo insegnamento della dottrina giuridica emerge un mutato ruolo dei giudici che da «oracoli» capaci di «trovare» la giusta interpretazione della legge diventano soggetti mortali che, a partire dai pregiudizi della loro formazione e del loro contesto temporale, la «creano» (Irons 7).

Una delle eredità più durature della pratica formalista langdelliana nello stile giudiziale – regola su cui si giocheranno infatti gli scontri e le negoziazioni tra New Deal e Corte Suprema negli anni Trenta – è quella della cosiddetta *due process clause*, la clausola del «giusto processo

secondo la legge» contenuta nel Quinto e nel Quattordicesimo emendamento della Costituzione americana e da intendere, nella sua accezione “sostanziale”, quale strumento delle corti per proteggere certi diritti fondamentali dalle interferenze del governo, *in primis*, tra fine Ottocento e anni Venti del Novecento, il diritto di proprietà (Minda 45, nota 2; Sullivan and Massaro 10-20, Phillips 4-5).<sup>13</sup> Il principio del *due process* applicato in senso restrittivo a tutti i casi in cui la legislazione di uno stato o del governo federale entri in conflitto con la libertà di contratto e di proprietà (tutelate dal Quinto e dal Quattordicesimo emendamento) sarà cristallizzato nella già citata sentenza – che darà poi il nome a un’intera epoca del diritto americano – *Lochner v. New York* (1905). Come si è scritto il caso *Lochner* – che dichiara incostituzionale un provvedimento legislativo dello stato di New York teso a mettere un tetto alle ore di lavoro settimanali dei panettieri – sancisce una tendenza diffusa delle corti di pronunciarsi (almeno fino agli anni Trenta) a sfavore delle “interferenze” governative in materia economica (ovvero di diritto di proprietà e di contratto). Ma questa tendenza cambierà con il New Deal. Tra il 1921 e il 1927 la Corte Suprema invalida il 28 per cento delle sentenze che riguardano l’interventismo legislativo degli stati o dello stato federale invocando la violazione del *due process*; sul finire del decennio succes-

13. Sulle differenze tra *Procedural Due Process* (PDP) – che riguarda la tutela dell’imputato nei processi di diritto civile e penale (esemplificata in nozioni di base quali il diritto a una giusta notifica, una giusta udienza e un giusto processo) e ha quindi a che fare con la messa in atto della legge – e *Substantive Due Process* (SDP) che aggiunge al PDP una dimensione sostanziale e permette alle corti di proteggere certi diritti fondamentali dalle interferenze governative cfr. Sullivan and Massaro 38-81.

sivo la stessa percentuale sarà azzerata (Cushman 954). Un'altra sentenza spartiacque dell'era Lochner è del 1915: *Koppage v. Kansas*, in cui la Corte Suprema afferma che il concetto di libertà, secondo la sua formulazione all'interno della clausola del *due process* del Quattordicesimo emendamento, impedisce agli stati di proibire i cosiddetti *yellow-dog contracts* che impongono ai dipendenti di non intraprendere attività sindacali (Phillips 14).

Più nello specifico, al centro delle sentenze della Corte Hughes (Charles E. Hughes è Chief Justice della Corte Suprema americana dal 1930 al 1941) ci saranno provvedimenti chiave «interessati nella portata dei poteri del Congresso rispetto alle spese per il welfare generale e alla regolamentazione del commercio interstatale, e alla misura in cui le clausole del Quinto e del Quattordicesimo emendamento, soprattutto quelle del “due process”, limitino l'autorità regolativa di stati e governo federale» (Cushman 952). La Corte Hughes è lontana dall'essere un monolite ideologico, al suo interno ci sono infatti due blocchi, uno conservatore formato dai “Quattro cavalieri” (“Four Horsemen”) Willis Van Devanter, James Clark McReynolds, George Sutherland, Pierce Butler, e uno liberale costituzionalista formata da Louis D. Brandeis, Harlan Fiske Stone e Oliver Wendell Holmes – (sostituito nel 1932 da Benjamin Cardozo). Al centro, due moderati costituzionalisti, Owen Roberts e il Chief Justice Charles Evans Hughes (White, *The Constitution* 19, Cushman 951). Con il New Deal i liberali e i giusrealisti auspicano l'adozione di una teoria costituzionale più tollerante nei confronti dello stato sociale interventista.

La storia delle negoziazioni più o meno accese tra esecutivo e Corte Suprema ha prodotto una bibliografia critica molto nutrita. Nel corso degli ultimi quindici anni,

la tendenza dominante è stata quella di rileggerne la storia alla luce di una valutazione più complessa e necessariamente più ambivalente e fluida delle sentenze delle Corte Suprema dai primi decenni del Novecento fino al 1935. Barry Cushman, per esempio, sottolinea come la vulgata che vuole una Corte Hughes ostile ai provvedimenti del New Deal – e quindi responsabile della reazione di Roosevelt nella *Court Packing Crisis* del 1937 – sia in realtà da ridimensionare nella misura in cui quella stessa Corte avrebbe più spesso suggerito all'esecutivo una riformulazione delle leggi affinché queste rientrassero nella cornice costituzionale (cosa effettivamente accaduta, scrive Cushman, con l'Agricultural Adjustment Act).

E, a ben guardare, non mancano sentenze della Corte Suprema precedenti allo scontro del 1937 che avallano la costituzionalità di provvedimenti statali orientati chiaramente all'interventismo pubblico in materia di lavoro e mercato: il caso *Home Building and Loan Association v. Blaisdell* (1934) e, soprattutto, *Nebbia v. New York* (1934), in cui i giudici dichiarano costituzionale la regolamentazione statale del prezzo del latte (Cushman 954, Irons 53). Nel caso *Nebbia*, la clausola del Substantive Due Process richiede “solo” che il regolamento sia “ragionevole”.

Forse proprio perché corroborati da queste sentenze favorevoli, i legali dei New Dealers vivranno come una sconfitta bruciante i verdetti del 1935 sull'incostituzionalità di alcune sezioni del NIRA (oltre alla 7(a), la 9(c) che regola il commercio interstatale del petrolio di contrabbando). A precipitare le cose è appunto la sentenza *Schechter Poultry Corporation v. United States*, soprannominata anche *Sick Chicken Case*, del maggio 1935. Il cuore del pronunciamento riguarda la costituzionalità del NIRA (1933), nello specifico della Sezione 3, che oltre a regolare il prezzo e le

condizioni di lavoro, regolamenta la salubrità dei prodotti. L'accusa, nel caso *Schechter*, è appunto che i polli kosher in questione – il cui commercio in quegli anni costituisce un vero e proprio business di scala interstatale – siano malati e venduti a prezzo ridotto violando quindi il NIRA (Parrish 336). A sentenza emessa, e ricevuto il messaggio in cui il giudice Brandeis dichiara all'esecutivo «la fine di questa faccenda della centralizzazione» (Irons 104), l'ira di Roosevelt è alle stelle. Il 31 maggio 1935, il presidente decide di aprire il suo comunicato dalla Casa Bianca leggendo più di venti messaggi (lettere e telegrammi) arrivatigli a commento del verdetto *Schechter* da imprenditori, gruppi di commercianti, avvocati e cittadini comuni inalberati contro la sentenza dei «polli malati». Conclusa la lettura di quelle testimonianze popolari, Roosevelt passa all'attacco: “[...] le implicazioni di questa decisione [...] sono probabilmente più importanti di tutte le decisioni dal caso *Dred Scott* [...]” (Roosevelt, “Press Conference” 315). Il riferimento alla sentenza *Dred Scott v. Sandford* che nel 1857 dichiara la schiavitù costituzionale segnando così uno dei punti più bassi della vita della Corte Suprema americana (Ackerman 63, Crane 3) è un affondo a affetto a cui Roosevelt affianca l'accusa di «arretratezza» nell'interpretazione del commercio interstatale che lede profondamente il bisogno di modernizzazione dell'intera macchina amministrativa e impedisce così il dispiegarsi delle riforme necessarie per il paese (Irons 106).

Ma le tensioni con la Corte Suprema esplodono ancora più forti nel 1937 quando Roosevelt sferra il suo attacco in una mossa quasi semisegreta che sorprende molti dei suoi stessi uomini. A febbraio di quell'anno apre infatti la cosiddetta *Court Packing Crisis* proponendo il disegno di legge del Judicial Reorganization Act, il cui fulcro è una clausola grazie alla quale il presidente potrebbe nominare un giudice

supplementare per ogni giudice che non si ritiri entro sei mesi dal raggiungimento dei settant'anni di età. L'intento palese di Roosevelt è quello di rinnovare la corte, rimpiazzando giudici conservatori con giudici progressisti favorevoli al New Deal. Il disegno di legge è presentato in un discorso del caminetto del 9 marzo 1937 in cui Roosevelt descrive l'operato della Corte Hughes nel 1935 come un pericolo per la stabilità del paese. Le «sentenze cinque a quattro» a cui si riferisce nel discorso sono i cosiddetti Gold Clause Cases, quattro casi sui quali si allunga la legislazione delle riforme dei primi cento giorni in materia finanziaria, soprattutto l'Emergency Banking Act del 1933, provvedimento, quest'ultimo, che la Corte ha giudicato costituzionale con una maggioranza strettissima. Ma l'anatema di Roosevelt contro i giudici ostili – che da lì a due anni, in occasione della firma del Neutrality Act, chiamerà «legulei» (Rozell 136) – va ben oltre al caso specifico in questione, allargandosi implicitamente alle bocciature incassate dal NIRA nel 1935:

Four years ago [...] we asked the Nation to turn over all of its privately held gold, dollar for dollar, to the government of the United States [...] But when, almost two years later, it came before the Supreme Court its constitutionality was upheld only by five-to-four vote. The change of one vote would have thrown all the affairs of this great Nation back into hopeless chaos. *In effect, four justices ruled that the right under a private contract to exact a pound of flesh was more sacred than the main objectives of the Constitution to establish an enduring nation.* (Roosevelt, Fireside Chat 9", miei i corsivi)

Per quanto espressione idiomatica diffusa nell'inglese moderno, la frase «to exact a pound flesh» rimanda alla sua

origine letteraria, ovvero alla vicenda dell'ebreo Shylock nel *Mercante di Venezia*, la più celebre tra le *legal plays* di William Shakespeare. Nella sua analisi dell'opera shakespeariana, Richard Posner definisce l'associazione del diritto naturale al valore commerciale come uno dei cardini della Venezia di Shylock: il diritto naturale – ovvero universale, non scritto, e svincolato da un modello storico contingente – è tutt'uno con le convenzioni contrattuali che regolano il commercio (e il prestito di denaro). D'altro canto, la risoluzione del caso da parte di Portia non mette in discussione il patto di Shylock per la sua assurdit  («una libbra di carne» di Antonio nel caso questo non ripaghi Shylock del suo debito) bensì per un cavillo legale che si riveler  nefasto per chi, come Shylock («il paria»), ha voluto proteggersi dietro a un «legalismo puntiglioso» (Posner 139-149, 148).<sup>14</sup> Tornando al 1937, il ricorso alla metafora popolare della libbra di carne da parte di Roosevelt va letto, da un lato, come denuncia dell'interpretazione delle leggi del New Deal da parte dei «legalisti puntigliosi» della Corte Suprema che mettono cos  in pericolo la vita di quei provvedimenti e indirettamente degli americani cui essi sono rivolti, dall'altro quale condanna dell'appiattimento, nelle sentenze dei giudici, della *higher law* sottesa alla Costituzione – ovvero dei principi universali di imparzialit , moralit  e giustizia – alle libert 

14. Vale la pena di notare come l'espressione «a pound of flesh» ritorni in contesto giuridico in uno dei libri pi  popolari dei primi anni Trenta, *I Am A Fugitive from a Georgia Chain Gaing!* (1932) di Robert Elliott Burns, a cui si ispira l'omonimo film di Mervyn LeRoy (cfr. cap. 3). Nell'ultimo capitolo del libro, completando la sua denuncia dell'orrore e dell'assenza di qualsivoglia disegno riformatore del sistema carcerario delle *chain gangs* in Georgia, l'autore scrive «the law merely demands its pound of flesh» (Burns 257).

del mercato (secondo l'interpretazione in senso restrittivo della *due process clause* di cui si è già scritto).<sup>15</sup> Non è casuale dunque che Roosevelt continui il discorso facendo appello alla Costituzione e al suo Preambolo:

I hope that you have re-read the Constitution of the United States in these past few weeks. Like the Bible, it ought to be read again and again. [...] *In its Preamble, the Constitution states that it was intended to form a more perfect Union and promote the general welfare.* (Roosevelt, "Fireside Chat 9", miei i corsivi)

Il Court Packing Bill non diventerà mai legge, scontrandosi con un ostruzionismo bipartisan al Senato che si protrarrà fino al maggio di quell'anno e segnerà per molti versi una delle prime sconfitte politiche di Roosevelt, intaccandone il mito di infallibilità e aprendo alcune crepe all'interno del partito democratico. Tra il marzo e l'aprile dello stesso anno, tuttavia, la posizione della Corte Suprema si "ammorbisce" attraverso una serie di sentenze – passate poi alla storia come «the switch in time that saved the nine» – volte a sostenere la costituzionalità del Social Security Act e del NLRA (Cushman 957-959; Irons 197-199).

Tra queste sentenze spicca *West Coast Hotel Co. v. Parrish* (il caso sul salario minimo nello stato di Washington) che rovescia il precedente del 1923 e segna un ravvedimento interpretato da molti giuristi alla stregua di una vera e propria rivoluzione costituzionale (Irons 272-280; Novkov 9; Parrish 374-376). L'altra sentenza cardine della

15. A proposito di *higher law making*, diritto naturale e Costituzione cfr. Ackerman 46; e Crane 137.

fine dell'era *Lochner* è *National Labor Relations Board v. Jones & Laughlin Steel*, in cui la Corte dichiara la costituzionalità del *Wagner Act*.

Per Bruce Ackerman queste due sentenze registrano un cambiamento degli interessi della Corte Suprema, che si sposteranno sempre più dall'ambito economico a quello della regolamentazione dei diritti e delle libertà civili. Da lì in avanti, le corti non interferiranno con i regolamenti statuari di interesse economico a meno che altri diritti fondamentali non siano messi a rischio nel procedimento. Il mutato paradigma dei compiti di revisione costituzionale della Corte Suprema è enunciato in una sentenza del 1938, il caso *Carolene Products v. New York*, e più specificamente nella famosa Nota Quattro. Il caso riguarda il *Filled Milk Act* che mette fuorilegge le aggiunte di succedanei al latte. Il Giudice Stone adotta una lettura deferente rispetto alla legge in questione, negando quindi l'incostituzionalità dell'ingerenza statale in materia di mercato posto che "l'intervento" non manchi di "base razionale" (Ackerman 119-123). Ma Stone va ben oltre, delineando nella Nota Quattro che la stessa Corte si impegnerà invece nel compito di una più meticolosa revisione giuridica – «a more exact judicial scrutiny» – in due aree: «la legislazione a tutela di quei procedimenti politici che ci si aspetta possano essere abrogati come legislazione non desiderabile» – sotto la cui rubrica vanno appunto il diritto di voto, di informazione, di organizzazione politica, di assemblea pacifica – e la legislazione riguardante le «minoranze religiose o nazionali, le minoranze etniche», e altre «minoranze separate e insulari» che hanno sofferto una storia di pregiudizi e di esclusione dal processo politico (Irons 294, Ackerman 119-122).

La lettura di Ackerman della Nota Quattro del caso *Carolene* è quella della «biforcazione» dei diritti: la corte

si ritaglia la possibilità di intervenire su tutte le proibizioni che non siano quelle sul diritto di proprietà e di contratto – sulle quali deve cedere a Roosevelt. È come se, scrive Ackerman, le libertà di contratto e proprietà diventassero periferiche dalle trasformazioni del New Deal (122) ma tutte le altre «specifiche proibizioni» contenute nel Bill of Rights, ovvero quelle che salvaguardano la libertà religiosa e limitano l'autorità dello stato di perquisire, arrestare, condannare, incarcerare e punire (quindi le garanzie civili contro l'uso tirannico della legge criminale) restassero invece al centro dello scrutinio dei giudici. In altre parole, la Corte Suprema non dichiara incostituzionali le leggi del New Deal che limitano di fatto la libertà del mercato ma si riserva di alzare la guardia su quelle che regolano le altre libertà – tra cui quelle più tradizionalmente nelle corde del diritto americano (parola, religione) e quelle del procedimento criminale.<sup>16</sup> C'è di più. Cruciale nella lettura di Ackerman del cambiamento della dottrina giuridica durante il New Deal è l'individuazione di una sua continuità rispetto ai due altri momenti fondativi della legge americana, la guerra di Indipendenza che porta alla stesura del Bill of Rights e della Costituzione (la «Fondazione») e il periodo della Ricostruzione dopo la Guerra civile. La dottrina della «base razionale» avocata nel caso *Carolene* è la stessa, scrive Ackerman, usata per il diritto di «libertà di parola» del Primo emendamento (nella Fondazione) e quello della «uguale protezione» del Quattordicesimo emendamento (nella Ricostruzione) (120).

Ackerman vede quindi nel New Deal il terzo (e a oggi ultimo) momento fondativo del diritto statunitense:

16. Per una lettura parzialmente revisionista della “narrative” di Ackerman, cfr. White, *Constitution* 199.

il primo è la nascita della Costituzione, il secondo la Ricostruzione con gli emendamenti (su tutti il Quattordicesimo) voluti da un Congresso repubblicano riformista (46) contro la volontà di un presidente conservatore, il democratico Andrew Johnson, succeduto ad Abraham Lincoln dopo il suo assassinio nel 1865. Sia nella Ricostruzione sia nel New Deal, scrive Ackerman, i riformisti costituzionali sono esposti a un periodo iniziale di critica da parte dei conservatori. La mobilitazione popolare per appoggiare i cambiamenti e gli scontri tra i tre diversi rami (Congresso, presidente, Corte Suprema) fanno delle elezioni del 1866 e del 1936 momenti decisivi nella storia costituzionale (48). Il tratto comune a Ricostruzione e New Deal sarebbe per Ackerman la capacità del Congresso di introdurre nuovi «principi sostanziali» nella «più alta legge» della Costituzione, rielaborando contestualmente il processo legislativo stesso. Questo modello sarà adottato dalle generazioni future di americani che «[...] lotteranno per – e qualche volta si conquisteranno – l'autorità costituzionale di parlare in nome di “We The People”» (57). E nel nome di una sempre maggiore inclusività politica di quel «We The People» andrebbe letta l'altra eredità del New Deal: l'azione pluralistica dei gruppi di interesse, l'allargamento del processo democratico come rappresentativo di tutti gli interessi e, allo stesso tempo, la necessità di partecipazione attiva alla vita politica (129).

L'importanza del New Deal sarà quindi nel fatto di trasformare lo stato in attivo collaboratore nel processo in cui i vari gruppi sociali fanno le loro scelte ed esercitano la loro libertà. I meriti della legislazione Rooseveltiana, al di là delle singole interpretazioni sulla dottrina giuridica abbracciata dai suoi avvocati, saranno di rinnovare il vecchio lessico dei diritti americani suggerendone di nuovi,

ovvero la responsabilità del governo di provvedere alla libertà dalla privazione e dallo sfruttamento economico (Parrish 389). Ma il nuovo patto di Roosevelt sarà possibile solo grazie allo *switch* della Corte Suprema che, sul lungo periodo, scrive Cushman, cambierà «il volto della legge costituzionale americana» (Cushman 952). Alla fine del decennio la Corte Suprema – che tra il 1937 e il 1941 vedrà l'avvicendamento di sette dei suoi membri, sostituiti da giudici nominati da Roosevelt (Hugo Black, Stanley Reed, Felix Frankfurter, William O. Douglas, Frank Murphy, James Byrnes, Robert Jackson) – avrà sì riconosciuto maggiore autorità al ramo dell'esecutivo sostenendone le politiche interventiste a livello regionale e federale, senza tuttavia perdere autonomia e anzi potenziando la tutela «dei diritti e delle libertà civili, soprattutto in materia di libertà di parola e diritti dell'accusato» (Cushman 952).

## **Tabelle**

Tabella 1 – Cronotopi. Selezione corpus romanzi e libri-documentario. Prima fase

ANNO	ROMANZI		LIBRI DOCUMENTARIO
		Bestseller	
1929	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Dahlberg, <i>Bottom Dogs</i></li> <li>- Faulkner, <i>The Sound and the Fury</i></li> <li>- Hammett, <i>Red Harvest</i></li> <li>- Hammett, <i>The Maltese Falcon</i></li> <li>- Smedley, <i>Daughter of Earth</i></li> </ul>		
1930	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Asch, <i>Pay Day</i></li> <li>- Dos Passos, <i>42nd Parallel</i></li> <li>- Faulkner, <i>As I Lay Dying</i></li> <li>- Gold, <i>Jews Without Money</i></li> <li>- Vorse, <i>Strike!</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Barnes, <i>Years of Grace</i></li> <li>- Ferber, <i>Cimarron</i></li> </ul>	
1931	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Faulkner, <i>Sanctuary</i></li> </ul>		
1932	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Brody, <i>Nobody Starves</i></li> <li>- Caldwell, <i>Tobacco Road</i></li> <li>- Dos Passos, <i>Nineteen Nineteen</i></li> <li>- Farrell, <i>Young Lonigan</i></li> <li>- Faulkner, <i>Light in August</i></li> <li>- Lumpkin, <i>To Make My Bread</i></li> </ul>		

ANNO	ROMANZI	LIBRI DOCUMENTARIO
	<b>Bestseller</b>	
1933	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Caldwell, <i>God's Little Acre</i></li> <li>- Conroy, <i>The Disinherited</i></li> <li>- West, <i>Miss Lonelyhearts</i></li> </ul>	
1934	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Cain, <i>The Postman Always Rings Twice</i></li> <li>- Cantwell, <i>Land of Plenty</i></li> <li>- Farrell, <i>Young Manhood of Studs Lonigan</i></li> <li>- Fuchs, <i>Summer in Williamsburg</i></li> <li>- Gilfillan, <i>I Went to Pitt College</i></li> <li>- Herbst, <i>The Executioner Waits</i></li> <li>- Rollins, <i>The Shadow Before</i></li> <li>- Roth, <i>Call It Sleep</i></li> <li>- Slesinger, <i>The Unpossessed</i></li> <li>- West, <i>A Cool Million</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Miller, <i>Lamb in His Bosom</i></li> <li>- Young, <i>So Red the Roses</i></li> </ul>
1935	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Algren, <i>Somebody in Boots</i></li> <li>- Farrell, <i>Judgement Day</i></li> <li>- Kromer, <i>Waiting for Nothing</i></li> <li>- Weatherwax, <i>Marching! Marching!</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Field, <i>Time Out of Mind</i></li> <li>- Glasgow, <i>Vein of Iron</i></li> <li>- Wilder, <i>Heaven's My Destination</i></li> </ul>

Tabella 1

ANNO	ROMANZI		LIBRI DOCUMENTARIO
		Bestseller	
1936	- Dos Passos, <i>The Big Money</i> - Faulkner, <i>Absalom, Absalom!</i> - Steinbeck, <i>In Dubious Battle</i>	- Edmonds, <i>Drums Along the Mohawk</i> - Mitchell, <i>Gone with the Wind</i>	
1937	- Hurston, <i>Their Eyes Were Watching God</i> - Steinbeck, <i>Of Mice and Men</i>	- Roberts, <i>Northwest Passage</i>	- Bourke-White, Caldwell, You Have Seen Their Faces
1938	- Fante, <i>Wait Until Spring, Bandini</i>	- Rawlings, <i>The Yearling</i>	- MacLeish, <i>Land of the Free</i>
1939	- Chandler, <i>The Big Sleep</i> - Di Donato, <i>Christ in Concrete</i> - Fante, <i>Ask the Dust</i> - Faulkner, <i>If I Forget Thee, Jerusalem</i> - Herbst, <i>Rope of Gold</i> - West, <i>The Day of the Locust</i>	- Steinbeck, <i>The Grapes of Wrath</i>	- Lange, Taylor, <i>An American Exodus</i>

ANNO	ROMANZI		LIBRI DOCUMENTARIO
		Bestseller	
1940	- Chandler, <i>Farewell, My Lovely</i> - McCullers, <i>The Heart Is a Lonely Hunter</i> - Wright, <i>Native Son</i>	- Roberts, <i>Oliver Wiswell</i>	- Anderson, <i>Home Town</i>
1941	- Bell, <i>Out of This Furnace</i> - Cain, <i>Mildred Pierce</i>		- Evans, Agee, <i>Let Us Now Praise Famous Men</i> - Wright, <i>12 Million Black Voices</i>
Pubblicazioni postume	- Babb, <i>Whose Names Are Unknown</i> - Le Sueur, <i>The Girl Olsen</i> , <i>Yonnondio</i>		

**Criteri di inclusione:** romanzi entrati nel “canone”; bestseller entrati nel canone; bestseller non entrati nel canone; romanzi proletari; hardboiled; romanzi storici; romanzi sentimentali.

**Criteri di esclusione:** romanzi *non* scritti da autori americani; romanzi scritti da autori americani ma *non* ambientati negli Stati Uniti (e.g. Ernest Hemingway, *For Whom the Bell Tolls*; Pearl Buck, *The Good Earth*).

Tabella 2 – Cronotopi della giustizia. Selezione corpus romanzi e libri-documentario. Seconda fase

ANNO	ROMANZI		LIBRI DOCUMENTARIO
		Bestseller	
1929	- Dahlberg, <i>Bottom Dogs</i> - Faulkner, <i>The Sound and the Fury</i> - Hammett, <i>Red Harvest</i> - Hammett, <i>The Maltese Falcon</i> - Smedley, <i>Daughter of Earth</i>		
1930	- Faulkner, <i>As I Lay Dying</i> - Gold, <i>Jews Without Money</i> - Vorse, <i>Strike</i>		
1931	- Faulkner, <i>Sanctuary</i>		
1932	- Faulkner, <i>Light in August</i> - Lumpkin, <i>To Make My Bread</i> - Caldwell, <i>Tobacco Road</i>		
1933	- Conroy, <i>The Disinherited</i> - Caldwell, <i>God's Little Acre</i>		

ANNO	ROMANZI		LIBRI DOCUMENTARIO
		Bestseller	
1934	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Cantwell, <i>Land of Plenty</i></li> <li>- Fuchs, <i>Summer in Williamsburg</i></li> <li>- Gilfillan, <i>I Went to Pit College</i></li> <li>- Herbst, <i>The Executioner Waits</i></li> <li>- Rollins, <i>The Shadow Before</i></li> <li>- Roth, <i>Call It Sleep</i></li> <li>- Slesinger, <i>The Unpossessed</i></li> <li>- West, <i>A Cool Million</i></li> <li>- Cain, <i>The Postman Always Rings Twice</i></li> </ul>		
1935	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Kromet, <i>Waiting for Nothing</i></li> <li>- Weatherwax, <i>Marching! Marching!</i></li> <li>- Algren, <i>Somebody in Boots</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Wilder, <i>Heaven's My Destination</i></li> </ul>	
1936	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Steinbeck, <i>In Dubious Battle</i></li> </ul>		
1937	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Hurston, <i>Their Eyes Were Watching God</i></li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Bourke-White, Caldwell, <i>You Have Seen Their Faces</i></li> </ul>
1938	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Fante, <i>Wait Until Spring, Bandini</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Rawlings, <i>The Yearling</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- MacLeish, <i>Land of the Free</i></li> </ul>

Tabella 2

ANNO	ROMANZI		LIBRI DOCUMENTARIO
		Bestseller	
1939	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Chandler, <i>The Big Sleep</i></li> <li>- Di Donato, <i>Christ in Concrete</i></li> <li>- Fante, <i>Ask the Dust</i></li> <li>- Faulkner, <i>If I Forget Thee, Jerusalem</i></li> <li>- Herbst, <i>Rope of Gold</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Steinbeck, <i>The Grapes of Wrath</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Lange, Taylor, <i>An American Exodus</i></li> </ul>
1940	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Chandler, <i>Farewell, My Lovely</i></li> <li>- McCullers, <i>The Heart Is a Lonely Hunter</i></li> <li>- Wright, <i>Native Son</i></li> </ul>		
1941	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Bell, <i>Out of This Furnace</i></li> <li>- Cain, <i>Mildred Pierce</i></li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Evans, Agee, <i>Let Us Now Praise Famous Men</i></li> <li>- Wright, <i>12 Million Black Voices</i></li> </ul>
Pubblicazioni	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Babb, <i>Whose Names Are Unknown</i></li> </ul>		
pos-tume	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Le Sueur, <i>The Girl Olsen, Yonnonidio</i></li> </ul>		

**Criteri di esclusione:** romanzi storici; romanzi in cui i cronotopi della legge e della giustizia *non* sono al centro della narrazione e della maturazione dei protagonisti.

Tabella 3 – Cronotopi della giustizia, *kernels* e satelliti

Capitoli Terza Parte	LAW-PRESERVING VIOLENCE			LAW-MAKING VIOLENCE		Romanzi (libri documentario*)
	Cronotopi orizzontali	Kernels verticalizzatori	Satelliti	AZIONE SOCIALE	AZIONE NATURALE	
11. LA TERRA: in exitu	- Terra - Baracca - Strada	- Sfratto - Scontri - Morte Leader	- Federal Camp	- Esodo (sciopero)		- <i>You Have Seen Their Faces*</i> - <i>Land of the Free*</i> - <i>An American Exodus*</i> - <i>12 Million Black Voices*</i> - <i>Let Us Now Give Praise to Famous Men*</i> - <i>Tobacco Road</i> - <i>The Grapes of Wrath</i> - <i>Whose Names Are Unknown</i>
12. LA FABBRICA, LA MINIERA: in marcia	- Fabbrica - Miniera (terra)	- Sfratto - Raduno - Morte leader	- Tent Town	- Sciopero (processo) (funerale)		- <i>Strike!</i> - <i>To Make My Bread</i> - <i>The Land of Plenty</i> - <i>I Went to Pit College</i> - <i>Marching! Marching!</i>

→

Tabella 3

Capitoli Terza Parte	LAW-PRESERVING VIOLENCE			LAW-MAKING VIOLENCE		Romanzi (libri documentario*)
	Cronotopi orizzontali	Kernels verticalizzatori	Satelliti	Cronotopi detonatori	AZIONE SOCIALE	
						<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>The Disinherited</i></li> <li>- <i>God's Little Acre</i></li> <li>- <i>In Dubious Battle</i></li> <li>- <i>The Executioner Waits</i></li> <li>- <i>Rope of Gold</i></li> <li>- <i>Out of This Furnace</i></li> <li>- <i>The Shadow Before</i></li> </ul>
13. LA STRADA, LA GIUNGLA: in-between	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Ufficio</li> <li>- Stazione polizia</li> <li>- Appartamento</li> <li>- Villa</li> <li>- Hotel</li> <li>- Ristorante</li> <li>- Tribunale</li> <li>- Strada</li> <li>- Highway</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Telefonate</li> <li>- Imboscate</li> <li>- Inseguimenti</li> <li>- Divorzio</li> <li>- Riscatto</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Riflessioni e dialoghi su legge</li> <li>- Giustizia</li> <li>- Politica</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Attraversamento (della città) (processo)</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>The Maltese Falcon</i></li> <li>- <i>The Big Sleep</i></li> <li>- <i>Farewell, My Lovely</i></li> <li>- <i>The Postman Always Rings Twice</i></li> <li>- <i>Mildred Pierce</i></li> </ul>

Capitoli Terza Parte	LAW-PRESERVING VIOLENCE			LAW-MAKING VIOLENCE		Romanzi (libri documentario*)
	Cronotopi orizzontali	Kernels verticalizzatori	Satelliti	AZIONE SOCIALE	AZIONE NATURALE	
in fuga	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Baracca</li> <li>- Giungla</li> <li>- Flophouse</li> <li>- Ospizio</li> <li>- Prigione</li> <li>- Tribunale</li> <li>- Parco</li> <li>- Strada</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Allontana- mento casa</li> <li>- Fuga casa</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Sono tutti “satelliti”</li> </ul>			<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Bottom Dogs</i></li> <li>- <i>Somebody in Boots</i></li> <li>- <i>Waiting for Nothing</i></li> </ul>
in carcere vili	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Salotto</li> <li>- Casa</li> <li>- Prigione</li> <li>- Circo</li> <li>- Ospedale</li> <li>- Strada</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Sfratto</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Sono tutti “satelliti”</li> </ul>			<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>A Cool Million</i></li> <li>- <i>Heaven Is My Destination</i></li> </ul>

Tabella 3

Capitoli Terza Parte	LAW-PRESERVING VIOLENCE			LAW-MAKING VIOLENCE		Romanzi (libri documentario*)
	Cronotopi orizzontali	Kernels verticalizzatori	Satelliti	AZIONE SOCIALE	AZIONE NATURALE	
14. IL GHETTO: in trappola	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Ghetto</li> <li>- Tenement</li> <li>- Kitchenette</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Incidente sul lavoro</li> <li>- Incontro 'giungla'</li> <li>- Uscita da confini ghetto</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Riflessioni giustizia (prigione)</li> <li>- Luoghi liminari (tetti, cheder, altre vie, altre case)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Esplosione (cantiere, ghetto, rabbia) (funerale) (processo)</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Jews Without Money</i></li> <li>- <i>Summer in Williamsburg</i></li> <li>- <i>Call It Sleep</i></li> <li>- <i>Christ in Concrete</i></li> <li>- <i>Native Son</i></li> <li>- <i>12 Million Black Voices*</i></li> </ul>
15. IL FIENILE, LA VERANDA, IL FIUME: in attesa	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Fienile</li> <li>- Casa chiusa</li> <li>- Veranda</li> <li>- Muck</li> <li>- Fiume/Lago</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Stupro donna bianca</li> <li>- Omicidio donna bianca</li> <li>- Linciaggio uomo nero</li> <li>- Conquista del porch</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Monologhi Ben-bow (avvocato)</li> <li>- Cronaca Stevens (avvocato)</li> <li>- Scene processi</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Incendio</li> <li>- Alluvione</li> <li>- Uragano</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>As I Lay Down</i></li> <li>- <i>Sanctuary</i></li> <li>- <i>Light in August</i></li> <li>- <i>If I Forget Thee, Jerusalem</i></li> <li>- <i>Their Eyes Were Watching God</i></li> </ul>

## RINGRAZIAMENTI

Il progetto di scrivere questo libro risale al 2011. Lunga è stata la ricerca vera e propria. Anni milanesi di letture e riletture di romanzi e libri documentario, monografie, saggi, epistolari. Mesi tra le biblioteche di Berkeley e della New York University, tra i murali degli anni Trenta di San Francisco e il MoMa di New York. Giorni, intensi, di confronto anche serrato alla Summer School di Dartmouth, “Futures of American Studies”. Ancora più lungo è stato il tempo della stesura, con le immancabili riscritture e revisioni. Come sempre succede con progetti così lunghi, le persone e le istituzioni da ringraziare sono molte.

Ringrazio anzitutto la Bancroft Library di Berkeley UC di avermi dato, nel marzo 2012, accesso ad alcuni libri degli anni Trenta ormai fuori stampa. Ringrazio la Bobst Library della New York University e Hasia Diner di avermi permesso, con la consueta generosità operativa, di consultarne archivi e scaffali nell’agosto 2013. Ringrazio la biblioteca di giurisprudenza e di lettere e il CSSU del mio ateneo, l’Università degli Studi di Milano.

Ringrazio il dipartimento di Scienze della Mediazione Linguistica e Culturale della stessa università, che ha reso materialmente possibile, con un assegno di ricerca, questo progetto. Mi piace qui ricordare il direttore Gianni

Turchetta, Carlo Pagetti, Roberta Garruccio, Chiara Melgrati, Daniele Croci, Paolo Caponi, con cui condivido la passione per Chandler, e, soprattutto, Nicoletta Vallorani dello sprone infaticabile al lavoro.

Ringrazio Cinzia Schiavini e Sostene Massimo Zangari, con i quali, nel frattempo, ho scritto due libri. Li ringrazio del confronto intellettuale e dell'intelligenza emotiva. E ringrazio Caroline Patey, che c'è. Ringrazio Mario Maffi, che più di tutti ha voluto che mi occupassi di anni Trenta e che più di tutti ha letto e commentato i miei capitoli in divenire. Ora che questo libro è fatto, posso finalmente restituirgli pile di volumi preziosi. Ringrazio Valeria Gennero, con la quale spero di poter lavorare in futuro, tornando a ciò che sugli anni Trenta e le donne non sono riuscita a dire qui. Ringrazio il gruppo di Ácoma tutto.

Ringrazio Donatella Izzo di aver contribuito a una drastica riconfigurazione del progetto iniziale, complice una settimana di lavoro nel giugno 2012 al Dartmouth College a fianco di Alan Nadel e Donald Pease.

Ringrazio Stefania Sini, che ha incoraggiato l'analisi dei cronotopi fin dall'inizio, fornendomi strumenti critici fondamentali e una supervisione generosa di alcuni capitoli. Ringrazio l'avvocato Ivo Sullam della consulenza terminologica e dottrinale e dell'invito a lavorare su James M. Cain.

Ringrazio Sara Sullam di aver seguito e commentato questo progetto nelle sue diverse fasi, la ringrazio della presenza costante e della gioia con cui condivide la sua visione critica. Ringrazio Elisa Gambaro, l'amica di sempre, l'amica più cara.

Ringrazio infine una serie di citazioni che mi hanno fatto compagnia durante la scrittura, copiate su un pezzo di carta appeso alla mia libreria, a ricordarmi l'urgenza economica e morale di una parte di letteratura della Grande

Depressione. Leggendole e rileggendole mi sono sentita sempre a casa. Una casa piena di nonni e di padri come quelli descritti di Mari Tomasi e di donne – mia madre, le mie zie, le mie nonne – come quelle descritte da John Fante e Jack Conroy:

So when they spread the goo on Mother's Day, I don't get any lump in my throat. It seems that it was all designed for mothers like that boy's mother. What could you say to a coal camp mother ironing away at midnight on someone else's clothes? I never found one of those Western Union canned greetings that fitted my mother – I never saw one that I could send her in remembrance of the nights she sweated over the irons or the days she spent bent over the steaming wash tub. (Conroy 65-67).

Ringrazio quindi mia madre, che ha reso possibile la consapevolezza della mia fortuna.

E ringrazio Pietro e Paola, che a quella fortuna hanno messo le ali.



## BIBLIOGRAFIA

### *Fonti secondarie*

- Aaron, Daniel. *Writers on the Left: Episodes in American Literary Communism*. New York: Harcourt, Brace and World, 1961.
- . Introduction. *The Dishnerited*. By Jack Conroy. New York: Hill and Wang Inc., 1963. vii-xiv.
- Ackerman, Bruce. *We, The People. Foundations*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991.
- Adamic, Louis. "What the Proletariat reads: Conclusions based on a year's study among hundreds of workers throughout the US." *The Saturday Review of Literature* xi.20 (1 Dec. 1934).
- Aiken, Charles S. *William Faulkner and the Southern Landscape*. Athens-London: The University of Georgia Press, 2009.
- Al-Barhow, Abdul-Razzak. "Focusing on the Margins: *Light in August* and Social Change." *The Southern Literary Journal* 42.2 (Spring 2010): 52-72.
- Allred, Jeff. "From Eye to We: *Richard Wright's 12 Million Black Voices*, Documentary, and Pedagogy." *American Literature* 78 (2006): 549-583.

- . *American Modernism and Depression Documentary*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Amsterdam, Anthony G., and Jerome Bruner. *Minding the Law. How Courts Rely on Storytelling, and How their Stories Change the Ways We Understand the Law – and Ourselves*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000.
- Anderson, Mark. “Ruth Benedict, Boasian Anthropology, and the Problem of the Colour Line.” *History and Anthropology* 25: 3 (2014): 395-414.
- Andrews, William L. *To Tell a Free Story. The First Century of Afro-American Autobiography, 1760-1865*. Champaign: University of Illinois Press, 1988.
- Anreus, Alejandro, Diana L. Linden, and Jonathan Weinberg, eds. *The Social and the Real. Political Art of the 1930s in the Western Hemisphere*. Philadelphia: Pennsylvania State University Press, 2006.
- Arnheim, Rudolf. *La radio cerca la sua forma*. Milano: Hoepli, 1937
- Arthur, Jason. “‘Where is the Dust?’: James Agee’s Lost Review of John Ford’s Film Adaptation of *The Grapes of Wrath*.” *The Grapes of Wrath: A Reconsideration*. Ed. Michael J. Meyer. Vol. 1. Amsterdam-New York: Rodopi, 2009. 164-191.
- Atkinson, Ted. *Faulkner and the Great Depression*. Athens: The University of Georgia Press, 2006.
- Atwood, Margaret. “Justice in the Literary Tradition.” *Justice Beyond Orwell*. Eds. Rosalie S. Abella and Mervin L. Rothman. Middletown: Wesleyan University Press, 1985. 505-515.
- Bachtin, Michail. *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*. In *Estetica e Romanzo* (1979). Torino: Einaudi 2001.
- Baker, Houston A., Jr. “Richard Wright and the Dynamics of Place in Afro-American Literature.” *New Essays on Native Son*. Ed. Kenneth Kinnamon. Cambridge-New York: Cambridge University Press, 1990. 85-115.

- Banham, Reyner. *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies* [1971]. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 2001.
- Barnard, Rita. "Modern American Fiction." *The Cambridge Companion to American Modernism*. Ed. Walter Kalaidjian. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 39-67.
- Barry, John M. *Rising Tide: The Great Mississippi Flood of 1927 and How It Changed America*. New York: Touchstone Edition, 1997.
- Barry, Witham. *The Federal Theatre Project: a Case Study*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Barthes, Roland. "Introduzione all'analisi strutturale dei racconti" [1966]. *L'analisi del racconto*. Milano: Bompiani 1990.
- Battat, Erin Royston. "Okie Outlaws and Dust Bowl Fugitives. John Steinbeck's *The Grapes of Wrath* and Discourses of Ethnicity and Race." *The Grapes of Wrath: A Reconsideration*. Vol. 2. Ed. Michael J. Meyer. Amsterdam-New York: Rodopi, 2009. 453-480.
- Beasley, Vanessa B. *You, the People: American National Identity in Presidential Rhetoric*. College Station: Texas A&M University Press, 2004.
- Belknap, Robert E. *The List. The Uses and Pleasures of Cataloguing*. New Haven: Yale University Press, 2004.
- Bemong, Nele, et al., eds. *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*. Gent: Academia Press, 2010.
- Bender, John. *Imagining the Penitentiary: Fiction and the Architecture of Mind in Eighteenth-Century England*. Chicago: Chicago University Press, 1987.
- Benét, Stephen V. "Patchwork Quilt of These United States." *New York Herald Tribune Books* 28 Dec. 1941: 1-2.

- Benjamin, Walter. *Per la critica della violenza* [1921]. A cura di Massimiliano Tomba. Roma: Edizioni Alegre, 2010. 179-204.
- Benson, Thomas W., ed. *American Rhetoric in the New Deal Era, 1932-1945*. East Lansing: Michigan University Press, 2006.
- Bercovitch, Sacvan. *The American Jeremiad*. Madison: University of Wisconsin Press, 1978.
- . General Ed. *Cambridge History of American Literature. Prose Writing, 1910-1950*. Vol. 6. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Bergman, Andrew. *We're in the Money. Depression America and its Films*. New York: New York University Press, 1971.
- Berman, Marshall. *Adventures in Marxism*. London: Verso, 1999.
- Bernstein, David A. *Only One Place of Redress: African Americans, Labor Regulations, and the Courts from Reconstruction to the New Deal*. Durham-London: Duke University Press, 2001.
- Bernstein, Irving. *The Lean Years: A History of the American Worker, 1920-1933*. Boston: Houghton Mifflin, 1960.
- . *The Turbulent Years: A History of the American Worker, 1933-1941*. Boston: Houghton Mifflin, 1969.
- . *A Caring Society: the New Deal, the Worker, and the Great Depression: A History of the American Worker, 1933-1941*. Boston: Houghton Mifflin, 1985.
- Beverly, William. *On the Lam. Narratives of Flight in J. Edgar Hoover's America*. Jackson: University Press of Mississippi, 2003.
- Bevilacqua, Winifred Farrant. *Josephine Herbst*. Boston: Twayne Publishers, 1985.
- Biagiotti, Cinzia. "Gola di ferro di Tillie Olsen: il segno del talento." *Ácoma* 35 (2008): 91-98. Stampa. Web. 24 maggio 2016. <[http://www.acoma.it/sites/default/files/pdf-articoli/acoma35\\_91-98.pdf](http://www.acoma.it/sites/default/files/pdf-articoli/acoma35_91-98.pdf)>.

- Blake, Fay M. *The Strike in the American Novel*. Metuchen: Scarecrow Press, 1956.
- Bloom, Harold, ed. *Nathanael West's Miss Lonelyhearts*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2005.
- Bourdieu, Pierre. *La distinzione. Critica sociale del gusto* [1973]. Bologna: Il Mulino, 1983.
- Boyd, Valerie. *Wrapped in Rainbows. The Life of Zora Neale Hurston*. New York: Scribner, 2003.
- Boyd White, James. *Acts of Hope: Creating Authority in Literature, Law and Politics*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 1994.
- Bradbury, Malcolm. *The Modern American Novel*. Oxford-New York: Oxford University Press, 1983.
- Breen, John L. *Novel Verdicts: A Guide to Courtroom Fiction*. Metuchen: The Scarecrow Press, 1984.
- Brinkmeyer Robert H. Jr. "Faulkner and the Democratic Crisis." *Faulkner and Ideology*. Eds. Donald M. Kartiganer and Ann J. Abadie. Jackson: University Press of Mississippi, 1995. 70-94.
- Brooks, Cleanth. *William Faulkner: Toward Yoknapatawpha and Beyond* [1978]. Baton Rouge: Louisiana University Press, 1990.
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. New York: Knopf, 1984.
- . and Paul D. Gewirzt. Eds. *Law's Stories: Narrative and Rhetoric in the Law*. New Haven: Yale University Press, 1996.
- . *Troubling Confessions: Speaking Guilt in Law & Literature*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- Buhite, Russell D., and David W. Levy, eds. *Roosevelt's Fireside Chats*. Norman: University of Oklahoma Press, 1992.
- Burnham, James. *The Managerial Revolution. What Is Happening in the World*. New York: John Day Co., 1941.

- Burns, James MacGregor. *Roosevelt: the Lion and the Fox*. New York: Harcourt, Brace and World, 1956.
- . *Roosevelt: The Soldier of Freedom*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1970.
- Butler, Robert. "Farrell's Ethnic Neighborhood and Wright's Urban Ghetto: Two Visions of Chicago's South Side." *Melus* 18.1 (Spring 1993): 103-111.
- Campbell, Donna M. "Taking Tips and Losing Class. Challenging the Service Economy in James M. Cain's *Mildred Pierce*." *The Novel and the American Left: Critical Essays on Depression-Era Fiction*. Ed. Janet Galligani Casey. Iowa City: University of Iowa Press, 2004. 1-15.
- Canedo, Eduardo F. "Strikes." *Encyclopedia of the Great Depression*. Ed. Robert S. McElvaine. Vol. 2. New York: MacMillan, 2004. 940-944.
- Cappetti, Carla. *Writing Chicago: Modernism, Ethnography, and the Novel*. New York: Columbia University Press, 1993.
- Carpi, Daniela. "Diritto e letteratura." *Polemos. Diritto e cultura* 1 (2007): 51-73.
- and Ian Ward, eds. *Literature and Law. Textus. English Studies in Italy*. xxi.3 (Sep.-Dec. 2008).
- Carter, Dan T. *Scottsboro: A Tragedy of the American South*. Baton Rouge: Louisiana University Press, 1969.
- Casciato, Arthur D., James L. W. West. "In Search of Tom Kromer." *Waiting for Nothing and Other Writings*. By Tom Kromer. Eds. Arthur D. Casciato and James L. W. West. Athens-London: The University of Georgia Press, 1986. 263-286.
- Cassuto, Leonard. *Hard-boiled Sentimentality. The Secret History of American Crime Stories*. New York: Columbia University Press, 2009.

- Cawelti, John G. *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: The University of Chicago Press, 1976.
- Chase, Richard. *The American Novel and Its Tradition*. Garden City: Doubleday, 1957.
- Chatman, Seymour Benjamin. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca-London: Cornell University Press, 1978.
- Chermak, Steven, and Frankie Beiley, eds. *Crimes and Trials of the Century*. Westport: Greenwood Publishing Group, 2007.
- Cohen, Keith. *Film and Fiction: the Dynamics of Exchange*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- Coiner, Constance. *Better Red. The Writing and Resistance of Tillie Olsen and Meridel LeSueur*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Coles, Nicholas. "Men at Work in Pietro di Donato's *Christ in Concrete* and Thomas Bell's *Out of this Furnace*." *Melus* 14. 3/4 (Autumn-Winter 1987): 23-32.
- Conn, Peter. *The American 1930s. A Literary History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Cook, Sylvia Jenkins. *From Tobacco Road to Route 66*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1976.
- . "Erskine Caldwell: Modernism from the Bottom Up." *Reading Erskine Caldwell: New Essays*. Ed. Robert L. McDonald. Jefferson: McFarland&Company, 2006. 58-76.
- Cookman, Claude. *American Photojournalism: Motivations and Meanings*. Evanston: Northwestern University Press, 2009.
- Cooper, Courtney Riley. *Ten Thousand Public Enemies*. With foreword by J. Edgar Hoover. New York: Blue Ribbons Books, 1935.
- Cover, Robert M. "Nomos and Narrative." *Narrative, Violence, and the Law. The Essays of Robert Cover*. Eds. Martha Minow,

- Michael Ryan, and Austin Sarat. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995. 95-172.
- Crane, Gregg D. *Race, Citizenship, and Law in American Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. S
- Cushman, Barry. *Rethinking the New Deal Court: The Structure of a Constitutional Revolution*. New York: Oxford University Press, 1998.
- . “Supreme Court ‘Packing’ Controversy.” *Encyclopedia of the Great Depression*. Ed. Robert S. McElvaine. New York: Macmillan, 2004. 951-959.
- Dagan, Hanoch. *Reconstructing American Legal Realism & Rethinking Private Law Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Darnell, Regna. *Invisible Genealogies: A History of Americanist Anthropology*. Lincoln-London: University of Nebraska Press, 2001.
- Davidson, Ronald A., and J. Nicholas Entrikin. “The Los Angeles Coast as a Public Place.” *Geographical Review* 95.4 (Oct. 2005): 578-593.
- DeMott, Robert. Introduction. *Working Days. The Journals of The Grapes of Wrath 1938-1941*. By John Steinbeck. Ed. Robert DeMott. New York: Penguin, 1989. XXI-LVIII.
- . Introduction. *The Grapes of Wrath*. By John Steinbeck. New York: Penguin, 1992. IX-XLVII.
- Denning, Michael. *Mechanic Accents: Dime Novels and Working Class Culture in America*. London: Verso, 1987.
- . *The Cultural Front. The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*. London: Verso, 1997.
- . “L’internazionale dei romanzieri.” *Il Romanzo III, Storia e Geografia*. A cura di Franco Moretti. Torino: Einaudi, 2002. 624-643.

- Derrida, Jacques. "La farmacia di Platone." *La disseminazione* [1972]. Milano: Jaca Book, 1989.
- . *Forza di legge: il fondamento mistico dell'autorità* [1994]. A cura di Francesco Garritano. Torino: Bollati Boringhieri, 2003.
- De Sousa Santos, Boaventura. *Toward a New Legal Common Sense: Law, Globalization and Emancipation*. London: Butterworths LexisNexis, 2002.
- Dickstein, Morris. *Dancing in the Dark. A cultural History of the Great Depression*. New York-London: Norton & Company, 2009.
- Dictionary of Literary Biography (DLB). *American Novelists, 1910-1945*. Vol. 9. Ed. James J. Martine. Detroit: Gale, 1982.
- Dolin, Kieran. *Fiction and the Law: Legal Discourse in Victorian and Modernist Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Douglas, Susan J. *Listening In: Radio and the American Imagination*. Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 2004.
- Downs, Linda Banks. Foreword. *Coit Tower, San Francisco, Its History and Art*. By Masha Zakheim. Sacramento: Volcano Press, 1983. VIII-XI.
- Dubovsky, Melvyn, and Stephen Burwood. *The Law and the New Deal*. New York: Gardland, 1990.
- Duck, Leigh Anne. "'Go there tuh know there': Zora Neale Hurston and the Chronotope of the Folk." *American Literary History* 13.2 (Summer 2001): 265-294.
- Eco, Umberto. "Corna, zoccoli, scarpe. Alcune ipotesi su tre tipi di abduzione." *Il segno dei tre: Holmes, Dupin, Peirce*. A cura di Umberto Eco e Thomas A. Sebeok. Milano: Bompiani, 1983. 235-262.

- Ehrenreich, Barbara. *Blood Rites. Origins and History of the Passion of War*. New York: Henry Holt Co., 1997.
- Ellis, Richard J. *Speaking to the People: The Rhetorical Presidency in Historical Perspective*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1998.
- Evans, Robert C. "The Poetry of Folks Talkin': Slang, Dialect, and Colloquial Diction in Steinbeck's *The Grapes of Wrath*." *The Grapes of Wrath: A Reconsideration*. Vol 2. Ed. Michael J. Meyer. Amsterdam-New York: Rodopi, 2009. 535-551.
- Falconer, Rachel. "Heterochronic Representations of the Fall: Bakhtin, Milton, DeLillo." *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*. Eds. Nele Bemong et al. Gent: Academia Press, 2010. 111-129.
- Fargnoli, Nicholas A., Michael Golay, W. Hamblin. Eds. *Critical Companion to William Faulkner. A Literary Reference To His Life and Work*. New York: Facts on File, 2008.
- Fender, Stephen. *Nature, Class, and New Deal Literature: The Country Poor in the Great Depression*. New York: Routledge, 2012.
- Ferguson, Robert A. *The Trial in American Life*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- Fine, David. "James M. Cain and the Los Angeles Novel." *American Studies* 20.1 (Spring 1979): 25-34.
- . "Nathanael West, Raymond Chandler, and the Los Angeles Novel." *California History* 68.4 (Winter 1989/1990): 196-201.
- . *Imagining Los Angeles: A City in Fiction*. Reno: University of Nevada Press, 2004.
- Fish, Stanley. *There is No Such Thing As Free Speech, and It's a Good Thing Too*. New York: Oxford University Press, 1994.
- Fishman, Ethan. "The Prudential FDR." *FDR and the Modern Presidency. Leadership and Legacy*. Eds. Mark J. Rozell and William D. Pederson. Westport: Praeger, 1997. 147-165.

- Foley, Barbara. *Telling the Truth. The Theory and Practice of Documentary Fiction*. Ithaca-London: Cornell University Press, 1986.
- . *Radical Representations. Politics and Form in U.S. Proletarian Fiction, 1929-1941*. Durham: Duke University Press, 1993.
- . "Writing Up the Working Class: the Proletarian Novel in the U.S." *SAMAR (South Asian Magazine for Action & Reflection)* 11. (Spring/Summer 1999): 26-30.
- . "The Proletarian Novel." *A Companion to the Modern American Novel 1900-1950*. Ed. John T. Matthews. Malden: Blackwell Publishing, 2009. 353-366.
- Foner, Eric. *Give Me Liberty!: An American History*. New York-London: W.W. Norton & Co., 2008.
- Forti, Gabrio, Claudia Mazzuccato e Arianna Visconti. A cura di. *Giustizia e letteratura*. Voll. I, II. Milano: Vita e pensiero, 2012-14.
- Fowler, Doreen. *Faulkner: the Return of the Repressed*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1997.
- Fraser, Nancy. "Rethinking Recognition". *New Left Review* 3 (May-June 2000): 107-120.
- Frye, Northrop. *Words with Power. Being a Second Study of the Bible and Literature* [1990]. Toronto: University of Toronto Press, 2008.
- Gander, Catherine. *Muriel Rukeyser and Documentary. The Poetics of Connection*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.
- Garcia, Emily. "'The cause of America is in great measure the cause of all mankind': American Universalism and Exceptionalism in the Early Republic." *American Exceptionalisms: From Winthrop to Winfrey*. Eds. Sylvia Södelind, and James Taylor Carson. Albany: State University of New York Press, 2011. 51-71.

- Gardaphé, Fred L. Introduction. *Christ in Concrete*. By Pietro di Donato. New York: Signet, 1993. ix-xviii.
- Garrison, Dee. Introduction. *Strike!*. By Mary Heaton Vorse. Urbana-Chicago: University of Illinois Press, 1991. vii-xxi.
- Garzone, Giuliana. *Performatività e linguaggio giuridico. Una proposta di classificazione. Con osservazioni contrastive inglese-italiano*. Milano: CLUB (Centro Linguistico Università Bocconi), 1996.
- Genette, Gerard. *Figure III. Discorso del racconto*. Torino: Einaudi, 1976.
- George, Ann, Jack Selzer. "What Happened at the First American Writers' Congress? Kenneth Burke's 'Revolutionary Symbolism in America.'" *Rhetoric Society Quarterly* 33.2 (Spring, 2003): 47-66.
- Giles, James Richard. *Confronting the Horror: The Novels of Nelson Algren*. Kent, Ohio: Kent State University Press, 1989.
- Giovannetti, Paolo. "I *Malavoglia* come romanzo figuralizzato." *Allegoria* 69-70 (2014): 171-210.
- Girard, René. *La violenza e il sacro* [1972]. Milano: Adelphi, 2003.
- . *Il capro espiatorio* [1982]. Milano: Adelphi, 1987.
- Goffman, Erving. *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*. Garden City: Doubleday, 1961.
- Goodwin, Doris Kearns. *No Ordinary Time: Franklin and Eleanor Roosevelt: The Home Front in World War II*. New York: Simon and Schuster, 1994.
- Grafton, Anthony. "1932. Edmund Wilson, The American Jitters." *A New Literary History of America*. Eds. Marcus, Greil, and Werner Sollors. Cambridge, Mass.: The Belknap Press, 2009.

- Gray William S., and Bernice Leary. *What Makes a Book Readable. With Special Reference to Adults of Limited Reading Ability: an Initial Study* [1935]. Internet Archives. Web. 24 maggio 2015. <<http://archive.org/stream>>
- Greene, Suzanne Ellery. *Books for Pleasure. Popular Fiction 1914-1945*. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1974.
- Greenstein, Fred I. "Toward a Modern Presidency." *Leadership and the Modern Presidency*. Ed. Fred I. Greenstein. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988.
- Gregory, Sinda. *Private Investigations. The Novels of Dashiell Hammett*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1985.
- Griesbach, Daniel. "'The Whole Texture of the Country at Once': Steinbeck's General Chapters in *The Grapes of Wrath*." *The Grapes of Wrath: A Reconsideration*. Vol. 2. Ed. Michael J. Meyer. Amsterdam-New York: Rodopi, 2009. 577-601.
- Grimwood, Michael. *Heart in Conflict: Faulkner's Struggle with Vocation*. Athens: University of Georgia Press, 2009.
- Guimond, James. *American Photography and the American Dream*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991.
- Guttman, Sondra. "No Tomorrow in the Man": Uncovering the Great Depression in *Their Eyes Were Watching God*". *Arizona Quarterly* 63.3 (Autumn 2007): 91-117.
- Hall, Kermit L., James W. Ely, and Joel B. Grossman, eds. *The Oxford Companion to the Supreme Court of the United States*. Oxford-New York: Oxford University Press, 2005.
- Han, John J. "A Defense of Steinbeck's Intercalary Chapters in *The Grapes of Wrath*." *The Grapes of Wrath: A Reconsideration*. Vol. 2. Ed. Michael J. Meyer. Amsterdam-New York: Rodopi, 2009. 603- 615.

- Hannon, Charles. *Faulkner and the Discourses of Culture*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2005.
- Hapke, Laura. *Daughters of the Great Depression: Women, Work, and Fiction in the American 1930s*. Athens-London: University of Georgia Press, 1995.
- Harding, Desmond. "The Power of Place: Richard Wright's Native Son." *Richard Wright's Native Son*. Ed. Harold Bloom. New Edition. New York: Infobase Publishing, 2009. 95-105.
- Hariman, Robert, ed. *Prudence: Classical Virtue, Postmodern Practive*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2003.
- Hathaway, Rosemary V. "The Unbearable Weight of Authenticity: Zora Neale Hurston's *Their Eyes Were Watching God* and a Theory of "Touristic Reading." *The Journal of American Folklore* 117.464 (Spring 2004): 168-190.
- Heavilin, Barbara, ed. *The Critical Response to John Steinbeck's The Grapes of Wrath*. Westport: Greenwood Press, 2000.
- Hegeman, Susan. *Patterns for America: Modernism and the Concept of Culture*. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- Henderson, George. "John Steinbeck's Spatial Imagination in *The Grapes of Wrath*." *The Critical Response to John Steinbeck's The Grapes of Wrath*. Ed. Barbara A. Heavilin. Westport: Greenwood Press, 2000. 99-117.
- Henkel, Scott. "A Seditious Proposal." *The Grapes of Wrath: A Reconsideration*. Vol. 1. Ed. Michael J. Meyer. Amsterdam-New York: Rodopi, 2009. 220-241.
- Higdon, Hal. *Leopold and Loeb. The Crime of the Century*. Champaign: University of Illinois Press, 1999.
- Hills, Patricia. "Art and Politics in the Popular Front. The Union Work and Social Realism of Philip Evergood." *The Social and the Real. Political Art of the 1930s in the Western Hemisphere*.

- Eds. A. Anreus, D. L. Linden, and J. Weinberg. University Park: Pennsylvania State University Press, 2006. 181-201.
- Hobsbawm, Eric. *Bandits*. New York: Delacorte Press, 1969.
- Hoefer, Anthony Dyer. *Apocalypse South. Judgement, Cataclysm, and Resistance in the Regional Imaginary*. Columbus: Ohio State University Press, 2012.
- Holquist, Michael. "The Fugue of Chronotope". *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*. Eds. Nele Bemong at al. Gent: Academia Press, 2010. 19-33.
- Homberger, Eric. *American Writers and Radical Politics, 1900-1939: Equivocal Commitments*. London: Macmillan, 1986.
- Hopkins, James D. "The Development of Realism in Law and Literature during the Period 1883-1933: The Cultural Resemblance." *Pace Law Review* 4.1 (1983): 29-60.
- Horvath, Brooke. *Understanding Nelson Algren*. Columbia: University of South Carolina Press, 2005.
- Houck, Davis W., and Amos Kiewe. *FDR's Body Politics: the Rhetoric of Disability*. College Station: Texas A&M University Press, 2003.
- Howard-Pitney, David. *The African American Jeremiad: Appeals for Justice in America*. Philadelphia: Temple University Press, 2005.
- Huberman, Leo. *We, the People*. With Illustrations by Thomas H. Benton. New York-London: Harper & Brothers, 1932.
- Hurt, Douglas R. *The Dust Bowl: An Agricultural and Social History*. Chicago: Nelson-Hall, 1981.
- Irons, Peter H. *The New Deal Lawyers*. Princeton: Princeton University Press, 1982.
- Irr, Caren. *The Suburb of Dissent: Cultural Politics in the United States and Canada during the 1930s*. Durham: Duke University Press, 1998.

- Jasinski, James. *Sourcebook on Rhetoric: Key Concepts in Contemporary Rhetorical Studies*. Thousand Oaks: Sage Publications, 2001.
- Jameson, Frederic. "On Raymond Chandler." *Southern Review* 6 (1970): 624-650.
- Jehlen, Myra. *Class and Character in Faulkner's South*. New York: Columbia University Press, 1976.
- Joseph, Philip. "The Verdict from the Porch: Zora Neale Hurston and Reparative Justice." *American Literature*. 74.3 (Sep. 2002): 455-483.
- Kalaidjian, Walter, ed. *The Cambridge Companion to American Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Kaplan, Amy. "Nation, Region, Empire." *The Columbia History of the American Novel*. Ed. Emory Elliott. New York: Columbia University Press, 1991. 240-266.
- Kazin, Alfred. *On Native Grounds: An Interpretation of Modern American Prose Literature*. New York: Harcourt, Brace, 1942.
- . *God and the American Writer*. New York: Knopf, 1997.
- Kelly, Gordon R. *Mystery Fiction and Modern Life*. Jackson: University Press of Mississippi, 1998.
- Kennedy, David M. *Freedom from Fear. The American People in Depression and War 1929-45*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Kidd, Stuart. "Farm Security Administration (FSA)." *Encyclopedia of the Great Depression*. Ed. Robert S. McElvaine. New York: Macmillan, 2004. 324-328.
- Kinney, Arthur F. "Faulkner's Families." *A Companion to William Faulkner*. Ed. Richard Moreland. Malden: Blackwell Publishing, 2007. 180-201.
- Kipen, David. "The WPA Guide to Renaissance Florence, or a Writer's Paradise." Introduction. *Los Angeles in the 1930s: the*

- WPA Guide to the City of Los Angeles*. By WPA Writers' Project of the Work Project Administration. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 2011. xix-xxix.
- Klein, Marcus. *Foreigners. The Making of American Literature 1900-1940*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.
- Konkle, Lincoln. *Thornton Wilder and the Puritan Narrative Tradition*. Columbia: University of Missouri Press, 2006.
- Layman, Richard. *The Maltese Falcon*. Farmington Hills: Gale Group, 2000.
- Ledbetter, Kenneth. "Henry Roth's *Call It Sleep*: the Revival of a Proletarian Novel." *Twentieth Century Literature* 12.3 (Oct. 1966): 123-130.
- Leiter, Andrew B. "Sexual Degeneracy and Anti-Lynching Tradition in Erskine Caldwell's *Trouble in July*." *Reading Erskine Caldwell: New Essays*. Ed. Robert L. McDonald. Jefferson: McFarland&Company, 2006. 203-223.
- Leuchtenburg, William E. *Franklin D. Roosevelt and the New Deal 1932-1940*. New York: Harper & Row. 1963.
- . *The Supreme Court Reborn: The Constitutional Revolution in the Age of Roosevelt*. New York: Oxford University Press, 1995.
- Lisca, Peter. "The Grapes of Wrath as Fiction." *PMLA* 2.1 (March 1957): 263-309.
- Lobo, Julius. "From the Book of the Dead to Gauley Bridge: Muriel Rukeyser's Documentary Poetics and Film at the Crossroads of the Popular Front." *Journal of Modern Literature* 35.3 (Spring 2012): 77-102.
- Madden, David, ed. *Proletarian Writers on the Thirties*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1968.
- Maffi, Mario. *La giungla e il grattacielo. Gli scrittori e il sogno americano 1865/1920* [1980]. Bologna: Odoja, 2014.

- Magris, Claudio. "Letteratura e diritto. Strade opposte davanti al male." *Corriere della Sera* 16 aprile 2006.
- Maher, Michael. "The Case of the Scottsboro Boys." *The Press on Trial: Crimes and Trials as Media Events*. Ed. Lloyd Chiasson. Westport: Greenwood Press, 1997. 103-117.
- Maidment, Richard A. *The Judicial Response to the New Deal: The United States Supreme Court and Economic Regulation, 1934-36*. Manchester: Manchester University Press, 1992.
- Marling, Karal Ann. *Wall to Wall America. Post Office Murals in the Great Depression*. Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 1982.
- Marling, William. *Dashiell Hammett*. Boston: Twayne Publishers, 1983.
- . *The American Noir: Hammett, Cain, and Chandler*. Athens: University of Georgia Press, 1995.
- Marcus, Greil, and Werner Sollors, eds. *A New Literary History of America*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press, 2009.
- Martin, Robert F. "The Scottsboro Cases." *Historic U.S. Court Cases. An Encyclopedia*. Vol. 2. Ed. John W. Johnson. New York: Routledge, 2001. 637-644.
- Matthews, John T. "As I Lay Dying in the Machine Age." *boundary 2* 19.1. (Spring 1992): 69-94.
- . Ed. *A Companion to the Modern American Novel 1900-1950*. Malden: Wiley-Blackwell, 2009.
- . Ed. *William Faulkner in Context*. New York: Cambridge University Press, 2015.
- Mazzoni, Guido. *Teoria del romanzo*. Bologna: Il Mulino, 2011.
- McCann, Sean. *Gumshoe America. Hard-boiled Crime Fiction and the Rise and Fall of New Deal Liberalism*. Durham-London: Duke University Press, 2000.

- McElvaine, Robert S. *Down and Out in the Great Depression: Letters from the 'Forgotten Man'*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1983.
- . Ed. *Encyclopedia of the Great Depression*. New York: Macmillan, 2004.
- McGovern, James R. *Anatomy of a Lynching: The Killing of Claude Neal*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1982.
- McGowan, Philip. "Nelson Algren and Carnival in 1930s America." *Nelson Algren. A Collection of Critical Essays*. Ed. Robert Ward. New Jersey: Rosemont Publishing, 2007. 126-134.
- McKinzie, Richard D. *The New Deal for Artists*. Princeton: Princeton University Press, 1973.
- McLaren, Joseph. *Langston Hughes, Folk Dramatist in the Protest Tradition, 1921-1943*. Westport: Greenwood Press, 1997.
- Melosh, Barbara. *Engendering Culture: Manhood and Womanhood in New Deal Public Art and Theater*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1991.
- Mikal Craven, Alice, and William E. Dow, eds. *Richard Wright. New Reading in the 21st Century*. New York: Palgrave-Macmillan, 2011.
- Miller, David A. *The Novel and the Police*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Miller, James S. "Inventing the 'Found Object': Artifactuality, Folk History, and the Rise of Capitalist Ethnography in 1930s America." *Journal of American Folklore* 117.466 (Fall 2004): 373-393.
- Minda, Gary. *Postmodern Legal Movements. Law and Jurisprudence at Century's End*. New York: New York University Press, 1995.
- Minter, David. *A Cultural History of the American Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1966.

- . “The Discovery of Poverty.” *Cambridge History of American Literature. Prose Writing 1910-1950*. Vol. 6. General Ed. Sacvan Bercovitch. New York: Cambridge University Press, 2002. 184-265.
- Moglen, Seth. *Mourning Modernity. Literary Modernism and the Injuries of American Capitalism*. Stanford: Stanford University Press, 2007.
- Moorhead, James H. *American Apocalypse: Yankee Protestants and the Civil War, 1860-1869*. New Haven: Yale University Press, 1978.
- Mora, Gilles, and Beverly B. Brannan. *FSA: The American Vision*. New York: Abrams, 2006.
- Moran, Jeffrey P. *The Scopes Trial: A Brief History with Documents*. New York: St. Martin's, 2002.
- Moreland, Richard C., ed. *A Companion to William Faulkner*. Malden: Blackwell, 2007.
- Moretti, Franco. *Il romanzo di formazione* [1987]. Torino: Einaudi, 1999.
- . *Opere Mondo: Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*. Torino: Einaudi, 1994.
- . *Atlante del romanzo europeo, 1800-1900*. Torino: Einaudi, 1997.
- . “Il secolo serio.” *Il romanzo. I. La cultura del romanzo*. A cura di F. Moretti. Torino: Einaudi 2002. 689-725.
- . *La letteratura vista da lontano*. Torino: Einaudi, 2005.
- . *The Bourgeois: Between History and Literature*. Brooklyn: Verso, 2013.
- Morson, Gary Saul. “The Chronotope of Humanness. Bakhtin and Dostoevsky.” *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*. Eds. Nele Bemong et al. Gent: Academia Press, 2010. 93-100.

- Mortara Garavelli, Bice. *Le parole e la giustizia*. Torino: Einaudi, 2001.
- Moses, Wilson Jeremiah. *Black Messiahs and Uncle Toms: Social and Literary Manipulations of a Religious Myth*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1993.
- Murphy James F. *The Proletarian Moment. The Controversy over Leftism in Literature*. Chicago: University of Illinois Press, 1991.
- Murphy, John M. "A Time of Shame and Sorrow': Robert F. Kennedy and the American Jeremiad." *Quarterly Journal of Speech* 76 (1990): 404-414.
- Novkov, Julie. *Constituting Workers, Protecting Women. Gender, Law, and Labor in the Progressive Era and New Deal Years*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004.
- Nussbaum, Martha C. *Poetic Justice: the Literary Imagination and Public Life*. Boston: Beacon Press, 1995.
- O' Donnell, Patrick. "Between the Family and the State: Nomadism and Authority in *As I Lay Dying*." *Faulkner Journal* 7 (1991-92): 83-94.
- Oshinsky, David M. *Worse than Slavery: Parchman Farm and the Ordeal of Jim Crow Justice*. New York: Free Press, 1996.
- Ost, François. "La giustizia e le sue alternative. Saggio di tipologia letteraria." *Giustizia e letteratura*. Vol. 1. A cura di Gabrio Forti, Claudia Mazzuccato e Arianna Visconti. Milano: Vita e pensiero, 2012. 470-485.
- Papke, David Ray. "Conventional Wisdom: The Courtroom Trial in American Popular Culture." *Marquette Law Review* 82.3 (Spring 1999): 471-489.
- . "Lawyer Fiction in the *Saturday Evening Post*: Ephraim Tutt, Perry Mason, and Middle-Class Expectations." *Cardozo Studies in Law & Literature* 13.207 (2001): 207-220.

- . "Courtroom Trial." *American Icons*. Eds. Dennis R. Hall, and Susan G. Hall. Westport: Greenwood Press, 2006. 165-172.
- Parrish, Michael E. *Anxious Years. America in Prosperity and Depression 1920-1941*. New York-London: Norton & Company, 1992.
- Patterson, Tiffany Ruby. *Zora Neale Hurston and a History of Southern Life*. Philadelphia: Temple University Press, 2005.
- Pattison, Dale. "Sites of Resistance: The Subversive Spaces of *Their Eyes Were Watching God*." *Melus*, 38.4 (Winter 2013): 9-31.
- Pease, Donald. "Melville and Cultural Persuasion." *Ideology and Classic American Literature*. Eds. Sacvan Bercovitch, and Myra Jehlen. Cambridge-New York: Cambridge University Press, 1986.
- Pechey, Graham. "Modernity and Chronotopicity in Bakhtin." *The Contexts of Bakhtin: Philosophy, Authorship, Aesthetics*. Ed. David Shepherd. Amsterdam: Hardwood Academic Publishers, 1998. 173-82.
- Peeler, David P. *Hope Among Us Yet. Social Criticism and Social Solace in Depression America*. Athens-London: The University of Georgia Press, 1987.
- Pelizzon, Penelope V., Nancy M. West. "Multiple Indemnity: Film Noir, James M. Cain, and Adaptations of a Tabloid Case." *Narrative* 13.3 (Oct. 2005): 211-237.
- Penkower, Monty Noam. *The Federal Writers Project: A Study in Government Patronage of the Arts*. Urbana: University of Illinois Press, 1977.
- Phillips, Michael J. *The Lochner Court, Myth and Reality: Substantive Due Process from the 1890s to the 1930s*. Westport: Praeger Publishers, 2001.
- Phillips-Fein, Kim. "Crime." *Encyclopedia of the Great Depression*. Ed. R. McElvaine. New York: Macmillan, 2004: 217-220.

- Pizer, Donald. *Twentieth-Century American Literary Naturalism: An Interpretation*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1982.
- . *John Dos Passos's U.S.A.: a Documentary Volume*. Detroit: Gale, 2003. *Dictionary of Literary Biographies (DLB)* 274.
- Polloczek, Dieter Paul. *Literature and Legal Discourse. Equity and Ethics from Sterne to Conrad*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Portelli, Alessandro. "Everybody's Healing Novel: *Native Son* and Its Contemporary Critical Context." *Richard Wright's Native Son*. Ed. Harold Bloom. New York: Infobase Publishing, 2009. 75-85.
- Porter, Dennis. *The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction*. New Haven: Yale University Press, 1981.
- Porter, Joseph C. "The End of the Trail: The American West of Dashiell Hammett and Raymond Chandler." *The Western Historical Quarterly* 6.4 (Oct. 1975): 411-424.
- Potter, Claire Bond. *War on Crime: Bandits, G-Men, and the Politics of Mass Culture*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1998.
- Pontuso, James F. "Plenty at Our Doorstep: FDR on the Causes and Cures of the Great Depression." *FDR and the Modern Presidency. Leadership and Legacy*. Eds. Mark J. Rozell, and William D. Pederson. Westport: Praeger, 1997. 103-115.
- Posner, Richard. *Law and Literature* [1998]. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2009.
- Quinn, Follansbee Jeanne. "The Work of Art: Irony and Identification in *Let Us Now Praise Famous Men*." *NOVEL: A Forum on Fiction* 34. 3 (Summer 2001): 338-368.
- Raban, Jonathan. "American Pastoral." *New York Book Review* LVI. 18 (19 Nov. 2009): 13-16.

- Rabinowitz, Paula. *Labor and Desire. Women's Revolutionary Fiction in Depression America*. Chapel Hill-London: The University of North Carolina Press, 1991.
- . *They Must Be Represented. The Politics of Documentary*. London-New York: Verso, 1994.
- . *Black & White & Noir: America's Pulp Modernism*. New York: Columbia University Press, 2002.
- . "Social Representations within American Modernism." *The Cambridge Companion to American Modernism*. Ed. Walter Kalaidjian. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 261-283.
- . "1933, March. FDR's First Fireside Chat." *A New Literary History of America*. Eds. Greil Marcus, Werner Sollors. Cambridge, Mass.: The Belknap Press, 2009. 672-677.
- . "Savage Holiday: Documentary Noir and True Crime in *12 Million Black Voices*." *Richard Wright. New Readings in the 21st Century*. Eds. Alice Mikal Craven, William E. Dow. New York: Palgrave Macmillan, 2011. 105-127.
- Rahv, Philip. "A Variety of Fiction." *Partisan Review*. March 1939: 106-113.
- Raines, Howell. "1934. Robert Penn Warren's *All the King's Men*." *A New Literary History of America*. Eds. Greil Marcus, Werner Sollors. Cambridge, Mass.: The Belknap Press, 2009. 677-682.
- Rampersad, Lawrence R. Foreword. *Mules and Men*. By Zora Neale Hurston. New York: Harper, 2008. xv-xxiii.
- Razlogova, Elena. "True Crime Radio and Listener Disenchantment with Network Broadcasting, 1935-1946." *American Quarterly* 58.1 (March 2006): 137-158.
- Rideout, Walter B. *The Radical Novel in the United States, 1900-1954*. Cambridge: Harvard University Press, 1956.

- Rieger, Christopher B. "Silent Spring on Tobacco Road: The Degradation of the Environment in Erskine Caldwell's Fiction." *Reading Erskine Caldwell*. Ed. Robert L. McDonald. Jefferson: McFarland and Company, Inc. Publishers, 2006. 131-149.
- Roberts, Nora R. *Three Radical Women Writers. Class and Gender in Meridel LeSueur, Tillie Olsen, and Josephine Herbst*. New York-London: Garland Publishing, 1996.
- Robinson, Owen. "'Liable to be anything': The creation of Joe Christmas in Faulkner's *Light in August*." *Journal of American Studies* 37.1 (Apr. 2003): 119-133.
- Robinson, Peter M. *The Dance of the Comedians. The People, the President, and the Performance of Political Standup Comedy in America*. Amherst: Massachusetts University Press, 2010.
- Rodgers, Lawrence B. Foreword. *Whose Names Are Unknown*. By Sannora Babb. Norman: University of Oklahoma Press, 2004. vii-xii.
- Rosa, Giovanna. *Il patto narrativo*. Milano: il Saggiatore, 2008.
- Rozell, Mark J., William D. Pederson. Eds. *FDR an the Modern Presidency: Leadership and Legacy*. Westport: Praeger, 1997.
- Rueckert, William Howe. *Faulkner From Within: Destructive and Generative Being in the Novels of William Faulkner*. West Lafayette: Parlor Press, 2004.
- Ruth, David E. *Inventing the Public Enemy. The Gangster in American Culture, 1918-1934*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Ryan, Halford Ross. *Franklin D. Roosevelt's Rhetorical Presidency*. Westport: Greenwood Press, 1998.
- Sagarin, Edward, and Robert J. Kelly. "Responsibility and Crime in Literature." *Annals of the American Academy of Political and Social Science* 477 (January 1985): 12-24.
- Saldívar Moses Ramón, Sylvan Goldberg. "The Faulknerian Anthropocene: Scales of Time and History in *The Wild Palms*

- and *Go Down, Moses*.” *The New Cambridge Companion of William Faulkner*. Ed. John T. Matthews. New York: Cambridge University Press, 2015. 185-203.
- Salzman, Jack, ed. *Years of Protest. A Collection of American Writings of the 1930's*. New York: Pegasus, 1967.
- Sansone, Arianna. *Diritto e letteratura. Un'introduzione generale*. Milano: Giuffrè Editore, 2001.
- Sarat, Austin, ed. *Speech and Silence in American Law*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- . *Dissenting Voices in American Society. The Role of Judges, Lawyers, and Citizens*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Scacchi, Anna. “La lingua del nuovo inizio: l'inglese americano.” *La babele americana. Lingua e identità negli Stati Uniti di oggi*. A cura di Sara Antonelli, Anna Scacchi, e Anna Scannavini. Roma: Donzelli, 2005.
- Scandura, Jani. *Down in the Dumps: Place, Modernity, American Depression*. Durham: Duke University Press, 2008.
- Scarpino, Cinzia. *US Waste. Rifiuti e sprechi d'America. Una storia dal basso*. Milano: il Saggiatore, 2011.
- . “Dei cataloghi nello stile documentario della Grande Depressione, ovvero della loro fortuna nella letteratura degli Stati Uniti.” *Enthymema*. IV (2011): 107-132. Web. 24 maggio 2016. <<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>>
- . “American Uncles and Aunts: Generations, Genealogies, Bildungs in 1930s Novels.” *Altre Modernità*. 9 (2013): 158-183. Web. 24 maggio 2016. <<http://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/2999>>
- Shivelbusch, Wolfgang. *Tre New Deal: parallelismi tra gli Stati Uniti di Roosevelt, l'Italia di Mussolini e la Germania di Hitler*. 1033-39 [2005]. Milano: Tropea, 2008.

- Schlesinger, Arthur M. Jr. *The Crisis of the Old Order. 1929-33.* Boston: Houghton Mifflin Company, 1957. Vol. 1 of *The Age of Roosevelt. 1957-60.*
- . *The Coming of the New Deal.* Boston: Houghton Mifflin Company, 1958. Vol. 2 of *The Age of Roosevelt. 1957-60.*
- . *The Politics of Upheaval.* Boston: Houghton Mifflin Company, 1960. Vol. 3 of *The Age of Roosevelt. 1957-60.*
- Schmidt, Peter. "‘Truth So Mazed’: Faulkner and US plantation fiction." *Faulkner in Context.* Ed. John T. Matthews. New York: Cambridge University Press, 2015. 169-184.
- Schwieger, Florian. "The Joad Collective: Class Consciousness and Social Reorganization in *The Grapes of Wrath*." *The Grapes of Wrath: A Reconsideration.* Vol. 1. Ed. Michael J. Meyer. Amsterdam-New York: Rodopi, 2009. 193-217.
- Sielke, Sabine. *Reading Rape. The Rhetoric of Sexual Violence in American Literature and Culture, 1790-1990.* Princeton: Princeton University Press, 2002.
- Sini, Stefania. *Michail Bachtin. Una critica del pensiero dialogico.* Roma: Carocci, 2011.
- Skei, Hans Hanssen. *Reading Faulkner’s Best Short Stories.* Columbia: University of South Carolina Press, 1999.
- Šklovskij, Viktor Borisovič. *Teoria della prosa: l’arte come artificio. La costruzione del racconto e del romanzo [1925].* Torino: Einaudi, 1976.
- Slotkin, Richard. *The Fatal Environment: the Myth of the Frontier in the Age of Industrialization.* New York: Atheneum, 1985.
- . *Gunfighter Nation: the Myth of the Frontier in Twentieth-Century America.* New York: Atheneum, 1992.
- Smith, Caleb. *The Prison and the American Imagination.* New Haven: Yale University Press, 2009.
- Smith, Craig Allen. "‘Southern Violence Revisited’: Arson as

- Protest in Black Belt Georgia, 1865-1910." *The Journal of Southern History* 51.4 (1985): 527-564.
- , and Kathy B. Smith. *The White House Speaks: Presidential Leadership as Persuasion*. Westport: Praeger, 1994.
- Smith, Erin. *Hard-Boiled: Working-Class Readers and Pulp Magazines*. Philadelphia: Temple University Press, 2000.
- Snead, James A. "Light in August and the Rhetorics of Racial Division." *Faulkner and Race*. Eds. Doreen Fowler, and Ann J. Abadie. Jackson: University Press of Mississippi, 1987. 152-169.
- Solomon, Deborah Cosier. "John Steinbeck and the King James Version: The Influence of Biblical Syntax on the Interchapters of *The Grapes of Wrath*." *The Grapes of Wrath: A Reconsideration*. Vol. 2. Ed. Michael J. Meyer. Amsterdam-New York: Rodopi, 2009. 553-569.
- Sowinska, Suzanne. *Introduction. To Make my Bread. By Grace Lumpkin*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1995. VII-XIII.
- Spillane, Joseph F., and David B. Wolcott. *A History of Modern American Criminal Justice*. Thousand Oaks: Sage, 2013.
- Spinazzola, Vittorio. *Le metamorfosi del romanzo sociale*. Pisa: Edizioni ETS, 2012.
- Staub, Michael E. *Voices of Persuasion. Politics of Representation in 1930s America*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Stayton, Jeffrey. "Southern Expressionism: Apocalyptic Hillscapes, Racial Panoramas, and Lustmord in William Faulkner's *Light in August*." *The Southern Literary Journal* 42.1 (Fall 2009): 32-56.
- Stein, Sally. "The President's Two Bodies: Stagings and Restagings of FDR and the New Deal Body Politic." *American Art* 18.1 (Spring 2004): 32-57.

- Steinby, Liisa, "Bakhtin's Concept of the Chronotope: the Viewpoint of an Acting Subject." *Bakhtin and His Others: (Inter) subjectivity, Chronotope, Dialogism*. Eds. L. Steinby, and Tintti Klapuri. London: Anthem Press, 2013. 105-125.
- Sternberg, Meir. *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
- Stott, William. *Documentary Expression and Thirties America*. New York: Oxford University Press, 1973.
- Stryker, Roy. "Documentary Photography." *The Complete Photographer* 4.21 (10 Apr. 1942): 1364-74.
- Sullivan E. Thomas, and Toni M. Massaro. *The Arc of Due Process in American Constitutional Law*. New York: Oxford University Press, 2013.
- Sultan Dawood H., and Deanna J. Wathington. "Premonition: Peering through time and into Hurricane Katrina." *The Inside Light. New Critical Essays on Zora Neale Hurston*. Ed. Deborah G. Plant. Santa Barbara: Praeger, 2010. 153-161.
- Sundquist, Eric J. "Realism and Regionalism." *The Columbia History of the American Novel*. Ed. Emory Elliott. New York: Columbia University Press, 1991. 501-524.
- Sunstein, Cass R. *The Second Bill of Rights. FDR's Unfinished Revolution And Why We Need It More than Ever*. New York: Basic Books, 2004.
- Susman, Warren I. "The Thirties." *The Development of an American Culture*. Eds. Stanley Coben, and Lorman Ratner. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1970.
- . *Culture as History: The Transformation of American Society in the Twentieth Century*. New York: Pantheon Books, 1984.
- Sykes, John. *The Romance of Innocence and the Myth of History. Faulkner's Religious Critique of Southern Culture*. Macon: Mercer University Press, 1989.

- Szalay, Michael. *New Deal Modernism. American Literature and the Invention of the Welfare State*. Durham-London: Duke University Press, 2000.
- Terkel, Studs. *Hard Times. An Illustrated Oral History of the Great Depression*. New York: Pantheon Books, 1970.
- Tichi, Cecelia. "Old Man': Shackles, Chains, and Water Water Everywhere." *Faulkner and the Ecology of South*. Eds. Joseph R. Urgo, and Ann J. Abadie. Jackson: University of Mississippi Press, 2005. 3-14.
- Todorov, Tzvetan. *Poetica della prosa. Le leggi del racconto* [1971] Roma-Napoli: Theoria, 1989.
- Trachtenberg, Alan. Foreword. *You Have Seen their Faces*. By Erskine Caldwell and Margaret Bourke-White. Athens: University of Georgia Press, 1995. I-VII.
- . "Signifying the Real: Documentary Photography in the 1930s." *The Social and the Real*. Eds. Alejandro Anreus, Diana L. Linden, and Jonathan Weinberg. University Park: Pennsylvania State University Press. 2006. 3-21.
- Tulis, Jeffrey. *The Rhetorical Presidency*. Princeton: Princeton University Press, 1987.
- Untermeyer, Louis. "Unemployed Arts." *Fortune*, May 1937.
- Valverde, Mariana. *Law and Order: Images, Meaning, Myths*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2006.
- Veitch, Jonathan. *American Superrealism: Nathanael West and the Politics of Representation in the 1930s*. Madison: University of Wisconsin Press, 1997.
- Wadlington, Warwick. *Reading Faulknerian Tragedy*. Ithaca: Cornell University Press, 1987.
- Wald, Sarah. "'We Ain't Foreign': Constructing the Joads' White Citizenship." *The Grapes of Wrath: A Re-Consideration*. Vol. 2. Ed. Michael Meyer. Amsterdam-New York: Rodopi, 2009. 481-505.

- Waldrep, Christopher. *The Many Faces of Judge Lynch: Extralegal Punishment in America*. New York: Palgrave-Macmillan, 2002.
- Ward, Ian. *Law and Literature. Possibilities and Perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Ward, Jerry W., and Robert J. Butler, eds. *The Richard Wright Encyclopedia*. Westport: Greenwood Press, 2008.
- Ward, Robert, ed. *Nelson Algren. A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Rosemont Publishing, 2007.
- Warner, Michael. *The Letters of the Republic: Publication and the Public Sphere in Eighteenth-Century America*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990.
- Watt, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding [1957]*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 2000.
- Watson, Jay. *Forensic Fictions: The Lawyer Figure in Faulkner*. Athens: University of Georgia Press, 1993.
- Watkins, Tom H. *The Hungry Years. A Narrative History of the Great Depression in America*. New York: Henry Holt and Company, 1999.
- Weisberg, Richard H. *The Failure of the Word. The Protagonist as Lawyer in Modern Fiction*. New Haven: Yale University Press, 1984.
- . *Poethics and other Strategies of Law and Literature*. New York: Columbia University Press, 1992.
- Welsh, Alexander. *Strong Representations: Narrative and Circumstantial Evidence in England*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992.
- West, Robin. *Narrative, Authority, and Law*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1993.
- White, Edward G. *The Constitution and the New Deal*. Cambridge-London: Harvard University Press, 2000.

- White, James Boyd. *The Legal Imagination*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.
- . *Heracle's Bow: Essays on the Rhetorics and Poetics of Law*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- . *Justice as Translation: an essay in Cultural and Legal Criticism*. Chicago: University of Chicago Press 1990.
- Widdicombe, Toby. *A Reader's Guide to Raymond Chandler*. Westport: Greenwood Press 2001.
- Wiegman, Robyn. *American Anatomies: Theorizing Race and Gender*. Durham: Duke University Press, 1995.
- Willett, Ralph. *The Naked City: Urban Crime Fiction in the USA*. Manchester: Manchester University Press, 1996.
- Williamson, Joel. *William Faulkner and Southern History*. New York-Oxford: Oxford University Press, 1993.
- Wolfskill George, and John A. Hudson. *All but the People. Franklin D. Roosevelt and His Critics 1933-39*. Toronto: The Macmillan Company, 1969.
- Wolk, Douglas, "1938: *Action Comics* introduces Superman." *A New Literary History of America*. Eds. Greil Marcus, and Werner Sollors. 719-724.
- Wood, Amy Louise. *Lynching and Spectacle: Witnessing Racial Violence in America, 1890-1940*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2009.
- Worster, Donald. *The Dust Bowl: The Southern Plains in the 1930s*. Oxford-London: Oxford University Press, 2004.
- Wright, Bradford W. "Superman." *Encyclopedia of the Great Depression*. Ed. Robert S. McElvaine. New York: Macmillan, 2004. 950-951.
- Wyatt, David. Introduction. *New Essays on The Grapes of Wrath*. Ed. David Wyatt. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

- Wyatt-Brown, Bertram. "Community, Class, and Snopesian Crime: Local Justice in the Old South." *Class, Conflict, and Consensus: Antebellum Southern Community Studies*. Eds. Orville Vernon Burton, and Robert McMath Jr. Westport: Greenwood Press, 1982. 173-206.
- Yerkes, Andrew. *Twentieth-Century Americanism: Identity and Ideology in Depression-Era Leftist Fiction*. New York: Routledge, 2005.
- Young, William H., and Nancy K. Young. *The Great Depression in America: A Cultural Encyclopedia*. Voll. 1 and 2. Westport: Greenwood Press, 2007.
- Zangari, Sostene M. "Hardboiled." *Americana. Storie e culture degli Stati Uniti dalla A alla Z*. Di Mario Maffi et al. Milano: il Saggiatore, 2012. 319-322.
- Zangrando, Robert L. *The NAACP Crusade against Lynching, 1909-1950*. Philadelphia: Temple University Press, 1980.
- . "Anti-Lynching Legislation." *Encyclopedia of the Great Depression*. Ed. Robert E. McElvaine. New York: Macmillan, 2004. 51-53.

### *Fonti primarie*

- Adamic, Louis. *My America*. New York-London: Harper Brothers Publications, 1938.
- Agee, James, and Walker Evans. *Let Us Now Praise Famous Men* [1941]. With an Introduction by Blake Morrison. London: Penguin Books, 2006 (*Sia lode ora a uomini di fama*. Milano: il Saggiatore, 1994).
- Algren, Nelson. *Somebody in Boots*. New York: The Vanguard Press, 1935.
- Anderson, Sherwood. *Puzzled America*. New York-London: Scribner, 1935.

- . *Home Town*. Photographs by FSA. New York: Alliance Book Corporation, 1940.
- Ash, Nathan. *Pay Day* [1930]. Columbia: Manly Inc., 1990.
- . *The Road. In Search of America*. New York: Norton and Company, 1937.
- Babb, Sanora. *Whose Names Are Unknown. A Novel*. Foreword by Lawrence R. Rodgers. Norman: University of Oklahoma Press, 2004.
- “Ballad for Americans” [1939]. By *The Federal Theater Project*. Web. 24 maggio 2016. <<http://lyricsplayground.com/alpha/songs/b/balladforamericans.shtml>>
- Barnes, Margaret Ayer. *Years of Grace*. Boston-New York: Houghton Mifflin Company, 1930.
- Bell, Thomas. *Out of this Furnace*. Boston: Little, Brown & Company, 1941.
- Brody, Catharine. *Nobody Starves*. London-New York-Toronto: Longman, Green & Co., 1932.
- Buck, Pearl S. *The Good Earth* [1931]. New York: Pocket Books, 1997 (*La buona terra*. Milano: Mondadori, 1954).
- Burns, Robert E. *I Am a Fugitive from a Georgia Chain Gang!* [1932]. Athens: Brown Thrasher Book, 1997.
- Cain, James M. *The Postman Always Rings Twice* [1934]. New York: Random House, 1992 (*Il postino suona sempre due volte*. Milano: Bompiani, 1947).
- . *Mildred Pierce* [1941]. London: Phoenix Paperback, 2002 (*Mildred Pierce*. Milano: Longanesi, 1948).
- . *Double Indemnity* [1943]. New York: Vintage Books, 1992 (*La fiamma del peccato – Double Indemnity*. Roma: De Carlo, 1947).
- Caldwell, Erskine, and Margaret Bourke-White. *You Have Seen Their Faces* [1937]. Athens: University of Georgia Press, 1995.

- Caldwell, Erskine. *Tobacco Road* [1932]. Foreword by Lewis Nordan. Athens-London: University of Georgia Press, 1995 (*La via del tabacco*. Milano: Rizzoli, 1940).
- . *God's Little Acre* [1933]. London: Pan Books Ltd, 1959 (*Il piccolo campo*. Milano: Bompiani, 1945).
- . *Trouble in July* [1940]. Athens-London: The University of Georgia Press, 1999 (*Fermento di luglio*. Milano: Mondadori, 1963).
- Chandler, Raymond. *The Big Sleep* [1939]. New York: Ballantine Books, 1973 (*Il grande sonno*. Milano: Mondadori, 1948).
- . *Farewell, My Lovely* [1940]. London-New York: Penguin Books, 1949 (*Addio, mia amata*. Milano: Bompiani, 1953).
- . "The simple art of murder." *Atlantic Monthly* 174 (Dec. 1944): 53-59 ("La semplice arte del delitto." *Romanzi e racconti*. V. 2. 1943-59. Milano: Meridiani Mondadori, 2006).
- Cantwell, Robert. *The Land of Plenty* [1934]. Preface by Harry T. Moore. London-Amsterdam: Southern Illinois University Press, 1971.
- . "America and the Writers' Project." *The New Republic* 26 Apr. 1939: 323-325.
- Conroy, Jack. *The Disinherited* [1933]. Introduction by Daniel Aaron. New York: Hill and Wang, 1963.
- Cowley, Malcolm. *Exile's Return: A Literary Odyssey of the 1920s* [1934]. New York: The Viking Press, 1951 (*Il ritorno degli esuli*. Milano: Rizzoli, 1963).
- . "Farewell to the 1930s." *The New Republic* 8 Nov. 1939: 42-44.
- . *The Dream of the Golden Mountains: Remembering the 1930s*. New York: The Viking Press, 1980.
- Culture and the Crisis: An Open Letter to the Writers, Artists, Teachers, Physicians, Engineers, Scientists and Other Professional Workers of America*. New York: Workers' Library Pub-

lishers, 1932. Web. 24 maggio 2016. <<https://archive.org/stream/CultureAndTheCrisisAnOpenLetterToTheWritersArtistsTeachers>>

- Dahlberg, Edward. *Bottom Dogs* [1929]. With an Introduction by D. H. Lawrence. San Francisco: City Lights Books, 1961 (*Vita da cani*. Torino: Einaudi, 1967).
- Di Donato, Pietro. *Christ in Concrete* [1939]. With an Introduction by Fred Gardaphé. New York: Signet, 1993 (*Cristo tra i muratori*. Milano: Bompiani, 1945).
- Dos Passos, John. *Facing the Chair: Story of the Americanization of two Foreign-Born Workmen*. Boston: Sacco-Vanzetti Defense Committee, 1927.
- . *The 42nd Parallel* [1930]. U.S.A. New York: Penguin Classics, 2001 (*Il 42° parallelo*. Milano: Mondadori, 1934).
- . *Nineteen Nineteen* [1932]. U.S.A. New York: Penguin Classics, 2001 (*Millenovecentodiciannove*. Milano: Mondadori, 1951).
- . *The Big Money* [1936]. U.S.A. New York: Penguin Classics, 2001 (*Un mucchio di quattrini*. Milano: Mondadori, 1938).
- Edmonds, Walter D. *Drums Along the Mohawk*. Boston: Little, Brown, and Company, 1937.
- Fante, John. *Wait Until Spring, Bandini* [1938]. Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1983 (*Aspetta primavera, Bandini*. Milano: Marcos y Marcos, 1995)
- . *Ask the Dust, a novel*. New York: Stackpole Sons, 1939 (*Chiedi alla polvere: romanzo*. Milano: Sugarco, 1980)
- Farrell, James T. *Young Lonigan* [1932]. *Studs Lonigan. A Trilogy*. New York: The Vanguard Press, 1978 (*Studs Lonigan ragazzo. La vita di Studs Lonigan*. Torino: Einaudi, 1952).
- . *The Young Manhood of Studs Lonigan* [1934]. *Studs Lonigan. A Trilogy*. New York: The Vanguard Press, 1978 (*La giovinezza di Studs Lonigan. La vita di Studs Lonigan*. Torino: Einaudi, 1952).

- . *Judgement Day* (1935). *Studs Lonigan. A Trilogy*. New York: The Vanguard Press, 1978 (*Il giorno del Giudizio. La vita di Studs Lonigan*. Torino: Einaudi, 1952).
- Faulkner, William. *As I Lay Dying* [1930]. *Faulkner. Novels 1930-1935*. New York: The Library of America, Eleventh Printing, 1985 (*Mentre morivo*. Milano: Mondadori, 1958).
- . *Sanctuary* [1931]. *Faulkner. Novels 1930-1935*. New York: The Library of America, Eleventh Printing, 1985 (*Santuario*. Milano: Mondadori, 1946).
- . *Light in August* [1932]. *Faulkner. Novels 1930-1935*. New York: The Library of America, Eleventh Printing, 1985 (*Luce d'agosto*. Milano: Mondadori, 1954).
- . *Absalom, Absalom!* [1936]. New York: The Modern Library, McGraw-Hill, 1964 (*Assalonne, Assalonne!* Milano: Mondadori, 1954).
- . *If I Forget Thee, Jerusalem* [1939]. New York: Vintage Books, 1990 (*Palme selvagge: romanzo*. Milano: Mondadori, 1956).
- . *Requiem for a Nun* [1951]. In *Faulkner's County: Tales of Yoknapatawpha County*. London: Chatto & Windus, 1955 (*Requiem per una monaca*. Milano: Mondadori, 1955).
- Field, Rachel. *Time Out of Mind* [1935]. New York: The Macmillan Company, 1943 (*Tempo immemorabile*. Milano: Dall'Oglio, 1948).
- . *All This and Heaven Too* [1938]. New York: The Macmillan Company, 1938.
- Fuchs, Daniel. *Summer in Williamsburg* [1934]. New York: Basic Books, 1961.
- Gardner, Roy. *Hellcaraz* [1838]. Douglas Ryan Communication, 2000.
- Gilfillan, Lauren. *I Went to Pit College*. New York: The Viking Press, 1934.

- Gold, Michael. "Write for Us!" *New Masses* 2 (July 1928): 2.
- . "Notes of the Month." *New Masses* 4 (Sept. 1930): 3-5.
- . *Jews Without Money* [1930]. Introduction by Alfred Kazin. New York: Public Affairs, 2009 (*Ebrei senza denaro*. Milano: Corbaccio, 1933).
- Hammett, Dashiell. *The Maltese Falcon* [1929]. *Dashiell Hammett Complete Novels*. New York: Library of Congress, 1999 (*Il falcone maltese*. Milano. Longanesi, 1953).
- . *Red Harvest* [1929]. *Dashiell Hammett Complete Novels*. New York: Library of Congress, 1999 (*Piombo e sangue*. Milano: Longanesi, 1954).
- Harlan Miners Speak: a Report on Terrorism in the Kentucky Coal Fields* [1932]. National Committee for the Defense of Political Prisoners. New York: Da Capo Press, 1970.
- Herbst, Josephine. *Pity Is Not Enough* [1933]. Introduction by Mary Ann Rasmussen. Urbana-Chicago: University of Illinois Press, 1998.
- . *The Executioner Waits*. New York: Harcourt, Brace & Company, 1934.
- . *Rope of Gold*. New York: Harcourt, Brace & Company, 1939.
- Herndon, Angelo. *Let Me Live*. New York: Random House, 1937.
- Hughes, Langston. *Scottsboro Limited. Four Poems and a Play in Verse* [1931]. *The Political Plays of Langston Hughes*. With Introduction and Analyses by Susan Duffy. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2000. 37-50.
- . *Angelo Herndon Jones* [1935]. *The Political Plays of Langston Hughes*. With Introduction and Analyses by Susan Duffy. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2000. 147-163.
- Hurston, Zora Neale. *Mules and Men* [1935]. New York: Harper's Collins, 2008.

- . *Their Eyes Were Watching God* [1937]. London: Virago Press, 1986 (*I loro occhi guardavano Dio*. Torino: Frassinelli, 1938).
- Kromer, Tom. *Waiting for Nothing* [1935]. *Waiting for Nothing and other Writings*. Eds. Arthur D. Casciato and James L. W. West III. Athens-London: The University of Georgia Press, 1986 (*Vagabondi nella notte*. Genova: Costa & Nolan, 1988).
- Lange, Dorothea, Paul Taylor. *An American Exodus. A Record of Human Erosion* [1939]. Paris: Jean- Michel Place, 1999.
- Le Sueur, Meridel. *The Girl*. Cambridge, Massachusetts: West End Press, 1978
- Lumpkin, Grace. *To Make My Bread* [1932]. Introduction by Suzanne Sowinska. Urbana-Chicago: University of Illinois Press, 1995.
- MacLeish, Archibald. *Land of the Free* [1938]. With an Introduction by A. D. Coleman. New York: Da Capo Press, 1977.
- Mangione, Jerre. *Mount Allegro* [1943]. New York: Hill & Wang, 1963 (*Montallegro*. Torino: S.A.I.E., 1955).
- . *The Dream and the Deal. The Federal Writer's Project, 1935-1943* [1972]. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1983.
- McCullers, Carson. *The Heart is a Lonely Hunter*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1940 (*Il cuore è un cacciatore solitario: romanzo*. Milano: Longanesi, 1949).
- Miller, Caroline. *Lamb in His Bosom*. New York-London: Harper and Brothers Publishers, 1933.
- Mitchell, Margaret. *Gone with the Wind* [1936]. London: Pan Books, 1974 (*Via col vento*. Milano: Mondadori, 1937).
- National Industrial Act (NIRA). 1933. Web. 24 maggio 2016. <<http://www.ourdocuments.gov/doc>>.
- Olsen, Tillie. "The Iron Throat." *Partisan Review* 1.2 (1934): 3-9.

- . *Yonnonidio. From the Thirties* [1974]. Introduction by Linda Ray Pratt. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004.
- Porter, Katherine Ann. *The Never-Ending Wrong*. Boston: Atlantic/Little, Brown and Company, 1977.
- Rawlings, Marjory Kinnan. *The Yearling*. Decoration by Edward Shenton. New York: Charles Scribner's Sons, 1938 (*Il cucciolo*. Milano: Bompiani, 1949).
- Roberts, Kenneth. *Northwest Passage*. Garden City: Doubleday and Company, 1937 (*Passaggio a Nord/Ovest*. Milano: Mondadori, 1940).
- . *Oliver Wiswell* [1940]. Garden City: Doubleday and Company, 1946 (*Oliver Wiswell: romanzo*. Milano: Mondadori, 1956).
- Rollins, William J. *The Shadow Before*. New York: McBride & Company, 1934.
- Roosevelt, Franklin Delano. *The Roosevelt Reader: Selected Speeches, Messages, Press Conferences, and Letters of Franklin D. Roosevelt*, ed. with an Introduction by Basil Rauch. New York: Rinehart, 1957.
- . "First Inaugural Address." 4 March 1933. *Presidential Speech Archive (PSA)*. Miller Center, University of Virginia. Web. 24 maggio 2016. <<http://millercenter.org/president/speeches#fdRoosevelt>>
- . "Fireside Chat 1: On the Banking Crisis." 12 March 1933. *PSA*.
- . "Fireside Chat 2: On Progress During the First Two Months." 7 May 1933. *PSA*.
- . "Fireside Chat 3: On the National Recovery Administration." 24 July 1933. *PSA*.
- . "Fireside Chat 4: On Economic Progress." 22 Oct. 1933. *PSA*.
- . "Fireside Chat 5: On Addressing the Critics." 28 June 1934. *PSA*.

- , “Fireside Chat 6: On Government and Capitalism.” 30 Sep. 1934. *PSA*.
  - , “Fireside Chat 7: On the Works Relief Program and Social Security Act.” 28 Apr. 1935. *PSA*.
  - , “Democratic National Convention.” 27 June 1936. *PSA*.
  - , “Fireside Chat 8: On Farmers and Laborers.” 6 Sep. 1936. *PSA*.
  - , “Speech at Madison Square Garden.” 31 Oct. 1936. *PSA*.
  - , “Second Inaugural Address.” 20 Jan. 1937. *PSA*.
  - , “Fireside Chat 9: On ‘Court-Packing.’” 9 March 1937. *PSA*.
  - , “Quarantine Speech.” 5 Oct. 1937. *PSA*.
  - , “Fireside Chat 10: On New Legislation.” 12 Oct. 1937. *PSA*.
  - , “Fireside Chat 11: On the Unemployment Census.” 14 Nov. 1937. *PSA*.
  - , “Fireside Chat 12: On the Recession.” 14 Apr. 1938. *PSA*.
  - , “Dedication of a Memorial to the Northwest Territory.” 8 July 1938. *PSA*.
  - , “Fireside Chat 16: On the ‘Arsenal of Democracy.’” 29 Dec. 1940. *PSA*.
  - , “State of the Union (Four Freedoms).” 6 Jan. 1941. *PSA*.
  - , “Third Inaugural Address.” 20 Jan. 1941. *PSA*.
  - , “Fireside Chat 19: On the War with Japan.” 9 Dec. 1941. *PSA*.
  - , “Press Conference: 31 May 1935: 309-336. *FDR Library’s Digital Collections*. Web. 24 maggio 2016. <<http://www.fdrlibrary.marist.edu/archives/collections/Franklin/?p=collections/findingaid&id=508>>
- Roth, Henry. *Call It Sleep* [1934]. New York-London: Penguin, 1977 (*Chiamalo sonno*. Milano: Lerici, 1964).

- Rukeyser, Muriel. *The Book of the Dead* [1938]. Columbia: University of Missouri Press, 2003.
- Slesinger, Tess. *The Unpossessed. A Novel of the Thirties* [1934]. Introduction by Elizabeth Hardwick. New York: New York Review Books, 2002.
- Smedley, Agnes. *Daughter of Earth* [1929]. Afterword by Paul Lauter. Old Westbury: The Feminist Press, 1976.
- Steinbeck, John. *The Harvest Gypsies* [1936]. Berkeley: Heyday Books, 1988 (*I nomadi*. Milano: il Saggiatore, 2015).
- . *In Dubious Battle* [1936]. New York: Penguin, 1986 (*La battaglia*. Milano: Bompiani, 1940)
- . *Of Mice and Men* [1937]. New York: Penguin, 1993 (*Uomini e topi*. Milano: Bompiani, 1941).
- . *The Grapes of Wrath* [1939]. With an Introduction by Robert DeMott. New York: Penguin, 1992 (*Furore*. Milano: Bompiani, 1940).
- . *Steinbeck: A Life in Letters*. Eds. Elaine Steinbeck and Robert Wallsten. New York: Viking Press, 1975.
- . *Working Days. The Journals of the Grapes of Wrath 1938-1941*. Ed. Robert DeMott. New York: Penguin, 1989.
- Tomasi, Mari. *Like Lesser Gods* [1949]. Afterword by Alfred Rosa. Shelburne: The New England Press, 1988.
- Vorse, Mary Heaton. *Strike!* [1930]. Introduction by Dee Garrison. Urbana-Chicago: University of Illinois Press, 1991.
- Wagner, Robert. "Senate Speech on NIRA, 1933." *Cong. Rec.* Vol. 77, Part 5 (73rd Cong. 1st Session): 5155-56.
- Weatherwax, Clara. *Marching! Marching!* [1935]. Introduction by Christian Suggs. Detroit: Omnigraphics, Inc., 1990.
- West, Nathanael. "Some notes on Violence" [1932]. *Nathanael West Novels and Other Writings*. New York, Library of Congress, 1997. 399-400.

- . *Miss Lonelyhearts* [1933]. *Nathanael West Novels and Other Writings*. New York, Library of Congress, 1997 (*Signorina Cuorinfranti*. Milano: Bompiani, 1974).
  - . *A Cool Million. The Dismantling of Lemuel Pitkin* [1934]. *Nathanael West Novels and Other Writings*. New York, Library of Congress, 1997 (*Un milione tondo*, 1973).
  - . *The Day of the Locust* [1939]. *Nathanael West Novels and Other Writings*. New York, Library of Congress, 1997 (*Il giorno della locusta*. Torino: Einaudi, 1952).
  - . “A Cool Million. A Screen Story. With Boris Ingster” [1940]. *Nathanael West Novels and Other Writings*. New York, Library of Congress, 1997. 745-754.
- Wilder, Thornton. *Heaven's My Destination*. New York: Harper & Brothers, 1934 (*Il cielo è il mio destino: romanzo*. Roma: Elios, 1945).
- Wright, Richard. *Uncle Tom's Children* [1936]. New York: Harper and Row, 1936 (*I figli dello zio Tom*. Torino: Einaudi, 1949).
- . *Native Son* [1940]. London: Vintage, 2000 (*Paura*. Milano: Bompiani, 1947).
  - . *12 Million Black Voices* [1941]. Introduction by David Bradley. New York: Basic Books, 2008.
- Young, Stark. *So Red the Rose*. New York: Charles Scribner's Sons, 1934.



## INDICE DEI NOMI E DELLE OPERE

- Aaron, Daniel, 80-81  
Ackerman, Bruce, 404-405,  
417-419  
Adamic, Louis,  
*My America*, 84n  
“What the Proletarian  
reads”, 137-139  
Agee, James  
*Let Us Now Famous Men*  
(con Walker Evans), 85,  
109, 117-121, 137, 172-174,  
180-181, 189-194, 329, 386  
Aiken, Charles, 348  
Al Capone, 29  
Alger, Horatio, 36, 134n, 142,  
259, 286-287  
Algren, Nelson, 101, 111,  
128, 152, 236-237  
Allred, Jeff, 21, 314  
Anderson, Sherwood, 27,  
70-71, 92  
*Home Town*, 109  
*Puzzled America*, 84n  
Andrews, William, 43  
Appel, Benjamin  
*The People Talk*, 102  
Arnheim, Rudolf, 106  
Arthur, Jason, 185, 189  
Asch, Nathan  
*The Road: in Search of*  
*America*, 84n  
Atwood, Margaret, 61n  
Babb, Sanora, 136  
*Whose Names Are*  
*Unknown*, 202-205  
Baby Face Nelson, 30  
Bachtin, Michail, 22, 61, 97n,  
106, 131n, 160, 173, 241,  
301, 327  
Baker, Houston, 299  
Baldwin, James  
“Everybody’s Protest  
Novel”, 137 e n.  
Banks, Ann  
*First Person America*, 102

- Barnard, Rita, 133, 239, 302n  
 Barnes, Margaret Ayer  
     *Years of Grace*, 162n  
 Barrow, Clyde Chestnut (*vedi*  
     Bonnie and Clyde)  
 Barthes, Roland, 62n, 166n  
 Bates, Ruby, 51, 55  
 Bell, Thomas  
     *Out of this Furnace*, 123,  
     133n, 216  
 Bellamy, Edward, 79  
 Bellow, Saul, 101  
 Benedict, Ruth, 100  
     *Patterns of Culture*, 100  
 Benét, Stephen Vincent, 98  
 Benjamin, Walter, 22, 163,  
     178  
 Bercovitch, Sacvan, 390  
 Bergman, Andrew, 37  
 Berman, Marshall, 21, 102  
 Bernstein, Irving  
     *The Turbulent Years*, 26,  
     403  
 Beverly, William, 33, 42-43,  
     306  
 Biagiotti, Cinzia, 217n  
 Black, Hugo, 404, 420  
 Blair, J.H., 71  
 Blake, Fay M., 210  
 Boas, Franz, 100-101, 344  
 Bonnie and Clyde, 29  
 Bourke-White, Margaret  
     *You Have Seen Their*  
     *Faces* (con Erskine  
     Caldwell), 85, 109, 114-  
     115, 181, 191-193  
 Brackett, Leigh  
     *The Big Sleep*, 145n  
 Brandeis, Louis D., 55, 400,  
     411, 413  
 Bristol, Horace, 174  
 Brooks, Cleanth, 348  
 Brooks, Peter, 62 e n.  
 Brown, Rowland  
     *Hell's Highway*, 44  
 Buck, Pearl  
     *The Good Earth*, 161,  
     186n  
 Burgum, Edwin B., 209  
 Burke, Kenneth, 94  
 Burnett, W.R.  
     *Asphalt Jungle, The*, 243  
     *Little Caesar*, 28  
 Burnham, James, 394  
 Burns, Elliott  
     *I Am a Fugitive from a*  
     *Chain Gang*, 37, 42-43,  
     44n, 415n  
 Butcher, Harry, 384  
 Butler, Pierce, 411  
 Byrnes, James, 420  
 Cagney, James  
     *Public Enemy*, 35  
 Cain, James M., 57-58, 89,  
     149, 151, 169, 247-251

- Double Indemnity* 152-153, 249, 271  
*Mildred Pierce*, 259, 273-274  
*Postman Always Rings Twice, The*, 152-153, 235, 237-238, 243, 258, 270-271  
 Caldwell, Erskine, 92, 111, 128-129, 173,  
*God's Little Acre*, 127, 131, 212, 228, 229-230  
*Tobacco Road*, 172  
*Trouble in July*, 53-54  
*You Have Seen Their Faces* (con Bourke-White, Margaret), 85, 109, 114-115, 181, 191-192  
 Calverton, Victor Francis, 126  
 Cantwell, Robert, 92, 98, 127-128  
*Land of Plenty*, 127, 138n, 212, 224, 229,  
 Cappetti, Carla, 101  
 Capra, Frank  
*It Happened One Night*, 291  
*Meet John Doe*, 202n  
 Cardozo, Benjamin, 374, 441  
 Cawelti, John, 21, 29, 140-141  
 Chagall, Marc, 373  
 Chandler, Raymond, 57, 89-90n, 123, 143-145, 149-151, 169, 237, 244-251, 263,  
*Big Sleep, The*, 145n, 153-154, 236, 243, 253, 264-268  
*Farewell, My Lovely*, 144, 154-156, 243, 255-256  
 "Simple Art of Murder, The", 145, 149, 156, 250  
 Chase, Richard, 79n  
 Chatman, Seymour  
 Benjamin, 166n  
 Christie, Agatha  
*Peril at End House*, 144  
 Collins, Thomas, 174, 202  
 Cone, Marvin, 373  
 Conn, Peter, 96  
 Conroy, Jack, 209,  
*The Disinherited*, 80, 127, 217, 435  
 Cooper, Gary, 202n  
 Cooper, Riley  
*Ten Thousand Public Enemies*, 32  
 Coughlin, Charles Edward, 381  
 Cowley, Malcolm, 21, 72, 92, 360n  
 "A Farewell to the 1930s", 82, 209n, 218-219

- Dream of the Golden Mountains, The*, 104n, 132  
*Exile's Return*, 93  
 Crane, Gregg, 63  
 Crane, Stephen, 79  
 Cullen, Countee, 92  
     *Culture and the Crisis*, 91-92  
 Cummings, Homer, 50, 407  
 Curtiz, Michael  
     *Mildred Pierce*, 248n  
 Cushman, Barry, 412  
  
 Darrow, Clarence, 55, 58, 374  
 Delano, Jack, 108, 183, 190n  
 Denning, Michael, 21, 36-37, 77, 93, 103, 106, 111, 125-126, 129n, 133, 142, 189, 296, 301-302  
 Derrida, Jacques, 21, 47, 163-164  
 Dewey, John, 409  
 Di Donato  
     *Christ in Concrete*, 133n, 295, 297, 300, 302n, 303, 305, 306n, 308, 317-318  
 Dillinger, John, 25, 29-30  
 Dos Passos, John, 27, 70, 92, 124-125n, 129, 226,  
     *Big Money, The*, 161  
     *42nd Parallel*, 128  
     *Facing the Chair*, 59  
     *Nineteen Nineteen*, 59, 138, 203n  
     *U.S.A.*, 88, 110, 121, 131, 162n, 213, 231, 276  
 Douglas, William O., 420  
 Dreiser, Theodore, 27, 68, 70, 79n, 146  
     *An American Tragedy*, 58  
     *Tragic America*, 84n  
 Duck, Leigh Anne, 369  
  
 Edmonds, Walter D.  
     *Drums Along the Mohawk*, 161, 162n  
 Ellery Queen  
     *Dutch Shoe Mystery, The*, 144  
     *French Powder Mystery, The*, 144  
 Ellison, Ralph, 101, 137  
 Evans, Walker, 108  
     *Let Us Now Praise Famous Men* (con James Agee), 85, 109, 117-118  
 Evergood, Philip  
     *American Tragedy*, 69  
  
 Falconer, Rachel, 167  
 Farrell, James T., 101, 124n, 161n, 231, 296  
 Faulkner, William, 14, 20, 39, 79n, 81, 122, 145n, 167, 169, 172, 248n, 327-334

- Absalom, Absalom!*, 327n, 330n  
*As I Lay Dying*, 327-336, 353-354  
 “Dry September”, 53  
*Hamlet, The*, 327n, 334n  
*If I Forget Thee, Jerusalem*, 39, 44, 326-334, 337, 348-350, 363-366  
*Knight’s Gambit*, 334n  
*Light in August*, 327-334, 341-343, 348, 359-363  
*Pylon*, 327n  
*Requiem for a Nun*, 329n, 334 e n, 354n, 358n  
*Sanctuary*, 326-334, 337-341, 354-358  
*Unvanquished, The*, 327n  
 Fechheimer, David, 252n  
 Ferber, Edna, 226  
     *Cimarron*, 162n  
 Ferguson, Robert A., 391  
 Fiedler, Leslie, 88n  
 Fine, David, 246, 248 e n.  
 Fishman, Ethan, 405  
 Fiske Stone, Harlan, 411  
 Floyd, Charles Arthur (*vedi* *Pretty Boy Floyd*)  
 Foley, Barbara, 21, 86, 122n, 129, 132, 138n, 226-227, 296  
 Ford, John  
     *The Grapes of Wrath*, 201  
 Foster, William S., 92  
 Frank, Jerome  
     *Law and the Modern Mind*, 366, 409  
 Frank, Waldo, 72  
     *Holiday*, 53  
 Frankfurter, Felix, 397, 409, 420  
 Frye, Northrop, 240-241  
 Fuchs, Daniel  
     *Summer in Williamsburg*, 128  
 Gable, Clark  
     *Manhattan Melodrama*, 29  
 Gardner, Erle Stanley, 58, 143-145  
 Gardner, Roy  
     *Hellcatraz: the Rock of Despair*, 41  
 Garland, Hamlin, 79  
 Giles, James Richard, 281  
 Gillis, Lester Joseph (*vedi* *Baby Face Nelson*)  
 Girard, René, 47  
 Glasgow, Ellen  
     *Vein of Irons*, 162n  
 Goffman, Erving, 62, 277  
 Gold, Michael, 81n, 82, 84n, 92, 129, 208, 214  
     *Jews Without Money*, 87n, 127-130, 242n, 295-304, 315-317

- Gray, William S., 149
- Greene, Suzanne E., 89, 186n
- Grey, Zane, 134n
- Guhrie, Woody, 25, 30
- Hammett, Dashiell, 141, 143, 149, 237  
*Dain Curse, The*, 143  
*Glass Key, The*, 143-144  
*Maltese Falcon, The*, 143-144, 150, 243-245, 249-253, 261-263  
*Red Harvest*, 143, 144, 147
- Harding Davis, Rebecca, 78  
*Harlan Miners Speak*, 27, 65, 68, 70-73, 91
- Harris, George  
*Law and Banking*, 373-375
- Haviland, John, 38, 40
- Hawks, Howard, 145
- Hawthorne, Nathanael, 79  
*The Scarlet Letter*, 78
- Hays, Arthur Garfield, 55-56
- Hegeman, Susan, 99-100, 106n
- Hemigway, Ernest, 79n, 146, 150, 151, 268,  
*For Whom the Bell Tolls*, 161  
*Sun Also Rises, The*, 146
- Henderson, George, 185, 197
- Henkel, Scott, 164, 178
- Herbst, Josephine, 60, 88, 128-129, 213, 321  
*Executioner Waits, The*, 213, 231-232  
*Pity is Not Enough*, 162n, 231  
*Rope of Gold*, 213, 231-233
- Herndon, Angelo, 54-56  
*Let Me Live*, 55
- Hicks, Granville, 120, 127, 208
- Jerrold Hirsh  
*Such As Us* (con Tom E. Terrill), 102
- Hobswam, Eric  
*Bandits*, 30
- Hoefer, Anthony, 48
- Holmes, Oliver Wendell, 374, 408, 411
- Homberger, Eric, 82, 86
- Hoover, Herbert, 377
- Hoover, J. Edgar, 25, 29-35, 139
- Hopkins, Harry, 95, 386
- Howells, William Dean, 78
- Hughes, Charles Evans, 51, 55, 411
- Hughes, Langston, 92,  
*Angelo Herndon Jones*, 56  
 "Home", 53  
*Scottsboro Limited*, 56

- Hurston, Zora Neale, 14, 20,  
81, 100-101, 167, 169, 172  
*Of Mules and Men*, 100  
*Their Eyes Were Watching  
God*, 326-332, 344-347,  
351-352, 366-370
- Huston, John  
*The Asphalt Jungle*, 243
- Jackson  
“Aunt” Molly, 71
- Jackson, Robert, 420
- James, Henry, 79
- James, Jesse, 142
- James, William, 409
- Jameson, Frederic, 244
- Jefferson, Thomas, 55
- Johnson, Arnold  
“The Lawlessness of the  
Law in Kentucky”, 71
- Johnson, Georgia Douglas  
*Sunday Morning in the  
South*, 53
- Johnson, Hugh, 400
- Johnson, James Weldon  
*Autobiography of an Ex-  
Colored Man*, 80n
- Joseph, Philip, 345
- Kazin, Alfred, 21, 88n, 91,  
98, 238, 362n
- Kelly, George R. (*vedi*  
Machine Gun Kelly)
- Kelly, Robert, 363  
*King Kong*, 424
- Kinney, Arthur, 332
- La Follette, Robert M. Jr.,  
55-56
- La Touche, John  
“Ballad for Americans”, 104
- Langdell, Christopher C.,  
408-409
- Lange, Dorothea, 108, 109,  
174, 175,  
*An American Exodus*, 115,  
173, 176, 185-194, 197  
“Migrant Mother”, 198
- Leary, Bernice, 149
- Ledbetter, Kenneth, 88n, 310
- Lee, Russell, 108
- Leopold and Loeb, 58, 374
- Leopold, Nathan (*vedi*  
Leopold and Loeb)
- LeRoy, Mervyn  
*Little Caesar*, 28  
*I Am a Fugitive from a  
Chain Gang*, 37, 42, 44,  
415n
- LeSueur, Meridel, 88,  
*The Girl*, 131, 163
- Lincoln, Abraham, 104, 374,  
385, 394, 419
- Lindbergh A. Charles, 29
- Llewellyn, Karl  
*The Bramble Bush*, 409

- Loeb, Richard (*vedi* Leopold and Loeb)
- London, Jack, 79, 146
- Long, Huey, 381, 400
- Lorentz, Pare  
*The Blow that Broke the Plains*, 108, 175, 179
- Loy, Myrna  
*Manhattan Melodrama*, 29
- Luce, Henry, 94
- Lumpkin, Grace, 92  
*To Make my Bread*, 65n, 67, 127, 168, 207, 211-216, 219, 223
- Machine Gun Kelly, 30, 41
- MacLeish, Archibald  
*Land of the Free*, 55n, 109, 115-116, 173, 179, 181-182, 195-196
- Maher, Michael, 52
- Mailer, Norman, 124n  
*The Naked and the Dead*, 124n
- Mangione, Jerre, 97, 101
- Mc Williams, Carey  
*Factories in the Fields*, 175-176, 197
- McCain, Rufus, 41
- McCann, Sean, 147
- McCarthy, Mary, 228
- McCoy, Horace, 149, 248  
*They Shoot Horses. Don't They?*, 248n
- McCullers, Carson, 90n
- McElvaine, Robert, 21, 385
- McKay, Claude, 101
- McReynolds, James Clark, 411
- Mead, Margaret, 100
- Melville, Herman, 58, 79  
*Billy Budd*, 58  
*Moby-Dick*, 78, 106
- Mencken, Henry Louis, 29, 47, 59, 143, 150, 251
- Miller, Caroline  
*Lamb in His Bosom*, 162n
- Mitchell, Margaret  
*Gone with the Wind*, 161, 162n
- Modigliani, Amedeo, 373
- Mooney, Tom, 55
- Moretti, Franco, 20, 22, 106, 124, 166, 210
- Morson, Gary, 165
- Muni, Paul, 42, 44
- Murphy, Frank, 52
- Murphy, John M., 390
- Nathan, G.J., 438
- Neal, Claude, 45-49, 406
- Norris, Clarence, 51
- Norris, Frank, 78-79

- O' Donnell, Patrick, 354  
 Odets, Clifford  
     *Waiting for Lefty*, 104n  
 Olsen, Tillie  
     *Yonnonadio*, 88, 134n,  
     163n, 168n, 217n  
 Ost, François, 159  
 Otis, Elizabeth, 177
- Page, Myra, 66n, 132n  
 Papke, David R., 58  
 Parker, Bonny Elizabeth (*vedi*  
     Bonnie and Clyde)  
 Parrish, Michael, 403-404  
 Patch, Sam, 97  
 Peeler, David, 59n  
 Peirce, Charles Sanders, 409  
 Perkins, Frances  
     *The Roosevelt I Knew*,  
     397n, 401  
 Pitney, David H., 43  
 Pontuso, James, 394  
 Poole, Ernest, 79  
 Porter, Joseph C., 150  
 Porter, Katherine Ann  
     *The Never-Ending Wrong*, 59  
 Pretty Boy Floyd, 25, 30  
 Price, Victoria, 51, 55  
 Purvis, Melvin, 29
- Rabinowitz, Paula, 21, 107,  
     112-113, 120, 132, 140n,  
     143, 191, 216, 225, 231,  
     233  
 Rahv, Philip, 208, 231  
 Rawlings, Marjorie Kinnan  
     *The Yearling*, 136, 161n  
 Reed, Stanley, 420  
 Richardson, Tony  
     *Sanctuary*, 358n  
 Richberg, Donald A., 400  
 Rideout, Walter, 21, 88n, 207  
 Rieger, Christopher, 229  
 Rivera, Diego, 373  
 Roberts, Kenneth  
     *Northwest Passage*, 162n  
     *Oliver Wiswell*, 162n  
 Roberts, Owen, 411  
 Robinson, Earl  
     "Ballad for Americans", 104  
 Robinson, Edward G.  
     *Little Caesar*, 35  
 Rocco, Marc  
     *Murder in the First*, 41n  
 Rogers, Will, 383, 387  
 Rollins, William J.  
     *The Shadow Before*, 66,  
     67, 72, 73, 138, 223,  
 Roosevelt, Eleanor, 34, 49,  
     385  
 Roosevelt, Franklin Delano,  
     16, 19, 34, 36, 49, 52, 68,  
     103, 111, 275, 377, 383-  
     407, 413-415

- Rosa, Giovanna, 129n
- Roskam, Edwin, 108-109
- Roth, Henry  
*Call It Sleep*, 88, 128,  
 295-305, 309-310, 319
- Rothstein, Arthur, 108  
 "Steer Skull", 113
- Rourke, Constance, 100  
*American Humor*, 100
- Rukeyser, Muriel  
*The Book of the Dead*, 65, 91
- Sacco e Vanzetti, 55, 56, 59,  
 97, 222
- Sacco, Nicola (*vedi* Sacco e  
 Vanzetti)
- Sagarin, Edward, 363
- Schivelbusch, Wolfgang, 377
- Schlesinger, Arthur M., 378,  
 406
- Scorsese, Martin  
*Alice Doesn't Live Here  
 Anymore*, 277
- Scottsboro Boys, 50-56, 382
- Shahn, Ben, 108  
*The Passion of Sacco and  
 Vanzetti*, 59
- Shakespeare, William, 96  
*Il mercante di Venezia*,  
 415
- Shoemaker, Joseph, 55
- Sielke, Sabine, 337-338
- Sinclair, Upton, 79, 242n, 381
- Šklovskij, Viktor Borisovič,  
 21, 123-124
- Slesinger, Tess, 128-129  
*The Unpossessed*, 128,  
 163n
- Smedley, Agnes  
*Daughter of Earth*, 40n,  
 127-130, 163n
- Smith, Albert C., 336
- Smith, Caleb, 21, 41
- Smith, Craig Allen, 395
- Smith, Erin, 148, 154
- Steinbeck, John, 173-188  
*Grapes of Wrath, The*,  
 14, 25, 30, 45, 81, 129n,  
 134, 136-137, 164, 173-  
 188, 194-195, 197-202,  
 353  
*Harvest Gypsies, The*,  
 174, 182  
*In Dubious Battle*, 134,  
 161, 212, 233-235  
*Of Mice and Men*, 161n  
*Their Blood is Strong*, 174
- Stott, William, 21, 37, 83, 95,  
 102, 109, 190-193
- Stowe, Harriet Beecher, 78
- Stryker, Roy, 108-112
- Susman, Warren, 94-95, 380
- Sutherland, George, 411
- Szalay, Michael, 21, 93n,  
 105, 189, 325

- Taylor, Paul  
*An American Exodus*, 109,  
 115, 173, 175, 185-194
- Terkel, Studs, 21  
*Hard Times*, 102
- Terrill, Tom E.  
*Such As Us* (con Jerrold  
 Hirsh), 102
- Thomas, Pless, 71
- Tichi, Cecelia, 350, 364-365
- Todorov, Tzvetan, 62n, 144,
- Tomasi, Mari  
*Like Lesser Gods*, 296n, 435
- Townsend, Francis, 380
- Trachtenberg, Alan, 114
- Train, Arthur, 58, 145
- Tugwell, Rexford, 107-112,  
 386
- Tutt, Ephraim, 58, 145
- Twain, Mark, 78, 79n  
*Pudd'nhead Wilson*, 58
- Urschel, Charles F., 30
- Van Devanter, Willis, 375,  
 411
- Vanzetti, Bartolomeo (*vedi*  
 Sacco e Vanzetti)
- Vidor, King  
*Our Daily Bread*, 95
- Vorse, Mary Heaton, 66, 72,  
*Strike!*, 65, 67, 72, 127,  
 211, 219-222, 228
- Wagner, Robert F., 398, 400
- Wolcott, Marion Post, 108
- Wald, Sarah, 186-187
- Warner, Michael, 391
- Warren, Robert Penn  
*All King's Men*, 381n
- Watson, Jay, 333 e n.
- Watt, Ian, 60-61
- Weisbord, Vera Buch, 72
- Welsh, Alexander, 61-62
- West, Nathanael, 81,  
*A Cool Million*, 45, 235,  
 236-242, 285-289  
*Day of the Locust, The*,  
 161n, 248, 286  
*Miss Lonelyhearts*, 161n,  
 250n  
 "Some Notes on  
 Violence", 288-289
- White, James Boyd, 16
- White, Walter F., 46, 53  
*The Fire in the Flint*, 53
- Wiegman, Robyn, 21, 48
- Wiggins, Ella May, 220, 223
- Wilder, Laura Ingalls  
*Little House in the Big  
 Woods*, 141n
- Wilder, Thornton  
*Heaven's my Destination*,  
 236, 239, 241, 285-286,  
 291-294  
*The Woman of Andros*,  
 81n

- Williams, William Carlos 54, 85, 109, 113, 116-117,  
*Paterson*, 97 181, 183, 296, 312-314,  
 325
- Williamson, Joel, 350 325
- Wilson, Edmund, 72, 92, 149, “Big Boy Leaves Home”,  
 332n 53  
*The American Jitters*, 84n *Native Son*, 45, 134, 281,  
 282, 295, 298, 310-314,
- Wilson, Woodrow, 385 320-325, 327, 369
- Wirth, Louis  
 “Urbanism as a Way of  
 Life”, 117n
- Wood, Amy Louise, 48 Yeziarska, Anzia, 101
- Wood, Grant, 373 Young, Henry, 41
- Wright, Richard, 57, 101, Zangrando, Robert, 47  
 134n, 174, 295 Zugsmith, Leane, 137, 207  
*12 Million Black Voices*,

## LA RAGIONE CRITICA

*Collana diretta da Stefano Ballerio e Paolo Borsa*

1. Ugo Foscolo, *Antiquarj e critici – On the Antiquarians and Critics*, edizione critica a cura di Paolo Borsa
2. Laura Neri, *Identità e finzione. Per una teoria del personaggio*
3. Michele Mari, *La critica letteraria nel Settecento*
4. Michele Comelli, *Poetica e allegoria nel Rinaldo di Torquato Tasso*
5. Stefano Ballerio, *Mettere in gioco l'esperienza. Teoria letteraria e neuroscienze*
6. *Linguaggio, letteratura e scienze neuro-cognitive*, a cura di Stefano Calabrese e Stefano Ballerio
7. Davide Colombo, *Foscolo e i commentatori danteschi*
8. Pina Paone, *Dentro gli attimi del possibile. Passanti letterari dall'Ottocento a oggi*
9. Paolo Giovannetti, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*
10. *Il testo e l'opera. Studi in ricordo di Franco Brioschi*, a cura di Laura Neri e Stefania Sini
11. Cinzia Scarpino, *Anni Trenta alla sbarra. Giustizia e letteratura nella Grande Depressione*

