

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

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
PARTE PRIMA	
LA RETORICA DELLA LEGGE E DEI FUORILEGGE RIVOLTELLE, CAPPI E STILOGRAFICHE	
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
-------------------------------	-----

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 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.¹

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:² 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.³ 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 narrativa 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 mancano 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.⁴ 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.⁵

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.⁶ 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).⁷

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.⁹ 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,¹⁰ 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 *Yonondio*, 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 *hoovervilles* 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),¹¹ 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.¹² 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)¹³ – 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).¹⁴ 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,¹⁵ 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).¹⁶

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)¹⁷

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,¹⁸ 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 queglii 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»,¹⁹ 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.²⁰ 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).²¹

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

tipico "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*.