

PAESAGGI DI POLVERE

Dalla «valley of ashes» di Fitzgerald
al «Dust Bowl» di Steinbeck

Gianfranca Balestra

doi: 10.7359/780-2016-bale

Fin dalle origini, nell'immaginario europeo l'America si pone come terra promessa e giardino dell'Eden, in chiave religiosa ma anche come luogo dell'abbondanza, natura incontaminata e fertile, dove costruire una nuova vita di benessere¹. Il contatto con la realtà degli spazi americani mette presto in luce i pericoli insiti nella *wilderness*, lo spostamento verso ovest fa scoprire territori sconfinati non sempre facilmente abitabili o coltivabili. Come già notava Tocqueville nel suo classico *Democrazia in America* (1835), l'uomo americano era impegnato a intervenire sulla *wilderness* allo scopo di soggiogare la natura, bonificare paludi, deviare i corsi dei fiumi, popolare il territorio. Alla geografia, nella sua vastità e varietà, si somma la storia, una storia di esplorazione, conquista, appropriazione e trasformazione. L'idea di una natura selvaggia e minacciosa convive con quella di una natura rigogliosa trasformabile in giardino accogliente, in un dualismo continuamente rivisto, mitizzato e riscritto nei testi letterari secondo le varie prospettive epocali e individuali. Molti studi hanno analizzato aspetti significativi dello spazio americano nella sua dimensione storica e mitica, a partire da *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth* (1950) di Henry Nash Smith e *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in American Literature* (1964) di Leo Marx, per citare solo alcuni testi fondamentali che costituiscono il punto di partenza ineludibile

¹ Al tema del giardino ha dedicato saggi autorevoli Andrea Mariani, curatore fra l'altro di ben otto volumi sull'argomento, strettamente collegato a quello più ampio del paesaggio. «Il giardino americano nella foresta dei segni» è l'efficace titolo dell'«Introduzione» al primo volume della serie *Riscritture dell'Eden*, sottotitolato *Il giardino nell'immaginazione letteraria angloamericana*. Sulle connessioni fra giardino e paesaggio, si veda anche Mariani 2007.

per gli studi successivi, che ne discutono anche i fondamenti ideologici². Il paesaggio subisce trasformazioni epocali, dai primi insediamenti all'esplosione ed espansione a ovest con lo spostamento della frontiera e la sua chiusura, fino alla creazione dei parchi nazionali per conservare gli spazi naturali e limitare il consumo del territorio. Nel Novecento il progressivo deterioramento del paesaggio, l'inquinamento, i disastri naturali, lo sviluppo incontrollato degli agglomerati urbani hanno mostrato tutti i limiti dello sfruttamento consumistico e hanno portato una crescita della consapevolezza ecologica e dell'immaginazione apocalittica. Ma già nella prima metà del Novecento gli scrittori hanno rappresentato le dinamiche ambigue e contraddittorie dei grandi spazi, dei paesaggi incontaminati e di quelli antropizzati, in chiave realistica e simbolica. La letteratura ha contribuito a costruire l'immaginario dello spazio americano, nelle sue forme utopiche e distopiche certamente non scevre da implicazioni ideologiche, offrendo un fertile campo di indagine alla recente critica ecologica che legge con nuova attenzione filosofica ed etica le relazioni fra natura e umani e le loro rappresentazioni. Tuttavia, se da un lato l'*ecocriticism* contribuisce a decostruire la metafora dell'America come giardino, dall'altro questa modalità critica tende a sottovalutarne la dimensione ideologica e a produrre una sorta di *revival*, come rileva Martinez in una lucida riflessione sull'argomento³.

In questo contesto acquistano particolare interesse due testi classici che hanno profondamente segnato l'immaginario del paesaggio americano: *The Great Gatsby* di Fitzgerald e *The Grapes of Wrath* di Steinbeck. Due testi stilisticamente e tematicamente lontani, emblematici di mondi molto diversi: i ruggenti anni Venti e gli anni Trenta della Grande Depressione; la società urbana ricca e quella agricola povera; la costa orientale urbanizzata e le grandi pianure colpite dalla siccità. Questi due testi richiedono di essere messi in dialogo fra loro e con altre forme di rappresentazione, quali fotografia e cinema, che hanno raccontato per immagini le metamorfosi del paesaggio, intrecciando ciascuno con il proprio linguaggio sistemi semiotici significanti.

² Gli stessi Smith e Marx, a distanza di alcuni decenni, compiono interessanti riflessioni critiche sulle implicazioni ideologiche dei loro libri, raccolte in *Ideology and Classic American Literature*. Due libri cruciali per una revisione del paradigma spaziale in chiave rispettivamente ecologista ed eco-femminista sono *Wilderness and the American Mind* (1967) di Roderick Nash, aggiornato in chiave ecocritica nel 2001, e *The Lay of the Land: Metaphor as Experience and History in American Life and Letters* (1975) di Annette Kolodny, che rileva la proiezione di immagini femminili sul paesaggio americano e ne discute la portata storica e metaforica nel processo di colonizzazione.

³ Martinez 2003, 140-143.

In particolare meritano una riflessione approfondita i «paesaggi di polvere», luoghi degradati che mettono in discussione la concezione di uno spazio americano ideale, fertile e produttivo, che accoglie e nutre, «Nuovo Eden» per l'uomo nuovo americano. In un capitolo di *Virgin Land* intitolato «The Garden and the Desert», Henry Nash Smith contrappone il mito dell'America come giardino dalle infinite potenzialità alle zone aride delle grandi pianure incontrate nello spostamento a ovest, fino al deserto vero e proprio al di là delle Montagne Rocciose. Il mito della frontiera e di vasti territori coltivabili si scontrava con una realtà molto difficile, in una ardua battaglia dei coloni con una natura inospitale. Le prime esplorazioni avevano rilevato e raccontato di una *wilderness* arida e inabitabile, di un paesaggio brullo e poco adatto all'agricoltura, in una contro-narrazione che non bloccò la colonizzazione verso ovest, ma trovò tragica conferma nella grande siccità degli anni Trenta che trasformò una parte delle pianure coltivate in una landa desertica, il «Dust Bowl».

1. LA «VALLEY OF ASHES»

La concezione dello spazio artistico come modello di un certo spazio naturale, che si è formata per influsso di particolari circostanze storiche, non va accolta senza forti riserve. Lo spazio, nell'opera d'arte, modella differenti nessi del quadro del mondo (etici, temporali, sociali ecc.), dal momento che in questo o quel modello, la categoria dello spazio può trovarsi fusa in maniera complessa con concetti che nel nostro quadro del mondo esistono come disgiunti o addirittura opposti.⁴

Questa distinzione di Lotman fra spazio artistico e spazio naturale, pur nello stretto rapporto di interdipendenza che si stabilisce fra i due in un contesto prevalentemente realistico, costituisce una premessa teorica importante per una indagine sui «paesaggi di polvere» che faccia emergere la loro dimensione diegetica e ideologica, oltre che realistica e simbolica. La topografia di *The Great Gatsby* è uno dei principi di organizzazione formale più importanti del testo. L'articolazione spaziale si costruisce su opposizioni binarie, i cui poli principali sono: Est/Ovest, East Egg / West Egg, natura incontaminata / natura urbanizzata, giardino / valle delle ceneri. Molto è stato detto su questa geografia testuale e sulle sue potenzialità simboliche, di raffigurazione iconica del sogno americano e del suo fallimento, dell'evocazione nostalgica dell'America delle origini come mitico giardino

⁴ Lotman 1995, 194-195.

dell'Eden⁵. La nostalgia per il passato edenico è contrapposta a un ambiente in continua trasformazione, il paesaggio naturale a quello metropolitano della città, dell'autostrada, dei sobborghi. Con frequenti scarti fra presente e passato, memorie personali e immaginario collettivo, le riflessioni del narratore vanno dai ricordi della città di provenienza nel Midwest – una terra di «wide lanes and friendly trees»⁶ – ai grandi paesaggi innevati dei ritorni a casa nella giovinezza, ai giardini lussureggianti delle case di Gatsby e dei Buchanan, alla visione di New York vista dal ponte di Queensboro, in una descrizione esemplare del metodo non mimetico di Fitzgerald.

Over the great bridge, with the sunlight through the girders making a constant flicker upon the moving cars, with the city rising up across the river in white heaps and sugar lumps all built with a wish out of non-olfactory money. The city seen from the Queensboro Bridge is always the city seen for the first time, in its first wild promise of all the mystery and the beauty of the world.⁷

Una descrizione fantastica della città, che rinnova ogni volta la sua magia e promessa selvaggia del mistero e della bellezza del mondo. Rappresentazione di uno spazio antropizzato per eccellenza, la grande metropoli, che sembra sostituire la natura come possibile icona di bellezza nel mondo contemporaneo. Questo spazio culturale può essere utilmente messo in relazione con lo spazio naturale originario. Il termine di riferimento principale si trova nella pagina conclusiva del romanzo, che illumina a ritroso tutto il sistema spaziale e simbolico. Long Island diventa la vecchia isola

that flowered once for Dutch sailors eyes – a fresh, green breast of the new world. Its vanished trees, the trees that had made way for Gatsby's house, had once pandered in whispers to the last and greatest of all human dreams; for a transitory enchanted moment man must have held his breath in the presence of this continent, compelled into an aesthetic contemplation he neither understood nor desired, face to face for the last time in history with something commensurate to his capacity for wonder.⁸

Questo celebre brano, con il suo «fresco, verde seno del nuovo mondo» riprende, per analogia e opposizione, una serie di immagini presenti nel testo, e fornisce una cornice storica e temporale attorno alle isotopie semantiche spaziali disseminate nel corso della narrazione. La terra che appare agli occhi dei primi colonizzatori è una terra fertile e incontaminata,

⁵ Cfr. G. Balestra, «Introduzione», in Fitzgerald 2011, e la relativa bibliografia.

⁶ Fitzgerald 2011, 62.

⁷ *Ivi*, 188.

⁸ *Ivi*, 408.

fonte di meraviglia e contemplazione estetica. E tuttavia fin dall'inizio il sogno appare transitorio, viziato al suo interno, implicitamente collegato al fallimento del sogno americano in generale e a quello del protagonista in particolare. Questa lettura critica, testualmente fondata, non deve oscurare la dimensione ecologica del discorso, che meriterebbe di essere studiata a fondo⁹. Gli alberi abbattuti per fare posto alla casa di Gatsby sono un segnale della spoliazione del paesaggio naturale, in un rapporto consumistico e materialistico dell'uomo nuovo americano con la natura. Al narratore questi luoghi trasformati in villaggi per ricchi appaiono alla fine come «a night scene by El Greco: a hundred houses, at once conventional and grotesque, crouching under a sullen, overhanging sky and a lustreless moon»¹⁰. Anche i giardini, spazi esemplari di intervento di conservazione e ristrutturazione della natura, mostrano soprattutto la loro artificiosità come luoghi di privilegio estetico ed economico. I famosi «giardini azzurri» della casa di Gatsby creano l'immagine visiva di un quadro moderno, con pennellate di colore, piuttosto che uno spazio naturale. Ma il loro splendore viene deturpato dalle folle che partecipano alle feste, alla fine delle quali uno stuolo di giardinieri deve intervenire per riparare alle devastazioni della notte precedente. Dopo la morte di Gatsby, l'erba sul prato cresce senza più alcuna cura, in un abbandono che mostra la precarietà dell'intervento dell'uomo sulla natura, che riprende il sopravvento. La polvere pervade la casa disabitata e d'altra parte la polvere incombeva su Gatsby fin dall'inizio, quella «foul dust» che «floated in the wake of his dreams»¹¹.

La polvere occupa tutto lo spazio della «valle delle ceneri», il luogo di maggiore degrado e desolazione, collocato al centro della mappa geografica e strutturale del romanzo. In una delle pagine più belle e memorabili del *Great Gatsby*, all'inizio del secondo capitolo, si trova questa descrizione dai forti riverberi lirici e simbolici.

About half way between West Egg and New York the motor-road hastily joins the railroad and runs beside it for a quarter of a mile so as to shrink away from a certain desolate area of land. This is the valley of ashes – a fantastic farm where ashes grow like wheat into ridges and hills and grotesque gardens, where ashes take the forms of houses and chimneys and rising smoke and finally, with a transcendent effort, of men who move dimly and already crum-

⁹ Le immagini naturali del romanzo sono state notate dalla critica, ma manca ancora una lettura ecocritica approfondita, per ora annunciata come *work in progress*, col titolo provvisorio *Green Gatsby*, da uno degli studiosi di Fitzgerald, Nicolas Tredell.

¹⁰ Fitzgerald 2011, 400.

¹¹ *Ivi*, 60.

bling through the powdery air. Occasionally a line of grey cars crawls along an invisible track, gives out a ghastly creak and comes to rest, and immediately the ash-grey men swarm up with laden spades and stir up an impenetrable cloud which screens their obscure operations from your sight.¹²

Un cupo paesaggio di polvere scura, in cui la natura viene snaturata, le ceneri si sostituiscono alla natura e crescono come grano, formano colline e giardini grotteschi, e gli uomini sembrano sgretolarsi nell'aria polverosa come fossero già cenere. L'atmosfera è spettrale, sottolineata dalle scelte lessicali – «fantastic farm», «transcendent effort», «invisible track», «ghastly creak», «impenetrable cloud», «obscure operations». La cenere, come la polvere, evoca la morte. La «valle delle ceneri» risuona di echi biblici e religiosi, dal Salmo 23,4, dove si legge: «Though I walk through the valley of the shadow of death, I will fear no evil: for thou art with me», alla frase della cerimonia funebre anglicana: «Ashes to ashes, dust to dust». In questo lembo di terra grigio e polveroso trova la morte in un tragico incidente Myrtle, l'amante di Tom. Il suo sangue si mischia alla polvere senza portare alcuna forma di rinascita, solo altra violenza e morte. Il successivo riferimento a questo luogo come a una «waste land»¹³ funziona da spia linguistica che rimanda alla *Waste Land* di T.S. Eliot, e dunque a un mondo di sterilità e aridità spirituali. Ma i significati sono molteplici: è un luogo di povertà dove abitano i Wilson, in contrapposizione alla ricchezza opulenta dei Buchanan e alla ricchezza ostentata di Gatsby; rappresenta le disparità economiche in una società dedita alla ricerca della ricchezza con tutti i mezzi; è ambiente di lavoro alienante e di degrado naturale. La «waste land», infatti, non è solo un riferimento intertestuale al poemetto di Eliot e dunque «terra desolata», ma anche, in senso letterale, «terra dei rifiuti», discarica reale dove vengono gettate le ceneri del riscaldamento a carbone e le scorie industriali. La «valle delle ceneri» non può essere ignorata, è un luogo di transizione che i pendolari devono attraversare nel loro tragitto fra Long Island e New York. Tutti sono costretti a vedere i rifiuti prodotti dalla civiltà industrializzata, non si possono evitare. Il sogno americano è ridotto a discarica, concretamente e metaforicamente. In questa discesa agli inferi, in effetti, sarebbe difficile riconoscere uno spazio reale se l'attacco del capitolo non ci avesse segnalato che siamo in un luogo preciso, a metà strada fra New York e Long Island, punto di passaggio obbligato attraversato dalla strada carrozzabile e dalla ferrovia, e costeggiato su un lato da un fiumiciattolo sporco. In questa trasfigurazione surreale della realtà risiede molto dell'approccio mitico di Fitzgerald e della sua costruzione di una geografia simbolica.

¹² *Ivi*, 100.

¹³ *Ivi*, 102.

Negli adattamenti cinematografici di Jay Clayton (1974) e di Baz Luhrmann (2013) questa «terra desolata» è ricostruita con immagini che ne chiariscono la destinazione d'uso. Vale la pena soffermarsi sul secondo per evidenziare il tentativo di Luhrmann di rendere, nel suo stile sovraccarico ma efficace, sia la dimensione realistica sia quella simbolica e surreale di questo spazio. La prima bellissima immagine in controluce mostra la *silhouette* di tre uomini che lavorano con picconi su una specie di collina di ceneri, con la polvere grigia che avvolge come in una nube il cielo, mentre la voce fuori campo di Nick legge quello che lui stesso ha scritto. Il brano riprende molto del testo originale ma aggiunge una annotazione esplicativa: questa è una discarica, «New York dumping ground where the burnt out coal that powered the blooming golden city was discarded». La cinepresa allarga poi sullo spazio circostante, brulicante di uomini ricoperti di polvere che lavorano con la vanga, ciminiere che emettono fumo scuro, gru in movimento, carrelli, vagoni, montagne di detriti. Lo spazio è tutto riempito, con le automobili e il treno, fermi in attesa che si abbassi il ponte levatoio, e naturalmente il cartellone pubblicitario con gli occhi del Dr. T.J. Eckleburg, che incombe sulla landa desolata. La «waste land» di Luhrmann è uno spazio pieno e rumoroso, di angoscia di massa, capace di rappresentare una scena di vita reale e al contempo di evocare il paesaggio surreale di Fitzgerald.

Come abbiamo visto, il paesaggio riveste un ruolo cruciale nel sistema topologico di *The Great Gatsby*, e tuttavia non viene descritto in termini realistici ma attraverso allusioni, brevi riferimenti intessuti nel racconto, descrizioni surreali come quella della «valle delle ceneri». Si tratta di un uso non mimetico dello spazio, di una trasfigurazione simbolica della realtà e dei suoi sistemi di valore. Paola Cabibbo parla giustamente di uno spazio transizionale,

dove reale e fantastico, animato e inanimato si fondono in un uniforme grigiore che è a sua volta stato intermedio fra bianco e nero. Punto di massima mediazione degli opposti, oltre che luogo testuale di grande suggestione, la «valley of ashes» può leggersi come *mise en abyme* dei procedimenti di neutralizzazione del paradigma spaziale attivati nel testo. E d'altra parte, in quanto descrizione «fantastica» di uno squarcio suburbano tradizionalmente riservato a trattamenti realistici, essa è anche indice di quell'uso non mimetico dello spazio.¹⁴

E tuttavia interpretazione realistica e interpretazione metaforica possono convivere perché la «valley of ashes» è al contempo luogo dalle forti valenze simboliche e luogo reale, discarica di ceneri e detriti. Una lettura in chiave

¹⁴ Cabibbo 1984, 41-42.

ecologica è possibile, come segno visibile di devastazione della natura, che da incontaminata è diventata sterile, bruciata, distrutta senza possibilità di ricostruzione. Il paradosso è che nella realtà questa discarica è sparita, la natura è tornata a fiorire rigogliosa, la discarica è diventata un parco lussureggiante, *Flushing Meadows*, con due laghi, un campo da golf, campi da tennis, zoo, musei. Insomma, un giardino creato dall'uomo già negli anni Trenta grazie a una serie di interventi urbanistici e paesaggistici dovuti soprattutto alla decisione di tenere in questo sito l'*Esposizione universale*¹⁵. La «valley of ashes» vive ormai solo nel romanzo di Fitzgerald.

2. IL «DUST BOWL»

Fitzgerald era stato capace di cogliere nei favolosi anni Venti della ricchezza facile e dell'edonismo dilagante la presenza di contraddizioni e conflitti che avrebbero portato alla drammatica crisi del 1929, iconicamente identificabile nella «valle delle ceneri» e nella «foul dust» che fluttua nella scia dei sogni di Gatsby. Steinbeck si confronta direttamente con gli effetti devastanti della Grande Depressione degli anni Trenta e in particolare con la siccità che distrusse la terra delle grandi pianure, rendendole un deserto incoltivabile e costringendo migliaia di contadini alla migrazione forzata. In *The Grapes of Wrath* (1939) racconta con impressionante forza documentaria e artistica la tragedia di questa trasformazione da giardino dell'Eden a deserto di polvere e vento, con le sue drammatiche conseguenze umane e sociali.

La catastrofe colpisce una vasta area di Oklahoma, Texas, Kansas, Colorado e New Mexico – milioni di acri che costituiscono il cosiddetto «Dust Bowl» (Catino di polvere). Si tratta di un disastro naturale causato in parte dallo sfruttamento dissennato della terra prevalentemente adibita a monoculture senza alcuna rotazione. Quelli che un tempo erano pascoli rigogliosi erano stati infatti trasformati progressivamente in campi coltivati ignorando le regole più rudimentali dell'agricoltura, rendendo la terra vulnerabile alla siccità, al vento, all'erosione, alle inondazioni. Il terriccio superficiale polverizzato dalla siccità viene spazzato via dal vento, creando bufere di polvere, «black blizzards» (tempeste nere) che arrivavano a oscurare il sole, a soffocare persone e animali, a bloccare i mezzi di trasporto. Articoli di giornale, documenti scientifici e personali, fotografie, documentari dell'epoca

¹⁵ Le vicende di questa trasformazione da discarica a parco sono raccontate da Starr (1992).

testimoniano questa tragedia con immagini indelebili che sono diventate parte della memoria storica. Il documentario di Pare Lorentz *The Plow that Broke the Plain*, prodotto nel 1936 da un'agenzia governativa americana come uno dei progetti del *New Deal*, è uno dei filmati più importanti per la costruzione dell'immaginario visivo su questo disastro naturale e sociale, ma anche per la comprensione delle sue cause perché il regista propone una breve storia delle grandi pianure, mostrando gli abusi e gli errori nello sfruttamento di un suolo non adatto all'agricoltura (*L'aratro che spezzò la pianura* del titolo). Le immagini di devastazione e desertificazione provocano emozioni forti, il testo che le accompagna è scritto in una sorta di verso libero ricco di ripetizioni, il risultato è un atto di accusa e al contempo di paradossale celebrazione del *mythos* americano. Accanto a questo e altri filmati abbiamo una serie di straordinari *reportage* fotografici, spesso commissionati da riviste come *Life*, *Look* e *Fortune* oppure dalla Farm Security Administration ad artisti che erano o sarebbero diventati famosi, che costituiscono un'altra documentazione importante della geografia fisica e umana del paese in quegli anni, e in particolare del «Dust Bowl». Si pensi alle celebri fotografie di Dorothea Lange, che assunsero a simbolo di quella stagione drammatica, di Margaret Bourke-White, Arthur Rothstein, Walker Evans e altri. Susan Shillinglaw ha analizzato con precisione i rapporti e le reciproche influenze fra alcuni di questi fotografi, il regista Lorentz e lo stesso Steinbeck, che si muovevano nella stessa sfera di collaborazione e impegno documentario durante la Grande Depressione.

Il romanzo di Steinbeck *The Grapes of Wrath* è opera centrale di questa narrazione, con stratificazioni di senso e di stile che solo la grande arte sa rendere sul piano realistico, simbolico, poetico, epico, biblico. Il lamento per l'erosione della terra abusata e sfruttata percorre tutta la prima sezione del romanzo ambientata in Oklahoma, che comprende undici capitoli, ma è soprattutto nel primo capitolo che troviamo la descrizione lirica della devastazione, della polvere che si leva dal terreno inaridito e ricopre tutto, dando una immagine memorabile del «Dust Bowl». Sono poche pagine di scrittura dal ritmo martellante, con ripetizioni ossessive e angosciose. La parola «dust» (sostantivo e verbo) ricorre in continuazione (venticinque volte in questo capitolo), invade il testo e il quadro rappresentato, intensificandone l'effetto. La descrizione è precisa e rende efficacemente la progressiva trasformazione dello spazio in un incubo di polvere e oscurità innaturale. Le ultime scarse piogge non guariscono la terra ferita dall'erosione e dall'aratro, la lunga progressiva assenza di pioggia avvizzisce gramigna e granoturco, il terreno diventa una crosta dura da cui si solleva polvere al minimo movimento. E poi arriva il vento che abbatte il grano rinsecchito,

solleva la polvere e la porta via verso il cielo che si oscura, e la luce del giorno non filtra attraverso la polvere spessa, si intravede solo un sole rosso, un cerchio offuscato che produce una luce fioca crepuscolare. E la notte è nera perché la luce delle stelle non riesce a penetrare attraverso la polvere. I colori prevalenti sono il grigio, il rosso, il marrone. La terra diventa un personaggio descritto in termini realistici e simbolici, una terra ferita, vulnerabile, distrutta dallo sfruttamento meccanico e umano, oltre che dalle forze naturali. Ogni parola è essenziale in questa descrizione, il cui effetto è ottenuto attraverso la progressione e l'accumulo, tuttavia due brevi citazioni possono rendere l'idea del metodo e del suono di questa voce narrante.

The dust from the roads fluffed up and spread out and fell on the weeds beside the fields, and fell into the fields a little way. Now the wind grew strong and hard and it worked at the rain crust in the corn fields. Little by little the sky was darkened by the mixing dust, and the wind felt over the earth, loosened the dust, and carried it away. The wind grew stronger. The rain crust broke and the dust lifted up out of the fields and drove gray plumes into the air like sluggish smoke. The corn threshed the wind and made a dry, rushing sound. The finest dust did not settle back to earth now, but disappeared into the darkening sky.¹⁶

E ancora:

They knew it would take a long time for the dust to settle out of the air. In the morning the dust hung like fog, and the sun was as red as ripe new blood. All day the dust sifted down from the sky, and the next day it sifted down. An even blanket covered the earth. It settled on the corn, piled up on the tops of the fence posts, piled up on the wires; it settled on roofs, blanketed the weeds and trees.¹⁷

Non è solo la parola «dust» a essere ripetuta, ma anche parole come «wind», «fields», «fell», «darkened»/«darkening» e altre ancora, con un ritmo che fa pensare al linguaggio poetico e biblico. La voce è quella di un narratore esterno che ritorna nei cosiddetti capitoli intercalari, quelli generici, e descrive una condizione generale, talvolta riflette su questioni di ordine filosofico, sul rapporto inscindibile fra natura e esseri umani. Qui sono uomini e donne non identificati che reagiscono alla devastazione, si mettono fazzoletti sul naso e occhiali di protezione, cercano di sigillare porte e finestre, mentre la polvere inesorabilmente ricopre tutto. Come scrive Barbara Heavilin, «If this one chapter were all that Steinbeck ever wrote about the

¹⁶ Steinbeck 1972, 4-5.

¹⁷ *Ivi*, 6.

Oklahoma Dust Bowl, it would still stand as a literary monument, a poetic landmark of a period in American history»¹⁸. Una delle poche voci critiche negative è quella di Harold Bloom, che non attribuisce grande valore artistico al romanzo e al suo *incipit*, lo considera incerto nello stile, intermittente nell'uso del linguaggio biblico e sentenza: «He gives us a vision of the Oklahoma Dust Bowl, and it is effective enough, but it is merely a landscape where a process of entropy has been enacted»¹⁹. Con argomentazioni convincenti molti altri critici ritengono che la visione che Steinbeck ci offre del «Dust Bowl» sia un paesaggio profondo, carico di significati, di consapevolezza ecologica sugli equilibri fra natura e umani, sfondo appropriato alle lotte dei personaggi e personaggio esso stesso.

Echi di questo straordinario *incipit* affiorano nei capitoli successivi, sia in quelli intercalari sia in quelli dedicati alle vicende della famiglia Joad, dove sono i personaggi principali a confrontarsi con la polvere spaventosa che si alza ad ogni loro movimento, rischia di bloccare il camion su cui intendono partire, penetra ovunque. La polvere ritorna insistentemente, anche in forma di figure retoriche come l'anadiplosi, con la ripetizione di «dust» alla fine di una frase e all'inizio della seguente, per esempio alla fine del nono capitolo: «They loaded up the cars and drove away, drove in the dust. The dust hung in the air for a long time after the loaded cars had passed»²⁰. Ritornano anche immagini forti di devastazione della terra, immagini esplicite di stupro inflitto dalle lame del trattore, un mostro meccanico guidato da un uomo *robot* che ha perso ogni contatto diretto con la terra:

Behind the tractor rolled the shining disks, cutting the earth with blades – not plowing but surgery, pushing the cut earth to the right where the second row of disks cut it and pushed it to the left; slicing blades shining, polished by the cut earth. [...] Behind the harrows the long seeders – twelve curved iron penes erected in the foundry, orgasms set by gears, raping methodically, raping without passion. The driver sat in his iron seat and he was proud of the straight lines.²¹

Il legame degli umani con la terra viene rotto dalle macchine, distruggendo quell'unione forte con la natura che costituisce la base per un equilibrio necessario. Il paesaggio di polvere riflette la spoliazione ormai avvenuta. La

¹⁸ Heavilin 2002, 27.

¹⁹ Bloom 1988, 3.

²⁰ Steinbeck 1972, 121.

²¹ *Ivi*, 48-49.

visione di Steinbeck per certi versi si potrebbe chiamare proto-ecologica, in quanto basata sulla consapevolezza dell'interconnessione fra individui e ambiente, sull'unità di tutte le cose, secondo una concezione filosofica che i critici hanno fatto risalire di volta in volta alla filosofia greca, alle idee romantiche e trascendentaliste e all'influenza dell'amico scienziato Edward F. Ricketts²². Gli individui sono parte di un organismo più ampio che comprende non solo la famiglia (quella dei protagonisti e quella umana in generale), ma anche la terra, le piante, gli animali, il clima. Tuttavia occorre sottolineare che nel romanzo appare piuttosto marginale e ambigua la rappresentazione degli indiani, unici ad avere saputo mantenere un equilibrio con la natura prima di essere sterminati e cacciati con la forza dai coloni. Gli indiani vengono nominati poche volte, in una forma che sembrerebbe legittimare il diritto alla terra dei migranti, conquistata con la violenza, per esempio quando viene detto: «Grampa took up the land, and he had to kill the Indians and drive them away. And Pa was born here, and he killed weeds and snakes»²³. Tuttavia alcuni critici hanno offerto una lettura diversa, sostenendo che il romanzo rappresenterebbe l'eredità storica della frontiera non in termini eroici, bensì come una problematica colpa storica, primo passo di una progressiva distruzione dell'ambiente²⁴.

L'adattamento cinematografico di *The Grapes of Wrath* (1940) con la regia di John Ford non si apre su una rappresentazione del «Dust Bowl», come ci si sarebbe aspettati data la forza visiva dell'*incipit* del romanzo. Una assenza che viene notata da uno dei primi recensori del film, che pure apprezzandone altri aspetti, scrive:

It is a pity that Ford's sense of environment has not come through as well as his sense of people. The opening of the picture is greatly weakened because he has given us no feeling of the country or of the people's background. Where are the vast stretches of the Dustbowl and the tiny houses as lonely as ships at sea? Where is the dust?²⁵

Su questo interrogativo – Dov'è la polvere? – torna anche uno degli studi più attenti alla dimensione visiva del film, che parla di assenza di immagini della terra e rileva:

²² Benson 1984, 233-234; Heavilin 2002, 62.

²³ Steinbeck 1972, 45. Variazioni di questa frase sono ripetute dai contadini, che assumono la funzione di coro: «Grampa killed Indians, Pa killed snakes for the land. Maybe we can kill banks – they're worse than Indians and snakes. Maybe we got to fight to keep our land, like Pa and Grampa did» (*ivi*, 45-46).

²⁴ Owens 1989, 60; Battat 2009, 469.

²⁵ Locke 1940, 51.

[...] the closed quality which permeates Ford's work, his visual choice which omits wide-open spaces and panoramic vistas of either parched earth or pastures of plenty. [...] The visual effect is that there is no field outside the limits of the camera's vision, no land – rather there is a non-space, or a studio set covered with false and aestheticized earth.²⁶

Come se Ford non avesse neppure visto il documentario di *The Plow that Broke the Plains* che invece aveva influenzato Steinbeck. In effetti lo stesso Lorentz rimase deluso dall'assenza di rappresentazione viva della terra nel film e dalla mancanza di «feeling for those dusty plains»²⁷.

Una scelta stilistica che ai critici appare tuttavia coerente con la prospettiva universalizzante di Ford, più interessato all'odissea della famiglia Joad e alla dignità e valore della famiglia in generale che al concreto contesto politico, sociale ed ecologico in cui si muove.

Le condizioni proibitive di vita in Oklahoma negli anni della siccità e della Depressione costringono migliaia di persone a migrare alla ricerca della nuova terra promessa, la California. La seconda parte del romanzo è dedicata al viaggio verso ovest dei Joad, sostenuti dalla speranza di trovare un luogo fertile dove potere lavorare e conquistare un pezzo di terra; l'ultima parte mostra la delusione terribile, l'impossibilità di realizzare il sogno. Peter Lisca²⁸ e altri hanno rilevato il forte sostrato biblico del romanzo e in particolare le analogie strutturali con l'Esodo: la sezione ambientata nella siccità dell'Oklahoma corrisponderebbe all'oppressione degli israeliti in Egitto, il viaggio verso la California all'esodo, la parte finale alle ostilità fra le contrapposte tribù di Canaan. Nel contesto del mito americano e della sua topografia, la California è il nuovo giardino dell'Eden, una terra fertile dove tutto cresce e dovrebbe essere possibile lavorare e vivere dei frutti della natura. Le immagini del sogno sembrano avere conferma dopo la traversata del deserto, quando appare la visione di un paesaggio idilliaco, con valli rigogliose, vigneti, frutteti, campi di grano. E tuttavia il sogno si trasforma in incubo, la terra promessa diventa luogo di sfruttamento dei migranti, di povertà, malnutrizione e violenza. Non a caso Steinbeck nel 1938 aveva pubblicato un articolo intitolato «Starvation Under the Orange Trees», uno dei *reportage* giornalistici in cui aveva raccontato la realtà brutale delle condizioni di vita dei lavoratori migranti in California. La bellezza e ricchezza della natura non sono condivise equamente fra gli umani, ma sono fonte di prevaricazione e di guadagno dei pochi, il paradiso diventa

²⁶ Sobchack 1979, 605.

²⁷ Lorentz 1975, 184.

²⁸ Lisca 1972, 737.

spazio di desolazione e brutalità e sembra segnare definitivamente la fine del sogno americano dopo la chiusura della frontiera. Anche la pioggia alla fine diventa distruttiva, provoca inondazioni che devastano la terra e gli accampamenti, impantanano i carri. Il verde dell'erba sembra aprire una prospettiva di rinascita, di cui però non si ha certezza, se non facendo ricorso alla forza e resilienza dei protagonisti, che in certo qual modo sembrano credere ancora al mito americano del giardino. Nonostante il romanzo racconti una storia di fallimento epocale, il modello del giardino edenico e delle infinite potenzialità del sogno americano continua a proiettare una forma di attrazione ancorata all'archetipo. Il paesaggio in Steinbeck ha una dimensione geografica ma anche sociale, è occasione per riflessioni filosofiche, ecologiche ed etiche che diventano narrazione appassionata in *The Grapes of Wrath*, un romanzo che continua a ispirare nuove letture, riscritture e adattamenti.

La storia di Tom Joad è diventata parte della cultura popolare americana e ha trovato numerosi cantori, da Woody Guthrie, che gli ha dedicato una struggente ballata nel 1940, a Bruce Springsteen, che nel 1995 gli ha intitolato l'album *The Ghost of Tom Joad*, che aggiorna il tema dell'emarginazione e della ricerca della terra promessa. Immagini e narrazioni dei paesaggi di polvere, con la loro desolazione e aridità, sono rimaste nell'immaginario americano come memoria della crisi economica, sociale ed ecologica del paese negli anni Trenta e come metafora del fallimento del sogno americano. Lo stesso Woody Guthrie scrisse un intero album intitolato *Dust Bowl Ballads* (1940), nel quale è inclusa anche la ballata di Tom Joad. Ricordiamo solo alcuni versi di uno dei brani, *The Great Dust Storm*, che inizia con:

On the fourteenth day of April 1935 / there struck the worst of dust storm
that ever filled the sky. / You could see the dust storm comin', the cloud
looked deathlike black, / and through our mighty nation, it left a dreadful
track.

E finisce così:

The storm took place at sundown, it lasted through the night / When we
looked out next morning, we saw a terrible sight / We saw outside our window
where wheat fields had grown / Was now a rippling ocean of dust the wind
had blown. / It covered our fences, it covered up our barns / It covered up our
tractors in this wild and dusty storm / We loaded our jalopies and piled our
families in / We rattled down the highway to never come back again.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Battat 2009 E.R. Battat, «Okie Outlaws and Dust Bowl Fugitives», in M.J. Meyer (ed.), «*The Grapes of Wrath*»: *A Re-Consideration*, II, Amsterdam - New York, Rodopi, 2009, 453-480.
- Benson 1984 J.J. Benson, *The True Adventures of John Steinbeck, Writer*, New York, Viking, 1984.
- Bloom 1988 H. Bloom (ed.), *John Steinbeck's «The Grapes of Wrath»*, New York, Chelsea House Publishers (Modern Critical Interpretation Series), 1988.
- Cabibbo 1984 P. Cabibbo, «Messe in scena», in P. Cabibbo - D. Izzo, *Dinamiche testuali in «The Great Gatsby»*, Roma, Bulzoni, 1984, 37-49.
- Fitzgerald 2011 F.S. Fitzgerald, *Il grande Gatsby*, con testo a fronte, a cura di G. Balestra, trad. it. di R. Serrai, Venezia, Marsilio, 2011.
- Ford 1940 J. Ford (film director), *The Grapes of Wrath*, adapted by N. Johnson, Twentieth Century-Fox, 1940.
- Guthrie 1940 W. Guthrie, *Dust Bowl Ballads*, Victor Records, 1940.
- Heavilin 2002 B.A. Heavilin, *John Steinbeck's «The Grapes of Wrath». A Reference Guide*, Westport - London, Greenwood Press, 2002.
- Kolodny 1975 A. Kolodny, *The Lay of the Land. Metaphor and History in American Life and Letters*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1975.
- Lisca 1972 P. Lisca, «'The Grapes of Wrath' as Fiction», in J. Steinbeck, *The Grapes of Wrath*, ed. by P. Lisca, New York, Viking, 1972, 729-747.
- Locke 1940 E. Locke, «Adaptation of Reality in 'The Grapes of Wrath'», *Films* 1, 2 (1940), 49-55.
- Lorentz 1975 P. Lorentz, Review of *The Grapes of Wrath*, in *Lorentz on Film*, New York, Hopkinson and Blake, 1975.
- Lotman 1995 J. Lotman, «Il problema dello spazio artistico in Gogol», in J. Lotman - B.A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1995, 194-195.
- Luhrmann 2013 B. Luhrmann (film director), *The Great Gatsby*, adapted by B. Luhrmann - C. Pearce, Warner Bros. Pictures, 2013.
- Mariani 2003 A. Mariani, «Il giardino americano nella foresta dei segni», in Id. (a cura di), *Riscritture dell'Eden. Il giar-*

- dino nell'immaginazione letteraria angloamericana, I, Napoli, Liguori, 2003, 3-26.
- Mariani 2007 A. Mariani, «Literary Gardens of America: Landscapes of the Mind, Landscapes in the Text», in M. Bottalico - M.T. Chialant - E. Rao (eds.), *Literary Landscapes, Landscape in Literature*, Roma, Carocci, 2007, 119-127.
- Martinez 2003 C. Martinez, «Un giardino color indaco: 'Gardens in the Dunes' di L.M. Silko», in A. Mariani (a cura di), *Riscritture dell'Eden. Il giardino nell'immaginazione letteraria angloamericana*, I, Napoli, Liguori, 2003, 135-164.
- Marx 1964 L. Marx, *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York, Oxford University Press, 1964.
- Marx 1986 L. Marx, «Pastoralism in America», in S. Bercovitch - M. Jehlen (eds.), *Ideology and Classic American Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, 36-69.
- Nash 2001 (1967) R.F. Nash, *Wilderness and the American Mind*, New Haven (CT), Yale University Press, updated edition 2001 (1967).
- Owens 1989 L. Owens, *The Grapes of Wrath: Trouble in the Promised Land*, Boston, Twayne, 1989.
- Shillinglaw 2014 S. Shillinglaw, *On Reading «The Grapes of Wrath»*, New York, Penguin, 2014.
- Smith 1950 H.N. Smith, *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1950.
- Smith 1986 H.N. Smith, «Symbol and Idea in 'Virgin Land'», in S. Bercovitch - M. Jehlen (eds.), *Ideology and Classic American Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, 21-35.
- Sobchack 1979 V.C. Sobchack, «'The Grapes of Wrath': Thematic Emphasis through Visual Style», *American Quarterly* 31, 5 (Winter 1979), 596-615.
- Starr 1992 R. Starr, «The Valley of Ashes: F. Scott Fitzgerald and Robert Moses», *City Journal* (Autumn 1992).
- Steinbeck 1938 J. Steinbeck, «Starvation Under the Orange Trees», *Monterey Trader* 1, 4 (1938); ora in Id., *Their Blood is Strong*, San Francisco, Simon J. Lubin Society of California, 1938.
- Steinbeck 1972 J. Steinbeck, *The Grapes of Wrath*, ed. by P. Lisca, New York, Viking, 1972.