

Dei cataloghi nello stile documentario
della Grande Depressione;
ovvero della loro fortuna
nella letteratura degli Stati Uniti

Cinzia Scarpino
Università degli Studi di Milano

Abstract

Il presente saggio si propone di analizzare alcune opere letterarie in senso lato (poesie, librodokumentario, script di film-documentario) scritte negli Stati Uniti negli anni della Grande Depressione (1929-1941) alla luce della presenza ricorrente di cataloghi, liste e inventari. Partendo da un *excursus* storico circa la centralità del catalogo come forma narrativa atta a rendere l'abbondanza del Nuovo Mondo nella cultura e nella letteratura dell'Ottocento (dai diari dei primi esploratori agli scritti di Thomas Jefferson, dalle geremiadi puritane agli almanacchi e ai diari rurali, dalle teorizzazioni estetiche di Ralph Waldo Emerson al «poeta catalogatore» Walt Whitman e al *Walden* di H. D. Thoreau), il saggio si sofferma su alcune opere-documentario degli anni Trenta del Novecento; un periodo che, segnato profondamente dalla crisi economica e testimone di una riconfigurazione della geografia reale e simbolica del territorio nazionale, punta nuovamente a cataloghi e inventari, secondo una scelta retorica funzionale alla rappresentazione del rovescio del mito di abbondanza delle origini.

Parole chiave

Catalogo, geremiade, libri e film-documentario della Grande Depressione, modernismo documentario

Contatti

cinzia.scarpino@unimi.it

We go forth, all to seek America. And in the seeking we create her.
Waldo Frank, *Our America* (1919)¹

Per quanto tratta dall'introduzione a un'opera, *Our America*, del 1919, la citazione di Frank qui in esergo si attaglia perfettamente, anticipandone la temperie, al decennio successivo. Nel corso della sua «riscoperta» dell'America di inizio Novecento, il romanziere e critico di origini ebraiche scrive inoltre che il paese gli appare come «una *wilderness* senza sentieri, se non quelli, vaghi, segnati dall'ascia eroica di Whitman»². Le parole di Waldo Frank colgono una vocazione costante della cultura e della letteratura statunitensi a una mitopoiesi in continuo divenire che, nutrendosi di sempre nuove ricognizioni, descrizioni e mappature del territorio, si avvale con frequenza quasi sistematica della modalità narrativa dell'enumerazione. La permanenza dei cataloghi americani sembra infatti legata alla necessità di misurare una realtà geografica – e simbolica – che, in virtù della propria estensione e varietà, non è mai data una volta per tutte, ma si presta a rituali operazioni di

¹ Waldo Frank, *Our America*, AMS Press, New York, 1972, *Introductory*, p. 10.

² Ivi, p. 9. Mie da qui in poi le traduzioni dall'inglese quando non altrimenti indicato.

inventario. L'abbondanza di numeri e segni di un paese grande quasi un continente sembra rivendicare una traduzione estetica in elenchi di luoghi, di dati e di cose: a questo rispondono le liste di parole che restituiscono un'immagine di spazio come «Frontiera», una lastra vergine conquistata, sul campo e sulla pagina, per espansione progressiva e orizzontale, attraverso aggiunte continue.

Sono due le grandi matrici dei cataloghi d'America: una pratica, fattuale, spesso laica; l'altra religiosa, confessionale e politica. Al primo tipo appartengono le descrizioni dei primi colonizzatori/esploratori, le storie naturali del Settecento, gli almanacchi, i diari rurali; al secondo le geremiadi dei sermoni puritani del New England (nonché i diari introspettivi e le *captivity narratives*). Non è un caso che tre delle opere del «quinquennio mirabile» della letteratura americana (1850-1855), *Moby-Dick* (1851) di Herman Melville, *Walden, or Life in the Woods* (1854) di David Henry Thoreau, *Leaves of Grass* (1855) di Walt Whitman, partecipino di entrambe le prassi conoscitive (empirica e simbolica) e ricorrono alla forma catalogica.³ Nella resa del gesto di ricerca e di organizzazione dell'esperienza americana, la strategia retorica del catalogo ricorre con una certa regolarità dal Seicento agli anni Venti del XX secolo, come dimostrano i resoconti seicenteschi dei primi colonizzatori inglesi, la *Storia naturale della Virginia* di Thomas Jefferson di fine Settecento, i diari rurali, gli almanacchi e i cataloghi commerciali, il verso libero scolpito dalla «heroic ax» di *Leaves of Grass* di Walt Whitman e le ordinate tabelle intagliate dalla scure con cui Henry David Thoreau va «nei boschi presso il lago di Walden» in *Walden, or Life in the Woods*,⁴ le dissertazioni cetologiche di Herman Melville in *Moby-Dick*, l'umorismo di frontiera (*The Big Bear of Arkansas*, 1845, di T. B. Thorpe), alcune pagine dei romanzi di Mark Twain, i versi di *The Bridge* (1930) di Hart Crane, le sperimentazioni ritmiche e sintattiche di Gertrude Stein. Ma è poi nel periodo della Grande Depressione che liste e inventari tornano a farsi più perspicui, in quelle opere a cavallo tra letteratura, antropologia, fotografia, etnografia, poesia e giornalismo apparentate sotto l'etichetta «libri-» e «film-documentario» e finanziate dalle agenzie del New Deal, così come in *The Book of the Dead* (1938) di Muriel Rukeyser, complesso poema ibrido che prelude, per molti aspetti, all'epico *Paterson* (1946-1958) di William Carlos Williams.

Se, nel corso della storia del paese, non viene mai meno l'attenzione alla mappatura del suolo (attraverso il conteggio di acri, pollici di pioggia caduta, ecc.), all'annotazione utilitaristica e mnemonica dei profitti e dei ricavi che vi si possono trarre, e alla creazione di schemi geometrici catastali per la sua compravendita, negli anni Trenta del Novecento questa tendenza è ripasmata alla luce della profonda crisi che investe un ambiente – naturale e umano – mortificato dallo sfruttamento intensivo delle proprie risorse. Nella recessione economica degli anni che vanno dal crollo di Wall Street alla Seconda Guerra mondiale, alla presenza di un territorio segnato da una lunga serie di dissesti idrogeologici quali il soprasfruttamento agricolo, inondazioni, siccità, tempeste di polvere e uragani, i cataloghi whitmaniani che cantavano l'allargarsi perpetuo della nazione e la sua irriducibile ricchezza sono virati in negativo da intellettuali e artisti intenti a una ricognizione in grado di mettere a nudo le ombre in cui quella stessa compagine geografica e umana è

³ Cfr. Marcello Pagnini, *Semiosi. Teoria ed ermeneutica del testo letterario*, Il Mulino, Bologna, 1988; Agostino Lombardo, *Realismo e simbolismo. Saggi di letteratura americana contemporanea*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 1957.

⁴ «Verso la fine del marzo 1845 mi feci prestare una scure e andai nei boschi presso il lago di Walden», H. D. Thoreau, *Walden, or Life in the Woods*, 1845; ed. cons. *Walden, ovvero la vita nei boschi*, tr. Piero Sarnavio, Rizzoli, Milano, 1988, p. 100.

avvolta. Nei rinnovati inventari della Grande Depressione, la matrice pratica e quella spirituale e politica sembrano fondersi: il regesto fattuale della terra americana diviene funzionale alla resa del suo impoverimento, di un tradimento delle promesse di abbondanza e democrazia delle origini propiziate dal «broad lap of our great *Alma Mater*» [«il grembo generoso della nostra grande *Alma Mater*»] di cui parla J. Hector St. Jean de Crèvecoeur nelle sue *Letters from an American Farmer* (1782).⁵

1. Dal Capitano John Smith a Thomas Jefferson, passando per geremiadi, almanacchi e diari rurali

Le origini, appunto. Per cogliere la fecondità rappresentativa del catalogo bisogna andare al periodo post-colombiano, partendo dallo spazio che, secondo il celebre assunto del poeta Charles Olson, in America è grande e va quindi scritto in maiuscolo.⁶ Uno spazio tanto immenso e multiforme, quello del Nuovo Mondo, da vincere ogni confronto con il Vecchio, e sopraffare i primi esploratori. Sulla scorta di quanto scrive Umberto Eco circa la tecnica dell'elenco che, antichissima, vuole evocare qualcosa di cui «non si potrebbe rendere la complessità»,⁷ un infinito «attuale, fatto di oggetti forse numerabili ma che noi non riusciamo a numerare – e temiamo che la loro numerazione (ed enumerazione) non si possa arrestare mai»,⁸ è possibile immaginare l'utilità di mappe, tabelle e liste zoologiche e botaniche nei primi documenti descrittivi redatti dagli esploratori/colonizzatori inglesi al cospetto di un abisso da rendere – e riempire – con una serie di dati capaci di colmarne la natura «unmarked, unplowed, unsettled, unsung».⁹

Uno dei primi esempi di questo uso dell'elenco è l'ambiziosa *The General History of Virginia* (1624) del Capitano John Smith. Di fronte all'incanto di una natura governata da una divinità provvidenziale e all'urgenza tutta mercantile di comunicarne la potenziale ricchezza, Smith riproduce cataloghi in cui l'unicità americana, insofferente delle formule e delle lingue europee, irrompe attraverso infinite liste di erbe, frutti, alberi, e animali che generano, per gemmazione, insiemi e sottoinsiemi:¹⁰

⁵ J. Hector St. John de Crèvecoeur, *Letters from an American Farmer*, a cura di Albert E. Stone, The New American Library, New York, 1963, Letter III, p. 64.

⁶ Charles Olson, *Call Me Ishmael: A Study of Melville*, in *Herman Melville*, a cura di Harold Bloom, Chelsea House Publisher, New York-Philadelphia, 1986, p. 11.

⁷ Umberto Eco, *Poetica dell'eccesso. Victor Hugo, "Novantatre", 1873*, in *Il Romanzo, Lezioni*, vol. V, a cura di Franco Moretti, Einaudi, Torino, 1994, p. 279.

⁸ Umberto Eco, *La vertigine della lista*, Rizzoli, Milano 2009, p. 15.

⁹ Wayne Franklin, *Discoverers, Explorers, Settlers: The Diligent Writers of Early America*, The University of Chicago Press, Chicago-London, 1979, p. 76. A dire il vero, il primo modello per gli elenchi degli esploratori potrebbe essere rintracciato nelle liste di mirabilia e di specie animali e vegetali di cui sono piene la letteratura classica e quella medievale: dalla *Naturalis Historia* di Plinio alle *Etimologie* di Isidoro di Siviglia (che influenza anche il *De Natura Rerum* del Venerabile Beda), ma non è facile risalire con certezza alle letture di una categoria sociale e umana, quella degli avventurieri britannici che partono alla volta dell'America, di cui è spesso impossibile ricostruire una biografia sicura. Cfr. Alden T. Vaughan, *Introduction*, in a cura di Idem, William Wood, *New England's Prospect*, University of Massachusetts Press, Amherst, 1977, pp. 1-15.

¹⁰ Stephen Fender, Arnold Goldman, *Captain John Smith*, in Idem, *American Literature in Context, Volume 1 (1620-1830)*, Methuen, London-New York, 1983, p. 20.

Fruits thats strange. *Sequenummener*, a kind of Berry like Capers, and three kind of Berries like Acornes, called *Sagatamenor*, *Osamenor*, and *Pummuckoner*. *Sequenuckot* and *Maquonvoc*, two kinds of beasts [...]

Fish. There is plentie of Sturgeon in February, March, Aprill, and May; all Herings in abundance; some such as ours, but the most part of 18. 20. or 24. ynches long, and more. Trouts, Porpoises, Rayes, Mulletts, Old-Wives, Plaice, Tortoises both by Sea and Land: Crabs, Oysters, Mussels, Scalops, Periwinkles, Crevices, Secanauk: we have the Pictures of 12. sorts more, but their names we know not. ¹¹

A dieci anni da *The General Historie of Virginia* di John Smith arriva il *New England Prospect* (1634), firmato da un altro inglese, William Wood, che pur trascorrendo poco tempo nelle nuove colonie stila un resoconto nodale – per quanto non sempre accurato – delle caratteristiche naturali e degli abitanti nativi del Massachusetts. Nel titolo, che vale la pena citare per intero, sono presenti tanto espressioni convenzionali al genere («true», «description») quanto varianti quali «lively», «experimental» e «old Native Inhabitants» che ne segnano l'unicità: *New Englands Prospect. A true, lively, and experimental description of that part of America, commonly called New England: discovering the state of that countrie, both as it stands to our new-come English Planters; and to the old Native Inhabitants. Laying downe that which may both enrich the knowledge of the mind-travelling reader, or benefit the future voyager*. Anche qui, le liste abbondano; nel capitolo V (*Of the Hearbes, Fruites, Woods, Waters and Mineralls*), l'autore non manca di ricordare ai propri lettori come, nel New England, crescano tutti i tipi di radici e di frutti inglesi, per quanto «migliori» e «più grandi»:

The ground affords very good kitchin Gardens, for Turneps, Parsnips, Carrots, Radishes, and Pumpions, Muskmillions, Isquouterquashes, Coucumbers, Onyons, and whatsoever growes well in England, growes as well there, many things being better and larger. Hearbes for meate, and medicine ... sweet Marjoran, Purselane, Sorrell, Peneriall, Yarrow, Mirtle, Saxosarilla, Bayes, &c. ¹²

Passati meno di quarant'anni, un altro britannico, John Josselyn, scriverà *New England Rarities. Discovered in Birds, Beasts, Fishes, Serpents, and Plants of that Country* (1672): le sue descrizioni della flora e della fauna neoinglesi seguiranno lo stesso principio enumerativo, entrando, insieme al *New England's Prospect* di Wood, tra le letture preferite di H. D. Thoreau che li menzionerà come esempi di quel linguaggio «robusto, ruvido, casalingo, che magari non si trova nei vocabolari, e magari non si sente nella società gentile, ma che ti porta molto vicino alla cosa descritta». ¹³

Nella scia aperta da Smith, Wood e Josselyn si immette la prima trattazione autoctona del territorio americano, che arriva nel 1784, a rivoluzione avvenuta, quando Thomas Jefferson pubblica le sue *Notes on the State of Virginia* e divide la creazione del Nuovo Mondo in mappe, cataloghi, e tabelle, quest'ultime a dimostrare – grazie a una precisione scientifica assente nei suoi predecessori britannici – il vantaggio soverchiante, in materia di numero e dimensioni delle varie specie (inclusi gli «aborigeni», incasellati in tassonomie

¹¹ John Smith, *The Generall Historie of Virginia, New England, and the Summer Isles*, in *Captain John Smith, Writings with Other Narratives*, a cura di James Horn, Library of America, New York City, 2007, p. 243. Gli elenchi al Capitano Smith servono anche a catalogare tutti i nomi dei primi piantatori secondo censo; si vedano pp. 310-312.

¹² William Wood, *New England Prospect*, The Prince Society, Boston, 1865, p. 15.

¹³ H. D. Thoreau, citato in Randall Stewart, *Puritan Literature and the Flowering of New England*, «The William and Mary Quarterly», Third Series, vol. 3, n. 3, Jul. 1946, p. 339.

EUROPE.		AMERICA.		EUROPE.		AMERICA.	
	lb.		lb.				lb.
Sanglier. Wild boar	280.	Tapir	534.	Tapeti			
Mouton. Wild sheep	56.	Elk, round horned	450.	Margay			
Bouquetin. Wild goat		Puma	218.	Crabier			
Lievre. Hare	7.6	Jaguar	109.	Agouti		4.2	
Lapin. Rabbit	3.4	Caribai	109.	Sapjoui Saï		3.5	
Putois. Polecat	3.3	Tamanoir	65.4	Tatou Cirquinçon			
Genette	3.1	Tamandua	75.	Tatou Tatouate		3.5	
Defman. Muskrat	oz.	Cougar of N. America	59.4	Mouffette Squash			
Ecureuil. Squirrel	12.	Cougar of S. America	46.3	Mouffette Chinche			
Hermine. Ermin	8.2	Ocelot	43.6	Mouffette Conepate.			
Raz. Rat	7.5	Pecari		Scunk			
Loirs	3.1	Jaguarct		Mouffette. Zorilla			
Lérot. Dormoufé	1.8	Akco		Whabus. Hare. Rabbit			
Tampe. Mole	1.2	Lama		Apera			
Hamster	.9	Paco		Akouchi			
Zifel		Serval	32.7	Oudatra. Muskrat			
Leming		Sloth. Unau	27½	Plori			
Souris. Moufe	.6	Saricovienne		Great grey squirrel		12.7	
		Kincajou		Fox squirrel of Virginia		12.625	
		Tatou Kabaffou	21.8	Surikate		2.	
		Urfon. Urchin		Mink		12.	
		Raccoon. Raton	16.5	Sapajou. Sajou		1.8	
		Coati		Indian pig. Cochon d'			
		Coendou	16.3	Inde		1.6	
		Sloth. Ai	13.	Sapajou Saïmiri		1.5	
		Sapajou Ouarini		Phalanger			
		Sapajou Coaita	9.8	Coquallin			
		Tatou Encubert		Laffer grey squirrel		11.5	
		Tatou Apar		Black squirrel		11.5	
		Tatou Cachica	7.	Red squirrel		10.025	
		Little Coendou	6.5	Sagoin Saki			
		Opossum. Sarigue					

inclusive di tribù e lingue), di questo sull'Europa.¹⁴ Nell'opera di Jefferson, scrive Wayne Franklin, «l'America deve essere ridotta da mondo a lista di parole (e di cose)».¹⁵

Niente affatto casuale che Jefferson, non pago delle quattro pagine di tabelle sugli «Uccelli della Virginia»,¹⁶ esalti le virtù del «mocking bird» – il «mimus polyglottus» – americano sull'usignolo europeo – niente più di «un cantore di terz'ordine» paragonato al primo – né che, da lì a meno di mezzo secolo, Walt Whitman, «panteista d'America», sostituisca l'usignolo con il «mocking bird» in un suo celebre componimento.¹⁷ Legati a filo doppio con Thomas Jefferson sono poi i diari di Meriwether Lewis e William Clark, spediti dal Presidente a esplorare quell'enorme fetta di territorio americano o ovest del Mississippi appena annesso grazie all'Acquisto della Louisiana (1803), e finalizzati al calcolo delle potenzialità dell'ambiente: coppia complementare, i due contribuiscono a forgiare la coscienza stessa del West e, scrive Myra Jehlen, Clark «raccoglie le statistiche fondamentali di una nuova parte del corpo degli Stati Uniti».¹⁸

Accanto alla vocazione geografica-naturalistica degli elenchi americani, convive però, sin dalle origini, un filone che, espressione della natura elegiaca e liturgica del catalogo, si colloca in una dimensione *altra*: la geremiade puritana. Di origini veterotestamentarie (modellata sul Libro delle Lamentazioni, dove si narra della desolazione in cui versa Gerusalemme dopo esser stata distrutta da Nabucodonosor), la geremiade del New England prende forma nei sermoni ricalcati dai teologi puritani sui carmi dei profeti Geremia, Isaia, Ezechiele, con Sion come *figura* per le sciagure che si abbattono sulle colonie americane (le guerre contro gli indiani, le inondazioni e i cattivi raccolti). Per Sacvan Bercovitch, la struttura della geremiade puritana prevede il succedersi di un lamento, una condanna e un'esortazione a tornare alla vera fede che sottenderebbe, tanto più aspri i toni

¹⁴ Fender, Goldman, *Captain John Smith*, cit., p. 25. Per le tabelle dedicate agli «Aborigeni» si vedano Thomas Jefferson, *Notes on the State of Virginia*, a cura di William Peden, University of Carolina Press, Chapel Hill, 1955, pp. 94-95; 103-107.

¹⁵ Ivi, pp. 51-52.

¹⁶ Ivi, pp. 66-69.

¹⁷ Leo Spitzer, *Explication de Texte Applied to Walt Whitman's Poem "Out of the Cradle Endlessly Rocking"*, «ELH», vol. 16, n. 3, Sep. 1949, p. 242.

¹⁸ Myra Jehlen, *The Literature of Colonization*, in *Cambridge History of American Literature 1: 1590-1820*, a cura di Sacvan Bercovitch, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 1994, p. 156.

della censura, uno sprone propositivo.¹⁹ I cataloghi di lamentazioni si succedono a quelli di condanna in un climax ascendente. In *Sinners in the Hands of An Angry God* (1741), Jonathan Edwards (1703-1758), protagonista della stagione del primo «Great Awakening», esprime così, in un crescendo che atterrisce, il piglio vendicativo di un Dio irato:

[God's] wrath towards you burns like fire; He looks upon you as worthy of nothing else but to be cast into the fire; He is of purer than to bear to have you in His sight; you are ten thousand times more abominable in His eyes than the most hateful venomous serpent in yours. You have offended him infinitely more than ever a stubborn rebel did his prince...O sinner! ²⁰

Con la nascita della Repubblica, la geremiade puritana perde il rigore dei riferimenti biblici e il calvinismo cupo e introspettivo degli inizi e le sue metafore si fanno più lasche, ad abbracciare la retorica patriottica dell'espansionismo yankee cristallizzata nella teoria del «Manifest Destiny».²¹ Durante la guerra Civile, la geremiade si colora poi di nero, con Frederick Douglass e il suo celebre *What to the slaves is the 4th of July?*, del 1852.²²

Se la geremiade (puritana, yankee e afroamericana) segue, pur secondo modalità diverse, la struttura e i toni di un pronunciamento elevato di matrice biblica – ricorrendo spesso alle figure del discorso strumentali alla ripetizioni quali chiasmo, parallelismi e «inclusione»²³ – l'almanacco del Settecento coloniale, variante laica e immanente delle Sacre Scritture, rappresenta anch'esso un esercizio enumerativo in cui si elencano però una congerie di informazioni che vanno dall'astrologia al calendario, dalle effemeridi ai proverbi, dall'astronomia alla medicina tradizionale, dagli aforismi ai consigli pratici, dalle storie di eventi straordinari alle ricette di cucina e ai rituali superstiziosi. E sempre di più gli almanacchi accentuano la loro natura utilitaristica e il loro cotè commerciale – preparando così il terreno per la fioritura del catalogo di vendita per corrispondenza nella seconda metà dell'Ottocento – ²⁴ con le loro pubblicità alle *patent medicines*: i rimedi di dubbia efficacia per ogni tipo di malattia (dai calli al cancro). Uno dei primi e dei più popolari è quello stampato da Nathanael Ames, 1742, comprendente campioni di letteratura inglese in pillole (non dimentichiamo che l'almanacco può dirsi anche antesignano del *Reader's Digest*); ²⁵ ma ancora più famoso è il *Poor Richard's Almanack* di Benjamin Franklin (1732-1758). Pensati per un pubblico rurale poco avvezzo a letture di altro tipo, gli almanacchi

¹⁹ Cfr. Sacvan Bercovitch, *The American Jeremiad*, University of Wisconsin Press, Madison, 1978; Perry Miller, *Errand Into the Wilderness*, Belknap, Cambridge, 1964.

²⁰ Jonathan Edwards, *Sinners in the Hands of an Angry God* (1741), in *Norton Anthology of American Literature, Fourth Edition, Volume 1*, Norton & Company, New York-London 1994, pp. 418-419.

²¹ Cfr. Sacvan Bercovitch, *The American Jeremiad*, cit.

²² Cfr. David Howard-Pitney, *The African American Jeremiad: Appeals for Justice in America*, Temple University Press, Philadelphia, 2005.

²³ Per l'uso della struttura della *inclusio*, (connessione lessicale tra l'inizio e la fine di una micro-macro unità letteraria, quando la parola o la frase si ripete al principio e alla fine) o *envelope*, dei profeti veterotestamentari, e del parallelismo e del chiasmo si veda John B. Gabel, *The New Biblical Criticism and the "Literary Guide to the Bible"*, «Modern Language Studies», vol. 20, n. 1, Winter 1990, pp. 24-36.

²⁴ Già nel 1874 Montgomery vanta un catalogo di 72 pagine. Gli elenchi di cose apparentemente rinnovabili ed emendabili all'infinito sembrano preparare l'esplosione di tecniche pubblicitarie, pur innestandosi su una realtà molto fertile. Cinzia Scarpino, *US Waste. Rifiuti e sprechi d'America. Una storia dal basso*, il Saggiatore, Milano, 2011, pp. 206-213.

²⁵ Cfr. Joanne P. Sharp, *Condensing the Cold War: Reader's Digest and American Identity*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000.

presentano sempre un registro fattuale e mimetico, colloquiale e canzonatorio, e sono capaci di emendarsi di anno in anno senza perdere la loro riconoscibilità.²⁶ Dello stesso Franklin è poi la ben nota *Autobiografia* (1771-1790), che contempla, tra i suoi diversi elenchi, una lista delle tredici virtù da perseguire nella quotidianità; la relativa tabella del proprio diario in cui registrare l'applicazione di quei principi nei sette giorni della settimana; uno schema delle attività di ogni ora del giorno e della notte finalizzato a temperanza e morigeratezza.²⁷

Nell'Ottocento, per la popolazione contadina, gli almanacchi, così come sarà per i cataloghi per corrispondenza più tardi, costituiscono la lettura alternativa alla Bibbia. Uno studio dei diari rurali del Midwest nel diciannovesimo secolo condotto da Marilyn Ferris Motz rivela così una derivazione delle forme di scrittura di questi manoscritti personali da almanacchi e calendari: a effemeridi, lunazioni ed eclissi tipiche del genere, essi aggiungono appunti circa le distanze tra le maggiori città americane, tariffe postali e altre informazioni utili per il commercio; ricette e cure mediche; annotazioni di nascite e morti nella famiglia e nella comunità; rilevazioni meteorologiche; pasti preparati; raccolti seminati; spese e ricavi; festività. Le entrate dei diari sono stilate con frasi brevi che non presentano punteggiatura e sono separate da spazi bianchi. A volte sono semplici elenchi di parole. Le ripetizioni bilanciate, simmetriche, di pochi segmenti staccati, acquistano significato, visibilità e bellezza, anticipando una tecnica, quella di dare rilievo all'armonia scarsa delle povere cose, che sarà ripresa da tanta parte della fotografia sociale della Grande Depressione.²⁸ Non esiste discontinuità ontologica tra le occupazioni manuali, le condizioni del tempo e le morti; tutto rientra in una visione organica della vita tradotta, così com'è, negli elenchi-archivi delle cose fatte. Nel diario di Julia Slayton, Michigan, 1881:

Wind South West Some cloudy very warm had a shower of rain with some hail cleared off pleasant at noon. We done chores & I weighed out a ton of hay for Mr Knap & in the afternoon went with Roch to buy a cow Austin & Mansel went down to Mr Welches & stayed all night. Priscilla Donovan died at 11 o'clock today.²⁹

Altrove una nuda lista di luoghi, Mary Pierce, 1867:

Started this morning
I will note down the stations
Medina, Knowlsville,
Albion, Mury, Holley, Brockport
Adams, Basin, Spencerport.³⁰

²⁶ Cfr. Milton Drake, a cura di, *Almanacs of the United States, 1639-1875: A Bibliographical Check-list and Census, 2 vols.*, The Scarecrow Press, New York, 1962; Marion B. Stowell, *Early American Almanacs: the Colonial Weekday Bible*, Burt Franklin & Co., Inc., New York, 1977; Benjamin Franklin, *Autobiography, Poor Richard, and Later Writings*, The Library of America, New York, 1997.

²⁷ Benjamin Franklin, *Autobiography, Poor Richard, and Later Writings*, cit., pp. 647, 649.

²⁸ Marilyn Ferris Motz, *Folk Expression of Time and Place: 19th-Century Midwestern Rural Diaries*, «The Journal of American Folklore», vol. 100, n. 396, April-June 1987, p. 139.

²⁹ Ivi, p. 136.

³⁰ Ferris Motz, *Folk Expression of Time and Place*, cit., p. 141.

Arduo azzardare che Julia Slayton e Mary Pierce abbiano letto *The Poet*, il saggio del 1844 in cui il padre del trascendentalismo americano, Ralph Waldo Emerson, mette a tema la suggestione immaginifica delle «bare lists of words» nella poesia nazionale. Ma che, da lì a un decennio, l'incarnazione del bardo invocato da Emerson possa avere in mente almanacchi e diari rurali, questo è invece assai plausibile.³¹ Con i versi del «Katalog-dichter» Walt Whitman, «le nude liste di parole» saranno perno semantico e stilistico di un'estetica capace di affrancarsi dalle convenzioni europee e fondare un canone poetico autenticamente americano.³²

2. *Leaves of Grass* di Walt Whitman e *Walden, or Life in the Woods* di Henry David Thoreau

Sempre in *The Poet*, Emerson osserva quanto gli Stati Uniti siano ancora «unsung», non cantati, pur essendo «un poema ai nostri occhi», un portento che «abbaglia l'immaginazione» e «non dovrà aspettare molto per trovare un suo metro».³³ Quando Walt Whitman pubblica *Leaves of Grass*, nel 1855, la profezia di Emerson sembra avverarsi: il paese, con la sua ricchezza geografica, è innalzato a dignità letteraria e l'aedo americano annuncia con vena programmatica nella *Prefazione* che «gli Stati Uniti in sé, nella loro essenza, sono il più grande dei poemi». ³⁴ Così, in una lettera del luglio 1855, Emerson non tarda a salutare l'opera di Mr. Whitman come «l'esempio più straordinario di intelligenza e saggezza che l'America abbia sin qui offerto», ³⁵ riconoscendogli da lì a qualche anno, in una pagina di diario del 1863, il merito di aver servito la letteratura nazionale grazie a un «allargamento appalachiano», ³⁶ al dilatarsi, cioè, dell'orizzonte poetico – di suono (con il *free verse*) e di senso – fino a lambire, scavalcando i monti Appalachi, l'Ohio, il Mississippi, e New Orleans. Lo squadernamento continentale operato dai versi di Whitman procede a forza di elenchi, quasi a mimare la conquista di nuovi territori geografici e simbolici. In *Starting from Paumanok, Leaves of Grass*, la conta degli innumerevoli

³¹ *Ibidem*.

³² Ralph Waldo Emerson, *The Poet* (1844), in Idem *Essays*, Houghton Mifflin, Boston-New York, 1883, p. 22: «Bare lists of words are found suggestive to an imaginative and excited mind». Quanto all'espressione «poeta catalogatore» è usata da Leo Spitzer, che si rifà a sua volta a un'espressione di Herbert Eulenberg («Katalog-dichter»), in *La Enumeración caótica en la poesía moderna*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1945, p. 26.

³³ Emerson, *The Poet*, cit., p. 41. «Our logrolling, our stumps and their politics, our fisheries, our Negroes and Indians, our boats and our repudiation, the wrath of rogues and the pusillanimity of honest men, the northern trade, the southern planting, the western clearing, Oregon and Texas, are yet unsung. Yet America is a poem in our eyes; its ample geography dazzles the imagination, and it will wait not long for metres».

³⁴ Walt Whitman, *Preface 1855, Leaves of Grass*, First Edition, in *Leaves of Grass, Comprehensive Reader's Edition*, Harold W. Blodgett, Sculley Bradley (eds.), New York University Press, New York, 1965, p. 709. Per le trad. it., Walt Whitman, *Foglie d'erba 1855*, a cura di Mario Corona, Marsilio, Venezia, 1996, p. 67.

³⁵ Emerson, lettera del 21 luglio 1855, in *Foglie d'erba 1855*, cit., p. 38.

³⁶ Emerson, October 1863, *The Heart of Emerson's Journals*, a cura di Bliss Perry, Dover Publications, Mineola, N.Y., 1995, p. 299: «And one must thank Walt Whitman for service to American literature in the Appalachian enlargement of his outline and treatment».

«fili d'erba» americani si chiude con un abbraccio al lettore che il poeta vuole condiviso ed egualitario: ³⁷

Interlink'd, food-yielding lands!
Land of coal and iron! land of gold! land of cotton, sugar, rice!
Land of wheat, beef, pork! land of wool and hemp! land of the apple
and the grape!
Land of the pastoral plains, the grass-fields of the world! land of
those sweet-air'd interminable plateaus!
Land of the herd, the garden, the healthy house of adobie!
Lands where the north-west Columbia winds, and where the south-west
Colorado winds!
Land of the eastern Chesapeake! land of the Delaware!
Land of Ontario, Erie, Huron, Michigan!
Land of the Old Thirteen! Massachusetts land! land of Vermont and
Connecticut!
Land of the ocean shores! land of sierras and peaks!
Land of boatmen and sailors! fishermen's land!
Inextricable lands! the clutch'd together! the passionate ones!
[...]
The Pennsylvanian! the Virginian! the double Carolinian!
[...]
The Louisianian, the Georgian, as near to me, and I as near to him and her,
The Mississippian and Arkansian yet with me, and I yet with any of them,
Yet upon the plains west of the spinal river, yet in my house of adobie,
Yet returning eastward, yet in the Seaside State or in Maryland,
Yet Kanadian cheerily braving the winter, the snow and ice welcome to me,
Yet a true son either of Maine or of the Granite State, or the
Narragansett Bay State, or the Empire State,
Yet sailing to other shores to annex the same, yet welcoming every
new brother,
Hereby applying these leaves to the new ones from the hour they
unite with the old ones,
Coming among the new ones myself to be their companion and equal,
coming personally to you now,
Enjoining you to acts, characters, spectacles, with me.³⁸

Nel suo storico saggio del 1945, Leo Spitzer ragiona sull'uso dell'enumerazione in Whitman individuandone la derivazione biblica; le liste di *Foglie d'erba* richiamano, secondo uno studio recente di Eco, gli elenchi di luoghi di una tradizione antica evocati per esprimere la perfezione del mondo creato (da Ezechiele che descrive la grandezza di Tiro a Sidonio Apollinare che inventaria gli edifici e piazze di Narbona).³⁹ Il regno celebrato dal «neopagano» Whitman è però il «caotico mondo moderno», in cui le parole e i luoghi

³⁷ Sull'ambiguità della natura «democratica» dei versi di Whitman si veda Franco Moretti, *Opere Mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino, 1994, pp. 60-64.

³⁸ Whitman, *Leaves of Grass, Comprehensive Reader's Edition*, cit., pp. 24-25.

³⁹ Eco, *La vertigine della lista*, cit., p. 81.

si moltiplicano come tanti fili d'erba.⁴⁰ La forma, scrive il critico tedesco, è quella della litania cristiana ma il contenuto è diventato anticristiano: *Leaves of Grass* «adatta il versetto e la sintassi biblici alla sua Bibbia della carne».⁴¹ L'urlo barbarico del poeta di Long Island si arricchisce di elenchi straripanti di parole atti a restituire il principio di abbondanza e varietà che presiede alla natura americana («Oh the lands! Interlink'd, food-yielding lands! Land of coal and iron! land of gold! land of cotton, sugar, rice!...»). Per farlo, ricorda Robert Hass, Whitman attinge a ogni livello della lingua scritta e parlata: la dizione di quel «vate americano democratico e sacerdotale»⁴² deve molto «all'americano dei mestieri, al lessico della scienza e della tecnologia, della legge e del pulpito».⁴³

Vates americanus altrimenti «democratic and priestly» è Henry David Thoreau, protetto di Emerson, che nel suo *Walden* (1854) non teme di inserire, accanto a speculazioni politico-filosofiche improntate anch'esse, alla stregua di una geremiade laica, alla nostalgia nei confronti di uno stato di innocenza perduto,⁴⁴ una mappa dello stagno e intere liste di spese e ricavi, come si confà a un agrimensore provetto. Ci sono sei tabelle nel libro, in questa che segue sono annotate le spese per il cibo di otto mesi:

Rice,	01 73 ½
Molasses,	1 73
Rye Meal,	1 04 ¾
Indian Meal,	0 99 ¾
Pork,	0 22

Flour, 0 88

Sugar,	0 80
Lard,	0 65
Apples,	0 25
Dried apple,	0 22
Sweet potatoes,	0 10
One pumpkin,	0 6
One watermelon,	0 2
Salt,	0 3

In un'altra, i materiali che usa per costruirsi il capanno; qui di seguito le spese complessive:

House,	\$ 28 12 ½
Farm one year,	14 72 ½
Food eight months,	8 74
Clothing, &c., eight months,	8 40 ¾

⁴⁰ Spitzer, *La Enumeración caótica*, cit., p. 31. Spitzer continua l'argomentazione accostando Whitman, «il panteista d'America» al «Dio monoteista» che, nel Vangelo di Giovanni, «moltiplica i suoi nomi», p. 33.

⁴¹ Spitzer, *La Enumeración caótica*, cit., p. 37.

⁴² Ivi, p. 249.

⁴³ Robert Hass, *Introduction in Walt Whitman, Song of Myself*, «The American Poetry Review», Philadelphia, Pennsylvania, 2009.

⁴⁴ Emory Elliott, *New England Puritan Literature*, in *Cambridge History of American Literature 1: 1590-1820*, cit., a cura di S. Bercovitch, p. 263.

Oil, &c., eight months, 2 00

In all \$ 61 99 ³/₄ .⁴⁵

Insistendo sul valore dell'esperienza concreta, del contatto diretto con la terra, con un linguaggio che prenda le mosse dalla «sorda compostità della vita pratica americana»⁴⁶ e delle sue molte varietà regionali, tanto Whitman quanto Thoreau – per non dire qui del Melville di *Moby-Dick* – guardano a un vasto *corpus* di letteratura seicentesca e settecentesca e ne rielaborano i codici poetici e narrativi mantenendo, e continuando ad alimentare, la centralità di cataloghi, inventari e liste e aprendo la strada, è proprio il caso di dire, a quella straordinaria riscoperta della specificità, fisica e simbolica, delle tante geografie statunitensi che avrà luogo all'epoca della Grande Depressione.

3. Gli anni Trenta e la 'rivoluzione culturale' delle agenzie del New Deal

A dispetto dei tempi magri – o, forse, proprio in risposta a tanta urgenza sociale ed economica – gli anni Trenta sono fucina di un fervore culturale per molti versi unico all'interno della storia del paese: gruppi eterogenei di intellettuali (romanzieri, certo, ma anche giornalisti, fotografi, sociologi, antropologi, storici e scienziati) vengono assunti all'interno di progetti federali di Franklin Delano Roosevelt quali il Federal Writers' Project (FWP) e la Farm Security Administration (FSA) per documentare le condizioni di vita dei fittavoli degli stati del Sud, e degli «Okies» o «Arkies» – i braccianti dell'Oklahoma e dell'Arkansas – colpiti dalla «Dust Bowl» e risospinti verso la California. Lo scopo divulgativo, e spesso dichiaratamente propagandistico, di romanzi, trattati sociologici, raccolte di folklore e resoconti fotografici finanziati a livello federale dal 1935 al 1939 sollecita scrittori, intellettuali e artisti americani a misurarsi materialmente con la geografia nazionale, riconfigurandone la mappa, per così dire, miglia per miglia.

La WPA – ribattezzata Works Projects Administration nel 1939 – ridisegna il volto del paese impiegando otto milioni e cinquecentomila persone nella costruzione di 651.087 miglia di strade e 125.110 edifici pubblici (tra cui aeroporti, dighe, fogne, parchi, ospedali, biblioteche, scuole con parchi gioco).⁴⁷ Sebbene non più del sette per cento del budget complessivo della WPA finisca nei progetti culturali e artistici (tra cui il Federal Arts Projects, il Federal Theatre Project, il Federal Writers' Project), l'importanza di questi ultimi sarà capitale, andando a sostenere progetti che vanno dalla raccolta e trascrizione dei canti popolari dei pionieri, degli spiritual neri, delle leggende indiane e dei racconti *cajun* alla ricostruzione delle tradizioni degli immigrati newyorchesi e alla stesura di una serie di guide agli stati. Ma di ancora maggiore rilevanza ai fini del nostro discorso sarà la FSA – Farm Security Administration – che, sorta nel 1937 sulla vecchia Resettlement Administration (RA) e diretta da Rexford Tugwell, si occuperà della pianificazione dell'uso delle terre per rallentarne l'erosione e l'aridità, della gestione di campi per i migranti, dell'aiuto ad agricoltori e allevatori, e, su tutto, dell'elargizione di crediti alle fami-

⁴⁵ H. D. Thoreau, *Walden, or Life in the Woods*, T. Y. Crowell & Co. Publishers, New York, 1910, pp. 76, 77.

⁴⁶ Italo Calvino, *Perché leggere i classici*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1995, p. 176.

⁴⁷ William Stott, *Documentary Expression and Thirties America*, Oxford University Press, New York, 1973, p. 102.

glie rurali ridotte sul lastrico.⁴⁸ Affinché l'elettorato delle grandi città dell'Est sia informato – e assicurato – sulle finalità di un tale esborso federale, nel 1937 Tugwell affida a Roy Stryker il ritratto fotografico delle condizioni in cui languono le campagne più colpite dalla crisi: stipendiati dalla FSA, Dorothea Lange, Walker Evans, Arthur Rothstein, Ben Shahn, Jack Delano, Russell Lee (e molti altri) entreranno così nella storia della fotografia americana.

Oltre alle foto e ai documentari, FSA e WPA finanzieranno reportage, raccolte d'archivio e *case-studies* improntati a una rappresentazione geografica e letteraria dei margini e dei marginali americani.⁴⁹ Spronati a «scendere in campo», gli intellettuali e gli artisti attraverseranno fisicamente le tante parti del paese per farsi depositari e divulgatori di storie e di immagini che siano tanto autentiche e vere da far conoscere quei pezzi d'America ai lettori – urbani e *middle-class* – «face to face».⁵⁰

Secondo la celebre definizione di William Stott, il documentario degli anni Trenta è un genere radicalmente democratico perché rende dignità a ciò che è ordinario e usuale: Roy Stryker ammonisce i fotografi della FSA a mostrare «come si estrae un pezzo di carbone, come si coltiva un campo di frumento, come si fa una torta di mele».⁵¹ I titoli stessi di molti libri di questi anni – romanzi o memorie a metà tra il romanzato e il *case study* sociologico – alludono alla ri-scoperta di un'America precedentemente dimenticata o ignorata: *My America, Puzzled America, Tragic America, Some American People, An American Exodus, The American Earthquake, The Road: In Search of America, Where Life is Better: An Unsentimental American Journey, Land of the Free*.⁵² Per i fotografi e gli scrittori, gli etnografi e gli antropologi, conoscere quell'America significherà in prima istanza «coprirla» contea dopo contea, intervistandone i protagonisti: fittavoli, mezzadri, commercianti, benzinai ecc.

Alla raccolta di dati necessari alla compilazione di questo enorme archivio culturale del paese concorrono in modo decisivo i linguaggi della modernità (radio, fotografia, cinegiornali, riviste come «Life» e «Look») e la loro frizione con quelli di discipline come l'antropologia e l'etnologia che vanno affermandosi proprio negli anni Trenta. È Warren Susman a ricordare come il decennio del New Deal sia il contesto ideale tanto per la nascita dei primi sondaggi Gallup – del 1935 – quanto per il delinearsi, negli studi antropologici di Ruth Benedict (nonché quelli letterari e culturali di Vernon Louis Parrington e F. O. Matthiessen), del concetto di cultura nazionale.⁵³ L'idea stessa – nonché l'espressione – di un carattere americano (l'«American Way of Life») non può che scaturire da un frangente in cui proprio la ricchezza e la varietà a esso connaturate sembrano essere più a rischio. Ed è anche da qui che, rielaborando nella contingenza storica un

⁴⁸ Ivi, p. 109; Robert S. McElvaine, *Encyclopedia of the Great Depression*, a cura di, MacMillan, New York, 2004, pp. 361-362; 324-328.

⁴⁹ Colleen McDannell, *Picturing Faith. Photography and the Great Depression*, Yale University Press, New Haven-London, 2004, pp. 2-8.

⁵⁰ Dorothea Lange, Paul Taylor, *An American Exodus: A Record of Human Erosion*, Jean-Michel Place, Paris, 1999, p. 6.

⁵¹ Roy Stryker citato in Stott, *Documentary Expression*, cit., p. 49.

⁵² Harvey Swados, *Introduction*, in *The American Writer and the Great Depression*, a cura di Idem, Bobbs Merrill, Indianapolis-New York-Kansas City, 1966, p. xvi.

⁵³ Warren I. Susman, *The Culture of the Thirties*, in Idem, *Culture As History. The Transformation of American Society in the Twentieth Century*, Pantheon Books, New York, 1984, pp. 158, 153. *Main Currents in American Thought*, di Parrington, è del 1927 e tra gli anni Trenta e Quaranta, insieme a F.O. Matthiessen e Perry Miller, egli contribuirà alla nascita degli American Studies.

percorso già iniziato nell'Ottocento, riparte quella tensione al recupero del locale e del regionale,⁵⁴ dei protagonisti delle periferie geografiche, sociali ed etniche, e delle tante tessere di un mosaico attraversato dalle crepe profonde della crisi economica, dagli smottamenti della terra di alluvioni e uragani, dalla siccità della «Dust Bowl», dalle vene minerarie svuotate ed esplose.⁵⁵

4. *The Plow that Broke the Plains* e *The River* di Pare Lorentz; *Land of the Free* di Archibald MacLeish

Di quel quadro incrinato parlano i due film documentario di Pare Lorentz, un critico cinematografico di fama impiegato dall'agenzia R.A. del New Deal. *The Plow That Broke the Plains* (1936), – che si dice ispirato alle fotografie di Dorothea Lange⁵⁶ – racconta la storia delle grandi pianure e del loro impoverimento. Le parole di Lorentz (lette dall'attore Thomas Chalmers) si sovrappongono a immagini magniloquenti di pascoli, bestiame e cieli sconfinati. Non ci sono figure umane (tranne verso la fine), Lorentz spiega nell'incipit che si tratta di «un documento sulla terra e sul suolo più che sulle persone»:

This is a record of land ...
of soil, rather than people -
a story of the Great Plains:
the 400,000 acres of
wind-swept grass lands that spread up
from the Texas Panhandle to Canada . . .
A high, treeless continent,
without rivers, without streams . . .
A country of high winds, and sun . . .
and of little rain ...⁵⁷

I protagonisti della storia naturale sono prati e fiumi e, pertanto, il film punta su un racconto «depersonalizzato», su una visione necessariamente lontana dal protagonismo melodrammatico tipico dei cinegiornali dell'epoca.⁵⁸ Solo nell'ultima parte, *Devastation*, l'attenzione è focalizzata sulla massa di uomini e donne vittime dello sfruttamento inten-

⁵⁴ Michael C. Steiner, *Regionalism in the Great Depression*, «Geographical Review», vol. 73, n. 4, Oct. 1983, pp. 430-446.

⁵⁵ Con l'espressione «Dust Bowl» – «Catino di polvere» – si fa riferimento ai 97 milioni di acri (39,5 milioni di ettari) delle Grandi Pianure meridionali colpiti dalla siccità e dall'erosione aggravate dalle tempeste di polvere che vi si abbattono tra il 1934 e il 1938. La regione del «Catino di polvere» si estenderà approssimativamente per 400 miglia (643 chilometri) da nord a sud e 300 miglia (482 chilometri) da est a ovest, coprendo il Colorado sudorientale, il Kansas orientale, il Texas e l'Oklahoma Panhandle.

⁵⁶ Michael Denning, *The Cultural Front. The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*, Verso, London, 1997, p. 260.

⁵⁷ Pare Lorentz, *The Plow That Broke the Plains*, Script. È possibile vederlo sul sito <http://www.archive.org/details/PlowThatBrokeThePlains1>. Per «Great Plains» si intende il corridoio centrale che include parte di Montana, North Dakota, South Dakota, Wyoming, Nebraska, Colorado, Kansas, New Mexico, Oklahoma, Texas. Lorentz crea il proprio film-documentario insieme ai registi Ralph Steiner, Paul Strand e Leo Hurwitz.

⁵⁸ Paula Rabinowitz, *They Must Be Represented. The Politics of Documentary*, Verso, London-New York, 1994, p. 93.

sivo – dell'*Aratro* – e delle siccità cicliche delle Grandi Pianure meridionali – di cui Lorentz ritraccia la storia con poche pennellate sicure: dalle origini all'arrivo della ferrovia, alla prima guerra mondiale. È in questa parte che l'uso del catalogo si fa più evocativo. Enumerazioni («stock, machinery, homes, credit, food [...]», «blown out – baked out – and broke»; «homeless, penniless and bewildered») e ripetizioni – anafore («once again»), epanalessi («no place to») – sono funzionali alla resa della rovina naturale ed economica dell'ambiente. In uno dei versi centrali, «blown out – baked out – and broke», la sovrapposizione delle persone alla terra è palpabile; la condizione delle Great Plains diventa quella dei loro abitanti «scoppiati – bruciati – e senza un soldo»:

Many were ahead of it - but many stayed
until stock, machinery, homes, credit, food,
and even hope were gone.
On to the West!
Once again they headed into the setting sun ...
Once again they headed West out of
the Great Plains and hit the highways
for the Pacific Coast, the last border.
Blown out - baked out - and broke ...
nothing to stay for ...nothing to hope for...
homeless, penniless and bewildered they joined
the great army of the highways.
No place to go...and no place to stop.
Nothing to eat...nothing to do...
their homes on four wheels...their work
desperate gamble for a day's labor in the fields. ⁵⁹

Quei cataloghi si fanno epici con *The River* (1937). Lorentz chiede a Virgil Thomson di comporre la musica ed egli stesso scrive lo script che sarà accolto da James Joyce come «più bella prosa sentita negli ultimi dieci anni». ⁶⁰ Gli elenchi di Lorentz esercitano un fascino particolare sull'irlandese che, da lì a un paio di anni, darà alle stampe *Finnegans Wake* (1939): nel capitolo *Anna Livia Plarabelle*, Joyce produce un'affabulazione altrimenti potente nel suggerire il corso del fiume Liffey attraverso una serie lunghissima di nomi – linguisticamente mascherati – di fiumi del mondo. ⁶¹ Mentre la lista joyciana sfugge a una tassonomia sicura – Eco scrive che può essere lista per ingordigia o per ineffabilità – quella di Lorentz risponde invece a un intento preciso: descrivere l'ampiezza del bacino del Mississippi; quel «forte Dio bruno, - scontroso, indomito e intrattabile» evocato da T. S. Eliot nei *Quattro Quartetti*. ⁶²

L'idea di Lorentz è di ricostruire gli effetti della rovinosa inondazione del Mississippi del 1927, ma mentre la troupe sta girando in Louisiana, Arkansas, Texas e Tennessee, nel 1937 si registra il ritorno di una piena devastante che rende le riprese delle aree neo-alluvionate impossibili. ⁶³

⁵⁹ Pare Lorentz, *The Plow That Broke the Plains*, <http://www.archive.org/details/plowThatBrokeThePlains1>

⁶⁰ Rabinowitz, *They Must Be Represented*, cit., p. 100.

⁶¹ Eco, *La vertigine della lista*, cit., p. 81.

⁶² T.S. Eliot, *Four Quartets*, 1945, ed. cons., *Quattro Quartetti*, Garzanti, Milano, 1994, p. 40, tr. it. Filippo Donini.

⁶³ Rabinowitz, *They Must Be Represented*, cit., p. 100-101.

Attraverso la litania dei nomi dei tanti corsi d'acqua che confluiscono nel Mississippi Lorentz richiama la grandezza del fiume stesso che lambisce – insieme ai suoi affluenti – due terzi del paese. L'enorme bacino idrografico del Mississippi fa sì che poche regioni della nazione non siano coinvolte nelle sue alluvioni. Ecco allora che la lista di Lorentz contempla tutti i torrenti, le insenature, i rivoli, i fiumi e le città di fiume. La progressione di sequenze filmiche e testo sottolinea la trasformazione del Mississippi da rivolo/cascata a corso largo e maestoso:

From as far East as New York,
Down from the turkey ridges of the Alleghenies
Down from Minnesota, twenty five hundred miles,
The Mississippi River runs to the Gulf.
Carrying every drop of water, that flows down
two-thirds the continent.
Carrying every brook and rill, rivulet and creek,
Carrying all the rivers that run down two-thirds
the continent,
The Mississippi runs to the Gulf of Mexico.
Down the Yellowstone, the Milk, the White and
Cheyenne;
The Cannonball, the Musselshell, the James and the
Sioux;
Down the Judith, the Grand, the Osage, and the
Platte,
The Skunk, the Salt, the Black and Minnesota;
Down the Rock, the Illinois, and the Kankakee
The Allegheny, the Monongahela, Kanawha, and
Muskingum;
Down the Miami, the Wabash, the Licking and
the Green
The Cumberland, the Kentucky, and the Tennessee;
Down the Ouachita, the Wichita, the Red, and Yazoo.
Down the Missouri three thousand miles from the
Rockies;
Down the Ohio a thousand miles from the
Alleghenies;
Down the Arkansas fifteen hundred miles from the
Great Divide;
Down the Red, a thousand miles from Texas;
Down the great Valley, twenty-five hundred miles
From Minnesota
Carrying every rivulet and brook, creek and rill,
Carrying all the rivers that run down two-thirds
the continent -
The Mississippi runs to the Gulf. ⁶⁴

Più avanti, Lorentz delinea poi le migliaia di miglia di *levees* – gli «argini» – ricostruiti sempre più alti all'indomani delle inondazioni cicliche («1903 e 1907./1913 e

⁶⁴ Pare Lorentz, *The River*, Stackpole Sons, New York, 1938 (o <http://xroads.virginia.edu/~1930s/film/lorentz/river.html>).

1922./1927./1936./1937!») per contenere le furie del Mississippi. I levees sono eretti grazie al lavoro incessante di «uomini e muli, muli e fango» che rendono possibile l'espandersi del commercio del cotone e del legno. Alle immagini dello scorrere delle acque e alla ripetizione incantatoria dei nomi delle *river town* si accompagnano i fotogrammi delle balle di cotone e dei tronchi che rotolano lungo il fiume. A circa due terzi del film, arrivano le scene delle aree alluvionate e lo spiegamento di una lista di percentuali circa il progressivo declino della valle e degli agricoltori; il Mississippi è «out of joint» – «fuor di sesto» – con le tempeste di sabbia a ovest e le inondazioni a est: «il cinque per cento dell'intera valle è rovinato per sempre per uso agricolo; il venticinque per cento dello stato di terreno arabile è finito nel Golfo del Messico; due agricoltori su cinque sono fittavoli; il dieci per cento di loro mezzadri [...]».

Sebbene il film si chiuda su un tributo ottimistico ai prodigi ingegneristici della Tennessee Valley Authority (TVA) avviata nel 1933 e responsabile della costruzione di argini e dighe lungo il corso del fiume, Lorentz riflette non solo sulla povertà materiale di una generazione «ill-housed, ill-clad, ill-nourished» (le stesse parole usate da F. D. Roosevelt alle soglie del suo secondo mandato nel 1937) ma anche sullo sconforto psicologico di una nazione in cui la terra non è più metafora di opportunità.

Proprio sul nesso che avvince da sempre il vasto territorio americano all'ideale di libertà è giocato *Land of the Free*, libro-documentario pubblicato nel 1938 dal poeta Archibald MacLeish, con foto della FSA selezionate da Edwin Rosskam. *Land of the Free* è anticipato di un anno dall'importante, nonché controverso, apripista del genere del “photo-essay book”, *You Have Seen Their Faces*, di Erskine Caldwell e Margaret Bourke-White; ma lo scopo di MacLeish, lontano da qualsivoglia tentativo di lettura sociologica o economica delle condizioni di povertà dei fittavoli del Sud, è quello di dare alle 88 foto attinte agli archivi della FSA – tra cui alcune assai celebri come *Migrant Mother* di Dorothea Lange e *Hands* di Russell Lee – un accompagnamento musicale in parole.⁶⁵ Quella sorta di «sound track» si srotola sotto forma di catalogo, un catalogo strumentale alla perdita di un sogno. Se il titolo mette a tema l'ideale pastorale della terra americana come spazio aperto alle possibilità, i versi e le fotografie del libro mostrano lo svuotamento di quel connubio e il rovescio di quel sogno. Prima un lungo elenco delle risorse e delle ricchezze naturali che sembravano infinite e sempre disponibili:

There was always some place else a man could head for

There was always the forest ahead of us opening on –
The blue ash in the coves of the Great Smokies:
The hickories staking the loam on the slow Ohio:
The homestead oaks along the Illinois:
The cypresses on the Arkansas to tie to:
The cottonwoods following water: the wild plums:
The lodgepole pines along the hill horizon [...] ⁶⁶

Poi l'elenco delle terre che non sono più «davanti a noi» come promessa di libertà ma «alle nostre spalle», aride ed erose, alluvionate, bruciate:

⁶⁵ Archibald MacLeish, *Land of the Free*, Da Capo Press, New York, 1977, p. 89.

⁶⁶ Ivi, pp. 18-19.

...
Now that the land's behind us we get wondering
Now that the pines are behind us in Massachusetts
Now that the forests of Michigan lie behind us –
Behind the blackberry barrens: back of the brush piles:
Back of the dead stumps in the drifting sand:
...

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. ⁶⁷
[...]

Fino a un crescendo che annovera – rigorosamente elencati – i luoghi in cui cercare riparo dalla «Dust Bowl» e dalla crisi: dalla ricognizione geografica e culturale delle strade perdute del paese si passa così a quella delle nuove rotte battute dai disperati della Grande Depressione («cotton-choppers' road», «pea-pickers' road», «fruit tramps' road»):

We've got the cotton choppers' road from Corpus Christi
North over Texas: west over Arizona:
Over the mesas: over the mile-high mountains:
Over the waterless country: on west
We've got the pea-pickers' road out of California
North into Oregon: back into Arizona:
East to Colorado for the melons:
North to Billings for the beet crops...back again.
We've got the fruit tramps' road from Florida northward –
Tangipahoa Parish Louisiana:
North to Judsonia Arkansas: East to Paducah:
North to Vermillion Illinois. ...into Michigan. ⁶⁸

La lunga serie di due punti può forse qui suggerire l'affacciarsi di una speranza ancora possibile nonostante la bancarotta nazionale; il rifiorire di nuovi sentieri sui vecchi; la generosità comunque provvidenziale della terra americana o, forse, il tono interlocutorio fatto di incertezza ma anche di attesa su cui MacLeish sceglie di aprire e chiudere la sua opera:

We wonder

We don't know

We're asking. ⁶⁹

⁶⁷ MacLeish, *Land of the Free*, cit., pp. 23-25, 29.

⁶⁸ Ivi, pp. 64-66.

⁶⁹ Ivi, p. 88

5. *Let Us Now Praise Famous Men* di Walker Evans e James Agee e *12 Million Black Voices* di Richard Wright

Alle soglie di Pearl Harbour e dell'entrata in guerra degli Stati Uniti, nel 1941 viene dato alle stampe *Let Us Now Praise Famous Men* di Walker Evans e James Agee, un'opera che segna la fine di un'intera stagione culturale dominata dal libro-documentario: saturo di informazioni circa le condizioni di vita nelle regioni rurali del paese, l'orizzonte del lettore americano medio è infatti ormai rivolto al secondo conflitto mondiale.⁷⁰

Alla scarsissima visibilità goduta dal libro di Agee ed Evans – che vende solo 600 copie nell'anno di pubblicazione ed è messo fuori catalogo nel 1948 – contribuiscono tuttavia non solo una mutata temperie storico-culturale, ma anche la sua vocazione modernista e la volontà degli autori di portare il genere inaugurato con il già citato *You Have Seen Their Faces* e continuato da Dorothea Lange e Paul Taylor in *An American Exodus: a Record of Human Erosion* (1939) a un suo punto di non ritorno, spezzandone il calco formale e rivelandone tutti i limiti delle modalità narrative.⁷¹ Uno degli aspetti più dirompenti del modernismo di Agee (e, secondo una strategia opposta ma complementare, di Evans) risiede nel modo in cui egli rappresenta la materia umana che si propone di descrivere; ovvero a mezzo di inventari infiniti e meticolosi.

La gestazione di *Let Us Now* è piuttosto travagliata: nel 1936, «Fortune» commissiona un articolo sui fittavoli del Sud a James Agee – a quel tempo scrittore bohémien di stanza a New York – che persuade l'amico fotografo Walker Evans (impiegato dal 1935 come «specialista informativo» presso per la RA, la futura FSA) a occuparsi della parte iconografica del reportage. Tra il 16 luglio e il 15 settembre di quell'anno i due si recano quindi a Hale County, in Alabama, dove scelgono, inizialmente, due famiglie di fittavoli. L'articolo che ne nasce è troppo lungo e complesso. Nel 1941, l'opera, lievitata a quattrocento pagine, vede la luce per i tipi di Houghton Mifflin con un titolo biblico.⁷²

Tanto i ritratti di Evans quanto le pagine di Agee condividono lo sforzo di rendere visibili – e quindi degne di lode – le vite degli esseri umani più indifesi e danneggiati dalla crisi trovando un linguaggio credibile che possa descrivere la semplicità e la qualità reiterativa delle loro esistenze.⁷³ Evans è letterale e diretto, i suoi scatti – ritratti frontali o stanze vuote (cucine e camere da letto) – comunicano grande compostezza grazie a uno sguardo fisso, «ad altezza occhi, da distanza media e con una luce piena»: ⁷⁴ a differenza di Bourke-White e Lange, i soggetti di Evans non sono mai colti di sorpresa, ma hanno il tempo di sistemarsi prima di essere ripresi. Laddove le fotografie di Evans esaltano la dignità delle tre famiglie dei fittavoli a partire dalla resa scarna e asciutta del loro ambiente domestico (richiamando in questo le strategie compositive dei diari rurali), la prosa di Agee, letteraria e figurativa, moltiplica gli esempi, avviluppandosi in digressioni-inventario dei poveri possedimenti dei Gudger, Wood e Rickett. Se Evans, il «taker out», lavora «a togliere», Agee, il «putter in», opera in direzione contraria.⁷⁵

⁷⁰ Cfr. Blake Morrison, *Introduction*, in James Agee and Walker Evans, *Let Us Now Praise Famous Men*, Penguin Books, London-New York, 2006, p. x.

⁷¹ Cfr. Stott, *Documentary Expression*, cit., p. 266.

⁷² Cfr. David Minter, *The Discovery of Poverty*, in *Cambridge History of American Literature*, vol. 6, *Prose Writing, 1910-1950*, a cura di Sacvan Bercovitch, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 2002, pp. 246-247; Colleen McDannell, *Picturing Faith*, cit., pp. 56-57.

⁷³ Cfr. Minter, *The Discovery of Poverty*, cit., p. 246.

⁷⁴ Stott, *Documentary Expression*, cit., p. 266.

⁷⁵ *Ibidem*.

Gli elenchi infiniti di Agee non sono funzionali alla resa di una scarsezza ma di un sovrappiù: ogni oggetto presentato è unico e bellissimo, i fittavoli stessi sono trasfigurati in qualcosa di sacro, nessuna delle loro cose (dalle tute di lavoro alle scarpe, dagli utensili della cucina alla scopa, ecc.) è ritenuta troppo piccola o insignificante per non essere ricordata e inclusa all'interno del libro. Più gli oggetti sono logorati dall'uso (le tute sformate, i pettini senza denti, i vasetti di erbe e spezie ormai vacanti) e maggiore è la riverenza con cui Agee li inserisce in cataloghi capaci di restituirne l'armonia essenziale attraverso simmetrie inaspettate.⁷⁶

there can be more beauty and more deep wonder in the standings and spacings of mute furnishings on a bare floor between the squaring bourns of walls than in any music ever made: that this square home, as it stands in unshadowed earth between the winding years of heaven, is, not to me but of itself, one among the serene and final, uncapturable beauties of existence: that this beauty is made between the hurt but invincible nature and the plainest cruelties and needs of human existence in this uncured time, and is inextricable among these, and as impossible without them as a saint born in paradise.⁷⁷

Il muro divisorio dei Gudger diventa un «poema tragico»:

and the partition wall of the Gudgers' front bedroom *IS* importantly, among other things, a great tragic poem.⁷⁸

Inventari così fatti richiedono una collaborazione emotiva del lettore perché la materia che ritraggono è umana e viva:

and if these seem lists and inventories merely, things dead unto themselves, devoid of mutual magnetism, and if they sink, lose impetus, meter, intension, then bear in mind at least my wish, and perceive in them and restore them what strength you can of yourself: for I must say to you, this is not a work of art or of entertainment, nor will I assume the obligations of the artist or entertainer, but is a human effort which must require human cooperation.⁷⁹

Qui di seguito, uno stralcio degli esempi più suggestivi delle enumerazioni di Agee; si tratta della descrizione meticolosa degli oggetti che si trovano sul ripiano del cassetto dei Gudger: «un asciugamano di macramè ingiallito [...] un vecchio pettine nero, che odora di fungo e di gomma morta, cui son caduti quasi tutti i denti [...] Un coniglio di porcellana color crema [...] Una piccola cagna bulldog di porcellana [...] una pesante Bibbia marrone umidiccia».⁸⁰ Lo sguardo di Agee si posa, con scrupolosità degna di un miniaturista, su forme, colori e odori di ogni singola cosa (non a caso il lettore è stato messo in guardia contro l'andatura «un po' lenta» che seguirà):⁸¹

⁷⁶ Jeanne Follansbee Quinn, *The Work of Art: Irony and Identification in Let Us Now Praise Famous Men*, «Novel: A Forum on Fiction», vol. 34, n. 3, Summer 2001, p. 351.

⁷⁷ Agee and Evans, *Let Us Now Praise Famous Men*, cit., p. 117.

⁷⁸ Ivi, p. 179.

⁷⁹ Ivi, p. 98.

⁸⁰ Ivi, ed. cons. *Sia lode agli uomini di gloria*, Il Saggiatore, Milano, 1994, pp. 170-171, tr. it. Luca Fontana.

⁸¹ Agee, Evans, *Let Us Now Praise Famous Men*, cit., p. 118.

Upon this towel [on the bureau in the Gudgers' front bedroom, N.d.A.] rest these objects: An old black comb, smelling of fungus and dead rubber, nearly all the teeth gone. A white clamshell with brown dust in the bottom and a small white button on it. A small pincushion made of pink imitation silk with the bodiced torso of a henna-wigged china doll sprouting from it, her face and one hand broke off. A cream-colored brown-shaded china rabbit three or four inches tall, with bluish lights in the china, one ear laid awry: he is broken through the back and the pieces have been fitted together to hang, not glued, in delicate balance. A small seated china bull bitch and her litter of three smaller china pups, seated round her in an equilateral triangle, their eyes intersected on her: they were given to Louise last Christmas and are with one exception her most cherished piece of property. A heavy moist brown Bible, its leaves almost weak as snow, whose cold, obscene, and inexplicable fragrance I found in my first night in this house.⁸²

In *Let Us Now*, l'accumulo stilistico di dettagli e di campioni della quotidianità dei fittavoli trova poi un suo corrispettivo strutturale nella giustapposizione e nel collage di materiali e linguaggi eterogenei. Consapevole dell'inadeguatezza di un testo scritto nell'esprimere l'ineffabile, vale a dire l'esperienza umana a contatto con i fittavoli dell'Alabama, Agee vorrebbe sostituire le proprie parole con «fotografie, frammenti di tessuto, pezzi di cotone, pezzi di legno e di ferro, fiale di odori, piatti di cibo ed escrementi»,⁸³ dando così forma programmatica a una cifra distintiva del modernismo documentario – e del modernismo *tout court* – che si arricchisce dell'incontro tra materiali narrativi diversi spesso riprodotti meccanicamente all'interno dei testi.⁸⁴ Basta dare una rapida scorsa al libro per intuire quanto questa poetica sia fondante dell'opera: dopo le foto, la premessa, la prefazione, e l'elenco del cast, segue un indice dei contenuti, una poesia, una scusa per l'impresa singolare, un frammento ambientato sulla veranda, tre vignette; poi, a narrazione, per così dire, avviata Agee dedica intere pagine alla trascrizione di didascalie fotografiche e ritagli di giornale attaccati sul camino/tabernacolo dei Gudger; più avanti, in un interludio dedicato alle *Conversazioni in corridoio*, è riportato un questionario in sette punti della *Partisan Review* con tanto di risposte dell'autore;⁸⁵ per non dire, ancora, dei dati anagrafici di George Gudger scritti a mano a margine di una Bibbia. La stessa mancanza di ordine del libro – soltanto dopo ottanta pagine il lettore conosce finalmente i protagonisti, le tre famiglie Gudger, Wood, Rickett⁸⁶ – e la sua apparente mancanza di limiti sono il suo principio compositivo. Il disorientamento di Agee, scrittore letterato, di fronte al genere testimoniale del documentario si traduce in una rinuncia alla presunta obiettività di quella forma rappresentativa a favore di una vasta gamma di scelte moderniste votate all'incorporazione e alla digressione – che anticipano, per molti versi, tecniche romanzesche tardo-moderniste – tra cui il proliferare di prefazioni ripetute, l'uso di parentesi lasciate aperte e di due punti sospesi sulla pagina bianca. In questo senso, *Let Us Now*, una delle opere più scompagnate della letteratura americana, è, scrive Stott, «un prologo, “prefazione o entrata” alla realtà», un due punti su «un testo che non si può dare».⁸⁷

⁸² Ivi, pp. 132-133.

⁸³ Agee, Evans, *Let Us Now Praise Famous Men*, cit., p. 10.

⁸⁴ Jeff Allred, *American Modernism and Depression Documentary*, Oxford University Press, Oxford-New York, 2009, p. 15; Follansbee Quinn, *The Work of Art: Irony and Identification*, cit., p. 338.

⁸⁵ Agee, Evans, *Let Us Now Praise Famous Men*, cit., pp. 146-149; 310-316, 372.

⁸⁶ Morrison, *Introduction*, cit., p. viii.

⁸⁷ Stott, *Documentary Expression*, cit., p. 311.

Ed è anche una pastorale in negativo, la cronaca di un decadimento:⁸⁸ alle liste virtualmente infinite e sempre rinnovabili di merci dei cataloghi di vendita per corrispondenza, in voga da inizio Novecento, si sostituiscono qui gli inventari di quelle stesse merci invecchiate, corrose, arrugginite, macchiate, usurate dal tempo, dalla miseria, e dalle avversità.

Sebbene lo sforzo dell'autore nel descrivere il mondo dei fittavoli con il maggior coinvolgimento possibile sia titanico, la linea di classe che lo separa dai Gudger, e dai Wood e dai Rickett è invalicabile: intellettuale di classe media proveniente da un contesto metropolitano, Agee, così come Evans, non condivide né le vicende né il destino di quelle famiglie e *Let Us Now* testimonia, in ogni sua pagina, il limite di questo scarto di fondo.

Quel diaframma insopprimibile – di cui pure l'opera di Evans e Agee prende dolorosa consapevolezza – che impedisce la fusione dell'io narrante ai soggetti narrati è cancellato da un altro libro-documentario del 1941, *12 Million Black Voices: A Folk History of the Negro in the United States* di Richard Wright, scrittore nero già affermatosi grazie ai racconti di *Uncle Tom's Children* (1938) e al suo romanzo più famoso, *Native Son* (1940). *12 Million Black Voices* – che, come *Land of the Free* di MacLeish e *Home Town* (1940) di Sherwood Anderson, pesca dagli archivi fotografici della FSA – è un ritratto potente della storia di oppressione dei neri nel paese, dalle baracche sovraffollate e cadenti delle campagne del Sud agli spazi angusti e promiscui dei ghetti delle grandi città del nord. Ma a differenza dei «photo-essay books» che lo precedono, la narrazione avviene in una prima persona plurale; la storia del popolo afroamericano è la storia dell'autore, la sua voce è tutt'uno con quei «12 million».⁸⁹ Nella descrizione delle squallide «kitchenette» – i monocalci con cucinino molto diffusi nei ghetti come Harlem – in cui vivono, ammassate e senza servizi igienici, intere famiglie nere, Wright intesse una vera geremiade nera costruita intorno alla ripetizione anaforica della parola «kitchenette»:

The kitchenette is the author of the glad tidings that new suckers are in town, ready to be cheated, plundered, and put in their places.

The kitchenette is our prison, our death sentence without trial, the new form of mob violence [...]

The kitchenette, with its filth and foul air, with its toilet for thirty or more tenants, kills our black babies so fast [...]

The kitchenette is the seed bed for scarlet fever, dysentery, typhoid, tuberculosis, gonorrhoea, syphilis, pneumonia, and malnutrition.

The kitchenette scatters death so widely among us that our death rate exceeds our birth rate [...]

The kitchenette, with its crowded rooms and incessant bedlam, provides an enticing place for crimes of all sorts – crimes against women and children [...]

The kitchenette creates thousands of one-room homes where our black mothers sit, deserted, with their children about their knees.

[...]

The kitchenette jams our farm girls, when still in their teens, into rooms with men who are restless and stimulated by the noise and lights of the city [...]

The kitchenette fills our black boys with longing and restlessness, urging them to run off from home [...].⁹⁰

⁸⁸ Ivi, p. 309.

⁸⁹ Cfr. Allred, *American Modernism and Depression Documentary*, cit.

⁹⁰ Richard Wright, *12 Million Black Voices*, Thunder's Mouth Press, New York, 2002, pp. 105-111.

Il catalogo di Wright si accompagna a immagini che concedono poco alla speranza: non c'è armonia di spazi vuoti come in Evans, e nemmeno poesia rurale delle povere cose; le foto e le parole ritraggono qui il pieno decadente, l'accumulo di degrado, di sporcizia, l'impossibilità di governare alcunché. Ben lontane dalle stanze spoglie ma decorose dei fittavoli dell'Alabama, si imprinono nella memoria la foto di un bagno comune disseminato di detriti e muri scrostati e quella di tre bambini che dormono su un pavimento sporco, sotto un *quilt*. Gli scatti a questi luoghi che sembrano sopravvissuti a un bombardamento si sposano alla litania di Wright: «la kitchenette è la nostra prigione, la nostra condanna a morte senza processo [...], la kitchenette è l'incubatrice di dissenteria, scarlattina, tifo, tubercolosi, gonorrea, sifilide, polmonite e malnutrizione [...], la kitchenette crea migliaia di case da una stanza in cui le nostre madri nere siedono, abbandonate, con i figli sulle ginocchia [...]». Da lì a un paio di decenni, la geremiade afroamericana troverà nel discorso rimasto alla storia come *I have a dream*, di Martin Luther King, la sua espressione forse più compiuta: davanti al Lincoln Memorial, il pastore battista dell'Alabama prenderà le mosse da quella tradizione di «profezia sociale e critica» costruita su una retorica dell'indignazione che procede per cataloghi.⁹¹

6. U.S. 1 (*The Book of the Dead*) di Muriel Rukeyser

The Plow, The River, Land of the Free, Let Us Now, 12 Million appartengono, si è detto, al genere del documentario, e nascono sotto gli auspici della grande agenzia-ombrello della FSA, condividendo un ricorso alla tecnica narrativa del catalogo che, per quanto declinata secondo modalità diverse (l'elenco, l'inventario, la geremiade), sembra rispondere tanto a un'affiliazione letteraria significativa (quella tratteggiata nelle prime pagine di questo scritto), quanto al necessario riadattamento di quella stessa tradizione rappresentativa alla luce di una mutata contingenza storico-economica. Anziché cantare la vastità munifica del territorio americano o, semplicemente, la sua bellezza, il catalogo del modernismo documentaristico degli anni Trenta fa i conti con le sue piaghe e la sua usura; anziché lamentare l'allontanamento da un sacro «covenant» o la condizione di schiavitù dei neri, la geremiade di Richard Wright è una straziante e lucida presa di coscienza della segregazione degli afroamericani a quasi un secolo dalla Guerra Civile. Sono molte le opere della Grande Depressione apparentate, in maniera più o meno evidente, al genere documentario che si potrebbero passare qui in rassegna per il loro uso di elenchi e cataloghi: non solo altri «photo-essay book» (tra il 1937 e il 1941 ne escono ben dodici) ma anche i romanzi (non ultimo quell'*unicum* costituito dalla trilogia di John Dos Passos *U.S.A.*).

Certa è la grande importanza di una modalità conoscitiva e narrativa che, grazie anche all'impronta delle agenzie rooseveltiane FSA e WPA e all'influenza imprescindibile dei linguaggi dei media e delle nuove discipline scientifiche, ha fatto proprie le istanze sociologiche dell'indagine sul campo innestandole su un'estetica modernista radicata nella specificità fattuale delle vicende autoctone. In questa direzione va il poema *The Book of the Dead* di Muriel Rukeyser. Si tratta di un'opera ibrida, uscita nel 1938, dopo l'esordio, a soli 21 anni, con *Theory of the Flight*, e l'interesse dimostrato dalla newyorchese di origini ebraiche per le questioni sociali che si muovono nell'America di quegli anni: una giova-

⁹¹ Cfr. Howard-Pitney, *The African American Jeremiad*, cit.

nissima Rukeyser in veste di giornalista coprirà infatti il famoso Caso Scottsboro in Alabama.⁹²

La ricezione critica dell'opera *U.S. 1* (la raccolta di cui fa parte *The Book of the Dead*) è divisa, ostilità le viene non solo da destra ma anche, anzi soprattutto, dagli intellettuali di sinistra a seguito di quel Mike Gold che, fautore di una letteratura proletaria, stroncherà ripetutamente la produzione di Rukeyser tacciandola di poca sostanza marxista e di una frivolezza tutta femminile. D'altronde, anche il «Time» liquiderà *U.S. 1* come «part journalism, part lyricism, part marxian mysticism».⁹³

«I morti» a cui si rifà il titolo sono i minatori vittime del famoso disastro di Hawk's Nest, presso la cittadina di Gauley Bridge, in West Virginia, le cui prime notizie ufficiali arrivano alla stampa, che ne fa un caso nazionale, nel 1938 ma la cui storia inizia nel 1929, quando la Union Carbide (multinazionale estrattiva e metallurgica e, poi, colosso petrolchimico, fondata nel 1917) appalta a una sua compagnia, la Konawha Power Company, le attività di deviazione delle acque del New River attraverso la costruzione di un tunnel e di una diga nei pressi di Hawk's Nest, in Virginia. Il fine di un tale progetto è la produzione di energia da inviare a un'altra affiliata della Union Carbide, la Electro Metallurgical Company, che si trova ad Alloy, nel medesimo stato. Mentre stanno scavando il tunnel, gli ingegneri della Konawha rinvennero un grande filone di silicio puro al 90-99 per cento di cui la Carbide non esita ad avviare l'estrazione, spedendo poi il minerale ad Alloy, dove sarà impiegato per la lavorazione dell'acciaio. Ma anziché seguire una prassi estrattiva che vorrebbe – per ridurre i rischi dell'esposizione, cancerogena, alla polvere di silicio – l'uso di un'attrezzatura protettiva, l'avvicinarsi frequente di squadre di sollievo e, soprattutto, il ricorso alle perforazioni idriche, la Carbide impone l'estrazione della silice a secco e senza profilassi alcuna: il rilascio di tonnellate di pulviscolo tossico porterà così alla morte, per silicosi, di circa 475-2000 minatori. Il conseguente insabbiamento delle prove incriminanti da parte della Carbide si avvarrà della corruzione dei medici (prezzolati per diagnosticare ai pazienti polmoniti, pleuriti e tubercolosi in luogo della silicosi) e della sepoltura dei morti nei campi di grano intorno per 55 dollari a salma. Quando Rukeyser decide di recarsi in loco, con l'amica fotografa Nancy Namberg, per raccogliere notizie e testimonianze circa gli accadimenti infausti di quell'angolo di Virginia, nel 1938, l'evento di Hawk's Nest è già presente sulle frequenze radiofoniche e nei servizi di giornali e riviste come «Time», «Newsweek», «The Nation», «Science».

Inspirato alle vicende di un distretto minerario della Virginia, il *travelogue* poetico di Rukeyser nasce all'insegna del regionalismo e della liminarietà geografica e culturale centrali alle strategie del documentario modernista americano (si pensi a *Let Us Now* ma anche all'ampio ventaglio di romanzi «proletari» degli anni Trenta, da *Yonnonidio* di Tillie Olsen a *The Disinherited* di Jack Conroy). La rotta centripeta su cui si apre il poema – «These are the roads to take» – non dimentichiamoci le 650.000 miglia di nuove strade costruite tra il 1935 e il 1943 dalla WPA – asseconda, sin dal titolo, la guida federale dedicata alla U.S. 1 (l'arteria che va da Fort Kent, nel Maine a Key West in Florida, attraversando, per 3.800 km, Massachusetts, Maryland, New York, New Jersey, Connecticut, Washington D.C., Pennsylvania, North e South Carolina, Rhode Island e Georgia e completata proprio nel 1938). Nelle sessantatre pagine del poema, il richiamo è a una nuova mappatura

⁹² Si tratta del caso celebre di nove ragazzi di colore accusati senza prove di stupro nell'Alabama del 1931.

⁹³ Citato in Shoshana Wechsler, *A Mat(ter) of Fact and Vision: The Objectivity Question and Muriel Rukeyser's "The Book of the Dead"*, «Twentieth Century Literature», vol. 45, n. 2, Summer 1999, p. 121.

del paese con l'accento posto sulla scoperta e sulla misurazione delle strade tradizionalmente meno battute, seguendone il corso al contrario, come controcorrente: ⁹⁴

THE ROAD

These are the roads to take when you think of your country
And interested bring down the maps again,
[...]
These roads will take you into your own country.
Select the mountains, follow rivers back,
Travel the passes. ⁹⁵

È infatti nel locale che si può trovare un senso all'universale; la catastrofe di Hawk's Nest si fa sineddoche per la condizione del paese intero. *The Book of the Dead* scompiglia i confini tra arte e documento, lirica ed epica, penna e telecamera e fotografia, invitando così paragoni con *Let Us Now* e *USA* di Dos Passos, e si immette in quella scia poetica che, aperta dai *Cantos* di Pound, anticipa di qualche anno il *Paterson* di Williams.⁹⁶ Non è strano trovare imitazioni di documenti pubblici/ufficiali nella letteratura degli anni Trenta. I fatti che la Rukeyser combina nel suo collage poetico – lettere, quotazioni di borsa della Union Carbide, ricompensi assicurativi, spese di azioni legali, referti medici, formule chimiche, trascrizioni di interviste e di processi, relazioni del Congresso americano – servono a conferire autenticità alla denuncia dello sfruttamento economico e ambientale di cui la costruzione dello Hawk's Nest Tunnel (a un tempo, un trionfo di ingegneria idraulica è un immane disastro industriale) sembra essere il portato incontrovertibile. *The Book of the Dead* fonde così la poesia ad altri linguaggi non-letterari (il giornalismo, la biografia e altre forme documentarie). Paradigmatica la sezione che riporta la dichiarazione rilasciata da una testimone, Philippa Allen:

Statement: Philippa Allen

- You have met these people personally?

- I have talked to people; yes.

According to estimates of contractors

2,000 men were

employed there

period, about 2 years

drilling, 3.75 miles of tunnel.

To divert water (from New River)

to a hydroelectric plant (at Gauley Junction).⁹⁷

Più avanti il ricordo di una delle madri delle vittime, che elenca, accanto al nome del proprio figlio, quello degli altri minatori, per passare poi dai singoli alle città e dalle città

⁹⁴ La familiarità della Rukeyser con le tecniche dell'affresco documentaristico continuerà con la Graphic Division of The Office of War Information nei primissimi anni Quaranta accanto a Ben Shahn e ai suoi murales.

⁹⁵ Muriel Rukeyser, *The Book of the Dead*, U.S. 1, in Idem, *The Collected Poems of Muriel Rukeyser*, McGraw-Hill Book Company, New York, 1957, p. 71.

⁹⁶ Rukeyser, *The Book of the Dead*, U.S. 1, p. 71; Walter Kalaidjian, *Muriel Rukeyser and the Poetics of Specific Critique: Rereading "The Book of the Dead"*, «Cultural Critique», n. 20, Winter 1991-1992, pp. 65-88.

⁹⁷ Rukeyser, *The Book of the Dead*, cit., p. 73.

all'intera valle. Dal punto di vista dei poveri, che da quel lembo di terra hanno tratto sempre, pur nelle mille avversità, sussistenza, la tragedia personale è quella del territorio:

ABSALOM

The case of my son was the first of the line of lawsuits.
They sent the lawyers down and the doctors down;
They closed the electric sockets in the camps.
There was Shirley, and Cecil, Jeffrey and Oren,
Raymond Johnson, Cles and Oscar Anders,
Frank Lynch, Henry Palf, Mr. Pitch, a foreman;
[...]
There were many others,
The towns of Glen Ferries, Alloy, where the white rock lies,
Six miles away; Vanetta, Gauley Bridge,
Giamoca, Lockwood, the Gullies,
The whole valley is witness.⁹⁸

Quale *pendant* alla lunga lista di vittime, arriva anche la lista di titoli di studio e specializzazioni dei medici corrotti dalla Carbide:

THE DOCTORS

High school Chicago 1899
Univ. of Illinois 1903
M.A. 1905 Thesis on respiration
P & S Chicago 1908
2 years' hospital training:
At Rush on occupational disease
Director of clinic 2 ½ years.
Ph.D. Chicago 1916
Ohio Dept. of Health, 20 years as
Consultant in occupational diseases.

[...]
Miner's phthisis, fibroid phthisis,
grinder's rot, potter's rot,
whatever it used to be called,
these men did not need to die.⁹⁹

E, infine, il catalogo ubiquo, dei luoghi in cui si trova la silice, e delle attività industriali in cui è, di conseguenza, possibile ammalarsi di silicosi:

THE DISEASE: AFTER-EFFECTS

Copper contains it, we find it in limestone,
sand quarries, sandstone, potteries, foundries,
granite, abrasives, blasting, many kinds of grinding,

⁹⁸ Ivi, p. 82.

⁹⁹ Rukeyser, *The Book of the Dead, U.S.* 1, p. 86.

plate, mining, and glass.

Widespread in trade, widespread in space!
Butte, Montana; Joplin, Missouri; the New York tunnels,
The Catskill Aqueduct. In over thirty States.
A disease worse than consumption.¹⁰⁰

La chiusa di *The Book of the Dead* ritorna circolarmente alla conquista del West e all'assoggettamento dell'ambiente americano al controllo dell'uomo:

THE BOOK OF THE DEAD

Before our face the broad and concrete west,
green ripened field, frontier pushed back like river
controlled and dammed [...] ¹⁰¹

Ed è forse con gli ultimi versi del poema di Rukeyser che è possibile concludere questo *excursus* sui cataloghi nella letteratura documentaria degli anni Trenta, con una chiusa protesa sul collettivo «our face» per certi versi rappresentativo di un percorso che comprende il «they» con cui Pare Lorentz apostrofa le vittime della «Dust Bowl» nei toni solenni e non estranei alla propaganda federale di *The Plow That Broke the Plains*; il «we», generico e inclusivo, della voce poetica di MacLeish in *Land of the Free*; la presa di coscienza dell'irriducibile linea sociale – «us/them» – che separa Agee ed Evans dai fittavoli dell'Alabama nel complesso *Let Us Now Praise Famous Men*, e il «we» espressione dell'appartenenza di Richard Wright alla comunità afroamericana in *12 Millions Black Voices*.

The Book of the Dead prende le mosse da uno «you» alla Whitman («These are the roads to take when you think of your country»), passa poi attraverso la rievocazione di tutte le voci coinvolte nella vicenda dello Hawk's Nest Disaster e approda a un «our face» a cui segue una costruzione passiva («la frontiera ricacciata all'indietro come un fiume/controllato e sbarrato»): la raccolta delle storie e dei dati inventariati e catalogati ha portato all'allargamento di una prima persona singolare che presuppone uno «you» (sia esso una costruzione impersonale o, forse, la simulazione di una presa diretta capace di tradurre il lettore sul posto come avverrà con la radio durante il secondo conflitto mondiale)¹⁰² a un plurale plurivocale in cui l'io narrante o poetico si unisce, almeno idealmente, alle vittime della devastazione ambientale e umana della Grande Depressione. Non più al servizio della bellezza e della grandezza americane come nei resoconti coloniali, nella *Storia della Virginia* di Jefferson, nei diari di Lewis e Clark, nei versi di *Leaves of Grass*, e non più sottesi da un pungolo morale esortativo come nella geremiade puritana e nelle sue derivazioni, ma votati alla resa della profonda crisi naturale e culturale del paese, da lì a pochi anni, opere poetiche per alcuni aspetti epocali quali *Paterson* di William Carlos Williams e *Howl* (1955) di Allen Ginsberg testimonieranno, ancora una volta, della longevità della forma del catalogo e della sua infinita mutabilità.

¹⁰⁰ Ivi, p. 98.

¹⁰¹ Rukeyser, *The Book of the Dead, U.S. 1*, p. 105.

¹⁰² Stott, *Documentary Expression*, cit., p. 84.