

Vincenzo Maggitti

“It Must Even Be Dramatized”

Scrittura teatrale e forme shakespeariane in *The Moon Is Down* di John Steinbeck

Abstract

In this essay the author means to analyze a ‘minor’ text by John Steinbeck, The Moon Is Down (1942), by bringing new attention to its Shakespearian themes and modes, in particular its link with Macbeth, already apparent in the title of the book. To reconsider this novel, written by Steinbeck as a piece of war propaganda for the US allies in the Second World War, also implies tackling the debated issue of the literary genre, implicated in Steinbeck’s experimental choice of the play-novella. Framed in the context of the critical reception of the time, this essay develops the relevance of dreams and dreaming in the antiwar theme of the novel.

La principale intenzione di questo saggio è riportare all’attenzione critica uno dei romanzi cosiddetti ‘minori’ di John Steinbeck, The Moon Is Down (La luna è tramontata, 1942) attraverso l’analisi dei rimandi e delle connessioni con i temi dell’opera shakespeariana in generale, e con il Macbeth in particolare. Nato come libro propagandistico a sostegno dell’azione dei paesi alleati degli Stati Uniti durante la Seconda guerra mondiale, il testo viene pensato da Steinbeck nella forma del play-novella, scelta che viene posta in primo piano nell’argomentazione del saggio. Sulla scorta di indizi di lettura presenti nella ricezione critica coeva al testo, l’autore propone e sviluppa la centralità del tema del sogno nell’ipotesi di The Moon Is Down come testo contro la guerra.

Keywords: *Steinbeck, The Moon Is Down, Shakespeare, Macbeth, play-novella, theatre studies, American studies*

Nell’ambito della letteratura di argomento bellico, l’attenzione al modo in cui la guerra viene recepita nel quotidiano dei paesi che la stanno affrontando è un argomento di notevole interesse. Permette, infatti, di formulare narrazioni che, pur avendo la guerra come oggetto, non si limitano al racconto di ciò che accade al fronte, ma sperimentano la possibilità di innervare il conflitto nel tessuto stesso del consorzio civile e d’immaginarne le conseguenze. In alcuni casi, l’immaginazione letteraria si spinge fino a plasmare l’ipotesi che il nemico abbia

davvero invaso uno dei paesi che gli sono ostili, stravolgendo, così, l'idea di una partecipazione distanziata dal campo di battaglia.

È precisamente su questo ultimo versante che John Steinbeck s'impegna nella scrittura di *The Moon Is Down*, il romanzo cui affida il suo contributo artistico al conflitto in atto, seguendo di poco, con la pubblicazione dell'opera nel marzo del 1942, l'ingresso in guerra degli Stati Uniti (7 dicembre 1941). Nella prima versione del romanzo, lo scrittore ambienta la vicenda in patria, allo scopo di renderne più inquietante la potenzialità drammatica e, verosimilmente, anche di sensibilizzare i suoi compatrioti all'idea che gli Stati Uniti non potessero restare indifferenti a quanto stava accadendo in Europa. Il suo *fictional account*, come lo definisce l'autore stesso in un articolo pubblicato più di vent'anni dopo (Steinbeck 1963, 3), era inizialmente ambientato in una cittadina americana di media grandezza, un tipo di realtà urbana, vicina alla campagna, che Steinbeck conosceva bene. Il Foreign Information Office, una delle agenzie preposte al controllo dei materiali di propaganda bellica, si dichiarò contrario all'idea, sulla base di un ipotetico contro-effetto demoralizzante che la possibilità di un'invasione straniera 'in casa' avrebbe potuto avere sulla popolazione (Coers 1995, x).

La scelta di cambiare l'ambientazione della vicenda gli fu suggerita, come racconta lo scrittore nello stesso articolo sopra menzionato, dai rifugiati di paesi occupati che egli aveva incontrato e intervistato per le ricerche fatte in preparazione della stesura del romanzo. Ma l'idea originaria di usare l'America come spazio geografico dell'invasione (poi sostituita da un paese scandinavo che aveva realmente subito l'invasione) era venuta a Steinbeck anche grazie alla conoscenza, acquisita sul campo medesimo delle ricerche, dei numerosi gruppi di sostenitori del nazismo che costellavano la confederazione statunitense, la cui capillare presenza sul territorio non avrebbe reso peregrina l'ipotesi di un'invasione coadiuvata da cellule interne e sostenuta da alcune frange della popolazione assoggettata. Inoltre, la natura dei reportage giornalistici dall'Europa dipingeva come talmente inarrestabili l'ascesa e le conquiste del nazismo da fare nascere anche in altri scrittori coevi l'idea di una deriva nazista in patria, in conseguenza di una scelta endogena e popolare delle figure politiche più in linea con quelle posizioni. In effetti, era stata proprio questa la materia del romanzo *It Can't Happen Here* (1935) di Sinclair Lewis, con cui l'autore riuscì a suscitare nei lettori dell'epoca dubbi sulla certezza della tenuta delle istituzioni liberali. Questo è il fine che Lionel Trilling avrebbe posto come precipuo della letteratura modernista nel saggio *The Liberal Imagination* (1950). Nel saggio Trilling auspicava, infatti, un continuo confronto della letteratura con il contesto culturale, un confronto che doveva mettere in guardia i lettori dal dare per scontate le cosiddette garanzie liberali del cittadino, invitandoli a una più attenta riflessione sul suo tempo.

A differenziare in modo esplicito i due romanzi, di Steinbeck e di Lewis, è proprio la scelta del luogo dove ambientare queste storie, che, sebbene diversamente finalizzate, hanno una comune radice nel genere della *cautionary tale*. Meno legato di Steinbeck a finalità propagandistiche, Lewis fu libero di scegliere gli Stati Uniti come luogo dell'ascesa al potere del senatore democratico Berzelius “Buzz” Windrip, che sbaraglia l'altro candidato del partito, Franklin Delano Roosevelt, e riesce a diventare presidente degli Stati Uniti, nonostante le avvisaglie di una possibile deriva dittatoriale insita nelle misure autoritarie adottate dal suo governo. O forse proprio grazie a queste, come Lewis ci porta a vedere riflesso nell'approvazione che nel romanzo la maggior parte della popolazione riserva alle scelte presidenziali, in virtù di un ritorno alle grandi imprese cui la potenza della nazione era votata a partire dall'ideologia, sempre pronta a risorgere, del ‘Manifest Destiny’ ottocentesco. Il confronto con il romanzo di Lewis ci permette anche di osservare con maggiore cognizione il rapporto temporale della scrittura di Steinbeck con la materia narrata. La rappresentazione che Steinbeck fa della cittadina occupata è inserita in un discorso di sospensione temporale che costituisce il fulcro stesso dell'operazione letteraria. Lewis immagina che sia il presente del lettore a subire una deformazione politica e sociale ritenuta impossibile dal senso comune, come il titolo stesso del romanzo ci indica. La reinvenzione della storia recente in *It Can't Happen Here* può prefigurare quella che Linda Hutcheon definisce come *historiographic metafiction*,¹ parodisticamente imparentata con il linguaggio umoristico delle vignette che apparivano sui giornali, rivelatrici di possibili scenari che rispecchiavano la realtà a volte con maggiore efficacia della sua versione ufficiale, nonché con quello giornalistico che deriva dai reportage su cui la vicenda romanzesca di Lewis è basata. In *The Moon Is Down*, invece, siamo più vicini a un'idea di cronaca fittizia di quanto già accadeva realmente in alcuni paesi europei, sulla quale Steinbeck, come suggerito dall'autore attraverso il titolo di derivazione shakespeariana del romanzo, agisce attraverso la prospettiva del genere letterario. Il racconto dell'invasione nemica viene, infatti, innestato su un modello teatrale di struttura del testo, i cui modi e le cui ripercussioni sul tema saranno oggetto di questo saggio. Il fatto che Steinbeck non ambienta il romanzo negli Stati Uniti offre al lettore una chiave di lettura nel senso dell'impegno politico, un impegno volto a sollecitare e sostenere intellettualmente una reazione contro l'invasore, che assume tratti utopistici. Poiché non viene specificato, il luogo dell'azione drammatica apre, infatti, a un'identificazione di tipo

¹ “Historiographic metafiction works to situate itself within historical discourse without surrendering its autonomy as fiction. And it is a kind of seriously ironic parody that effects both aims: the intertexts of history and fiction take on parallel (though not equal) status in the parodic reworking of the textual past of both the ‘world’ and literature” (Hutcheon 1989, 4).

universalistico da parte del pubblico dei lettori. Questo tratto di imprecisione geopolitica, con cui Steinbeck risolve il veto istituzionale (offrendo, però, il fianco alle critiche di ambiguità del romanzo) è ulteriormente rafforzato dal fatto che la nazione invasa diventa il surrogato finzionale di un paese straniero, a cui fanno pensare qualità derivate da stereotipi nazionali: come suggerisce Donald V. Coers, l’ambientazione appare “cold and stern like Norway, cunning and implacable like Denmark, reasonable like France” (1995, ix). Sappiamo, grazie al lavoro di ricostruzione della storia editoriale e traduttiva del testo da parte di Coers, che la nazione nascosta dietro l’anonimato corrisponde, con molta probabilità, alla Norvegia,² cui rimandano anche i dettagli di descrizione paesaggistica e meteorologica che troviamo negli otto capitoli che compongono il libro. Ma ancora più grave della mancanza di identità nazionale del paese conquistato risulta l’anonimia che copre la provenienza dei conquistatori, tanto da essere additata dai detrattori come elemento tecnico di debolezza nella finalità del testo.

1. Tra finzione e retorica

Questa contraddizione tra l’urgenza, anche propagandistica, di rendere storicamente identificabili i nemici come nazisti e la finalità universalistica nella quale Steinbeck rielabora la rappresentazione letteraria dei fatti storici viene interiorizzata e drammatizzata dal romanzo fino a diventare la più probabile fra le cause della sua controversa ricezione critica negli Stati Uniti. Il dibattito statunitense sul testo di Steinbeck fu così acceso che, come riporta Coers nel suo volume, il giornalista Lewis Gannett denunciò sul *New York Herald Tribune* “the book-burning flavour” emanato dalla crociata totalitaria che la testata *The New Republic* aveva condotto contro il romanzo. Il giornale sotto accusa, per tutta risposta, replicò che ormai la questione era diventata una “all-out warfare on the literary front,” composta da due fazioni pro e anti-Steinbeck (1991, 18). L’immaginario bellico predomina sempre nelle ‘battaglie’ dei libri. Torna qui utile l’osservazione che David Daiches faceva nella sua recensione coeva al libro, dal titolo già esplicito di “Fiction and Rhetoric,” a proposito del modo in cui il romanzo appare diviso e conteso da due aspirazioni dissimili e contrastanti, l’una tendente ai principi della retorica, l’altra misurata sui dettami dell’estetica. Per Daiches, come chiarisce il paragrafo di seguito, è

² Dal punto di vista storico, va osservato che la Norvegia era già entrata storicamente in contatto con la Germania nazista, avendone subita l’invasione (insieme alla Danimarca) nel 1940. Ma la concomitante presa del potere da parte del partito fascista norvegese, sotto la guida di Vidkun Quisling (soprannominato l’Hitler di Norvegia), rese più visibile la presenza di collaborazionisti e l’importanza del loro operato nell’assicurare il successo dell’invasione.

facile che questa visibile compresenza nel testo di Steinbeck determini nel lettore uno stato di confusione:

The man who tries to combine rhetoric with fiction is writing for two audiences at once – a strictly contemporary audience, and a timeless one. If, therefore, the author can present his incidents in such a way that they are adequately symbolic on both levels – on the aesthetic and the rhetorical – he has solved the problem of combining these two modes of writing. As we have seen, few fiction writers have achieved the [...] Steinbeck almost did in *The Grapes of Wrath*, by the simple and effective device of drawing his characters somewhat over life size, so that even the reader interested only in the rhetorical aspect had to stand back to the proper “aesthetic distance” in order to see the work. (Daiches 1942, 416)

La citazione di *The Grapes of Wrath*, oltre che per ragioni dialettiche, risponde al fatto cronologico che la pubblicazione di *The Moon Is Down* segue il grande successo, tanto di pubblico che di critica, di *The Grapes of Wrath* (1939), intervallato da due opere di diversa fattura, come la sceneggiatura del film *A Forgotten Village* e la non-fiction di *Sea of Cortez*, entrambi del 1941. La posizione di voce letteraria nazionale (e internazionale) che il successo ottenuto dalla storia della famiglia di Tom Joad aveva permesso a Steinbeck di raggiungere si affiancava a quella di intellettuale di illuminate posizioni politiche e sociali. Negli Stati Uniti la pubblicazione di *The Moon Is Down* rischiò di compromettere tutto ciò, incluse “his credentials as an antifascist, his political instincts and his very patriotism” (Coers 1991, 22). Allontanandosi da una narrazione basata in prevalenza sul reportage, come quella di *The Grapes of Wrath*, che ricalcava il suo percorso narrativo su quello politico e geografico degli emigranti dell'Oklahoma verso la terra promessa della California, Steinbeck rischiava di alienarsi una parte considerevole di lettori per via di una scelta meno aderente alla cronaca sociologica e al vissuto biografico rispetto alle opere precedenti.

Incompresa in patria, l'idea di costruire una *cautionary tale* sull'eventualità di un'invasione fu, invece, molto apprezzata all'estero, dove traduzioni non ancora legalizzate del testo di Steinbeck circolarono ben prima della sua pubblicazione ufficiale. Per paesi come la Norvegia e la Danimarca, entrambi, per l'appunto, occupati dalle forze naziste nel 1940, il romanzo assolve perfettamente a quelle funzioni propagandistiche per cui era stato concepito dall'autore stesso, divenendo un oggetto di culto per coloro che preparavano forme di resistenza armata. La sua traduzione fu sollecitata come urgente dagli operatori culturali, che ne percepivano la capacità di sollevare il morale della nazione, mentre i proventi dalle vendite clandestine del libro venivano usati non solo per sostenere la resistenza, ma anche per dare un sollievo economico a quelle categorie professionali che erano state più danneggiate dai diktat dell'invasore. In

Olanda, ad esempio, si diedero sovvenzioni agli attori che, per decreto, potevano esibirsi in pubblico solo dopo aver aderito alla Kulturkammer, un'associazione nazista che disciplinava la censura in ambito culturale. A tradurre *The Moon Is Down* fu proprio uno degli attori vittima di questo divieto, Ferdinand Sterneberg. Oltre a proporre un titolo diverso per la pubblicazione,³ che non desse una connotazione troppo negativa alla notte scura (perché l'oscurità della notte aiutava le azioni di resistenza), Sterneberg decise anche, per amor di categoria, di licenziare una versione teatrale del romanzo, spinto dalla relativa facilità con cui aveva realizzato l'adattamento nonché ignaro del fatto che Steinbeck l'avesse già elaborata prima del romanzo, come elemento genealogicamente inscritto nella struttura del testo letterario.

Le giuste riflessioni di Daiches sopra riportate costituiscono una solida base per ogni ragionamento che sfugga alla trappola temporale di un giudizio basato sull'immediata efficacia propagandistica del libro, per quanto notevole, come abbiamo visto, risulti l'impulso che il romanzo di Steinbeck ha dato alla resistenza in molti paesi europei. Ma il critico inglese non includeva nel suo ragionamento un preciso riferimento al tipo di modello estetico-letterario che Steinbeck aveva deciso di utilizzare per la stesura del romanzo, mentre è mia intenzione riconsiderare la tensione fra fiction e retorica proprio alla luce del genere scelto dallo scrittore americano. Un'opzione che non ritengo affatto secondaria, se Steinbeck sceglie di riprovare con un genere, la *play-novelette*, detta anche *play-novella*, che aveva sperimentato soltanto una volta alcuni anni prima, con *Of Mice and Men* (1937), in una forma, però, ancorata alla modalità diretta di conoscenza dell'ambientazione narrativa, che in *The Moon Is Down* viene a mancare. Le finalità di Steinbeck nel proporre questo genere ibrido sono esplicitate ai suoi lettori nella prefazione autografa all'ultimo di questi 'esperimenti' letterari, *Burning Bright* (1950). L'idea di fondo, come ci viene esposta, è quella di avvicinare alle forme teatrali tutti i lettori che non hanno facilmente accesso alla visione di uno spettacolo di prosa a teatro. La scelta, tuttavia, si configura anche in senso transmediale, dal momento che, nella prospettiva di rendere più semplice la transitabilità dal testo scritto al palcoscenico, i dialoghi del romanzo sembrano già predisposti a essere separati dalle altre componenti testuali. Le descrizioni, così, diventano assimilabili alle didascalie e alle indicazioni registiche che troveremmo in un copione teatrale. Come osserva John Ditsky ragionando sul tema spinoso dello specifico teatrale del testo, Steinbeck “is making little attempt to blur the line between genres” (1990, 102) mostrando, anzi, l'impalcatura che regge il meccanismo testuale del suo lavoro. Nato come *play*, la cui stesura

³ “For the Dutch title, Sterneberg chose *De vliegenvanger* /*The Flypaper*, an allusion to a scene in chapter 5, about halfway through the novel” (Coers 1991, 88).

viene completata il giorno dell’attacco a Pearl Harbour, il testo viene poi riscritto da Steinbeck per mandarlo in stampa entro il marzo del 1942. A una lettura anche criticamente ingenua, il romanzo appare subito consapevole di questa sua origine, che non viene cancellata ma quasi esaltata dalla sua riscrittura, in una forma che aspira a essere riconoscibile nella sua duplicità intersemiotica.⁴ I riflessi del pregiudizio critico su questa doppiezza testuale emergono soprattutto nelle recensioni che uscirono quando lo spettacolo teatrale fu messo in scena. In una di queste, che prendo a titolo esemplificativo,⁵ il recensore parte proprio dalle critiche di inconsistenza testuale che erano state rivolte al romanzo, definito come “the mere outline of a novel” (Gassner 1942, 231), così che l’autore dell’articolo trova consequenziale che il testo teatrale sia soltanto “the mere sketch of a play” (1942, 231). Seppure negativamente, il giudizio interpreta lucidamente la volontà steinbeckiana di ridurre le dinamiche narrative a forme astratte in cui potessero emergere più chiare le contraddizioni del conflitto. Rispetto a *Of Mice and Men*, *The Moon Is Down* rende più visibile la rispondenza del *play-novelette* al criterio aristotelico di unità di luogo, condensando la categoria del tempo in momenti topici, nel contesto di un’ossessione temporale che molti personaggi esprimono. Questa caratteristica, tipica dei *play-novelette* di Steinbeck, sale di grado e d’intensità in *The Moon Is Down*, manifestando quella che Peter Hays ha definito una tendenza all’astrazione dei testi scritti da Steinbeck in questa forma, in cui “its depiction of a foreign country is almost completely from imagination, as is its depiction of occupation” (2019, 45). L’astrazione del testo, dunque, sarebbe il prezzo da pagare nell’operazione di aderenza ai dettami teatrali di una vicenda troppo segnata dalla contemporaneità per essere traslata su un palcoscenico universale.

2. *Macbeth* e i sogni

Anche Daiches, come si è visto sopra, parlava di teatro nella sua recensione, contrapponendo il metodo di Shakespeare a quello di Steinbeck in materia di storicità. Per Shakespeare era impensabile rendere eventi e situazioni storiche a lui coeve oggetto tematico dei *plays*, e nelle

⁴ Come osserva Robert Morsberger, cui devo le informazioni sulla tempistica delle scritture, l’attenzione critica dovrebbe andare proprio a riflettere su come la simultaneità dei lavori, in forma di dramma e di romanzo breve, possa aver influenzato l’uno e l’altro. Ma certo non posso sottoscrivere il giudizio che il play “though written first, is not as good as the novel,” (Morsberger 1990, 281) perché, facendolo, riattiverei una gerarchia testuale che il genere del *play-novelette*, ibrido per conformazione, nega.

⁵ Per ironia della sorte, la recensione inizia con piglio positivo, enunciando il clamore suscitato dal play di Steinbeck su un pubblico sonnolento, dunque compatibile, come vedremo, con i personaggi del dramma, a causa della fiacchezza produttiva dei palcoscenici durante la prima stagione del periodo bellico.

sue tragedie “[...] his setting was always sufficiently remote to avoid the risk of anyone questioning their truth on a non-aesthetic standard” (1942, 416). Tra gli esempi citati di opere che dimostrano come nella scelta di distanziare temporalmente la materia del testo dal proprio presente risieda la maggiore incisività dei drammi shakespeariani, Daiches include, come prevedibile, anche il *Macbeth*, da cui *The Moon Is Down* prende il titolo. Seppure dovuta al divieto formale di ambientare il romanzo negli Stati Uniti, la lontananza geografica del territorio occupato rientra nella casistica shakespeariana, aumentando quella commistione tra arte e retorica che Daiches indica come chiave interpretativa del romanzo di Steinbeck, e delle sue ambiguità. Meno ambiguo, tuttavia, mi sembra il rapporto con l’opera shakespeariana evocato dal titolo del romanzo. *The Moon Is Down* non ha, certamente, nessuna delle caratteristiche testuali che permetterebbero di parlare di una riscrittura *tout-court* della tragedia shakespeariana, ma non è su un tipo di riscontro letterale tra le due opere che possiamo fare affidamento per cercare affinità e corrispondenze.

Torna qui utile pensare, invece, al concetto di impuro come caratterizzante la storia del romanzo *tout-court* e applicarne la portata al testo di Steinbeck; è proprio su questa caratteristica innata del genere che l’autore fonda la proposta di ritrovare, al suo interno, la matrice teatrale che, insieme a tante altre, ne struttura la polifonia, per ricorrere alla lezione di Bachtin e al termine chiave della sua teoria sul romanzo. Il termine torna a essere di attualità nell’approccio comparatistico con cui Jonathan Arac ha di recente riletto la storia del romanzo come genere letterario, dedicando un capitolo specifico alla disamina dell’impatto che Shakespeare ha avuto sul suo divenire. Il punto nodale di questa svolta nella percezione culturale dell’opera di Shakespeare è individuato da Arac nelle pratiche della critica romantica del suo teatro e della riscrittura in prosa delle sue opere. Attraverso queste due forme di riconoscimento e apprezzamento, i romantici operano quella che Arac definisce la trasformazione narrativa del teatro e della poesia di Shakespeare, passaggio fondamentale perché, com’era già avvenuto nel caso della produzione di Goethe, il suo impatto possa estendersi al romanzo. Oltre a Goethe, appunto, e ad altri romantici tedeschi e inglesi, nel novero degli autori che hanno contribuito in modo più significativo a questo processo metatestuale, Arac include anche Herman Melville,⁶

⁶ Il versante statunitense della reinterpretazione di Shakespeare trova indubbiamente in Herman Melville il suo primo vero campione, per il modo in cui la scrittura di *Moby-Dick* si trasforma in corso d’opera anche grazie all’incontro con le opere shakespeariane. Per una disamina sull’argomento specifico del rapporto fra il romanzo e la tragedia di Shakespeare, si veda Rice 1970.

declinando la ricognizione in una chiave di comparatistica transatlantica, quindi ‘allargata’ agli Stati Uniti:

The impact of Shakespeare in Romantic criticism is a case study of the role of literary criticism in a larger literary history. This history proves to be international, and therefore its study must be comparative. There is a compelling story to be told that would work only with the British impact of Shakespeare, but an account is richer and more significant for including not only Germany and France but also the United States. The crucial role of Goethe’s *Meister*—both as a powerful new understanding of Shakespeare and as provocation to Schlegel’s metacritical theorization—indicates that *this larger literary history in which the impact of Shakespeare figures is inseparable from the emergent form of the Western nineteenth century—the novel*. (Arac 2011, 9, corsivo mio)

L’intento di Steinbeck può essere iscritto in questa prospettiva teorica, in quanto accoglie l’ipotesi della teatralità come forma di rielaborazione della cronaca storica, in una visione in cui la presenza del modello classico del *Macbeth* convive con l’astrazione simbolica degli spazi narrativi in cui è ambientato il suo romanzo. Nel testo di Steinbeck, quindi, la rilettura critica dell’opera shakespeariana, come referente principale nella disamina di questioni umane così complesse come quelle che la guerra porta in superficie, si articola in sintonia con l’impalcatura stilistica del romanzo in cui tali questioni trovano espressione testuale. Ci viene qui esplicitamente in soccorso proprio Melville quando, nel suo saggio su Hawthorne, allertava gli scrittori americani rispetto a un uso troppo letterale di Shakespeare e dei suoi personaggi in scena, osservando criticamente come la profondità delle sue riflessioni dovesse manifestarsi nel romanzo senza ricorrere a “Richard-the-Third humps and Macbeth’s daggers.”⁷ Riacciandosi al *Macbeth* di Shakespeare, ma senza creare un personaggio che lo ‘reincarni’ nel romanzo, Steinbeck sembra prestare attenzione all’ironico commento di Melville, contribuendo a sottolineare come la presenza shakespeariana vada ben oltre, per ancorarsi semmai alla profondità filosofica dei suoi pensieri.

Vediamo più in dettaglio il modo in cui il *Macbeth* shakespeariano si ritrova nel romanzo di Steinbeck. Contro un esercito di invasori, che in Shakespeare sono norvegesi, combatte anche Macbeth, mostrando tale coraggio e sprezzo della morte, nel racconto pur ambiguo che ne fa il messaggero,⁸ da meritare la gratitudine e la stima del re scozzese Duncan. Anche il romanzo di

⁷ Il titolo del saggio è “Hawthorne and His Mosses,” pubblicato con lo pseudonimo di “a Virginian spending July in Vermont” su due numeri di *The Literary World*, il 17 e 24 Agosto del 1850.

⁸ Nella sua analisi del *Macbeth*, Agostino Lombardo aveva messo in evidenza come il linguaggio di Shakespeare svelasse la futura trasformazione dell’eroe protagonista in minaccia per il suo re già nell’annuncio del soldato che s’incarica di esaltare le imprese guerresche di Macbeth, ma,

Steinbeck, come il *Macbeth* di Shakespeare, comincia come un bollettino di guerra, scandendo l'avvio di ogni paragrafo con l'indicazione dell'ora precisa in cui gli eventi riferiti si sono compiuti. Una precisione documentaristica che si associa bene alla finalità dell'autore, che intende dare consistenza realistica alla cronaca fittizia di un'occupazione. Nell'indicazione cronologica, però, s'insinua una centralità anche simbolica del fattore tempo che, non casualmente, troviamo subito come componente discorsiva già a partire dallo scambio iniziale fra il Dottor Winter e il domestico Joseph nell'ufficio del sindaco, mentre sono in attesa della delegazione militare dell'invasore. La scena è occupata da Winter e Joseph, che la sta predisponendo all'incontro con i delegati. La meticolosità pedante del domestico, che controlla se tutto sia in ordine, si scontra con l'irrequietezza del dottore che “moved his chair a few inches from its appointed place” (Steinbeck 1942, 315), mettendo Joseph in uno stato di impaziente e comica attesa del momento in cui potrà risistemarla. I movimenti di scena, visti in una prospettiva teatrale, rivelano spazialmente che Winter è spettatore privilegiato della vicenda, nella quale, come scopriremo leggendo, non avrà una partecipazione attiva. La sedia che occupa, e che sposta rispetto alle altre, diventa oggetto scenico che sottolinea questa assunzione di un ruolo da osservatore, cui abbina, in un dramma che vuole scuotere la coscienza spettatoriale, anche quello di commentatore, che già qui, come abbiamo scritto sopra, emerge in tutta chiarezza. Dopo avere definito gli invasori come “time-minded people,” Winter si spinge fino a indicare proletticamente la fine della storia, i cui segni anticipatori sono iscritti nella connotazione temporale ‘furiosa’ del loro carattere: “They hurry toward their destiny as though it would not wait. They push the rolling world along with their shoulder” (1942, 315). L'elemento temporale viene fin da subito collegato (siamo a inizio romanzo) al destino, innestando nelle frasi del Dottore un'eco shakespeariana che trova immediato riscontro nell'urgenza con cui lo stesso Macbeth fa richiesta specifica alle streghe riguardo al suo futuro: “If you can look into the seeds of time/ And say which grain will grow, and which will not/ Speak then to me” (Atto I, scena iii). L'espressione ‘time-minded’ tornerà sulla bocca di Winter alla fine del romanzo, accompagnata, questa volta, da un commento sulle dinamiche temporali che si può collegare, per pertinenza drammatica, al *Macbeth*, in senso più squisitamente metateatrale. Winter dice, infatti, che “the time is nearly up” (Steinbeck 1942, 395), lasciando che il lettore possa attribuire quest'indicazione di termine tanto alla loro vita, la sua e quella del sindaco Orden che ormai sanno di essere destinati a morire, quanto alla presenza dell'invasore, cui la rivolta dinamitarda

facendolo, usa immagini che ne anticipano la forza distruttiva e rendono più labile il confine tra ‘amico’ e ‘nemico’ della patria (Lombardo 1969).

dei cittadini sta per mettere fine. C'è una terza lettura possibile, tuttavia, che viene a comprendere gli uni e gli altri nel comune destino in cui il racconto stesso volge al termine. Nel monologo di chiusura del *Macbeth*, il protagonista identifica nella candela che si consuma la coincidenza fra la brevità della vita e la durata standard di una rappresentazione, una metafora che trova spazio di espressione anche nel commento cronologico di fine del tempo del Dottor Winter.

Leggendo il testo di Steinbeck con la finalità comparativa di illuminarne le componenti discorsive e filosofiche collegabili all'universo shakespeariano, una delle immagini che trovano maggiore impiego nel romanzo è quella del sonno,⁹ che articola numerosi passaggi del testo e alla cui sfera semantica sono riconducibili moltissime delle similitudini usate da Steinbeck in riferimento alla descrizione dei personaggi e delle situazioni di sospensione narrativa. Unico dei contemporanei di Steinbeck a osservare e analizzare, per quanto succintamente, questa ricorrenza, è stato Kenneth Burke, in un saggio che non ha *The Moon Is Down* come argomento principale, ma ne illustra alcune salienti dinamiche in relazione alle mutazioni che la Seconda guerra mondiale aveva determinato nella vita culturale degli Stati Uniti. Dopo questo spartiacque la democrazia non era più soltanto una pratica politica acquisita, per quanto spesso maltrattata, ma era stata trasformata dalla lotta contro il potere fascista in un ideale e un valore da ripristinare. Burke definisce “dreamlike” (1942, 407) l'atmosfera che caratterizza i comportamenti degli invasori nel romanzo, in stretto rapporto al fatto, sottolineato anche da Daiches, che l'ambientazione del testo è soltanto immaginata e non è stata vissuta o conosciuta direttamente in loco dallo scrittore. In questa prospettiva Burke considera consequenziale che il nemico sia descritto non come agente di violenza e sopraffazione del popolo sottomesso, ma come inerte e passivo propagatore di un male al quale sembra forzato, un fattore determinante del risentimento critico americano verso Steinbeck:

And that is why, I think, many critics resented Steinbeck's version of the fascist enemy. They did not want to conceive of the enemy as passively motivated. They wanted a portrait of the enemy as vessels of great activity, an enemy moving not as in sleep, but as in the most vigorous and malign wakefulness. (Burke 1942, 408)

⁹ Nel suo saggio “Shakespeare, Dreams and Visions in Shakespeare's Plays,” David Bevington distingue la funzione drammatica del sogno in due forme, quella metateatrale, rappresentata soprattutto nel *Midsummer Nigh's Dream* e quella, di matrice più classica, del sogno premonitore. Nel mio saggio, faccio riferimento a una presenza del sogno di diversa matrice, certo legata maggiormente a quella metateatrale in Shakespeare.

Anche qui notiamo come al romanzo vengano applicati due piani di lettura divergenti: l'uno che registra la tempestività del testo rispetto agli avvenimenti, trovandovi una continuità con la produzione dell'autore; l'altro che segnala lo scatto di ambiguità cui il testo è obbligato dalla sua struttura immaginativa. Il nemico verrebbe, dunque, a perdere, secondo Burke, quei tratti di energia malevola che il lettore americano si sarebbe aspettato di vedere ben delineati nel ritratto dell'invasore.¹⁰

A una più completa analisi del testo, la pertinenza del sonno come fattore tematico precipuo del testo di Steinbeck viene corroborata dal fatto che non è soltanto il nemico a essere associato nel romanzo a immagini di sonno e di stanchezza. Anche tra le vittime dell'invasione, infatti, la separazione tra veglia e sonno è resa sempre piuttosto incerta dalla scrittura di Steinbeck, e sono numerose le scene in cui si dice di un personaggio che ha l'aspetto di chi sta sognando o ha sognato. La pervasività di queste immagini permette, in effetti, di assottigliare anche la linea di confine tra i due spazi ideologicamente opposti in cui l'invasore e l'invaso si situano, trovando nell'immaginario ipnagogico un punto di possibile convergenza fra le parti avverse. Questo elemento di universalità, che Burke suggerisce rapidamente nel suo articolo, mi sembra possa fare da tramite per provare a ricondurre il discorso alla presenza shakespeariana nel testo, a partire senz'altro dal *Macbeth*, dove il tema del sonno trova una ricca articolazione semantica, che include la sua privazione, il suo 'assassinio' figurato da parte di Macbeth e il sonnambulismo al quale è condannata la consorte dopo l'atto criminoso dell'uccisione del re Duncan e delle sue guardie: tutti questi elementi fanno da *leitmotiv* della tragedia, per sancire il dissesto che l'azione omicida ha portato nella regolarità della vita umana. Anche in Steinbeck, a determinare la stanchezza e la difficoltà di accedere al riposo è il carico già insopportabile di vittime e uccisioni che i soldati dell'esercito invasore si portano dietro da precedenti imprese. Il discorso di Steinbeck sul tema e sui suoi agganci limitrofi si articola più spesso nelle dinamiche sopra accennate del sogno, che colloca i personaggi di entrambe le parti in causa in una dimensione 'altra,' dove viene a mancare qualsiasi specifica coordinata territoriale, nonché qualunque netto segno di confine tra gli 'attori' che compongono l'assetto della scena.

¹⁰ Su questo piano, osservo un rimarchevole passo indietro nella successiva critica steinbeckiana, ben visibile, a titolo esemplificativo, in Tian 2012, dove l'autore riscontra la perfetta applicabilità di uno schema manicheo alla natura del conflitto fra i personaggi (invasori e invasi), che lascia fuori dal discorso critico qualunque indicazione di ambiguità nei ritratti finzionali. Aggiungo, a conferma, un breve estratto che esplicita questo approccio al testo: “Though Manichaeism is shown obliquely in *Of Mice and Men*, it is expressed more obviously in *The Moon Is Down*. In this play-novella, Manicheism has two sides” (Tian 2012, 58).

Nel secondo capitolo del romanzo, la focalizzazione – dopo averci introdotto al sindaco e al suo entourage familiare, in cui, oltre alla moglie, sono inclusi la servitù (il cameriere Joseph e la cuoca Anna) e il fidatissimo Dottor Winter, amico d’infanzia – si sposta sul nemico invasore e sui personaggi che lo rappresentano. Il colonnello Lanser, comandante delle forze occupanti, riceve la visita del signor Corell, la quinta colonna che ha favorito l’ingresso delle truppe nemiche nella cittadina, venuto a reclamare una posizione consona al contributo che ha dato all’operazione. Interrogato sulla sua percezione di quello che si agita nella mente dei suoi concittadini, che lui ora definisce come ‘il nemico,’ Corell esita a rispondere: “They’re – well, they’re almost dreaming” (1942, 338). La risposta riflette un segnale d’incertezza e di dubbio, soprattutto se rapportata a un personaggio tronfio delle sue verità e sicuro della propria vittoria, tanto da biasimare Lanser per il suo timore nei confronti della popolazione sottomessa. A questo Lanser replica raccontando un episodio rivelatore della ferocia che la guerra può scatenare anche in persone dall’apparenza innocua, alla fine del quale “he caught himself as though he had been asleep” (1942, 340). L’atto di recuperare questo ricordo dalla memoria viene quindi paragonato a un sogno. Mi sembra senz’altro significativo che Lanser, nel raccontare l’episodio, ammonitore per Corell, della vecchia madre che uccide dodici soldati per vendicare il figlio fucilato, entri nella stessa dimensione onirica che il traditore ha appena attribuito agli abitanti della cittadina invasa.

Sarà un altro soldato invasore a indirizzare ulteriormente il discorso proprio in questa direzione, laddove nel quinto capitolo si descrive il capovolgimento della situazione, con i conquistatori che si sentono ormai assediati dalla popolazione conquistata. La tensione è resa manifesta nella conversazione fra due tenenti, Prackle e Tonder, nel corso della quale quest’ultimo si lascia prendere da una crisi di sconforto, in reazione allo stato di perenne emergenza in cui si trovano, e racconta di un sogno rivelatore che lo aveva reso certo della pazzia del loro ‘Capo’: “*I had a dream – or a thought – out in the snow with the black shadows and the faces in the doorway, the cold faces behind the curtains. I had a thought or a dream*” (1942, 366, corsivi miei). La dimensione del sogno è diventata ormai veicolo privilegiato dei momenti di climax del racconto. Anche qui riemerge un *pattern* narrativo che trova nel sogno un raddoppiamento dello stato di sospensione temporale dei personaggi ‘nemici,’ nella doppia forma, di artefici prima e di vittime poi, in cui si articola il loro rapporto con l’invasione. Ma il dubbio e l’incertezza di Tonder nello stabilire se si trattasse di un sogno o di un pensiero, per due volte ripetuto, quasi a plasmarsi in un chiasmo, aprono anche alla possibilità di una lettura psicoanalitica più specifica, dove la stretta e interdipendente relazione tra sogno e pensiero è interpretabile alla luce delle teorie di

Wilfred Bion.¹¹ Per Bion, il sogno è un passaggio necessario per trasformare le sensazioni emotive e concettualmente indistinte che attraversiamo nella quotidianità in pensieri che ci aiutino ad articolare la nostra comprensione del mondo. La conseguenza primaria di questo postulato è che sogniamo anche durante la veglia, come capita a molti personaggi di *The Moon Is Down*. Ma l’analogia si può espandere fino a comprendere la situazione drammaturgica in cui vengono a trovarsi contemporaneamente due diversi soggetti dell’azione, soprattutto se consideriamo che Bion applicava la sua pratica analitica specialmente a casi psicotici, nei quali Tonder offre chiari segni di poter essere incluso per via dei suoi comportamenti: l’uno è “il sognatore che sogna il sogno,” l’altro “il sognatore che comprende il sogno” (Lingiardi 2023, 85), che sono le due dimensioni in cui si trova Tonder quando insiste testualmente sulla sua dubbiosa alternativa tra sogno e pensiero. Il sogno provoca ansia nel personaggio del tenente, proprio in seguito alla sua dichiarazione di incapacità di decidere di che cosa si tratti, “nello sforzo di dare forma visiva narrativa al dolore psichico di fronte a un pubblico interno” (2023, 85): un pubblico che possiamo identificare nelle “cold faces” che Tonder immagina dietro i sipari (“the curtains”) di cui si compone la comunità silente degli abitanti della cittadina occupata.

Il terzo sogno che prendo in esame è di un personaggio femminile, che appartiene alla comunità invasa. Si tratta di Molly Morden, moglie del minatore giustiziato dagli invasori per aver ucciso un soldato, reagendo d’impulso a un ordine più perentorio e violento del solito. Nottetempo, la donna riceve la visita del tenente Tonder, che abbiamo da poco lasciato nel dubbio amletico di aver fatto un sogno o di aver concepito un pensiero. Il personaggio di Molly viene descritto nell’atto di sfilare la lana da un vecchio maglione, e nel gerundio *unraveling* che definisce l’azione *in progress* c’è già un’eco dal *Macbeth*, dove viene usato dall’eroe assassino a indicare uno degli attributi del sonno (“Sleep that knits up the ravell’d sleeve of care” [Atto II, scena ii]). L’ingresso di Tonder è preannunciato da “a rustle at the door and three short knocks” (1942, 71), altro rimando shakespeariano, questa volta ai colpi che svegliano il portiere di notte nel *Macbeth*, scatenando la sua sfuriata scatologica, qui reinterpretati come il rientro della vita sensuale nell’atmosfera raggelata della guerra e del conflitto. Il tenente, infatti, cerca di suscitare nella donna una corrispondenza sentimentale e fisica che gli permetta di non percepire più l’intollerabile peso dell’odio della popolazione. Superato l’imbarazzo di aver recitato per lei versi di Heine spacciandoli per suoi, un’ingenuità che confessa a Molly non appena lei manifesta

¹¹ Piuttosto che fare un elenco limitato a una scelta inevitabilmente inesauriva delle pubblicazioni di Wilfred Bion, preferisco indirizzare il lettore ad un saggio che ne introduce con ampiezza argomentativa i punti teorici principali: *A Beam of Intense Darkness: Wilfred Bion’s Legacy to Psychoanalysis* di James Grotstein (2007).

la sua incredulità, il tenente fa un’osservazione quasi rivolta a se stesso (“They told the people would like us, would admire us. They do not. They only hate us” [1942, 372]). Lo scarto rispetto al dialogo che precede questo momento è propriamente sottolineato da Steinbeck che scrive, subito dopo, che Tonder “changed the subject as though he worked *against time*” (1942, 372, corsivo mio). Nell’uso dell’espressione, il discorso ritorna sulla declinazione shakespeariana del concetto di tempo, soprattutto quella espressa come *refrain* ricorrente dei sonetti al tema della bellezza che non deve essere mortificata dall’usura del tempo. Recitando il *Lieder* di Heine (*Mit deinen blauen Augen*) sulla possessione d’amore il soldato vorrebbe uscire dal ruolo di nemico che agisce su di lui con una pressione ormai intollerabile per recuperare una dimensione temporale altra da quella in cui le circostanze della guerra lo costringono. Ma il personaggio femminile, pressato e confuso dall’insistenza romantica del militare, offre uno sguardo ipnotico al suo interlocutore, che introduce una reazione contraria e straniata alle cortesie sentimentali del tenente, segnata, anche in questo caso, da una forte componente onirica, per poi renderlo partecipe della sua “visione:”

Suddenly she grew rigid and her eyes were wide and staring *as though she saw a vision*. His hand released her and he asked, “What’s the matter? What is it?” Her eyes stared straight ahead and he repeated, “What is it?” Molly spoke in a haunted voice. (1942, 374, corsivo mio)

Il racconto onirico che segue si apre su una scena d’intimità coniugale precedente nella quale si rievoca la preparazione di Axel Morden prima di presentarsi davanti alla corte marziale, impacciato e insicuro “like a little boy on his first day of school” (1942, 374). Poiché il sogno è a occhi aperti, sembra un atto di transizione di Molly al suo ruolo di omicida del soldato Tonder che di quella memoria è, per metonimia, distruttore. Il fatto che ciò avvenga tramite il racconto di un sogno presenta una forte analogia con la forma drammaturgica che il racconto del sogno assume nella prassi psicoanalitica. Tonder, che prima aveva interpretato gli abitanti del villaggio come ‘spettatori’ (“the white faces behind the curtains, listening” [1942, 366]) ora diventa, a sua volta, spettatore del sogno di Molly che prevede, tragicamente, la sua fine. Come per l’esecuzione di Axel Morden, anche l’omicidio di Tonder avviene fuori scena, prova della sensibilità teatrale moderna che Steinbeck mette in atto nel suo testo, facendolo aderire a una scelta estetica in relazione a quanto può essere spostato off-stage in una rappresentazione drammaturgica. Una scelta che anticipa non soltanto, come osserva Ditsky, il teatro più

s sofisticato e compiuto del Novecento,¹² ma che si può leggere anche in chiave cinematografica, per l’affinità che rivela con la pratica registica di Jean Renoir.¹³ Nella prospettiva cronologica in cui il testo di Steinbeck s’inscrive fin dall’inizio, con il riferimento al destino verso il quale si affrettano precipitosi gli invasori, la fine di Tonder è oggetto di vaticinio da parte dello stesso personaggio, quando paragonava, nel capitolo precedente, il successo dell’esercito invasore a quello delle mosche che vengono catturate nella carta moschicida (“Flies conquer the flypaper”), facendo riecheggiare, in toni più prosaici, la voce di Gloucester nel *King Lear* (“As flies to wanton boys are we to th’ gods/They kill us for their sport” [Atto IV, scena i]).

Quindi non è soltanto nel *Macbeth* che dobbiamo rintracciare i tratti shakespeariani del testo. Inquadrato in questa cornice teorica, il titolo del romanzo di Steinbeck diventa, quindi, un segnale di accesso per il lettore in un universo di intertestualità e di contaminazione fra la cronaca dei reportage e delle interviste e le forme di lettura e comprensione dell’animo umano che abitano il teatro di Shakespeare. Tornando alle parole usate da Daiches nell’incipit della sua recensione: “It thus is a species of art which claims some of the qualities of history. As such it is open to both historical and aesthetic appraisal” (1942, 416). Ma se il critico inglese vedeva nella promiscuità dei modi di lettura una possibile ‘confusione’ del lettore, questa stessa confusione può sortire esiti interessanti nella rilettura che l’approccio comparatistico/shakespeariano ci permette di applicare al testo.

3. Ultimo atto

Ci spostiamo ora al capitolo conclusivo del romanzo di Steinbeck, costruito sulla rivalse del personaggio di Orden. *The Moon Is Down* rifugge dalla forma stereotipata e convenzionale in cui la contrapposizione tra popoli in guerra viene abitualmente rappresentata nella produzione letteraria più esplicitamente propagandistica. Si trova palese conferma di ciò già nel capitolo introduttivo del romanzo di Steinbeck, quando Orden, da sindaco della cittadina invasa e in

¹² L’esempio che fa il critico è il colpo di pistola preannunciato dall’ultima scena in *The Dumb Waiter* (1957) di Harold Pinter, che si chiude, per l’appunto, senza che sia fatto esplodere.

¹³ Il secondo film di Renoir negli Stati Uniti, dopo l’abbandono della Francia occupata nel 1940, è *Questa terra è mia* (*This Land Is Mine*, Renoir 1943), uscito solo un anno dopo il romanzo di Steinbeck, con la sceneggiatura di Dudley Nichols, un autore che all’epoca della collaborazione con il regista francese aveva già sperimentato vari generi cinematografici, ottenendo un polemico Oscar con *The Informer* di John Ford. Analogamente a *The Moon Is Down*, anche in *This Land Is Mine* si racconta di una cittadina occupata nella Francia coeva e neppure il film di Renoir godette di una buona ricezione critica in patria, che ne registrò, in primo luogo, l’inconsistenza nella costruzione dei personaggi e la prevedibilità nello sviluppo delle situazioni, ma, soprattutto, la debole presa di posizione contro il nemico, cui non giovava, per i detrattori, il ritratto parzialmente positivo che viene fatto di membri dell’esercito occupante.

ossequio alle regole non scritte, ma condivise, nella conduzione di una guerra, viene rappresentato in chiave caricaturale, comportandosi da ‘ospite’ che, per ricevere dignitosamente il nemico occupante, viene aiutato nella vestizione dalla moglie, senza raggiungere esiti confacenti alla propria carica istituzionale:

The door to the left opened and the Mayor came in: he was digging in his right ear with his little finger. He was dressed in his official morning coat, with his chain of office about his neck. He had a large, white, spraying mustache, and two smaller ones, one above each eye. His white hair was so recently brushed that only now were the hairs struggling to be free, to stand up again (1942, 317).

L’indicazione della porta d’ingresso a sinistra rende lo spazio inequivocabilmente teatrale e la descrizione fisica connota il personaggio in termini macchiettistici, che sono cristallizzati in ‘carattere’ da quanto viene aggiunto subito dopo riguardo allo statuto simbolico della sua persona di sindaco per antonomasia. Questa forma di umorismo fintamente bonario, ma fortemente contrastivo con il contesto, permea anche la successiva descrizione dei militari nemici. Possiamo accedere a una rassegna dei membri principali del commando tedesco già nel secondo capitolo del romanzo, prima che la narrazione si focalizzi sull’attentato di un minatore che è costato la vita a un soldato invasore, riportando le vicende ai meccanismi di logica bellica e alle loro conseguenze (“We will shoot this man and make twenty new enemies. It’s the only thing we know, the only thing we know” [1942, 342]). Tra gli ufficiali ritratti c’è anche Bentrick, che, di lì a poco, sarà vittima dell’attentato: di lui veniamo a sapere che nutre una particolare ammirazione per il tipico gentleman inglese, tanto da averne finto il ruolo, firmandosi come Edmund Twitchell, Esq. in una lettera pubblicata sul *Times*. Altrettanto ilari sono i dettagli usati per caratterizzare gli altri soggetti di questi brevi quadretti, dall’irascibile Prackle, che alla foga persecutoria nei confronti dell’arte ‘degenerata’ alterna il talento da bozzettista nel ritrarre i suoi compagni al cabaret, fino ad arrivare al ‘poeta’ Tonder, sopra menzionato, che ha già pronte le parole da pronunciare in punto di morte e s’immagina un funerale dalla messa in scena wagneriana.

Questa alternanza nel testo fra momenti tragici e situazioni da commedia contiene un’eco, nemmeno troppo lontana, della loro affinità strutturale con il teatro di Shakespeare, e soprattutto con il *Macbeth*, la cui storia filologica di ricomposizione del testo ha sollevato, proprio in questo ambito di contrasti, le più forti obiezioni critiche, tanto da far espungere nel Settecento la scena, prima evocata, del “Bussare al cancello” (Atto II, scena iii) sulla base di una presunta incompatibilità di modi e di generi. In termini di storia della critica, la sua reintegrazione al testo shakespeariano si deve al saggio omonimo di Thomas De Quincey pubblicato nel 1823, che

virò sul piano psicologico, piuttosto che retorico, la ricerca delle motivazioni che facessero risultare la scena non solo filologicamente appropriata al testo, ma necessaria alla comprensione stessa della tragedia e della sua umanità. In questo filone, credo sia interessante ripensare alla peculiare analisi con cui Kenneth Burke affida alla stessa scena il compito di esemplificare le sue riflessioni su come l'interpretazione professionale dei sogni spesso censuri, in effetti, i motivi più legati alle basilari funzioni corporee, che potrebbero spesso esserne all'origine, a favore di spiegazioni e di svelamenti che, invece, ne elevano la dignità, collegandoli ad aree mitiche e a colpe ancestrali. In questa scelta non sarebbe implicita, si chiede Burke, “a kind of dramatizing that at least misrepresents the case, and thus builds up in the patient a too thoroughly ‘heroic’ view of the imagery improvised by his dreaming body?” (1968, 353). Per rendere più chiaro questo passaggio, Burke recupera significativamente la condizione che fa da premessa teatrale alla scena del Portiere nella tragedia di Shakespeare, in cui Macbeth si augura che i colpi alle porte del castello possano fugare l'incubo onirico che lo imprigiona dopo l'assassinio di Duncan, e risvegliare il re morto. Nel romanzo di Steinbeck, la resa drammaturgica del testo tende allo stesso scopo di demistificare l'eroismo e l'eroicità convenzionali per rendere meno scontato il discorso sulla guerra e sull'invasione.

Ma è soprattutto in Lancer che si accumulano elementi e notazioni atti a farne un *cluster* di cultura e cortesia sul quale la retorica bellica non raggiunge gli effetti compresi, per convenzione, nell'orizzonte di attesa del lettore.¹⁴ Fin dai primi elementi descrittivi messi a nostra disposizione, lo scrittore sottrae la figura di Lancer al novero indistinto dell'appartenenza militare: “The colonel was a middle-aged man, gray and hard and tired-looking. He has the square shoulders of a soldier, but his eyes lacked the blank look of the ordinary soldier” (1942, 322). Sarà Lancer stesso, di lì a poco, a segnalare la propria differenza dalla estraneità alla categoria del soldato, definendosi ingegnere, e connotando il motivo dell'invasione più come un'operazione di ingegneria (la necessità del carbone estratto dalla ricca miniera locale) che come una conquista militare. Di questa particolarità sono già chiara dimostrazione il modo

¹⁴ A riguardo, una breve osservazione sul saggio di Rodney P. Rice, “Propaganda and Persuasion in John Steinbeck’s *The Moon Is Down*,” che focalizza la sua analisi sul valore del testo di Steinbeck in quanto propaganda, invece che letteratura, come nella critica tradizionale: per quanto il saggio risulti convincente e ben articolato nell'individuare le strategie retoriche messe da Steinbeck a servizio dell'intento propagandistico del romanzo, non mi trova d'accordo la motivazione data dal critico sulla scelta dell'autore di strutturare la trama “in theatrical fashion so as to produce a concentrated communication of theme that emphasizes particular actions” (Rice 2002, 81), in prospettiva di una semplificazione testuale che faciliti, appunto, la comprensione del lettore. Semmai, al contrario, nella semplificazione della struttura scenica del romanzo, Steinbeck trova la chiave per interpretare l'ambiguità dei personaggi.

determinato in cui chiede al collaborazionista Corell di abbandonare la sala dell'incontro col sindaco, dopo averlo ridotto al silenzio con l'autorevolezza del suo grado, e anche l'ordine che dà ai suoi soldati di allontanarsi dal portico nel retro delle cucine del palazzo per soddisfare le proteste della cuoca che non sopporta di essere osservata. Proprio a Lancer, inoltre, spetta la battuta che ho usato per il titolo di questo saggio: la fa quando cerca di spiegare al sindaco la logica della sua decisione di fucilare Axel di fronte alla popolazione, perché sia di monito a tutti. Il momento culminante di questa forma di sensibilità 'registica' del personaggio arriva, però, alla fine del romanzo, nel capitolo ottavo già prima richiamato, dove si accompagna, specularmente, alla trasformazione del personaggio di Orden.

Nel capitolo conclusivo il sindaco Orden e il suo inseparabile consigliere, il dottor Winter, recuperano uno spazio memoriale che li riporta entrambi a condividere ricordi di scuola. L'occasione è quella del loro arresto, procrastinato dal colonnello Lanser fino al momento in cui l'intervento, richiesto al sindaco, di invitare i concittadini a cessare le ostilità contro l'esercito invasore, non può ammettere ulteriori indugi. Winter, qui come all'inizio del romanzo, ha una funzione di sostegno per il sindaco, preparandolo ad affrontare la prova inattesa del suo mandato con argomenti che ne rafforzano sia il coraggio sia l'autostima. Nel farlo, esplicita le caratteristiche tipiche della figura di 'aiutante,' fattore che riconduce il racconto di Steinbeck nell'alveo della fiaba, genere al quale il testo è stato avvicinato, fin dalla sua apparizione, anche se in modo polemico.¹⁵ Accanto a questa funzione, risulta senz'altro compatibile con Winter anche quella teatrale del coro, che Tetsumaro Hayashi definisce come “enunciating the dramatic significance of each encounter Mayor Orden has with Colonel Lanser” (1990, 96). Alla giusta correlazione del critico non fa seguito, tuttavia, un'analisi di taglio teatrale che renda conto della dinamica fra i due personaggi. Orden confessa al suo amico di avere superato la paura e soppresso il pensiero di trovare una via di fuga, e il successo psicologico del momento è collegato dal sindaco a un episodio scolastico dell'esame di maturità, quando l'enfasi della sua 'recita' del discorso di Socrate dall'*Apologia* di Platone alla commissione d'esame era stata rovinata in parti uguali dalla sua goffaggine e dalla sua smemoratezza. In questo riemergere dell'episodio, la memoria, sottoposta a uno sforzo per recuperare le parole giuste del testo, trova in Winter l'ennesimo sostegno, che qui si trasforma in quello di un suggeritore, definendone *en abyme* il contributo nello spazio teatrale della situazione: “And Winter prompted him, ‘And now, o Men –’” (1942, 397). A condurre il discorso narrativo dentro una dimensione visibilmente teatrale

¹⁵ Nel suo libro, Coers riporta e argomenta l'insofferenza dichiarata da Clifton Fadiman sulle pagine del *New Yorker* (4 aprile 1942) per la “fairy-like atmosphere” che circonda l'organizzazione della resistenza da parte della comunità invasa (Coers 2008, 16-17).

contribuisce un breve scambio di battute tra due guardie, che Steinbeck inserisce subito dopo il riferimento temporale fatto da Orden e Winter, collocando l'episodio rievocato a una quarantina di anni prima. La focalizzazione sulle guardie, che ricorda una strategia retorica shakespeariana di ingresso della quotidianità usata anche nel *Macbeth*, permette al testo di riaprirsi al tema del sonno, messo in campo attraverso uno dei soldati che si lamenta dei turni estenuanti (“All night. Can't hardly keep my eyes open” [1942, 397]). La fatica di Orden nel ritrovare le “old words,” significata tipograficamente dai trattini che cadenzano la sua performance, prosegue fino all'ostacolo rappresentato, non a caso, dalla parola ‘death,’ che Orden si ostina a ritenere quella giusta. La disputa con Winter, che suggerisce ‘departure,’ finisce solo quando Lanser, che nel frattempo si è unito silenziosamente all'ascolto, conferma il suggerimento di Winter. In questo frangente testuale Lanser si comporta in termini spettatoriali, inducendo al silenzio anche il tenente Prackle, che entra concitato su questo palcoscenico espanso per avvisarlo degli attentati dinamitardi che stanno per essere messi in atto. Orden, quindi, viene aiutato a raggiungere la sua giusta postura retorica da una combinazione di elementi teatrali che convergono nella scelta di un termine in cui si traduce il destino dei partecipanti.

Quando Lanser, smesso il ruolo spettatoriale, incita nuovamente Orden a far desistere la popolazione dai piani della prevista offensiva, quello riemerge dall'immersione nel ricordo come da un sonno profondo, denunciando tratti ipnagogici che Steinbeck sottolinea nella descrizione del personaggio: “Orden seemed half asleep; his eyes were drooped, and he tried to think” (1942, 400). Anche in questo caso la transizione dal discorso di commiato dal mondo di Socrate al successivo rifiuto di Orden di seguire le indicazioni del colonnello è introdotta da un aneddoto di Winter, che riferisce a Lanser della caparbia con cui un bambino aveva fatto un pupazzo di neve a somiglianza del loro leader, di fronte agli sguardi poco amichevoli di tre guardie. L'episodio, apologo, a sua volta, della resistenza del popolo invaso, aiuta Orden a trovare le parole giuste per contrastare il volere del nemico, così come lo aiutano a non cedere le parole del racconto di Winter. Una volta accettata e pronunciata la *lectio* filologica di Winter (e di Lanser), Orden trova in *departure* il veicolo epifanico che gli permette una completa identificazione col ruolo ‘teatrale’ che l'autore ha predisposto per lui. Questa insistenza sulla portata anche simbolica della parola, ricercata nella memoria letteraria di un classico che tende, per struttura drammatica (il processo/Socrate/gli accusatori/i giurati della polis), alla rappresentazione teatrale, rafforza ulteriormente l'idea che i personaggi del *play-nouvellette* siano invitati dalla dimensione retorica del dialogo a esprimere la consapevolezza di avere di fronte un auditorio. Una retorica, tuttavia, che si prende la rivincita su quella tradizionalmente associata alla

guerra e alla difesa della patria, come si evince dalla ripresa della frase di Tonder, che aveva siglato il racconto del sogno del tenente con l'immagine dei soldati come mosche catturate in una carta moschicida. L'immagine torna alla fine del testo, propagando la capacità evocativa del verso di Shakespeare, di cui è riscrittura, nel motivetto musicale che la popolazione vi ha cucito sopra, e trasformando la lucidità onirica di un soldato sull'inutilità della guerra nella certezza antiretorica che fa da base alla reazione collettiva e popolare messa in scena da Steinbeck.

Vincenzo Maggitti è ricercatore di *Lingue e Culture Anglo-americane* presso l'Università di Roma Tre. Ha conseguito il dottorato di ricerca in *Scienze Letterarie (Letterature Compare)* a Roma Tre e si occupa della relazione fra la letteratura e altri media. Ha pubblicato due monografie, *Lo schermo fra le righe. Cinema e letteratura del Novecento*, Liguori, Napoli, e *The Great Report. Incursioni tra giornalismo e letteratura*, Mimesis, Milano, e diversi articoli su riviste letterarie specialistiche (*Letterature d'America*, *Contemporanea*) e su riviste online (*Between*, *Arabeschi*). I saggi più recenti riguardano *Frankenstein come icona* (Ocula), due riscritture (teatrale e cinematografica) di *East of Eden* di Steinbeck (Iperstoria) e la serie Tv *The Affair* (*Cultures on the Screen*, *EUT*, Trieste, a cura di L. Buonomo e P. Trevisan).

Opere citate

- Arac, Jonathan. *Impure Worlds: The Institution of Literature in the Age of the Novel*. New York: Fordham University Press, 2011.
- Benson, Jackson J., a cura di. *The Short Novels of John Steinbeck: Critical Essays with a Checklist to Steinbeck Criticism*. Durham: Duke University Press, 1990.
- Bevington, David. “Dreams and Visions in Shakespeare’s Plays.” *Dreams and Visions: An Interdisciplinary Enquiry*. A cura di Nancy Van Deusen. Leiden: 2010. 259-280.
- Burke, Kenneth. “Somnia ad Urinandum.” *Language as Symbolic Action: Essays on Life, Literature and Method*. Berkeley: University of California Press, 1968. 344-358.
- . “War and Cultural Life.” *American Journal of Sociology* 48.3 (1942): 404-410.
- Coers, Donald. “Introduction.” Steinbeck, John. *The Moon Is Down*. 1942. New York: Penguin, 1995. vii-xxiv.
- . *John Steinbeck Goes to War: “The Moon Is Down” as Propaganda*. 1991. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2008.
- Daiches, David. “Fiction and Rhetoric.” *The Kenyon Review* 4.3 (1942): 416-419.

- Ditsky, John. “Steinbeck’s ‘European’ Play-Novella: *The Moon Is Down*.” *The Short Novels of John Steinbeck: Critical Essays with a Checklist to Steinbeck Criticism*. A cura di Jackson J. Benson. Durham: Duke University Press, 1990. 101-110.
- Gassner, John, “*The Moon Is Down* As a Play.” *Current History* 2.9 (1942): 228-232.
- Grotstein, James S. *A Beam of Intense Darkness: Wilfred Bion’s Legacy to Psychoanalysis*. London: Karnac Books, 2007.
- Hammid, Alexander and Herbert Kline. *The Forgotten Village*. 1941.
- Hayashi, Tetsumaro. “Dr. Winter’s Dramatic Functions in *The Moon is Down*.” *The Short Novels of John Steinbeck: Critical Essays with a Checklist to Steinbeck Criticism*. A cura di Jackson J. Benson. Durham: Duke University Press, 1990. 95-100.
- Hays, Peter. “Steinbeck’s Plays: From Realism to Abstraction.” *Steinbeck Review* 16.1 (2019): 41-50.
- Hutcheon, Linda. “Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History.” *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. A cura di Patrick O’Donnell and Robert C. Davis. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989. 3-32.
- Lewis, Sinclair. *It Can’t Happen Here*. 1935. New York: Signet, 1993.
- Lingiardi, Vittorio. *L’ombelico del sogno. Un viaggio onirico*. Torino: Einaudi, 2023.
- Lombardo, Agostino. *Lettura del Macbeth*. Vicenza: Neri Pozza, 1969.
- Morsberger, Robert E. “Steinbeck and the Stage.” *The Short Novels of John Steinbeck: Critical Essays with a Checklist to Steinbeck Criticism*. A cura di Jackson J. Benson, Durham: Duke University Press, 1990. 271-293.
- Renoir, Jean. *This Land Is Mine*. 1943.
- Rice, Rodney. “Propaganda and Persuasion in John Steinbeck’s *The Moon Is Down*.” *Beyond Boundaries: Re-reading John Steinbeck*. A cura di Susan Shilliglaw and Kevin Hearl. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2002. 77-86.
- Rice, Julian. “Moby Dick and the Shakespearian Tragedy.” *The Centennial Review* 14.4 (1970): 444-468.
- Shilliglaw, Susan and Kevin Hearl, a cura di. *Beyond Boundaries: Re-reading John Steinbeck*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2002.
- Steinbeck, John. *Burning Bright*. New York: Viking Press, 1950.
- . *Grapes of Wrath*. New York: Viking Press, 1939.
- . *Of Mice and Men*. New York: Viking Press, 1937.
- . “Reflections on a Lunar Eclipse.” *Herald Tribune* 6 ottobre 1963. Sunday Book Week Session: 3.

---. *Sea of Cortez: A Leisurely Journal of Travel and Research*. New York: Viking Press, 1941.

---. *The Moon Is Down*. 1942. *The Short Novels of John Steinbeck*. New York: Penguin, 2009.

Tian, Junwu. “The Deliberate Drama in Three Steinbeck Novellas.” *The Steinbeck Review* 9.1 (2012): 55-66.

Trilling, Lionel. *The Liberal Imagination: Essays on Literature and Society*. New York: Viking Press, 1950.