

Vincenzo Maggitti

La valle dell'Eden: Steinbeck, Kazan, Latella

Abstract

Il saggio è una rilettura del romanzo La valle dell'Eden di John Steinbeck a partire dall'allestimento teatrale che Antonio Latella ha messo in scena. Al fine di rendere conto di alcune scelte fondative nella realizzazione del lavoro teatrale, l'autore del saggio ha fatto ricorso a modalità e teorie di estetica del linguaggio cinematografico, relative, in particolare, al Cinemascope, inserendo nel discorso critico l'omonima trasposizione filmica di Elia Kazan come testo dialogante fra il romanzo e l'adattamento teatrale. Questa ricomposizione dialogica ha permesso di interpretare la resa scenica fino a rilevare la dimensione epica che la ripresa spesso letterale del romanzo sulla scena mette in atto. Nella trattazione degli argomenti, il saggio invita, altresì, ad una riconsiderazione dei tratti caratterizzanti del romanzo di Steinbeck e della sua posizione nel contesto della letteratura nord-americana.

The following essay interprets Latella's theatrical version of Steinbeck's novel (La valle dell'Eden) as an opportunity to reconsider some key elements of the literary text whose recognition in American Studies has been neglected up to a recent time. In order to do that, the author has also drawn from film theory, mostly concerning Cinemascope, as it was the technical, and blatantly commercial device that mainly contributed to rewrite characters' relation for the screen in Elia Kazan's movie with the same title (East of Eden). In the last part of the essay the focus is on how epic theatre surfaces among the intermedial perspective, connecting the building of a house on stage with the metaphorical construction of the text in Steinbeck's rewriting of American history and its biblical foundation.

Keywords: *American studies, Steinbeck, cinemascope, adaptation studies, theatre studies*

1. Il “Grande Libro” di Steinbeck

E*ast of Eden* è un romanzo poderoso, quasi una riscrittura americana della Bibbia, come è stato definito dallo stesso autore,¹ oltre a un racconto familiare, dove Steinbeck riscrive,

¹ Pensando a un titolo appropriato per il romanzo che sta scrivendo, Steinbeck confida epistolarmente al suo *editor* quella che sente come una necessità etica d'indicare al lettore l'origine biblica del suo testo, dal momento che “its framework roots from that powerful, profound and perplexing story in Genesis of Cain and Abel” (Steinbeck, 1970, 90).

in minima parte, anche la storia della sua famiglia commettendo, a detta dei suoi detrattori,² lo sbaglio di aggiungere una trama parallela che finisce con il prevalere sulla materia narrativa e biografica originale. Sembra esserne prova il fatto che Elia Kazan scelse proprio i capitoli relativi a questa sezione del romanzo per realizzare il suo personale adattamento cinematografico nel 1955. Nel film lo scontro fra i due fratelli Aron e Caleb per conquistare l'amore del padre Adam Trask, oltre al rimando biblico che ricalca, aggiornandola, la parabola di Caino e Abele, reinterpretata la tensione tra padri e figli, presente come tema principale nel romanzo, alla luce del contesto post-bellico.

Della guerra come conseguenza e cataclisma che risucchia i fragili rapporti familiari rendeva già conto l'ambientazione del romanzo. La prima parte del libro, infatti, oltre ai riferimenti alla conquista dei territori indiani e allo sterminio dei nativi, include il trauma nazionale della guerra civile americana, e il romanzo finisce là dove comincia la Prima guerra mondiale, ed è pubblicato dopo la Seconda, nel 1952, quasi a evidenziare editorialmente la coazione biblica dell'umanità a ripetere la ricaduta nell'orrore.

La vicenda della famiglia Trask è anch'essa duplice come la guerra, in quanto narrata nella doppia scansione di due generazioni dove le figure dei padri predominano nel quadro familiare: quella di Cyrus, padre di Adam e Charles, è plasmata sulle battaglie che il personaggio millanta di aver combattuto, costruendosi sulla gamba di legno, "at once a certificate of proof of his soldiering and a guarantee that he wouldn't ever have to do it again" (1952, 17) una carriera politico-militare che lo porta ai massimi vertici, fino a frequentare le stanze presidenziali, mentre il figlio Adam sceglierà il servizio militare quasi come una pena di contrappasso per le colpe paterne, 'cucendosi' addosso la divisa di soldato semplice. E, in modo perversamente

² Questa è l'opinione diffusa fra i critici che ho trovato espressa in termini perentori da Warren French nel suo saggio sulla narrativa di Steinbeck, dove sostiene che il cambiamento da quella che avrebbe dovuto essere l'epopea della famiglia della madre di Steinbeck non giovò al libro e che "i frammenti della storia originale si leggono molto meglio dell'improbabile leggenda dei Trask" (French 1969, 119). Il giudizio negativo più marcato e prolungato nel tempo si estende, tuttavia, all'intera struttura del romanzo e alla mancata distinzione fra generi che lo caratterizzerebbe in negativo, soprattutto secondo i critici coevi alla sua pubblicazione. Nella sua introduzione al volume collettaneo *East of Eden: New and Recent Essays*, Henry Veggian discute su questi giudizi alla luce della cattiva volontà critica di voler forzare l'interpretazione del romanzo di Steinbeck entro le rigide griglie di un determinato genere (si veda soprattutto 2013, xiii-xv). Ne deriva l'inclusione delle parti narrative dedicate alla famiglia Trask ora nei codici del realismo, ora in quelli del *romance* storico, con l'esito, contrario a quello sopra descritto, di lamentare la componente autobiografica come il vero punto dolente del libro e di non vederne il tratto più interessante nella combinazione e nella costante interrelazione che Steinbeck tesse fra le due storie.

complementare, anche Aron, figlio di Adam, finirà per arruolarsi nell'esercito per sfuggire al peso dell'influenza paterna.

Sul destino del romanzo di Steinbeck, anche in termini di riscrittura e trasposizione, pesa altrettanto forte la duplicazione della storia narrata, in cui i figli commettono nuovamente le colpe dei padri, che trova rimandi, per potenza diegetica, alle vicende di seconda generazione in *Wuthering Heights* di Emily Brontë. Nel testo della Brontë, la scelta di riformulare un analogo coacervo di relazioni tra personaggi della generazione successiva a quella di Catherine e Heathcliff, ha spinto tanto i critici quanto i registi a preferire che sulla scena si muovessero i protagonisti della prima parte del romanzo, per la maggiore qualità melodrammatica³ che li connotava, rispetto a quell'addomesticamento delle passioni cui conducono i comportamenti dei loro discendenti. Nel romanzo di Steinbeck, invece, avviene il contrario e il grado di melodrammaticità aumenta con l'incedere della nuova generazione, segnata dal gesto violentemente simbolico del colpo di pistola che Cathy spara al marito Adam, abbandonando il tetto coniugale cui aveva finto di aspirare, e consegnando apparentemente i due gemelli nati dal matrimonio al destino che la mancanza di un nome scelto per loro dai genitori sembra poter modellare sulla vicenda dei loro biblici predecessori.

Con un colpo di arma da fuoco altrettanto lacerante finisce la prima parte dello spettacolo teatrale che Antonio Latella⁴ ha tratto dal romanzo di Steinbeck. Con questo lavoro, Latella, sperimentatore teatrale delle trasmutazioni del testo, partecipa a un rinnovato interesse per la narrativa dello scrittore americano che si sta manifestando soprattutto in ambito teatrale,⁵ ma

³ Caratteristica di cui tiene conto anche il cinema più indipendente da modelli convenzionali di rappresentazione delle emozioni come quello di Louis Buñuel, che già nel titolo originale della sua trasposizione del romanzo brontiano (*Abismos de passion*, 1954) sottolinea l'elemento passionale come chiave di lettura del testo.

⁴ Attore tra il 1986 e il 1997, lavora in allestimenti diretti da Ronconi, Patroni Griffi e De Capitani. Firma la sua prima regia nel 1998 e vince il Premio Ubu per il teatro nel 2001 con il Progetto Shakespeare e oltre (notizie biografiche prese dal sito <http://www.stabilemobile.com/antonio-latella/>. Visitato il 30/01/2020) relativo alla compagnia teatrale Stabilemobile di cui Latella è fra i soci fondatori).

⁵ In contemporanea allo spettacolo di Latella, sta circolando una versione teatrale del romanzo *Furore (Grapes of Wrath)*, a cura di Massimo Popolizio ed Emanuele Trevi, che riporta il romanzo di Steinbeck alle sue origini giornalistiche e di reportage, privilegiando i cosiddetti "intercapitoli," dove la narrazione pare interrompersi per dare spazio a commenti e digressioni che, però, vertono sugli stessi temi del romanzo. Una modalità che ritroviamo ne *La valle dell'Eden*, ma inglobata nella narrazione e senza spazi distinti e appostiti, anche se nel progetto iniziale, che si legge nelle lettere inviate al suo editor, Steinbeck aveva previsto di iniziare il romanzo con una lettera ai suoi figli (poi solo destinatari della dedica iniziale) che spiegasse le ragioni del libro, ma con l'intenzione, a capitoli alterni, "to continue the letter to the boys with all of the thinking and the detail necessary for one to understand the main story of three generations of Trasks." (Steinbeck 1970, 7).

prosegue, al tempo stesso, un discorso personale già avviato sull'adattamento della forma romanzo per le scene. Ricordiamo, qui, a titolo esemplificativo la riscrittura pirotecnica che Latella ha fatto di *Via col vento*, il romanzo classico di Margaret Mitchell, passando per la celebre trasposizione cinematografica di Victor Fleming del 1939 e intitolandola spavaldamente con la famosa battuta di Rossella nel finale del film: *Francalemente me ne infischio* (2011). Uno spettacolo diviso in cinque "capitoli," come li ha definiti lo stesso regista, e con diverse attrici a impersonare la protagonista. Sulla scorta di questo approccio allargato e moltiplicato al testo che è oggetto di adattamento, vorrei, in questo saggio, riflettere sulle ragioni e sui risvolti testuali ed estetici che motivano e realizzano la scelta di portare in scena la versione integrale delle vicende narrate nella *Valle dell'Eden*. Un'idea in apparenza parossistica, ancor più se misurata sull'intenzione, dichiarata dal regista, di permettere al teatro il raggiungimento di una dimensione testuale che lo sottragga al destino effimero della propria prassi di rappresentazione, per farlo percepire dallo spettatore come fosse, appunto, quello che è, cioè un romanzo. In questa prospettiva, toccheremo anche alcuni snodi teorici della funzione romanzo che il lavoro di Steinbeck rimette in questione nell'ambito della letteratura americana. La forma ibrida e quasi spropositata di *East of Eden*, che nasce dalla convergenza di elementi contrastanti, torna ad essere degna di attenzione critica attraverso uno spettacolo imperniato sulla sua attenta rilettura.

Guardando lo spettacolo in relazione al testo di partenza, ci si accorge di come gli autori dell'adattamento (oltre a Latella, Lida Dalisi) abbiano letteralmente dissezionato lo sterminato territorio del romanzo alla ricerca di faglie da cui potessero emergere elementi di lettura scenica delle vicende. Il procedimento ha dei tratti meta-diegetici in comune con quello rabdomantico di scovatore d'acqua nelle terre della valle di Salinas che connota il personaggio di Sam Hamilton, figura chiave dell'altra famiglia del romanzo, quella d'ispirazione biografica che corrisponde alla linea materna dello scrittore e, come si diceva sopra, costituisce il nucleo originario della narrazione. La ricerca alacre e altrettanto proficua dei due adattatori teatrali ha anche il pregio di rimettere in discussione i pregiudizi e gli assunti critici, spesso di natura ideologica,⁶ che

⁶ Secondo Henry Veggian, il giudizio critico su *East of Eden* è stato spesso determinato dalla matrice liberista associata al romanzo e all'umanesimo anti-intellettualistico che molti, soprattutto fra i contemporanei di Steinbeck, vedevano esplicitarsi nell'autore e nelle sue prese di posizione sempre più apparentemente reazionarie. La ricerca dello Steinbeck polemicamente radicale di *Grapes of Wrath* (1939) ha viziato, secondo Veggian, molta della riflessione critica su *East of Eden*, cui portano nuova linfa, negli ultimi vent'anni del secolo scorso, gli scritti che rilevano una qualità anticipatamente postmoderna nella struttura polivalente del romanzo. Si veda, a questo proposito, H. Veggian, "Bio-Politics and the Institution of Literature: An Essay on *East of Eden*, its Critics and its Time" (Mayer e Veggian 2013, 87-121).

hanno accompagnato il romanzo di Steinbeck. A questo riguardo, si può pensare al commento severo, e apparentemente inappellabile, di Richard Warrington Baldwin Lewis, che attribuisce il fallimento del romanzo all'incapacità da parte dell'autore di comprendere il proprio paese: un'accusa particolarmente grave in un romanzo che si presentava come la summa dell'esperienza di vita americana di Steinbeck. Il critico la imputa soprattutto all'incapacità mostrata dallo scrittore nel rendere conto del significato e dell'interpretazione delle figure di derivazione biblica che popolano il romanzo:

Although it has been a huge economic success it [*East of Eden*] is, unhappily, a literary disaster, and of such proportion that it sheds a very disturbing light on the career that has allegedly culminated in it. Either Steinbeck has not understood the original story of Adam or he has failed to grasp its profound relevance to experience in America: which is not to understand America itself. (Lewis, 1972, 170)

In conclusione del saggio, Lewis arriva a salvare qualcosa del romanzo, pur non preannunciandone una possibile futura rivalutazione.⁷ E questa scintilla deriva dal recupero di un passo tra l'oratorio e il filosofico in cui, secondo il critico, Steinbeck dimostrerebbe di aver compreso in un guizzo inatteso⁸ l'importanza della libertà mentale che permette all'uomo di prendere qualsiasi direzione voglia, senza che a guidarlo sia un qualsivoglia sistema a lui esterno (un'idea, una religione o un governo), che limiti o, addirittura, distrugga l'individuo. In questo saggio si cercherà di ritrovare questi guizzi anche sulla scorta del recente lavoro di adattamento teatrale italiano.

Per farlo, prendiamo in considerazione un personaggio, Lee, che nel saggio di Lewis non è direttamente citato (e non potrebbe esserlo perché oggetto del suo studio non è solo *East of Eden*, ma i motivi testuali per cui Steinbeck non avrebbe saputo tenere fede alle promesse letterarie suscitate da *Grapes of Wrath*), pur essendo incluso nel novero di quei personaggi che, secondo il critico americano, “trascorrono molte ore a discutere il significato della storia della Genesi,” cioè, quella di Caino e Abele (Lewis 1972, 169). Questa discussione, in effetti, nel romanzo è divisa in due parti, cronologicamente separate tra loro da uno iato di dieci anni. La differenza fra questi due momenti non è, tuttavia, esclusivamente temporale, ma porta anche a

⁷ Dal suo canto, anche French ritiene azzardata l'ipotesi che *East of Eden* possa un giorno godere di una fama tardiva, in contrasto a quella che esemplifica essere toccata a *Moby-Dick*, di cui abbozza una comparazione in chiave monomaniacale fra i personaggi del capitano Ahab e di Cathy Trask.

⁸ Il *fitful daemon*, come recita il titolo del suo articolo, che talvolta emerge dagli scritti di Steinbeck e di cui il critico paragona la “fierceness of feeling” all'ode alla democrazia che compare nelle prime pagine di *Moby-Dick*.

rivedere i criteri fondanti del romanzo di Steinbeck, che si può leggere, appunto, come una lunga e articolata esegesi del testo biblico.

Nonostante i personaggi presenti, nel romanzo e sulla scena, siano tre – Adam, Lee e Samuel – solo questi ultimi due sono i veri e propri interlocutori, mentre Adam si limita a qualche battuta che amplifica l'interesse e lo stupore per le osservazioni degli altri due personaggi. Ma Adam, in fondo, è parte in causa della vicenda, e il suo nome basta a trattenerlo in uno spazio intermedio fra il testo sacro e la sua rivisitazione, seduto al bordo del palcoscenico e con le spalle rivolte al pubblico, di cui è anche una rappresentazione simbolica che include tutti gli spettatori a ragionare sulle questioni dibattute.

Sono proprio i nomi che i figli di Adam non hanno ancora a provocare la discussione su Caino e Abele, in quanto la Bibbia è il testo che li contiene tutti e da cui Sam vorrebbe aiutare l'apatico Adam a sceglierne due. Sam e Lee concordano sulla difficoltà incontrata nel raggiungere un grado di comprensione e di chiarezza sufficienti in merito al racconto biblico dei due fratelli e decidono, quindi, di rileggerlo, usando la Bibbia consunta dall'uso che Sam, nel romanzo, porta in tasca. Gli attori, invece, la trovano per terra sul palco, uno di quegli oggetti già accolti nel quadro scenico che poi si rivelano importanti nelle dinamiche della rappresentazione e di cui si discuterà più oltre nel saggio. Essendo figlio di immigrati cinesi e di fede presbiteriana, Lee sembrerebbe rappresentare il personaggio più lontano dalla capacità di comprensione del testo biblico. Il suo sarà, invece, il contributo più vivace alla conversazione, perché Lee è l'unico a scorgervi quella chiave interpretativa universale della condizione umana che Steinbeck, avendolo scelto come tema del romanzo, sembra condividere. Anche nella seconda occasione di confronto sul racconto biblico, sarà Lee a portare a condivisione la sua ipotesi interpretativa, basata su un'analisi comparata di due traduzioni diverse – quella inglese della Bibbia di re Giacomo e quella dell'*American Standard Bible* – e interpolata dalla propria traduzione, che, dopo aver studiato l'ebraico, gli sembra essere la più appropriata a dare un significato nuovo al racconto dei due fratelli. Nella sua versione, accreditata nel romanzo di Steinbeck in un modo che ancora suscita dibattiti linguistico-esegetici (Levin 2015, 190-198), Dio si rivolgerebbe a Caino dopo il suo atto fratricida non per condannarlo a un'eterna convivenza col male, ma per ricordargli la facoltà di resistere alla tentazione di fare del male con un "tu puoi" (*Thou mayest*), una più fedele e significativa traduzione dell'originale ebraico *timshel*, con cui si chiuderà il romanzo stesso.

Questo invito alla possibilità di scelta che il romanzo abbraccia nella totalità del suo discorso non sembra concettualmente molto distante da quell'impulso ribelle che Lewis identifica nel brano di *East of Eden* sopra ricordato e che il critico stesso trova che coincida, nella forma

rielaborata da Steinbeck, con “la materia propria dell’arte narrativa.” Scegliere Lee come tramite di questa riscoperta di senso che supera la tradizione teologica si configura come un vero atto di ribellione narrativa di Steinbeck. Portando in scena un apparente stereotipo culturale molto vicino a quelli poi discussi da Edward Said nella sua critica alla costruzione degli orientismi, Steinbeck è altrettanto politicamente scorretto di Latella, che affida la recitazione del personaggio a un attore che ne carica il tratto orientale. Le movenze quasi comiche con cui il personaggio entra in scena, incedendo a piccoli passi furtivi e mugugnando litanie incomprensibili, ne sono marca esplicita e saranno dismesse solo nella seconda parte della rappresentazione. Dietro la loro strategica parvenza dissimulatoria, esse rivelano le sue qualità di comprensione dell’animo umano, oltre che quella di raffinato esegeta biblico.

La vicinanza di Steinbeck a Lee è ulteriormente confermata dai riferimenti alla natura della narrazione che mette in bocca al personaggio. Quando Lee condivide i frutti del suo lavoro esegetico sull’episodio della Genesi, ne chiosa la straordinaria importanza con riferimenti all’universalità della storia che è alla base della sua immensa popolarità. Per Lee il racconto biblico di Caino e Abele è soprattutto storia simbolica dell’animo umano ed è per questo che la sua passione nel comprenderla a fondo supera i confini prettamente teologici – come Lee dichiara: “This is not theology. I have no bent towards gods” (1952, 304) – e si raccorda, invece, con la radice antropologica di questa consonanza. Quando Steinbeck, nelle parti commentative del romanzo, si sofferma sulle qualità morali che dovrebbero abbinarsi al suo mestiere di scrittore, lo fa in coincidenza con la trattazione del personaggio di Cathy, quello le cui motivazioni risultano le più oscure, in controversa relazione con quel “glittering instrument” che è l’animo umano per Lee. Di fronte a questa difficoltà d’interpretazione, Steinbeck si richiama al dovere dello scrittore, quando questo mestiere non lo si fa per puro profitto o per pura evasione, e si distanzia, così, dall’inclinazione alla menzogna che il personaggio di Cathy a suo modo simboleggia. La sua narrazione di Cathy, priva di esplicita condanna, proprio perché la moralità sta nel carattere veritiero e universale del racconto, che comprende l’incomprensibile, si salda perfettamente con le osservazioni addotte da Lee per supportare la propria interpretazione ‘aperta’ del racconto biblico.

2. Il teatro in Cinemascope

Torniamo allo spettacolo teatrale. È di nuovo il personaggio di Lee a offrirci un aggancio peculiare, questa volta con la modalità di origine cinematografica che si percepisce nella grana del testo riscritto per il palcoscenico, proprio a partire dall’uso di questo spazio di azione teatrale. Il servitore cinese ci viene mostrato nell’atto di portare in scena il tè su un vassoio. Il lungo

tempo che impiega ad attraversare lo spazio scenico è usato per interazioni sceniche fra personaggi che sono in una diversa parte del palco, ma la sua presenza *mobile* continua ad occupare il nostro campo visivo insieme a quella più statica dei personaggi dialoganti. Questa contemporaneità di più fuochi di osservazione in uno stesso campo visivo fa pensare al Cinemascope, che nella diversa ratio fra immagine e inquadratura, amplia visibilmente il campo visivo. L'ampliamento permette al regista di includere in un'unica soluzione scenica elementi che concorrono in maniera diversa alla costruzione del senso dell'immagine e dell'azione teatrale e dei suoi significati e lasciano soprattutto allo spettatore la funzione di determinarne la portata, anche in senso temporale. Come accade nell'esempio sopra riportato, possiamo scegliere il tempo lento dell'azione di Lee o quello più rapido e incalzante delle battute dei personaggi che coabitano lo stesso spazio. Nel corso della rappresentazione questa analogia d'impatto visivo con il cinema espanso del Cinemascope si sviluppa in un impianto teoricamente sostenibile, che mette in relazione entrambe le parti di cui è composta la fruizione teatrale.

Lo spettacolo inizia con una scena che dimostra come la ricerca raddomantica degli autori dell'adattamento teatrale trovi, fuor di metafora, anche un'esplicita realizzazione negli oggetti scenici che compaiono sul palcoscenico, così esigui nel numero da potervi, almeno sulle prime, ravvisare un ritorno alla pregnanza simbolica del teatro elisabettiano (e delle teorie che lo recuperano nei primi del Novecento), ma così carichi di molteplici livelli d'espressione e di senso da farci attraversare tutto il romanzo sul palcoscenico. Per presentarlo e discuterlo, premetto la citazione di un passo del romanzo piuttosto illuminante per il rapporto fra testo letterario e versione teatrale:

Adam looked down at the *old table* where Cyrus had sat, knocking on his wooden leg with a stick. And the old oil lamp was hanging over the center of the table, shedding its *unstable yellow light* from the round Rochester wick. (1952, 108 corsivi miei)

In questo paragrafo c'è il nucleo della messa in scena teatrale della prima parte. La vecchia tavola, posta sul lato sinistro del palcoscenico, sarà protagonista della scena scandendo tutto il percorso narrativo nel passaggio dei personaggi da una sedia all'altra. La sedia stessa diventa, inoltre, simbolo metonimico della gamba di legno di Cyrus che, dopo l'iniziale e prolungato silenzio dei tre personaggi in scena – Cyrus e i suoi due figli – si alza, si toglie prima una scarpa, e poi anche il calzino, e comincia a usare la sedia come una stampella per muoversi faticosamente fino al centro della scena. A sua volta, la scarpa che Cyrus ha lasciato vicino alla tavola viene raccolta dal figlio Charles, che la sbatte violentemente sul tavolo quando inizia a

litigare con il fratello Adam sulla questione della ricchezza paterna. Adam trova difficile spiegarne l'origine, se non pensando a imbrogli, mentre Charles è più incline a non dubitare dell'onestà del genitore, da poco defunto. Per questo reagisce con veemenza alle illazioni del fratello, prendendo in mano la scarpa. L'oggetto che, abbandonato dal padre, ne simboleggia l'assenza, viene subito reintegrato al codice realistico della scena e del testo per diventare strumento di sfogo della rabbia di Charles, che ha sempre invidiato Adam in quanto preferito dal genitore. Nel frattempo, il padre, o meglio l'attore che lo interpreta, non è uscito di scena, come esigerebbe convenzionalmente la 'morte' del personaggio, ma resta sullo sfondo destro del palcoscenico, sdraiato, con un filo d'erba in bocca, in attesa, come lo spettatore scopre di lì a poco, di rivestire i panni di un nuovo personaggio, quello dello sceriffo. Sembra quasi di essere al cinema quando un personaggio viene mostrato in una posizione lontana dalla macchina da presa, che accoglie in campo visivo una parte di ambientazione molto più grande, di solito inclusiva di altri personaggi maggiormente vicini al punto da cui si effettuano le riprese e posizionati anche fra di loro a distanze relative l'uno dall'altro.

Per arrivare a comprendere questa scelta cumulativa di messa in scena e ragionare nei termini sopra prefissati, in effetti, non possiamo fermarci in ambito puramente teatrale, per quanto il teatro sia stato, già nel Novecento, oggetto di costanti contaminazioni con altri media, ma occorre che ritorniamo al cinema e, precisamente, al film di Kazan, ispirato dal romanzo di Steinbeck, così da focalizzare l'attenzione su un fattore fondamentale per la comprensione di alcuni passaggi, se non dell'intera operazione testuale di Latella.

Il film *La valle dell'Eden* fu girato da Kazan con la tecnica del Cinemascope, e ne rappresenta uno dei primi prodotti cinematografici. Pur essendo realizzato quando la tecnica era ancora una recente acquisizione nella prassi cinematografica, il film già contravviene all'uso prettamente commerciale che ne aveva favorito l'introduzione nel sistema produttivo. La finalità del dispositivo tecnico era, infatti, legata a precisi generi cinematografici, nei quali gli elementi avventurosi e spettacolari del film erano esaltati dall'ingrandimento d'inquadratura sullo schermo e dalla maggiore ampiezza dello spazio filmato che poteva ospitare con resa qualitativamente superiore immagini di battaglie o di paesaggi, come le praterie, strettamente legati all'immaginario americano. Di conseguenza, l'applicazione del Cinemascope sembrava incompatibile con le scelte registiche del cinema serio o intimista per la sua stessa natura tecnica, oltre che per il pregiudizio commerciale che marchiava, fin da subito, il suo utilizzo nel cinema.

Il film di Kazan costituì un esempio di esplicito e autoriale contrasto a questa opinione diffusa. E non fu l'unico, se scorriamo l'elenco che il critico e teorico Charles Barr ci ha fornito già

all'inizio degli anni Sessanta (Barr 1963, 6), riconoscendone, oltretutto, l'incompletezza. Da espediente tecnico squisitamente legato alle potenzialità di offrire una valida soluzione ai problemi economici di una casa di produzione cinematografica statunitense, la 20th Century Fox, che lo introdusse per la prima volta nel 1953, il Cinemascope era già diventato una questione teorica nell'evoluzione del linguaggio cinematografico. Il suo utilizzo, infatti, metteva in discussione i principi stessi del montaggio come tratto distintivo del linguaggio cinematografico nonché veicolo principale della trasformazione del dato reale in fatto artistico, pena la riduzione del mezzo cinematografico a puro strumento di registrazione del reale. Pur non negando il ricorso al primo piano in alcuni momenti del film, Kazan, in sintonia con lo sceneggiatore Paul Osborn, scelse di privilegiare il Cinemascope nel compito di rendere i rapporti tra i personaggi del romanzo trasposto più enigmatici e suscettibili di cambiamenti. Potrebbero trovarsi nella struttura stessa del romanzo di Steinbeck le premesse e le condizioni estetiche che portano il regista Kazan a individuare nel Cinemascope la cifra estetica *tecnicamente dolce*, per dirla con il titolo del film incompiuto di Antonioni,⁹ che permetta al cinema di trovare la chiave più adatta per la trasposizione? Se la compresenza di più personaggi coinvolti in un rapporto significativo con il paesaggio e con il contesto abitativo è sicuramente elemento a favore di questa convergenza estetica, non sembra di minore rilievo la modalità steinbeckiana di sospendere il giudizio sui personaggi del romanzo per affidarlo al lettore, conseguenza morale ed etica che si riscontra anche nell'uso di una tecnica, come il Cinemascope, che lascia allo spettatore il compito di scegliere, oltre agli elementi della scena che gli paiono più significativi per il discorso filmico, anche la propria posizione rispetto ai comportamenti dei personaggi. Questo atteggiamento da parte di Steinbeck si manifesta con maggiore ambiguità di senso nei confronti del personaggio di Cathy. Figura di transizione, come dicevamo sopra, tra una parte e l'altra dell'adattamento teatrale del testo, il personaggio di Cathy spezza il sogno americano di Adam, che vorrebbe, invece, trasformare in un'ennesima terra promessa l'appezzamento di terra arida in California, nella valle del Salinas, dove decide di trasferirsi contro il volere della moglie. Introducendo Cathy nel romanzo, Steinbeck offre al lettore una prospettiva sghemba di ragionamento che, oltre a decostruire ogni preconcetto manicheo sull'umanità, insinua una direzione laica in un testo così fortemente segnato dal modello biblico. Leggiamo le parole di Steinbeck sulla malvagità nell'essere umano in relazione al personaggio di Cathy:

⁹ La sceneggiatura fu pubblicata da Einaudi nel 1976.

Maybe we all have in us a secret pond where evil and ugly things germinate and grow strong. But this culture is fenced, and the swimming brood climbs up only to fall back. Might it not be that in the dark pool of some men the evil grows strong enough to wriggle over the fence and swim free? Would not such a man be our monster, and are we not related to him in our hidden water? *It would be absurd if we did not understand both angels and devils, since we invented them.* (1952, 132-133 corsivo mio)

L'introduzione del personaggio di Cathy porta sulla scena del romanzo un elemento di squilibrio nell'apparente corrispondenza allegorica che sembra inizialmente stabilirsi tra la coppia di fratelli Charles e Adam e i loro archetipi biblici di Caino e Abele, tanto da provocare riflessioni critiche su come Steinbeck proponga un concetto di applicazione della lettura allegorica molto più ambiguo e meno referenziale che nella tradizione, compresa quella esegetica che il romanzo accorpa alla propria testualità.¹⁰ La stessa trappola allegorica è pronta all'uso anche, e con apparente maggior ragione, nella parte del romanzo che tratta della nuova generazione, e dei fratelli gemelli Cal e Aron. Ma la facilità dualistica di questa interpretazione è messa ironicamente *en abyme* nel romanzo stesso, quando a farne menzione è già Sam Hamilton, compreso nell'impegno di convincere e aiutare Adam a trovare un nome per i figli. Sarà, infatti, lo stesso Hamilton a cassare l'ipotesi di chiamarli Caino e Abele, perché sembrerebbe, in quel modo, di attirare sui fratelli la cattiva sorte.

Nel film la funzione estetica del Cinemascope risponde anche a questa esigenza epistemica di comprendere la presenza di angeli e demoni all'interno di uno stesso quadro mentale, che nel cinema trova espressione traslata nella formulazione dell'inquadratura sullo schermo. Il film di Kazan, come abbiamo già discusso, sceglie come materia narrativa solo la seconda parte del romanzo, in cui un altro personaggio femminile, Abra, pur diversamente da Cathy, compromette l'adesione dei due fratelli al modello biblico che fa da ombra costante al loro agire nel racconto. La tecnica del Cinemascope diventa qui un modo espressivo di tradurre in immagini lo spessore intellettuale dei commenti di Steinbeck sull'idea di mostruosità, e lo fa in coincidenza con il climax narrativo del film.

Cal, deluso dal rifiuto paterno del suo regalo di compleanno, decide di rivelare al fratello Aron la verità sulla madre. La versione paterna si rivela menzognera, perché la loro madre è viva e abita a poca distanza da casa loro: gestisce un bordello nella vicina Monterey con un nome

¹⁰ Ne discute Jeremy S. Leatham all'inizio del suo recente saggio sul romanzo di Steinbeck ("Out of Eden: Dualism, Conformity, and Inheritance in Steinbeck's 'Big Book'"), riflettendo su come l'allegoria apparentemente scontata fra il racconto della Genesi e le vicende dei fratelli nel romanzo sia soggetta a un esercizio di sottile ripensamento e approfondimento da parte di Steinbeck, che la rende "organic and adaptable" (Mayer e Veggian 2013, 123-125).

lievemente modificato (ora si fa chiamare Kate). La sequenza vede coinvolti i personaggi dei due fratelli e di Abra, la fidanzata di Aron, che ha cominciato a provare maggiore interesse per il fratello più bistrattato. Cal è sotto un albero, quasi completamente coperto dal fogliame cascante. Aron, di fronte a lui, con le spalle allo schermo, rende ancora meno visibile la figura del fratello. Fra Aron e lo spettatore c'è un ulteriore ostacolo alla visione, Abra, che vediamo in lacrime dopo avere seguito e abbracciato Cal per consolarlo della rabbia convulsa provocata dall'alterco col padre. Lo spettatore ascolta, insieme ad Abra, le parole dure e minacciose di Aron contro il fratello, e legge nella sua espressione disperata l'affetto che ormai ha maturato per Cal. Al termine del discorso di Aron, Abra fugge uscendo a sinistra dello schermo mentre, introdotto da una musica minacciosa ma non intrusiva, Cal si stacca dal tronco emergendo a destra dello schermo e mostrandosi allo spettatore. Aron, invece, resta di spalle, in ascolto della nefanda rivelazione del fratello, che nel farla si muove sinuoso e fintamente gioioso, quasi mostruosamente infantile, prima nascondendosi dietro un altro tronco, poi saltando su un'altalena e, infine, prendendo il fratello sottobraccio per condurlo dalla madre nel bordello. Tutto questo nella stessa inquadratura che sfrutta l'ampiezza del quadro per presentarci la composita dinamica della situazione. Senza il Cinemascope sarebbe stato necessario utilizzare una serie di tagli di montaggio per mostrare l'ira sul volto di Aron e la lucida follia nell'espressione di Cal, insieme allo sgomento dell'espressione di Abra.

Il mezzo tecnico, quindi, non soltanto si rivela compatibile con l'espressione di sentimenti intimi e impalpabili, ma porta un contributo quasi indispensabile alla riuscita estetica della trasposizione del romanzo in film.

3. “A book comes in fits and jerks” (come le curve e i salti del teatro epico)

Nella messa in scena di *La valle dell'Eden* proposta da Latella figura un altro elemento teatralmente connotato che funge da raccordo tra le due parti dello spettacolo. Si tratta di un'attrice cui sono affidati alcuni commenti sulle azioni che vediamo rappresentate. La loro scrittura è parte integrante del testo di Steinbeck, essendo le battute dell'attrice prese da quegli 'a parte' narratoriali di cui lo scrittore fa largo uso nel romanzo, ma la loro recita non implica un'estraneità dell'attrice rispetto al contesto della scena. Non solo, infatti, l'attrice si muove fra gli altri personaggi, ma, a volte, inserisce le sue osservazioni nel corso dei dialoghi altrui, fino a interagire con alcuni di loro anche nel passaggio di oggetti di scena, come il ferro da calza, che, inizialmente usato nella funzione più consueta di lavorare a maglia, sarà poi consegnato a Cathy, per diventare lo strumento reale del suo tentativo di aborto, e passerà, infine, a Sam

Hamilton per trasformarsi nel bastone che il personaggio usa nella sua qualità di raddomante per trovare l'acqua.

Ben più compiutamente, il lavoro che l'attrice compie s'inserisce in una precisa casistica, tutta novecentesca, di teatro politico, con il fine programmatico d'interporre degli ostacoli alla prassi convenzionale dell'immedesimazione attoriale. Oltre alle dinamiche appena osservate, questo lavoro dell'attrice si esplicita nell'assumere altri due ruoli come personaggio del racconto scenico, entrambi in relazione a Cathy, di cui mette a fuoco la consapevolezza di essere *al di fuori* della logica del racconto, come il suo ingresso nel romanzo, preannunciata dal discorso sulla mostruosità, testimonia. Mi pare che soprattutto in quest'ultimo aspetto possa trovarsi una chiara conferma del fatto che le coordinate sulle quali si muove l'attrice sono quelle del teatro cosiddetto epico di Brecht, per la specifica funzione di produrre straniamento nel contesto scenico e, quindi, stimolare la partecipazione attiva dello spettatore. Una scelta che amplia la portata politica del romanzo di Steinbeck, nato come risposta anche alla necessità di ripensare l'uomo contemporaneo dopo i due conflitti mondiali, senza ricorrere a pregiudizi e conformismi che l'epoca mostrava di erigere a modelli.¹¹

Uno straniamento che trova eco insospettata nella tecnica cinematografica del Cinemascope, rivisitata da Latella in chiave teatrale, ma ulteriormente dilatata dal regista nella scelta programmatica, fin dall'inizio dello spettacolo, di lasciare anche le luci di sala completamente accese e non creare, quindi, quel gap di separazione tra palcoscenico e spettatore che può invitare, al contrario, alla passività. Non costituendo una componente fondamentale della fruibilità del prodotto artistico – come invece è il caso del cinema, pena la mancata possibilità di visione del film – la scelta di non creare il buio nella zona spettatoriale diventa una scelta estetica, nonché politica, come a mantenere desta la coscienza collettiva del pubblico.

Si è già descritto sopra l'incipit della rappresentazione teatrale, che costituisce un tassello inequivocabile di questa adesione alla poetica del Cinemascope, per il modo in cui il rapporto spaziale tra l'attore che interpreta Cyrus e quelli che interpretano Charles e Adam è iscritto nella profondità di campo che la posizione sdraiata vicino al fondale di scena palesa allo

11

If the early twentieth century was marked by a crisis of belief, 1950s America was marked by a frantic attempt to find clear-cut answers. After the horror of two world wars and the perceived failure of traditional systems and institutions, America was looking desperately for a valid societal framework, especially one that indicated a clear distinction between right and wrong. (Mayer e Veggian 2013, 130-19)

Ma il discorso sulla relazione del romanzo con gli anni Cinquanta del secolo scorso in America si estende su un'ampia sezione dell'articolo di Leatham, cui rimando per ulteriori approfondimenti.

spettatore. Aggiungo, a ulteriore riprova, che questa profondità di campo viene resa ulteriormente percepibile attraverso l'uso di un sipario, composto di assi poste l'una sopra all'altra, che cala improvvisamente sul palcoscenico dall'alto, fermandosi all'altezza del tavolo di legno. Il sipario, per la sua calata interrotta, lascia visibile allo spettatore l'attore sdraiato, facendone segnale di percezione dell'allungamento del campo visivo e quindi matrice di un segno realistico, e, nondimeno, artificioso, del testo drammaturgico.

Le stesse assi di questo sipario saranno poi trasformate in materiale di costruzione della casa, l'oggetto che domina l'intera seconda parte dello spettacolo, riempiendo di sé lo spazio scenico in una costruzione in fieri che inizia quando Sam Hamilton decide di partire e si congeda da Adam Trask. A costruirla, inizialmente, sono gli stessi figli di Adam, che riempiono il palcoscenico della loro fatica, reale e simbolica al tempo stesso, nel riuscire a costruire la verità da cui sono stati tenuti lontani negli anni dell'abissale silenzio paterno e della cura protettiva di Lee. Dentro, non a caso, incontreranno la madre, che ora si fa chiamare Kate. Ma la presenza di Kate all'interno dello spazio circoscritto dalla struttura segnala che la casa rappresenta, in realtà, il bordello che Kate ora gestisce, come è stato rivelato da Sam a Adam prima di partire. La casa, infatti, compare in scena subito dopo la rivelazione di Sam, e sottostà, come altri oggetti di cui abbiamo argomentato, allo stesso tipo di trasformazione semantica, anche se di segno più incisivo rispetto all'esemplificazione che abbiamo sopra proposto. Nel suo essere costruita a scena aperta, infatti, la casa trasforma in modo ancora più estremo lo spazio teatrale, creando una profondità di interni che ridefinisce il palcoscenico. Nell'adattamento di Latella, in effetti, la convenzione della quarta parete teatrale è già eliminata, come si è discusso, dalla luce che resta ininterrottamente accesa in tutta la sala e anche dalla posizione degli attori seduti sul limitare della scena con le spalle rivolte al pubblico. L'architettura imponente del prefabbricato rende, tuttavia, più esplicito questo scarto di convenzionalità della rappresentazione.

Caleb e Aron non riescono a portare a termine la costruzione, perché entrano in una relazione conflittuale con lo spazio interno della casa/bordello. Ma la quantità di assi che hanno utilizzato è sufficiente a coprire gran parte di quello che avviene dentro. Così, mentre era stato possibile per lo spettatore seguire la visita di Adam attraverso il reticolato dei tubi, non lo sarà più quando Aron è dentro. Come nel film di Kazan, che fa chiudere a Caleb la porta sulla scena dell'incontro tra Aron e la madre, anche nella versione teatrale la porta chiusa da Caleb dopo aver spinto il fratello dentro la stanza pone un limite e un divieto allo spettatore teatrale, che non può vedere cosa succede all'interno.

A completare la costruzione della casa saranno due tecnici che entrano in scena siglando in senso ulteriormente brechtiano l'inseparabilità dello spazio del palcoscenico da quello della vita

esterna, e includendoci in quella profondità di campo e ampiezza del quadro scenico che ha caratterizzato tutto l'adattamento. Ma il loro intervento conclusivo sembra donare alla casa un elemento di permanenza meno associabile con la facilità di smontaggio tipica delle strutture di utilizzo e impianto scenici. La casa ha, in un certo modo, sostituito il palcoscenico nella sua funzione più familiare e il suo completamento va verso la direzione di trasformare un luogo effimero di rappresentazione, come la scena di un teatro, smontabile e rimontabile in luoghi diversi, in uno spazio di permanenza del testo e dei suoi molteplici e controversi sensi. A questa trasformazione contribuisce, senza dubbio, anche la faticosità dell'operazione, mostrata dai personaggi che vi partecipano, costruendolo materialmente per tutta la durata della seconda parte dell'adattamento. Il fatto che sia costruita sul palcoscenico in piena luce e totale visibilità da parte dello spettatore ci porta a considerarne anche l'aspetto metaforico in relazione al romanzo stesso e al modo in cui Steinbeck lo ha costruito.

Come già accennato, il romanzo di Steinbeck è stato accusato di avere fondamenta poco solide nella tradizione istituzionale e codificata del romanzo americano, soprattutto nella sua accezione più connessa alla Grande tradizione del romanzo inglese. A determinare l'accusa concorrono la mancata adesione alle regole di coerenza stilistica del romanzo storico, la sospensione fra *Bildungsroman* nazionale e riscrittura biblica, ma, soprattutto, l'intromissione delle riflessioni che l'autore scrive al tempo presente sulla sua personale visione dell'umanità, in un periodo di equilibri instabili come quello successivo alla Seconda guerra mondiale in cui il testo fu pubblicato. Caratteristiche che gli sono valse l'appellativo di "estranged" (Schwartz 1952, 701-702), usato da Delmore Schwartz in una delle prime recensioni scritte all'uscita del romanzo. In questa estraneità al canone *East of Eden* è in buona compagnia, come ha fatto notare Robert DeMott, mettendolo in relazione a un altro corpo estraneo come il *Moby-Dick* di Melville. Entrambi "roughhewn, unsymmetrical and unfinished" (DeMott 1996, 91), i due romanzi sono descritti come una casa che sta fuori le mura della sacra cittadina della letteratura. Per quanto diversi, entrambi i romanzi sono accomunabili dal divenire organico che sembra presiedere al loro svilupparsi, in forma contrastiva a una qualsiasi pianificazione della struttura. E se per *Moby-Dick* la dimensione acquatica mette costantemente in discussione l'idea di confine e, quindi, di limite metaforico per il diramarsi del romanzo, in *East of Eden* la lotta tenace che tutti gli immigrati presenti nel romanzo ingaggiano con la terra arida della valle di Salinas mette il testo in relazione biologica con l'ambiente.

La casa è un elemento ricorrente in *East of Eden*, ma spesso in forme incompiute o soltanto desiderate. A farne oggetto di desiderio in modo più marcato nel romanzo è Adam. Prima di trasferirsi in California, Adam cerca di convincere il fratello Charles a usare una parte del

denaro ereditato dal padre per costruire una casa più bella e funzionale di quella in cui si ritrovano a convivere. Poi, una volta in California, Adam sceglie, dopo accurate ispezioni e verifiche del terreno, di acquistare una tenuta comprensiva dei resti della casa coloniale che i proprietari usavano come stalla e che ai suoi occhi, affascinati dallo spettacolo, appare come fosse cresciuta dal terreno stesso, quando pensa che “seemed to have grown out of the earth” (1952, 137).¹² I lavori di restauro dell’antica dimora s’interrompono, poi, in coincidenza con il disinteresse per la vita delle cose e delle persone (compresi i figli) che coglie Adam dopo l’abbandono di Cathy. Siamo condotti al suo interno soltanto quando fa la sua prima apparizione nel romanzo il personaggio di Abra. La bambina entra nella casa fatiscente con i due gemelli, che la usano come spazio per giocare, mentre i suoi genitori sono ospiti di Adam. La trasformazione della casa è oggetto di descrizione, come fosse un correlativo oggettivo della situazione emotiva, di paralisi fisica e morale del personaggio di Adam. La casa era già entrata nella sua “seconda decadenza”: la grande sala “intonacata a metà,” e la riga bianca della verniciatura che s’interrompeva nel punto in cui “gli operai l’avevano lasciata più di dieci anni prima,” con le finestre “tutt’ora senza vetri.” Il romanzo mostrerà la riguadagnata stima di Adam in se stesso, anche se la dimora verrà lasciata per il trasferimento a Salinas.

La casa costruita in scena nell’allestimento teatrale recupera la presenza ricorrente della dimora nel romanzo di Steinbeck, attribuendole una componente metaforica della scrittura, che troviamo esplicitata nella conclusione dello spettacolo. La coincidenza fra fine della costruzione della casa e conclusione del testo romanzesco è letteralmente e materialmente confermata dal riapparire in scena della figura dell’attrice narrante a conclusione dei lavori sul palco. Quando avanza verso il pubblico, l’attrice mostra di avere in mano il libro *La Valle dell’Eden*, in un gesto che duplica quello di Sam Hamilton quando aveva raccolto la Bibbia dal palco per rileggere la storia di Caino e Abele. Il romanzo di Steinbeck sostituisce il testo biblico non solo come oggetto di riferimento, ma come testo rappresentato nell’atto di lettura che l’attrice compie di fronte al pubblico, chiedendo il permesso di leggere l’ultima pagina del romanzo, quella in cui muore Adam. La lettura è resa ancora più straniante dall’attrice per come antepone alle battute dei dialoghi i nomi dei personaggi, per cui il libro che ha in mano sembra coincidere anche con il copione dell’adattamento, altro testo solitamente effimero, come la casa di assi montata sul palcoscenico.

¹² La matrice biologica dell’artefatto mette in relazione l’osservazione del narratore con le tendenze biomorfiche espresse nell’architettura statunitense nello stesso periodo in cui fu scritto il romanzo e, quindi, fa dialogare il testo con espressioni artistiche coeve, e lo apre a prefigurazioni postmoderne attraverso il campo di espressione inizialmente privilegiato dal postmoderno.

In questa *mise en abyme* finale si concretizza e suggella l'allegoria più macroscopica del lavoro di adattamento come lavoro, appunto, di riallestimento del testo di Steinbeck in un testo altro, ricomposto, come la casa di assi, attraverso un confronto costante e conflittuale fra i personaggi e il loro essere costruttori consapevoli di un senso difficile e pieno di contraddizioni, di abbandono e di ripresa dei lavori, di scatti e di pause nell'erigerla. Tutte dinamiche, queste, che ricordano i "fits and jerks"¹³ in cui Steinbeck vede realizzarsi il romanzo *East of Eden*, come ci racconta nel suo *Journal*, più volte ricordato. Nella lettera si trova una conferma indiretta del parallelismo in cui è stata illustrata la metafora della casa teatrale come struttura del romanzo. Per superare la crisi che ha bloccato la scrittura, infatti, Steinbeck considera la possibilità di usare singoli fogli da mettere in un raccoglitore, anziché il volume su cui è solito scrivere. Associando poi questo "building project" ad altri progetti di cui si sta occupando, lo scrittore include un "design" per "a new back to the house," e sovrappone, per sineddoche, la costruzione del libro a quella di un edificio. Steinbeck si mostra orgoglioso del fatto che riesce a portare a termine da solo i progetti che disegna. Nell'allestimento teatrale il 'testo', invece, è ultimato nell'intervento conclusivo degli operai, quasi a designare il contributo altrui alla ricostruzione del testo stesso.

Ma portandolo epicamente alla sua forma conclusiva, che poi lo spettatore sa essere effimera in quanto destinata ad essere smontata e rimontata a ogni spettacolo, il regista non sta anche utilizzando l'intervento consapevole e politico previsto nel teatro epico per mostrare a noi spettatori la necessità di dare una struttura nuova al nostro pensiero sul romanzo che abbiamo osservato nel suo farsi narrazione?

Vincenzo Maggitti, *Dottore di ricerca in Letterature Compare, insegna inglese nelle scuole di secondo grado. Si interessa di intersezioni tra diversi linguaggi mediatici, in modo particolare sul rapporto tra cinema e letteratura, cui è dedicata la monografia Lo schermo fra le righe. Letteratura e cinema del Novecento (Napoli: Liguori, 2007). Ha poi esteso il suo campo di ricerca anche al giornalismo nel volume The Great Report (Milano: Mimesis, 2018), pubblicando su riviste specialistiche (Letterature d'America) e online (Arabeschi e Between).*

Opere citate

Barr, Charles. "CinemaScope: Before and After." *Film Quarterly* 16.4 (1963): 4-24.

¹³ La citazione è presa dal *Journal* (1970, 90) e apre la lettera del 2 Aprile 1951, in cui Steinbeck racconta al suo *editor* Pascal Covici del blocco di scrittura di cui soffre dopo avergli consegnato la prima parte del romanzo.

- Davis, Robert Murray. *Steinbeck. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1972.
- DeMott, Robert. *Steinbeck's Typewriter: Essays on His Art*. Try: Whitston, 1996.
- Fleming, Victor. *Via col vento (Gone with the Wind)*, 1939.
- French, Warren. *Steinbeck*. Milano: La Nuova Italia, 1969.
- Kazan, Elia. *La valle dell'Eden (East of Eden)*, 1955.
- Latella, Antonio. *Francaamente me ne infischio*. Stabilemobile e La Corte ospitale, 2011.
- . *La Valle dell'Eden*. Emilia-Romagna Teatro Fondazione, Teatro Metastasio di Prato, Teatro stabile dell'Umbria, 2019.
- Leatham, Jeremy. "Out of Eden: Dualism, Conformity and Inheritance in Steinbeck's 'Big Book.'" *East of Eden: New and Recent Essays*. A cura di Michael J. Mayer e Henry Veggian. Rodopi: Amsterdam & New York, 2013. 123-144.
- Levin, Daniel. "John Steinbeck and the Missing Kamatz in East of Eden: How Steinbeck Found a Hebrew Word but Muddled Some Vowels." *The Steinbeck Review* 12.2 (2015): 190-198.
- Lewis, Richard Warrington Baldwin. "John Steinbeck: The Fitful Daemon." *Steinbeck. A Collection of Critical Essays*. A cura di Robert Murray Davis. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1972. 163-175.
- Mayer, Michael J. e Henry Veggian. *East of Eden: New and Recent Essays*. Amsterdam: Rodopi, 2013.
- Popolizio, Massimo ed Emanuele Trevi. *Furore*. Teatro di Roma, Teatro Nazionale, 2019.
- Said, Edward. *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*. Milano: Feltrinelli, 2004.
- Schwartz, Delmore. "Long after Eden." Recensione di *East of Eden*. *Partisan Review* 19 (Novembre/Dicembre 1952): 701-02.
- Steinbeck, John. *East of Eden*. New York: The Viking Press, 1952.
- . *The East of Eden letters. Journal of a Novel*. London: Heinemann, 1970.
- Veggian, Henry. "Introduction." *East of Eden: New and Recent Essays*. A cura di Michael J. Mayer e Henry Veggian. Amsterdam: Rodopi, 2013. ix-xviii.