



## MIMESIS / TRANSATLANTIC TRANSFERS. STUDI E RICERCHE INTERDISCIPLINARI

n. 5

Collana diretta da *Maria Cristina Iuli*

### COMITATO SCIENTIFICO

Enrico Carocci (*Università degli Studi Roma Tre*), Simone Cinotto (*Università di Scienze Gastronomiche di Pollenzo*), David Forgacs (*New York University*), Eugenia Paulicelli (*The City University of New York*), Karen Pinkus (*Cornell University*), Roberto Rizzi (*Politecnico di Milano*), Gaia Caramellino (*Politecnico di Milano*), Paolo Scrivano (*Politecnico di Milano*), Lucy Maulsby (*Northeastern University*), Maria Antonella Pellizzari (*The City University of New York*)

### COORDINAMENTO DI REDAZIONE

Marta Averna (*Politecnico di Milano*), Valeria Casali (*Politecnico di Torino*), Stefano Morello (*Università del Piemonte Orientale*), Giulia Crisanti (*Università di Scienze Gastronomiche di Pollenzo*), Giuseppe Gatti (*Università degli Studi Roma Tre*)







# TRAME TRANSATLANTICHE

Relazioni letterarie  
tra Italia e Stati Uniti, 1949-1972

A cura di  
Cristina Iuli e Stefano Morello



 MIMESIS



Il presente volume è pubblicato con il finanziamento del Miur – Prin 2017 e con un contributo dell’Università del Piemonte Orientale, Dipartimento di Studi Umanistici.



MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)

[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)

[mimesis@mimesisedizioni.it](mailto:mimesis@mimesisedizioni.it)

Collana: *Transatlantic Transfers. Studi e ricerche interdisciplinari*, n. 5

Isbn: 9791222303970

© 2024 – MIM EDIZIONI SRL

Piazza Don Enrico Mapelli, 75

20099 Sesto San Giovanni (MI)

Phone: +39 02 24861657 / 21100089

William Faulkner fuma la pipa a Roma (1995)

© Mondadori Portfolio

## INDICE

<i>TRANSATLANTIC LITERARY NETWORKS, 1949-1972</i> <i>Cristina Iuli, Stefano Morello</i>	11
UN ORDITO TOSCANO: LA FOCE E VILLA SOLAIA NEGLI SCRITTI DI IRIS ORIGO E ARTURO VIVANTE <i>Carla Pomarè</i>	39
UGUCCIONE RANIERI DI SORBELLO E <i>THE ITALIAN SCENE</i> DIPLOMAZIA CULTURALE, COMUNICAZIONE ISTITUZIONALE E PROMOZIONE DELLA CULTURA ITALIANA NEGLI STATI UNITI (1953-69) <i>Antonella Valoroso</i>	57
“OMERO SUL PACIFICO”: PIER MARIA PASINETTI TRA VENEZIA E L'ESTREMA AMERICA <i>Cecilia Gibellini</i>	75
<i>AN AMERICANIZED EUROPEAN: NATALIA DANESI MURRAY</i> TRA ITALIA E STATI UNITI <i>Marta Zonca</i>	93
ROMA E DUE AMERICANI: LA CITTÀ ETERNA DI JOHN CHEEVER E ELEANOR CLARK <i>Cristina Iuli</i>	109
CLASSE, RAZZA E ANTICOLONIALISMO NELLA ROMA TRANSATLANTICA DI RALPH ELLISON <i>Sara Marzioli</i>	131
SCENE TRANSATLANTICHE: ECO ITALIANE NELLA BEAT GENERATION <i>Stefano Morello</i>	149

UNO STIMOLO ALL'AZIONE POETICA: TRADUZIONI, EDITORI E LETTORI NEL SISTEMA CULTURALE STATUNITENSE <i>Giulia Pellizzato</i>	175
RICEZIONE DELLA POESIA ITALIANA CONTEMPORANEA NEL SECONDO DOPOGUERRA: IL CASO DEGLI STATI UNITI <i>Giorgio Alberti</i>	193
“L'ANTI-RICEZIONE” DI GABRIELE D'ANNUNZIO NEGLI STATI UNITI <i>Gioele Cristofari</i>	213
SE NON QUANDO, DOVE? SUCCESSO INTERNAZIONALE E TRADUZIONE DELLE OPERE DI PRIMO LEVI NEGLI STATI UNITI <i>Francesca Pangallo</i>	229
TRIANGOLAZIONI TRANSATLANTICHE DI UNA CUCINA VINTAGE <i>Franco Minganti</i>	251

Questo volume è dedicato alla memoria di Maurizio Vaudagna, mentore, collega e amico, Professore di Storia degli Stati Uniti, pioniere degli studi transatlantici e persona di rara sensibilità e impareggiabile senso dell'umorismo.





Desidero ringraziare le colleghe Cecilia Gibellini e Carla Pomaré e tutti i ricercatori e le ricercatrici che hanno collaborato nell'Unità di Ricerca dell'Università del Piemonte Orientale al Progetto di Ricerca di rilevante Interesse Nazionale *Transatlantic Transfers: The Italian Presence in Post-War America, 1949-1972*". La mia gratitudine si estende anche a tutti i partecipanti al convegno "Transatlantic Literary Networks, 1949-1972", la cui ricerca è arrivata fino a questa pubblicazione o ad altre collegate.

Un ringraziamento speciale e affettuoso va al *team* di assegnisti e assegniste, dottorandi e dottorande dell'Università del Piemonte Orientale che hanno lavorato assiduamente durante tutte le fasi della ricerca al *Transatlantic Transfers Atlas* – dalla progettazione alla redazione delle schede, all'editing e alla mostra finale – e che hanno anche trovato la passione e il tempo indispensabili a scrivere saggi originali inclusi in questo volume e in altre pubblicazioni generate da questa ricerca. Più di chiunque altro, a tenere salde le redini del progetto sono stati: Stefano Morello, Gioele Cristofari, Giulia Pelizzato e Marta Zonca.

Cristina Iuli



CRISTINA IULI, STEFANO MORELLO  
*TRANSATLANTIC LITERARY NETWORKS,*  
1949-1972

Il racconto di Donald Barthelme “Critique de la Vie Quotidienne”, pubblicato sul *New Yorker* il 9 luglio 1971, si apre su una famiglia newyorkese di classe media sull’orlo di una crisi matrimoniale. Wanda, la moglie, sfoglia *Elle*, costringendo il marito a prestare attenzione alle foto dell’elegante ristrutturazione di un vecchio mulino in Bretagna da cui spiccano arredi di Arne Jacobsen e “cose di plastica arancione e rosso brillante che arrivano da Milano” (Barthelme 1971, p. 26)<sup>1</sup>. Barthelme, che aveva trascorso tutta l’infanzia e buona parte della gioventù a Houston, in Texas, dove il padre era direttore del museo di architettura contemporanea, era profondamente consapevole del significato del design come mediatore culturale, al punto da usarlo per parlare di tutt’altro in un racconto che fin dal titolo evoca esplicitamente (benché ironicamente) il famosissimo studio del filosofo marxista francese Henry Lefebvre. Nella “Critica della vita quotidiana” di Barthelme, la seduzione culturale come strumento d’elezione di quel *soft power* (Nye 1990; Ellwood 2021) attraverso cui negli anni della Guerra Fredda gli Stati Uniti egemonizzano l’Europa, viene esibita nella curva di ritorno di una parabola che riporta sul terreno dei consumi culturali statunitensi cose di plastica italiane, rotocalchi francesi, arredi scandinavi e film della *nouvelle vague*. Nel banale quotidiano di un appartamento newyorkese, il cromatismo pop-elegante del design milanese degli anni del boom spicca insieme alle linee iconiche del design scandinavo e al femminismo pop di *Elle*, sottolineato dai richiami molteplici alla musa di Jean-Luc Godard, Anna Karina.

Non si tratta di semplici riferimenti utili a inquadrare la scena, ma di vere e proprie citazioni di una storia globale dell’estetica che

---

1 Per ragioni editoriali, in questo volume non è stato possibile inserire le citazioni in lingua originale. Quando non diversamente specificato, le traduzioni sono degli autori e delle autrici dei saggi.

si afferma nel secondo dopoguerra attraverso il sistema reticolare e multidirezionale di scambi transatlantici messo in atto da una molteplicità di soggetti che si affacciano per la prima volta su un mercato mondiale, lasciando nelle lettere americane numerose tracce – anche di cultura italiana, come testimonia il racconto. Il sistema di referenze evocato dal dettaglio così magistralmente esposto nel racconto di Barthelme rimanda, infatti, a un’assai più ampia rete di produzione, distribuzione, consumo e comunicazione che tra la fine degli anni quaranta e i primi anni settanta definisce la scena artistico-letteraria italiana e la inserisce nel mondo globalizzato grazie soprattutto agli scambi transatlantici, ovvero ai rapporti economici, politici e culturali che in quel periodo prendono forma tra l’Italia, gli Stati Uniti, e gli altri paesi europei, promuovendo un’immagine rinnovata dell’Italia e contribuendo ad accelerare la connotazione transnazionale dei fenomeni letterari, culturali e identitari di ciascun Paese.

Si tratta di un fenomeno complesso che si sviluppa lungo rotte “intricate”, come le definisce Franco Minganti in questo volume, sia tra le due sponde dell’Atlantico che attraverso i confini europei. Non sempre direttamente e mai in senso unidirezionale, idee, opere, modelli produttivi, fenomeni letterari, sensibilità politiche circolano tra Italia e Stati Uniti insieme alle persone che, talvolta in modo programmatico e altre volte inconsapevolmente, diventano le protagoniste di una fase fondamentale dello sviluppo internazionale della cultura italiana: scrittori e scrittrici, agenti, traduttrici e traduttori letterari, editori, intellettuali e corrispondenti di quotidiani e riviste, docenti universitari, insegnanti di lingua italiana, collezionisti, Fulbrighter, borsisti dell’American Academy a Roma e la nutrita colonia americana di stanza anzitutto a Roma, ma anche a Firenze, Venezia e in altre città italiane. Esistenze le cui vite accadevano, *Between Worlds*, come recita il titolo dell’autobiografia del poliedrico artista belga-italo-americano Leo Lionni, direttore grafico di *Fortune* dal 1948 al 1960, e come dichiarava Gian Maria Pasinetti, scrittore e corrispondente *pendolare* tra due continenti: “Su e giù, giù e su, qualche viaggio di mare e poi dozzine di andirivieni in volo” (Pasinetti 2010, in Gibellini in questo volume p. 76); persone per le quali “le grandi nemiche” erano “le tariffe degli aerei”, e alle quali, continuava Pasinetti, “espressioni come sradicamento, trapianto, esilio, non dicono niente” (*ibid*).

Rintracciare la presenza di quei protagonisti – soggetti spesso in azione nelle retrovie dell'industria culturale e letteraria – per tentare una ricognizione dell'influenza che dal dopoguerra la cultura italiana ha avuto sulle lettere americane è stato l'obiettivo della ricerca di cui si presentano qui i risultati. Parte del più ampio Progetto di Ricerca di rilevante Interesse Nazionale *Transatlantic Transfers: The Italian Presence in Post-War America, 1949-1972*, l'ipotesi esplorata dalle ricerche raccolte in questo volume è che le reti letterarie e artistiche italiane siano state più influenti sulla cultura americana di quanto non sia stato finora riconosciuto, e che, di contro, proprio la circolazione in traduzione della letteratura italiana negli Stati Uniti in una fase tardo-modernista della periodizzazione letteraria sia stata cruciale alla canonizzazione di un corpus di opere riconoscibile a livello internazionale come espressione di una letteratura italiana moderna e *quasi-modernista*.

Per cogliere i collegamenti, le occasioni e i processi di contaminazione tra le due – o più – culture interessate in queste traiettorie multiple e non lineari, e per mettere a fuoco le dinamiche degli scambi culturali transnazionali, si è scelto di adottare una metodologia interdisciplinare e una prospettiva multidirezionale lontane dal paradigma critico a lungo dominante nella storiografia sui rapporti culturali tra Stati Uniti e Italia nel secondo dopoguerra (De Grazia, 2001; Scott-Smith 2003; Saunders 1999; Del Pero, 2001; Gundle 2000; Forgacs and Gundle 2007), che privilegiava il tema dell'americanizzazione dell'Europa nel contesto della Guerra Fredda. I due concetti correlati di “influenza” – di una cultura su un'altra – e di “unidirezionalità” – dei processi di contaminazione culturale – presupposti da quella storiografia e da approcci convenzionali della critica letteraria interessata a spiegare i processi di interrelazione, intertestualità e contaminazione culturale, sono stati rivisti o addirittura rovesciati dalla storiografia recente a favore di un approccio più sistemico, multidirezionale e transnazionale allo studio dei fenomeni (Iuli e Cinotto 2024; Carocci 2023; Averna 2023), lo stesso che in larga parte ha fornito le premesse anche di quanto esposto in questa sede. L'anglicismo che si è scelto per il titolo del progetto generale rimanda, infatti, al processo multidirezionale di contatti, trasferimenti e contaminazioni tra punti e fenomeni distanti nella geografia fisica e culturale del dopoguerra avvicinati proprio dal sistema di scambi e contatti transnazionali,

fondamentale – come si è sostenuto altrove (Iuli e Cinotto 2024; Cinotto e Crisanti 2023; Cinotto e Iuli 2024) – all’affermazione internazionale del *Made in Italy* come operazione di *nation-building* e *nation-branding* a cui parteciparono pienamente anche le opere dell’ingegno letterario, artistico, e creativo (Averna 2023; Postiglione e Rizzi 2023).

Negli anni Cinquanta e Sessanta, buona parte della promozione statunitense di prodotti italiani – poco importa che si trattasse di scooter Lambretta, di macchine per cucire Necchi o di romanzi tradotti – si affidava all’uso dell’espressione “*New Italian Renaissance*”, ovvero nuovo Rinascimento Italiano, che istituiva nel linguaggio del marketing una sintesi simbolica di passato e presente, tradizione e innovazione, antico e moderno, artigianato ed estetica per significare l’essenza di un’*italianità* funzionale alla riabilitazione politica internazionale attraverso la promozione del prodotto italiano. Ma, in direzione opposta, è invece solo a partire dallo sguardo di ritorno che dagli Stati Uniti si volge alla lunga stagione letteraria novecentesca – interrotta nelle sue relazioni internazionali dal ventennio Fascista –, che a partire dagli anni Cinquanta sarebbe diventato possibile ricollocare la letteratura italiana nel più ampio contesto dei modernismi del XX secolo. L’adozione del termine “modernismo” nella critica letteraria italianistica dovrà attendere ancora circa un sessantennio per iniziare ad affermarsi (Donnarumma 2012; Luperini, Romano, e Tortora 2011; Luperini, Romano e Tortora 2012; Somigli e Moroni 2004; Somigli 2014), ma le basi per quel processo di restituzione delle varie esperienze di avanguardia che avevano animato le produzioni letterarie italiane nel corso della prima metà del secolo a un contesto teorico più sintonizzato sui modernismi internazionali vengono poste proprio nel corso di quel processo di scambi transatlantici attraverso cui il *Made in Italy* si affermava nel mondo. Utile a inquadrare una serie di esperienze culturali che avevano avuto luogo tra l’inizio del ventesimo secolo e la seconda guerra mondiale, e a ricondurle a quella “costellazione di fenomeni culturali che riflettono, in modi complessi e contraddittori, l’esperienza della modernità” (Moroni e Somigli 2004, p. 4), il termine modernismo inizia a narrare anche l’esperienza italiana solo, riteniamo, per effetto della complessa mediazione postbellica di scambi transatlantici che riposizionarono l’Italia nel mondo come paese finalmente moderno e finalmente

post-fascista, e con esso la sua cultura, la sua letteratura e la sue produzioni materiali.

Questo processo venne immediatamente colto e registrato, anche a livello popolare, dall'ampio inserto dedicato all'Italia da *Life Magazine* del 24 novembre 1947, che si chiudeva su una considerazione sullo stato dell'arte e della letteratura italiana, ricollocate dal piano locale a quello "universale":

Il secolare genio italiano per l'ingegneria e la grande creatività nell'arte non sono stati cancellati dal fascismo o dalla guerra. Al contrario, negli ultimi tre anni l'Italia ha conosciuto una notevole rinascita nei campi culturali della musica, dell'arte e della letteratura. Centinaia di giovani italiani sono impegnati a scrivere, dipingere e comporre. Romanzieri come Carlo Levi e Alberto Moravia hanno ottenuto un successo di critica universale. (p. 134)

Va sottolineato che l'autore anonimo dell'inserto di *Life* non era stato il primo reporter statunitense a cogliere lo slancio e il potenziale transnazionale della letteratura italiana nella sua fase di rinascita o neo-Rinascimento moderno. Nel suo articolo per *Vogue* dell'anno precedente, "Italy Revives", Maria Mannes non solo evidenziava le aspettative sulla popolarità di cui *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi avrebbe goduto grazie all'imminente traduzione negli Stati Uniti, ma evocava anche la "circolarità" e l'iteratività di contagi transatlantici di cui erano portatori i più accreditati tra gli autori italiani noti a livello internazionale:

I due che sembrano dominare il campo delle lettere in Italia in questo momento sono Vittorini e Moravia. Come quasi tutti gli scrittori europei, entrambi sono stati profondamente influenzati da Steinbeck e Hemingway. Vittorini, un giovane dal volto illuminato, gentile e ardente, è forse la massima autorità in materia di letteratura americana, e l'eccessiva semplificazione del suo stile riflette il suo assorbimento dell'argomento. Anche Moravia riduce la sua prosa all'osso; è pulita, dura e precisa. Gli ultimi libri di entrambi saranno pubblicati quest'inverno in edizione inglese e americana. (p. 326)

Come si vedrà nei saggi presentati in questo volume (Zonca, Pelizzato), dietro il successo statunitense di Levi, Moravia e Vittorini c'è una fittissima trama di relazioni professionali che collegano

autori, agenti e traduttori, e negoziazioni sui diritti internazionali. Tra gli agenti coinvolti in questo processo, ricordiamo, ad esempio, la figura poliedrica di Natalia Danesi Murray, scout, agente e key manager di Mondadori negli Stati Uniti, la cui intelligenza, capacità professionale e rete di contatti personali facilitarono l'edizione Farrar, Strauss e Giroux di *Agostino* di Alberto Moravia (1950), l'edizione Signet di *Una storia di poveri amanti* di Vasco Pratolini (1948) e, soprattutto, come sottolinea Marta Zonca in questo volume “il debutto e al successo di uno dei primi esempi di neorealismo italiano, *Roma città aperta*, il film che trasformò Anna Magnani in una star internazionale” (p. 99).

*Transatlantic Literary Networks* offre una prima ricognizione del campo di queste relazioni. In particolare, gli autori e le autrici dei saggi qui raccolti hanno cercato di osservare, senza alcuna pretesa di esaustività, il processo di elaborazione di una riconoscibile declinazione italiana di modernità quale risultato delle reti di scambio transatlantiche che si affermarono tra elementi eterogenei che spaziano dall'azione dei singoli attori – come autori, editori, intellettuali, istituzioni, agenti e traduttori –, allo studio degli oggetti culturali e dei loro adattamenti – romanzi, poesie, saggi, produzioni cinematografiche –, alle le reti sociali e professionali coinvolte, al design. Le tracce che queste azioni hanno lasciato sulle riviste, nei carteggi, negli archivi, nelle pratiche traduttive, negli stili di consumo, nelle modalità di organizzazione del lavoro e di promozione editoriale fanno emergere la circolarità, la multidirezionalità e il carattere iterativo dei fenomeni di contaminazione culturale, e rivelano, come ha già recentemente notato Enrico Carocci in un altro volume di questa collana, che nel periodo osservato “le dinamiche di scambio più interessanti” non emersero all'interno di un campo culturale ristretto, ma “dalla convergenza o dalla cooperazione di forze diverse, anche secondo cicli di retroazioni circolari che a seconda dei casi finivano per favorire oppure contenere o respingere l'incipiente diffusione di un moderno Made in Italy” (Carocci, p. 13).

Del resto, la scelta metodologica di privilegiare come oggetto di osservazione delle ricerche proprio specifici punti di snodo e di convergenza delle dinamiche di scambio transnazionale è evidente fin dalla scelta di individuare come termini di datazione del progetto le due grandi mostre che il Museum of Modern Art di New York dedicò all'Italia nella seconda metà del ventesimo secolo, perché



entrambe presuppongono esattamente quella sinergia e convergenza tra le arti e gli artifatti, tra il pensiero e l'oggetto – presenti, per restare al novecento, già nelle opere delle avanguardie futuriste e recuperate nel concetto di Nuovo Rinascimento – che definirà non solo il *Made in Italy* ma una versione di modernismo italiano come manifestazione di una singolarità culturale che trova legittima collocazione all'interno di quell'idea di modernità plurale e multipla descritta dalla teoria delle *multiple modernities* (Eisenstadt 2000).

La prima mostra, *Twentieth-Century Italian Art*, curata da James Thrall Soby e Alfred J. Barr nel 1949, per la prima volta presentava agli Stati Uniti, decretandola, “l'importanza e la portata internazionale dell'arte italiana del ventesimo secolo”, enfatizzando in particolare le opere dei giovani artisti che, pur essendo cresciuti “nell'isolamento imposto dal Fascismo”, avevano prodotto sia un'arte di grande originalità senza avere ancora raggiunto la reputazione internazionale già conquistata da “film straordinari come *Roma Città Aperta*, *Sciuscià* e *Paisà*”, sia una cultura diffusa di collezionismo d'arte come fatto comune, quasi alla portata di tutti, che si esercitava pur nella modestia di mezzi o addirittura nella povertà (Museum of Modern Art 1949, p. 1). La seconda, dal titolo conclusivo *Italy: The New Domestic Landscape*, curata da Emilio Ambasz nel 1972, sanciva il breve ma significativo momento di egemonia globale dello stile italiano incarnato dal *Made in Italy* magnificamente espresso dal design industriale, espressione sinergica di arte, filosofia, scrittura, artigianato, industria. Non a caso la mostra aveva come sponsor principali il Ministero degli Affari Esteri, l'Istituto per il Commercio Estero e ENI, ai quali vanno aggiunti i numerosi altri sponsor industriali dell'edizione – transnazionale – del catalogo. Tra le due, a decretare la piena modernità dei prodotti italiani, si era svolta anche la mostra itinerante *Italy at Work: Her Renaissance in Design Today*, per la cura di Mayer Rogers, inaugurata a Chicago nel 1951 e poi allestita nelle principali città statunitensi nei tre anni successivi. Anche le mostre svolsero una funzione sinergica nella promozione delle “cose italiane” di cui parlava Pasinetti; si richiamavano vicendevolmente soprattutto nella definizione di quel “carattere italiano” e di quello stile moderno e singolare che, osservato dal di fuori dei confini nazionali, trovava nuova affermazione nel contesto delle esperienze europee. Come scriveva Mayer Rogers nell'introduzione al catalogo della mostra in un brano che vale la pena riportare interamente:

In America la recente mostra di pittura e scultura italiana del Novecento organizzata dal Museum of Modern Art ha richiamato l'attenzione sui contributi dell'Italia allo sviluppo dell'arte contemporanea, contributi in gran parte persi di vista a causa del grande interesse per la scuola di Parigi e per le sue propaggini internazionali. Non c'è dubbio che entrambi i fenomeni abbiano avuto un impatto predominante sull'arte del nostro tempo. Tuttavia, anche su di essi, nell'opera di Modigliani, per citare un caso ben noto, l'influenza diretta della tradizione e dell'approccio italiano ha giocato un ruolo. Non va inoltre dimenticato che la reazione contro la staticità del post-impressionismo trova una delle sue prime espressioni nei manifesti futuristi di Marinetti e Boccioni del 1909 e 1910. Anche se la realizzazione effettiva del loro programma fu in gran parte abortita a causa delle intrinseche contraddizioni, esso costituì una controparte italiana all'intellettualismo più formale del cubismo.

[...] Pochi anni dopo, l'opera di Giorgio de Chirico fornì una delle principali forze direzionali per il movimento surrealista del decennio successivo. Lì l'influenza italiana contribuì certamente a dotare quella importante stagione dell'arte contemporanea di gran parte di quegli elementi poetici e mistici che le hanno apportato vitalità e profondità interiore. Sebbene le opere di alcuni dei più giovani designer presenti in mostra evidenzino chiaramente l'impatto sul loro lavoro di Picasso, della genialità e portata del suo attacco al formalismo espressivo, esse mostrano anche un certo calore, senso dell'umorismo e un apprezzamento sensuale delle forme essenzialmente italiani.

Nel complesso, l'astrazione pura ha poco appeal sul temperamento italiano. La reazione contro un realismo banale trova lì il suo sbocco naturale nella fantasia delle forme. (p. 23)

Le parole di Rogers presuppongono una nozione di modernismo policentrico che recupera l'esperienza italiana del Novecento collocandola a pieno titolo nella storia globale dell'estetica ridisegnata nel dopoguerra, e lo fa riproponendo ancora una volta la sintesi di arte e artefatto, costruito intellettuale e creazione materiale come cifra essenziale e ricorsiva della creatività italiana espressa in tutte le forme della sua modernità. Solo uscendo dal paradigma della comparazione tra culture nazionali circoscritte per guardare, invece, alle reti e alle dinamiche transnazionali – come avviene nella citazione da Rogers – è possibile vedere interconnessioni e iterazioni nuove e coniare, per usare un'espressione di Maria Antonella Pellizzari, “nuove parole di pluralità” nella descrizione delle esperienze moderniste. Ad esempio, il fortunato sincre-

tismo di rinascimento e modernismo che accompagna il discorso dell'*upgrading* della cultura italiana alla sua *originale* modernità pre-fascista o al suo *nuovo* rinascimento post-fascista è un prodotto di queste nuove interazioni. Analogamente, l'esaltazione della sinergia tra artigianato, industria, arte e editoria catturata dal design e sintetizzata nel segno grafico costituisce una delle forme più immediatamente riconoscibili della convergenza di culture intellettuali e materiali nel moderno italiano. Come ha sostenuto Antonella Camarda a proposito di Lionni – che insieme a Costantino Nivola e a Saul Steinberg è stato uno degli intellettuali “transatlantici” maggiormente identificati come *vettori* di modernismo transnazionale “italiano” negli Stati Uniti (Camarda 2023; Altea 2023) – Lionni, nei suoi molteplici ruoli di direttore grafico e di collaboratore artistico del Moma e di altre istituzioni statunitensi, e come referente della comunicazione Olivetti per gli Stati Uniti, ha contribuito significativamente a stabilire un legame forte tra “Italia, Olivetti e modernità”, integrando il design moderno italiano nei progetti artistici e di design statunitensi.

Questo tipo di convergenza tra italianità e modernità incarnata negli oggetti di design, nelle narrazioni di italianità e espressa nelle culture artistiche e letterarie italiane del novecento che, come si è detto, partecipano pienamente alla creazione e al consolidamento del *Made in Italy*, fornisce una cornice concettuale per comprendere il contesto che ha favorito la circolazione della letteratura italiana oltreoceano come espressione di una modernità in corso di affermazione. Se nelle collaborazioni tra l'esule antifascista Max Ascoli e i critici Roberto Longhi e Carlo Ludovico Ragghianti si articola il progetto di definire una nuova modernità italiana e di disseminarla attraverso la creazione di adeguate infrastrutture culturali e commerciali transatlantiche – la CADMA, fondata a Firenze nel 1945, e la corrispondente *House of Italian Handicrafts* a New York nel 1945 –, nella fondazione della rivista di letteratura internazionale *Botteghe Oscure*, della Principessa romana Marguerite Caetani, nel 1948, prende forma il progetto di creare un'infrastruttura internazionale capace di collocare sulla scena letteraria transnazionale le opere di autori italiani contemporanei. Grazie alla preziosa collaborazione di Giorgio Bassani, alla presenza di alcune delle firme più celebri della scena letteraria globale e a una cura artigianale e personale della rivista (Giorcelli 2022), nei tredici anni di attività

*Botteghe Oscure* gioca un ruolo chiave nel quadro culturale internazionale, conquistando una certa notorietà negli Stati Uniti grazie alla pubblicazione dell'antologia *New Italian Writers*, edita da New Directions nel 1950 (cfr. Alberti in questo volume) e consentendo a molti giovani scrittori di emergere nel campo letterario entrando in contatto con case editrici americane e inglesi, quali Knopf e Hamilton. Come scrive Marta Zonca nella voce dedicata a *Botteghe Oscure* del *Transatlantic Transfers Atlas*, anch'esso generato da questo progetto di ricerca<sup>2</sup>:

L'eterogeneità dei testi ben rappresenta la vivacità culturale del dopoguerra italiano. Fra le opere che più incontrano il favore del pubblico statunitense figurano “Valentino” di Natalia Ginzburg, “Le ragazze di Sanfrediano” di Vasco Pratolini, e “La casa di via Valadier” di Carlo Cassola. È *Botteghe Oscure* a portare al successo in Italia e all'estero Petroni e, dopo la pubblicazione postuma del primo capitolo de *Il Gattopardo* (*Quad. XXI*, 1958), Tomasi di Lampedusa. In campo poetico, Giorgio Caproni, Carlo Levi, Umberto Saba e Pier Paolo Pasolini ricevono giudizi positivi. Molto apprezzati sono anche i testi dello stesso Bassani.

*Botteghe Oscure* non è stato il solo indicatore della presenza della cultura italiana nel quadro di un modernismo sinergico transnazionale; un altro esempio che arriva dalla storia editoriale è testimoniato dalla scelta dell'editore James McLaughlin di includere nel canone modernista internazionale rappresentato dal suo marchio, *New Directions*, le opere di Elio Vittorini, Giuseppe Berto, Italo Svevo e Corrado Alvaro – come Giulia Pellizzato evidenzia nel suo saggio in questa raccolta. E un ulteriore esempio di deterritorializzazione letteraria – ovvero di ibridazione interlinguistica, secondo Jennifer Scappettone (Scappettone 2014) – tra la lingua poetica di Eugenio Montale e quella di Robert Lowell lo incontriamo nelle scelte traduttive che il poeta americano dedica al collega italiano nelle sue *Imitations* (1958), creando un corpus traduttivo esemplare che diventerà paradigma di traduzione poetica nella lingua inglese, come ricostruisce in questo volume Giorgio Alberti.

2 Cfr. “Botteghe Oscure” in *Transatlantic Transfers Atlas* <https://transatlantic-transfers.polimi.it/it/atlas/520/botteghe-oscure>

Danesi Murray, Marguerite Caetani, James McLaughlin e Robert Lowell, che con il loro lavoro hanno intessuto metaforicamente e materialmente reti di relazioni tra la creatività industriale, letteraria e commerciale attraverso l'oceano, offrono esempi illustri dello sforzo compiuto da decine di traduttori, professori, agenti, negozianti di diritti d'autore e promotori culturali per intrecciare al significante "Made in Italy" i prodotti letterari italiani e per integrare nella cultura statunitense le infrastrutture materiali e simboliche nazionali.

## II. *Trame transatlantiche, viste da lontano*

Ma come si registrano e misurano queste interazioni e i fenomeni che definiscono il successo della cultura italiana oltreoceano nel dopoguerra? Da un punto di vista puramente quantitativo è possibile – almeno entro certi limiti – ricostruire empiricamente il peso dei fattori di influenza della cultura italiana negli Stati Uniti, ad esempio consultando le statistiche relative alle esportazioni di manifatture e prodotti di consumo nel periodo considerato (Fondazione Edison 2021, DATI JON), agli investimenti nelle produzioni e distribuzioni cinematografiche (Di Chio in Carocci 2023), o al numero di romanzi tradotti in un arco di tempo circoscritto (Healey 2019). Ma le cose si complicano volendo ricostruire, se non un quadro complessivo, almeno una descrizione più *densa* (Geertz 1973) che possa dare conto non solo del consumo materiale o della disponibilità sul mercato statunitense di prodotti letterari italiani, ma anche del loro peso qualitativo, e di valutarne sia l'impatto affettivo-culturale e la forza di attrazione, sia la capacità di incidere sulla produzione letteraria statunitense attraverso suggestioni, citazioni implicite, rimandi di stile, presenza di temi – operazione tanto più difficile quanto più ci si muove tra lingue diverse e tra opere lette generalmente in traduzione.

In effetti, come evidenzia il racconto di Barthelme, individuare i punti di contatto e i raccordi tra fenomeni di contaminazione e influenza culturale è un'operazione molto trasversale, che opera anche per associazioni tra campi culturali diversi, e suggerisce di uscire dalle strettoie del concetto di "influenza" e di adottare una concezione ampia e metodologicamente innovativa dei parametri di ricognizione della presenza di una cultura in un'altra. Perché,

pur nella consapevolezza che “la profondità dell’influenza poetica non può essere ridotta allo studio delle fonti, alla storia delle idee o al sequenziamento delle immagini” (Bloom 1973, p. 7) rintracciare le fonti, i modelli, gli eventi, i mediatori di diversa natura, le iniziative, le organizzazioni produttive e il sistema di disseminazione che hanno contribuito a diffondere la letteratura italiana negli Stati Uniti permette quantomeno di iniziare ad abbozzare un sistema di relazioni, di considerarne la molteplicità e l’addensamento intorno a persone, eventi, o oggetti di particolare rilevanza che hanno saputo intercettare l’attenzione e il gusto tanto delle élites culturali americane quanto delle masse più vicine alla cultura cosiddetta di consumo e ai movimenti migratori che avevano portato milioni di italiani a trasferirsi negli Stati Uniti dall’Ottocento in avanti. Si tratta di un obiettivo da un lato eccessivamente ambizioso, dati i limiti di un progetto di ricerca, ma dall’altro tuttavia necessario a produrre una prima cartografia che sbizzi la percezione del fenomeno, riorientandone la lettura verso una comprensione più dettagliata non solo di quale fosse l’effettiva presenza di “cose letterarie” italiane nei principali centri urbani statunitensi, ma anche di come tale presenza alimentasse un’idea di “italianità” moderna, alla moda e differente da quella che si era formata nel corso di una secolare storia di immigrazione dall’Italia verso gli Stati Uniti.

Senza dubbio l’interesse postbellico per la cultura italiana negli Stati Uniti era stato alimentato, oltreché dalla storia della seconda guerra mondiale che aveva portato molti soldati americani in Italia, dalla massiccia operazione di traduzione di narrativa italiana nel periodo intercorso tra il 1947 e il 1959, come Pellizzato ricostruisce dirigendo l’attenzione sulle modalità di promozione e disseminazione di quelle opere tra diverse fasce di consumatori e sulle differenze tra i sistemi editoriali sulle due sponde dell’oceano. Ma non si trattò solo di un discorso di sociologia dei consumi. L’interesse crescente per le cose italiane che si stava manifestando in America, ebbe a dire Pasinetti nella declaratoria che inaugurava il primo numero della rivista *Italian Quarterly* da lui fondata nel 1957 insieme a Carlo Golino, Lowry Nelson Jr. e Charles Speroni, e che annovera tra i suoi autori altri intellettuali diasporici come Paolo Milano, Renato Poggioli, Dante Della Terza, e Franco Fido, è sintomatico del “nuovo ruolo che dal secondo dopoguerra l’Italia ha assunto nel

mondo” (Gibellini, p. 85). Un interesse non esclusivo di intellettuali e accademici, ma di un pubblico più ampio di curiosi e interessati. A dimostrazione di quanto capillare e trasversale fosse la passione per le cose italiane, circa un decennio dopo l’esordio di *Italian Quarterly*, nel 1965, Luigi Barzini Jr., che dall’Italia contribuiva spesso con recensioni e articoli di costume su riviste statunitensi, tornava sulle pagine di quella stessa rivista per decretare nella recensione al volume di John Phillips, *The Italians: Face of a Nation* (esso stesso sintomo di una tendenza) il fatto compiuto della passione americana per l’Italia e le cose italiane senza distinzione di categoria:

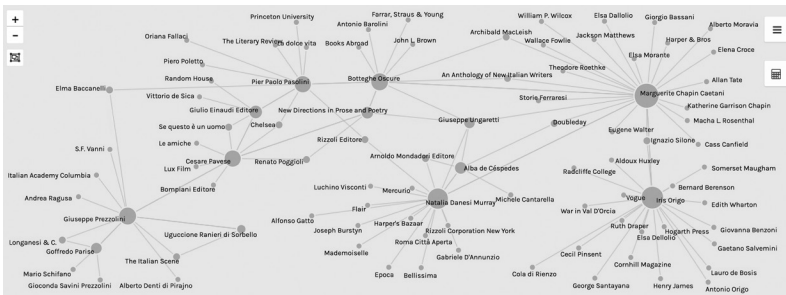
Il mondo sta mostrando un interesse inusitato per le cose italiane [...] Sono stati scritti più libri sull’Italia negli ultimi anni che in diversi secoli [...] La maggior parte di questi libri sono ispirati dall’entusiasmo, dall’affetto e persino dall’ammirazione, più che da una reale conoscenza [...] Pochi stranieri si fermano abbastanza a lungo per conoscere bene il paese [...] Gli stessi italiani non scrivono mai né pensano alle proprie abitudini, come se pensassero che tali studi non siano utili o importanti. (p. 23)

Per offrire una prima rappresentazione delle relazioni intercettate, generate o presupposte nei casi studio analizzati dalle ricerche qui presentate, abbiamo provato anche noi a guardare “da lontano” le sovrapposizioni reciproche e le connessioni che le hanno tenute insieme per vedere quale cartografia preliminare avrebbero generato. Applicando la teoria delle reti – una delle metodologie del *distant reading* teorizzate, tra gli altri, da Franco Moretti (2011) – all’intercettazione delle connessioni tra attori co-responsabili della presenza letteraria italiana negli Stati Uniti (e viceversa) nel periodo 1949-1972, abbiamo provato a generare una visualizzazione che rappresenti graficamente la “densità” di tale presenza.

In prima istanza, utilizzando la tecnica del *Named Entity Recognition* (NER), abbiamo estratto nomi di persone, istituzioni e prodotti culturali già intercettati nelle schede del *Transatlantic Transfers Atlas* relative alla produzione e circolazione delle due culture nei rispettivi paesi. In secondo luogo, abbiamo utilizzato *Palladio*, uno strumento software sviluppato dal *Humanities + Design Lab* alla Stanford University in collaborazione con il *DensityDesign Lab* di Milano nel 2014, per analizzare il rapporto

tra gli indicatori estratti. Partendo da una versione ripulita e standardizzata del set di dati ottenuto tramite NER, abbiamo ottenuto una visualizzazione grafica delle reti sociali e delle infrastrutture che hanno fatto da catalizzatori agli scambi culturali tra i due paesi nel periodo sotto osservazione. Oltre a visualizzare una panoramica dei collegamenti tra persone, istituzioni e prodotti culturali, la rappresentazione grafica della rete è stata anche utile per fare emergere la densità delle relazioni tra circoli intellettuali, sociali e istituzionali coinvolti nei *transfer*, nonché la permeabilità tra gli stessi.

Un grafo di rete è costituito da un insieme di punti (*node*) collegati tra loro attraverso vettori (*edge*). La rete che abbiamo tracciato è sia multimodale – poiché collega entità eterogenee tra loro – sia bi-direzionale – poiché gli scambi rappresentati dai vettori viaggiano in entrambe le direzioni. La dimensione dei nodi indica la centralità degli attori all'interno della rete sociale (determinata dal numero di collegamenti con prodotti culturali, istituzioni, o altri individui) e all'interno dell'infrastruttura umana del *transfer* transatlantico. I collegamenti tracciano dunque i contorni delle reti di conoscenza condivise dagli attori. In altri termini, la visualizzazione grafica mostra sia interrelazioni più strette, esplicitate e formalizzate (come quella dei *New York Intellectuals*, della *Beat Generation*, degli accademici italiani nelle università statunitensi, dei traduttori e delle traduttrici con gli autori e le autrici e le case editrici), sia interconnessioni più fluide, fortuite ed effimere, costituite nel corso di eventi di co-creazione, co-produzione, e co-distribuzione degli oggetti culturali.





Ad esempio, isolando un gruppo selezionato di indicatori – costituito dai collegamenti emersi dalle schede di Natalia Danesi Murray, James Laughlin, Iris Origo, *Botteghe Oscure*, Giuseppe Prezzolini e Giulio Einaudi – abbiamo ottenuto, come si vede nella figura n.1 –, una rappresentazione grafica della densità e dell'estensione delle relazioni che suggerisce che il sistema di “influenza” culturale non si produce direttamente, ma attraverso l'affiorare di una rete di rapporti con snodi chiave intorno a oggetti, persone, prodotti che generano, simultaneamente, connessioni e sinergie. In un altro volume di questa collana, Marco Gatti, parlando del film *La decima vittima*, lo ha definito un “film hub”, cioè un film che raccoglie elementi di una rete che a loro volta raccolgono su di sé altre connessioni: se guardiamo al film come a uno snodo degli scambi transatlantici, ci rendiamo conto che da una prima serie di rapporti diretti il film ne innesca altri (Gatti 2023). La visualizzazione di uno dei tanti “focolai” del network di scambi transatlantici rappresenta perfettamente questo schema reticolare di presenze capillari che prende forma attraverso collegamenti diretti e indiretti, alcuni forti e altri deboli, che compongono e consolidano una rete dinamica tra vettori formata da tanti snodi. Questo schema di presenze ci restituisce i risultati di una metodologia impostata non per definire l'influenza di una cultura sull'altra, ma per tracciare la mappa di tante presenze che hanno reso possibile un discorso del modernismo italiano consolidando simultaneamente l'influenza del *Made in Italy* nel mondo.

### III. I saggi

Naturalmente, la storia letteraria delle relazioni transatlantiche inizia da lontano, e tagliarne una sezione partendo dal secondo dopoguerra è una operazione in una certa misura arbitraria. Come ricorda Carla Pomarè nel saggio inaugurale del volume, ripercorrere alcune tracce di questa storia intorno ad alcuni luoghi chiave nella formazione di reti transatlantiche nell'Italia del dopoguerra mostra che la passione degli anglo-americani per le tenute italiane, e specificamente toscane, non era nuova – lo testimonia il volume che Edith Wharton pubblicò a inizio secolo, intitolato *Italian Villas and Their Gardens* (1904) – ma assunse una spiccata rilevanza testuale nei decenni seguenti il conflitto mondiale, quando ville e giardini

diventarono presenze rilevanti nei resoconti autobiografici e nelle opere di finzione di molti intellettuali e personaggi di spicco nella mediazione transatlantica del periodo tra le due guerre. Sottolineando come gli ambienti e le atmosfere delle residenze di campagna offrirono lo sfondo paesaggistico e architettonico di un sentimento culturale nei confronti dell'Italia, e soprattutto della Toscana, da parte di un gruppo ristretto ma influente di intellettuali, collezionisti e appassionati di architettura classica, inglesi e americani, Pomaré mette in evidenza il significato simbolico di questi luoghi nella formazione di una sensibilità estetica per alcuni ambienti italiani e nella sua disseminazione oltreoceano. Le residenze, molte delle quali collocate al di fuori delle città, divennero ritrovi dell'élite intellettuale anglo-italo-americana, come emerge dai racconti di Iris Origo (autrice anglo-americana profondamente legata all'Italia) e Arturo Vivante (autore italiano emigrato prima in Inghilterra e poi negli USA), entrambi mediatori culturali e frequentatori di dimore emblematiche come La Foce e Villa Solaia.

Luoghi privilegiati di contatto tra le élite culturali italiane e anglosassoni, le tenute nobiliari dell'Italia centrale furono anche luoghi di formazione intellettuale di figure come Uguccione Ranieri di Sorbello, a cui Antonella Valoroso rivolge uno sguardo fresco, collocandolo pienamente nella ricostruzione dell'immagine post-bellica dell'Italia negli Stati Uniti. Figlio di Ruggero Ranieri, marchese di Sorbello (1864-1946), e dell'americana Romeyne Robert (1877-1951), donna colta e raffinata appartenente alla ricca borghesia della costa orientale, Uguccione (1906-1969) ricevette fin dall'infanzia un'istruzione in cui la cultura anglosassone e quella italiana erano proficuamente intrecciate, iniziando assai precocemente a viaggiare negli Stati Uniti, destinazione di quella che sarebbe diventata in età adulta la sua attività para-diplomatica. La prima volta ci arrivò a soli sedici anni in compagnia della nonna materna, Charlotte Shaw Robert, cugina di secondo grado di George Bernard Shaw. La presenza stessa, in Italia, nei primi decenni del Novecento, dei personaggi finora citati – Origo, Vivante, Romeyne Robert, Charlotte Shaw Robert, e la loro rete di relazioni familiari e amicali – offre un frammento che permette di comprendere quanto radicata nel paese fosse la matrice delle relazioni transatlantiche che nel secondo dopoguerra avrebbero poi acquisito crescente visibilità e rilevanza pubblica per effetto dell'in-

tensificarsi dei rapporti professionali e commerciali tra l'Italia e gli Stati Uniti d'America. La figura di Uguccione Ranieri di Sorbello costituisce un esempio paradigmatico di alcune rilevanti carriere di intermediazione culturale tra i due paesi: formatosi in un alveo familiare già radicalmente transnazionale, Uguccione avrebbe dedicato la propria vita professionale alla costruzione di quella rete di rapporti granulari su cui nel dopoguerra si ricostruirono i legami tra Italia e Stati Uniti all'insegna di una speciale amicizia celebrata tanto nel cinegiornale italiano *La Settimana Incom*, che nella puntata del 7 febbraio 1957 a cura di Vittorio Gallo definiva il rapporto tra Stati Uniti e Italia come "più che un'amicizia" (*Settimana Incom* 01507, 7 febbraio 1957), quanto su riviste come *Life* o *Fortune*, che, ad esempio, sul numero di febbraio 1950, ospitava un ricco inserto sulla diplomazia statunitense a Roma ritraendo l'Ambasciatore James Clement Dunn come "l'ambasciatore paisà" amico degli Italiani. (*Fortune* 41, 1950, p. 102)

Direttore dell'ufficio informazioni al Consolato Generale d'Italia a New York tra il 1953 e il 1957, Ranieri di Sorbello promosse instancabilmente la cultura italiana attraverso diverse iniziative, tra cui la fondazione del bollettino letterario *The Italian Scene*, le celebrazioni del centenario dell'unità nazionale (1961), le celebrazioni dantesche (1965) e l'esposizione universale HemisFair (1968). Valoroso scava nella documentazione dell'Archivio della Fondazione Ranieri di Sorbello di Perugia per approfondire il ruolo di Uguccione come mediatore culturale tra gli anni cinquanta e sessanta, quando l'obiettivo di presentare l'Italia come nazione moderna e democratica divenne cruciale per consolidare davanti al mondo intero l'immagine di un paese completamente uscito dall'ombra del fascismo.

Quando nel 1949 Pasinetti, poliedrico romanziere, critico cinematografico, docente universitario, giornalista veneziano si stabilì negli Stati Uniti, il restyling dell'Italia come paese moderno e post-fascista era appena iniziato: la mostra al Museum of Modern Arts di New York, "*Twentieth-Century Italian Art*", fondamentale, come si è visto, nella ricostruzione pubblica dell'immagine dell'Italia, si svolse lo stesso anno (Thrall Soby, Barr 1949; Bedarida 2012), e le corrispondenze di Pasinetti "dall'estrema America" per *Il Corriere della Sera* offrono una rara prospettiva dell'epoca – non solo sulla cultura californiana e, più in generale, statunitense, per i lettori

italiani, ma anche sulla ricezione della cultura italiana tra i lettori statunitensi. Nel saggio a lui dedicato, Cecilia Gibellini ripercorre l'attenzione posta da Pasinetti su tutto il sistema editoriale americano, soffermandosi – nelle sue annotazioni – sulla ricezione delle opere, sulla composizione del pubblico e sulle motivazioni che lo muovono. Analizzando sia gli articoli pubblicati sul *Corriere*, che materiali d'archivio rimasti inediti, Gibellini sottolinea la qualità dell'analisi offerta da Pasinetti sull'apparato editoriale negli Stati Uniti, che l'autore descrive con precisione, soffermandosi sui meccanismi di produzione e vendita e indagando le ragioni alla base dei grandi successi: “La produzione,” dichiara,

Anche nel senso teatrale del termine, di un *best-seller*, bene o male è ancora la più grossa e caratteristica forma di spettacolo offerta sulla scena letteraria americana. Proceede secondo una drammaturgia piuttosto precisa. La linea dell'azione è: scelta da parte di uno dei maggiori *bookclubs* e distribuzione anticipata alle centinaia di migliaia di associati ad esso; pubblicazione normale; premio letterario (National Book Award o Pulitzer, o ambedue, come accadde a Malamud); pubblicazione in tascabile; vendita dei diritti cinematografici. [...] anche molta pubblicità prima delle bozze di stampa o addirittura alla consegna del manoscritto all'editore. La pre-pubblicazione di qualche fetta in riviste conta se la rivista ha prestigio e anche se la materia scotta. (Pasinetti 1974, p. 208 in Gibellini)

Veneziano di nascita, Pasinetti arriva negli Stati Uniti grazie al sostegno dell'amico Robert Penn Warren, altro intellettuale italo-filo che insieme alla moglie, la scrittrice Eleanor Clark, autrice del pionieristico *Rome and a Villa* (1952), di cui parla Iuli nel suo contributo al volume, sarà anch'egli indiretto mediatore culturale tra l'Italia e gli Stati Uniti, non solo in qualità di Fellow dell'American Academy nel 1957, ma in virtù della sua costante presenza in Italia, delle sue frequentazioni di Alberto Moravia e Elsa Morante, delle sue regolari vacanze estive con Clark e i figli a La Rocca in Toscana, e infine, come facilitatore, insieme alla moglie, del soggiorno italiano di un altro scrittore americano, John Cheever (cfr. Iuli, *infra*). Dal 1949 Pasinetti alternerà la sua esistenza tra la soleggiata California, dove divenne un acclamato docente presso il campus di Los Angeles della University of California, e la sua amata Venezia, che continuò ad occupare un ruolo centrale nella sua produzione narrativa. Il sag-

gio di Gibellini offre un approfondimento che rende omaggio alla vita e al lavoro di una figura chiave del dialogo culturale tra l'Italia e gli Stati Uniti nel Ventesimo secolo, concentrandosi principalmente sulle iniziative di Pasinetti volte a promuovere la cultura italiana negli Stati Uniti: dall'insegnamento universitario ad alcuni progetti editoriali di grande rilievo, fino alla co-fondazione della rivista *Italian Quarterly*.

Intraprendente, straordinariamente lungimirante e eccezionale esempio di grande professionalità editoriale agli albori della modernizzazione post-bellica dell'editoria italiana è la figura influente e spesso sottovalutata di Danesi Murray, che Zonca presenta nel suo saggio. Danesi Murray è stata una protagonista chiave nella diffusione della cultura italiana negli Stati Uniti nel corso del Ventesimo secolo. Non si può comprendere il successo americano di autori italiani rappresentati dalle due grandi case editrici italiane Mondadori e Rizzoli senza studiare il lavoro da lei svolto prima in Italia e poi nelle sedi newyorchesi delle due case editrici cui Danesi Murray dedicò la sua grande passione editoriale e gran parte della sua carriera. Analizzando materiale d'archivio insieme alla corrispondenza già pubblicata in *Darlinghissima*, Zonca fa emergere la figura di Danesi Murray come donna di profonda cultura, dal carattere complesso, di eccezionali abilità professionali e con spiccata consapevolezza del significato del proprio operato di mediatrice culturale tra due mondi professionalmente asimmetrici.

Se sul versante statunitense scrittori, giornalisti, traduttori e professori universitari italiani quali Giuseppe Prezzolini, Poggioli, Pasinetti, Niccolò Tucci, Nicola Chiaromonte, Milani, fuggiti oltreoceano durante il ventennio fascista, avevano poi scelto di restarvi, agendo come mediatori privilegiati del transfer culturale tra i due paesi, sul versante italiano delle reti editoriali e letterarie transatlantiche nel secondo dopoguerra, l'Italia, e Roma in particolare, furono meta di artisti, pittori, scrittori, intellettuali e diplomatici che, dalla fine degli anni Quaranta, vi soggiornano per periodi più o meno lunghi, in alcuni casi mantenendo poi contatti e relazioni più o meno strette con gli ambienti letterari italiani: Cheever, Robert Lowell e la moglie Elizabeth Hardwick, Gore Vidal, Ralph Ellison, William Styron, John Ciardi, Robert Venturi, June Jordan, Archibald McLeish, William Weaver e altri, molti dei quali *fellow* dell'American Academy, sono tra gli scrittori che compongono la trama di relazio-

ni di cui questo volume cerca di offrire qualche descrizione. Oltre al già citato contributo di Iuli, che legge i diari e i racconti italiani di Cheever contestualizzandoli nella rete di relazioni e rappresentazioni dell'Italia – e di Roma in particolare – e intrecciandoli con la ricostruzione della *romanità* elaborata da Eleanor Clark in *Rome and a Villa*, Sara Marzioli e Stefano Morello si soffermano su altri due importanti matrici di presenza italiana nelle lettere americane.

Marzioli offre uno sguardo sul lavoro dello scrittore afroamericano Ellison durante il suo soggiorno a Roma tra il 1955 e il 1957. Ellison, accolto all'American Academy, trovò nella *città eterna* un palinsesto per le sue riflessioni, come dimostrato dall'analisi di *Three Days before the Shooting*, romanzo pubblicato postumo nel 2010, oltre che dall'archivio fotografico e epistolare dell'autore. Roma, per Ellison, non fu solo una città di antichi fasti, ma una fonte di riflessioni e meditazioni sul movimento per i diritti civili negli Stati Uniti e sulle lotte indipendentiste in Africa. Rileggendo la produzione letteraria risalente al suo soggiorno romano alla luce del rovesciamento della prospettiva eurocentrica compiuta dall'autore, Marzioli sottolinea come agli occhi di un intellettuale afroamericano l'Europa apparisse “primitiva”. Questa riconfigurazione critica dell'eurocentrismo operata da Ellison diviene ancora più significativa tenendo in considerazione che l'Italia degli anni Cinquanta, come quella di oggi e al contrario di altri paesi Europei, era un paese che tendeva a ignorare la propria storia coloniale e imperialista. Il saggio di Marzioli fa così emergere il ruolo cruciale della cultura afroamericana non solo nella storia americana, ma in quella dell'intero mondo occidentale, perché offre un contesto attraverso cui esaminare la critica di Ellison alla finzione della superiorità culturale bianca ed europea basata su secoli di modernità coloniale, con Roma teatro principale di questa introspezione.

Morello esamina invece le influenze dirette ed indirette della cultura italiana sulla letteratura della Beat Generation, focalizzando la propria attenzione principalmente su Jack Kerouac, un autore che non ebbe modo di visitare il *bel paese* fino a poco prima della propria morte. Il saggio sostiene che l'Italia sia servita come musa, rifugio e fonte di tensione per i Beat, fornendo a Kerouac e ai suoi contemporanei un repertorio di idealizzazione e critica e soprattutto di miti popolari e personali. Analizzando sia opere pubblicate che fonti d'archivio, Morello fa emergere la complessa tessitura di rife-

rimenti all'Italia che vi si annidano, e invita a riflettere sul concetto di "scena" come nodo e manifestazione di relazioni culturali, suggerendo che la *Beat Generation* non solo contribuì alla definizione di un nuovo stile di espressione e socialità, ma anche alla creazione di una rete per la diffusione transnazionale delle idee.

In direzione opposta, Pellizzato esplora l'impatto della letteratura italiana tradotta negli Stati Uniti dopo la Seconda Guerra Mondiale, concentrandosi su volumi, editori e lettori nel contesto della stratificazione del sistema editoriale statunitense: se le prime edizioni raggiungevano gli intellettuali, i professionisti legati al mondo dell'editoria e il pubblico più ristretto, collocando i nuovi testi nel campo letterario, le ristampe e le edizioni economiche presentavano le opere a un pubblico molto più ampio e vario. Definendo i riferimenti e l'immaginario associati alle diverse edizioni nel contesto culturale d'adozione, *New American Library* e *New Directions*, che operavano agli estremi opposti del sistema editoriale, sono individuati da Pellizzato come casi paradigmatici per lo studio della ricezione delle traduzioni di narrativa italiana nel periodo in esame e per la promozione di una visione moderna della cultura e letteratura italiane.

Tra i casi studio dell'effluvio di traduzioni di opere letterarie italiane, che raggiunge un picco tra gli anni Cinquanta e Sessanta, Alberti sceglie di esaminare la fortuna editoriale della poesia italiana nel panorama culturale statunitense. Partendo da un'analisi delle riviste letterarie e delle antologie dell'epoca, Alberti evidenzia come, nel dopoguerra, la fascinazione per la poesia procedesse parallelamente al crescente interesse del pubblico statunitense per i film e romanzi neorealisti italiani. Alberti affronta il problema di che cosa costituisca un investimento letterario di successo e di come un capitale letterario produca frutti nel tempo, quando, come nel caso della poesia, il prodotto dell'investimento è spesso immediatamente fonte di perdita economica. Il saggio fa emergere l'insieme di fattori che intervengono nella definizione dell'economia letteraria, evidenziando quanto il campo sia irriducibile al dato derivante dal volume delle vendite nel breve periodo. Nell'individuare gli elementi determinanti del prestigio della poesia italiana nel contesto transatlantico vanno infatti considerati sia il lungo periodo, sia una serie di passaggi intermedi istitutivi della mediazione transatlantica, che nel caso studio considerato hanno coinvolto traduttori come Weaver e Lowell e altri intermediari come Renato Poggioli e Marguerite Caetani. In questo

quadro, Alberti colloca il successo statunitense di Eugenio Montale mettendo la ricezione delle sue opere poetiche al centro delle dinamiche di pubblicazione, professionalizzazione dei traduttori e delle discussioni critiche che modellarono la ricezione internazionale della poesia italiana nel secondo dopoguerra.

Contrariamente a quanto avvenne con Eugenio Montale, rapidamente canonizzato come grande poeta modernista all'interno di un discorso critico nel quale il modernismo si era istituito come ambito poetico internazionale, se non addirittura transnazionale, Gabriele d'Annunzio godette di scarso interesse negli Stati Uniti fino al 1988, anno in cui in Italia uscì il primo *Meridiano* dedicato alle sue opere e, contestualmente, la letteratura italiana si stava riposizionando nel mondo anche in conseguenza di due eventi letterari "globali", ovvero la morte nel 1985 di Italo Calvino nel corso delle mai tenute *Lezioni americane*, pubblicate postume nel 1988, e il successo internazionale del *Nome della rosa*, pubblicato nel 1983. Gioele Cristofari mette in luce il curioso fenomeno della mancata ricezione delle opere di d'Annunzio negli Stati Uniti attribuendone le ragioni non solo ad un'avversità all'ideologia d'Annunziana – macchiata dagli stretti legami dello scrittore con eventi come la vicenda fiumana e dal suo rapporto con il fascismo – ma anche a dinamiche di campo più ampie, tra le quali particolare importanza ebbero sia l'emergere di Luigi Pirandello quale capofila di una nuova ondata di letteratura italiana moderna, sia la mancata traduzione per il mercato anglofono di alcune delle sue opere più significative, quali *Alcyone* e *Notturmo*.

Come dimostra un altro caso studio affrontato in questo volume, alla radice della ricezione "faticosa" di alcuni autori italiani nel mercato letterario statunitense ci sono sempre complesse dinamiche editoriali. Scarsa o nulla attenzione per le sue opere oltreoceano, ad esempio, fu riservata non solo a d'Annunzio – autore classico in Italia ma certamente più di nicchia nel campo letterario globale –, ma anche a uno scrittore oggi considerato un classico della letteratura internazionale come Primo Levi. Francesca Pangallo esamina l'evoluzione della sua ricezione negli Stati Uniti, dove solo con il passare degli anni, lo scrittore italiano ha trovato una vasta e appassionata base di lettori. Pangallo ci ricorda che la sua attuale reputazione è il risultato di un lungo e talvolta complesso processo di traduzione, pubblicazione e promozione che raggiunse un punto di svolta solo



nel 1984, quando la traduzione de *Il sistema periodico* fece di Levi un autore al contempo classico e popolare.

In chiusura del volume, ci è sembrato opportuno presentare un caso studio particolare dedicato alla circolazione transatlantica di un artefatto materiale, culturale, simbolico che riprende la riflessione sulla multidirezionalità intrinseca al transfer culturale transatlantico. Minganti propone un rovesciamento del paradigma incarnato nei resoconti unidirezionali dei rapporti transatlantici che, a partire dal Piano Marshall, tendevano a idealizzare la narrazione delle esportazioni di modelli, prodotti e oggetti di consumo dagli Stati Uniti all'Italia per ricollocare gli scambi all'interno di un sistema assai più intricato di viaggi da una sponda all'altra dell'Oceano Atlantico. Trasformando l'esempio della diffusione della cucina americana come fondamentale elemento d'arredo nell'Italia del dopoguerra in dispositivo narrativo, Minganti rovescia l'interpretazione consolidata che ne ha fatto un archetipo tecnologico da esportazione trasferito unidirezionalmente attraverso l'Atlantico, e dettaglia invece il modo in cui la "nuovissima" e modernissima cucina adatta ai nuovissimi modelli abitativi urbani dell'Italia postbellica vada ricollocata all'interno di relazioni euroamericane che permettono di far affiorare la triangolazione dell'alterità Italia/Stati Uniti da un sistema circolatorio all'interno del quale sono le cosiddette *borderlands* svedesi-americane e italiano-americane, a mediare gusto, manifattura, e stile transatlantici.

Cose di plastica italiane, rotocalchi francesi, arredi scandinavi, film della *nouvelle vague*: come nel racconto di Barthelme che ha ispirato parte delle nostre osservazioni, nella globalità transatlantica i consumi culturali tracciano parabole di ritorno multifocali che intrecciano relazioni professionali e letterarie multidirezionali, a bassa o alta intensità, trasformandoci tutti in abitanti di *borderlands* globali. Come abbiamo visto nell'immagine delle relazioni letterarie visualizzate con *Palladio*, il sistema di "influenze" culturali non si produce solo – anzi, quasi mai – direttamente, ma prende forma soprattutto attraverso l'affiorare di una rete di relazioni che si addensano intorno a snodi costituiti da oggetti, persone, prodotti e riferimenti che generano, simultaneamente, connessioni e sinergie, talvolta strutturanti, talvolta evanescenti – come quelle che le ricerche presentate in questo volume hanno iniziato a cartografare.

### Bibliografia

- Altea, G.  
2023 “At first a stimulus, later an influence. “Interiors” e l’Italia, 1947-1957”, in Averna, Marta, ed. *The Italian Presence in Post-War America, 1949-1972: Architecture, Design, Fashion* Vol.1. Milano-Udine, Mimesis, pp. 33-58.
- Ambasz, E. (a cura di)  
1972 *Italy: The New Domestic Landscape; Achievements and Problems of Italian Design*. New York, Museum of Modern Art.
- Averna, M. (a cura di)  
2023 *The Italian Presence in Post-War America, 1949-1972: Architecture, Design, Fashion* Vol.1. Milano-Udine, Mimesis.
- Barthelme, D.  
1971 “Critique de la Vie Quotidienne”, in *The New Yorker*, July 17, p. 26.
- Barzini, L.  
1965 “Italy’s Solid Bricks Make a Fragile Wall.” *Life*, October 1, 1965, 13-16.
- Bedarida, R.  
2012 “Operation Renaissance: Italian Art at MoMA, 1940-1949,” in *Oxford Art Journal* Vol. 35, Issue 2, pp. 147-169.
- Bloom, H.  
1973 *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York, Oxford University Press.
- Camarda, A.  
2023 “Leo Lionni: The Italian Issue”, in Averna, Marta (a cura di), *The Italian Presence in Post-War America, 1949-1972: Architecture, Design, Fashion* Vol.1. Milano-Udine, Mimesis, pp. 159-176.
- Carocci, E., De Pascalis, I., Pravadelli, V. (a cura di)  
2023 *Transatlantic Visions. Culture cinematografiche italiane negli Stati Uniti del secondo dopoguerra*. Milano-Udine, Mimesis.
- Cinotto, S. e Crisanti, G. (a cura di)  
2023 *Un oceano di stile: produzione e consumo di Made in Italy negli Stati Uniti del dopoguerra*. Milano-Udine, Mimesis.
- Cinotto, S., and Iuli, M. C., eds.  
2024 “Transatlantic Modern Consumerisms: Italian Goods and Commercial Cultures in Postwar America”, in *Italian American Review*, volume 14, n. 1 (forthcoming).



Crainz, G.

2005 *Storia del miracolo economico italiano*. Roma, Donzelli.

De Grazia, V.

2006 *Irresistible Empire: America's Advance through Twentieth Century Europe*. Cambridge, Mass., Belknap Press.

Del Pero, M.

2001 *L'alleato scomodo: Gli Usa e la DC negli anni del centrismo (1948-1955)*. Roma, Carocci.

Donnarumma, R.

2012 "Tracciato del Modernismo Italiano", in Luperini, Romano e Tortora, Massimiliano (a cura di) *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori, pp. 13-40.

Eisenstadt, S. N. (a cura di)

2002 *Multiple Modernities*, New York and London, Routledge.

Ellwood, D.

2021 "Taking Soft Power Seriously: Power and Prestige in International Relations", in *Annali della Fondazione Luigi Einaudi*, vol. 15 pp. 305-326.

Forgacs, D. and Gundle, S.

2007 *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War*. Bloomington, Indiana University Press.

*Fortune*

1950 Vol. 41, February 01.

Gallo, V.

2023 "Più che un'amicizia" Patrimonio Archivio Luce <https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL3000095783/1/-48162.html>. Ultima consult. 28 dicembre 2023.

Gatti, G.

2023 "Cinema e Snodi Transatlantici. Il caso de *La decima vittima*." In Carocci, De Pascalis, Pravadelli, (a cura di), *Transatlantic Visions. Culture cinematografiche italiane negli Stati Uniti del secondo dopoguerra*. Milano-Udine, Mimesis, pp. 205-224.

Giorcelli, M. C.

2021 *Botteghe Oscure e la letteratura statunitense*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.



Gundle, S.

2000 *Between Hollywood and Moscow: The Italian Communists and the Challenge of Mass Culture*. Durham, Duke University Press.

Healey, R.

2019 *Italian Literature since 1900 in English Translation*. Toronto, University of Toronto Press.

Iuli, C. e Cinotto, S.

2024 “Transatlantic Literary Transfers in the Second Italian Renaissance: The Circulation of Italian Culture in the U.S. in the Post-war Era” in *Journal of Modern Italian Studies*, vol. n. 29, n. 2, pp. 95-110.

*Life Magazine*

1952 “Americans in Italy”, September 15, pp. 88-102.

1947 “Reconstruction 1939-1951 (Italy)”, November 24, pp.119-136.

Lionni, L.

1997 *Between Worlds. The Autobiography of Leo Lionni*, New York, Alfred A. Knopf.

Luperini, R.

2012 “Il modernismo italiano esiste”. In Luperini, Romano e Tortora, Mas-similiano (a cura di). *Sul modernismo italiano*. Napoli, Liguori.

Luperini, R e Tortora, M. (a cura di)

2011 “Il modernismo in Italia”, in *Allegoria*, n. 63, pp. 7-100.

Luperini, R. e Tortora, M. (a cura di)

2012 *Sul modernismo italiano*. Napoli, Liguori.

The Museum of Modern Art

1949 “Museum to Show Most Comprehensive Exhibition of Italian Twentieth Century Art.” Press Release, New York: The Museum of Modern Art. Online [https://assets.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_325672.pdf](https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_325672.pdf)

Moretti, F.

2011 “Network theory, plot analysis”, in *New Left Review*. 80-102.

Nye, J.

1990 “Soft Power”, in *Foreign Policy*, No. 80 pp. 153-171

Postiglione, G. e Rizzi, R.

2023 *The Italian Presence in Post-War America, 1949-1972: Architecture, Design, Fashion Vol.2, Mediatori, itinerari intellettuali, usi e costruzioni dello spazio*. Milano-Udine, Mimesis.

Rogers, M.R.

1950 *Italy at Work: Her Renaissance in Design Today*. Roma, Compagnia Nazionale Artigiana.

Saunders, F.R.

2000 *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*. New York, The New Press.

Scappettone, J.

2014 *Killing the Moonlight: Modernism in Venice*. New York, Columbia University Press.

Scott-Smith, G.

2002 *The Politics of Apolitical Culture: The Congress for Cultural Freedom, the CIA and post-war American Hegemony*, London and NY, Routledge.

Soby, J.T. and Barr, A.H.

1949 *Twentieth-century Italian art*. New York: MoMa.

Somigli, L.

“Modernismo italiano e modernismo globale. Appunti per un dibattito in progress”. *Narrativa. Nuova Serie*, vol. 35-36, 2014, pp. 65-75.

Somigli, L. e Moroni, M.

2004 *Italian Modernism: Italian Culture between Decadentism and Avant-Garde*. Toronto, University of Toronto Press.





CARLA POMARÈ

UN ORDITO TOSCANO:  
LA FOCE E VILLA SOLAIA NEGLI SCRITTI  
DI IRIS ORIGO E ARTURO VIVANTE

Parte dell'intensa attività di socializzazione che contribuì in maniera sostanziale alla creazione di reti transatlantiche nell'Italia del dopoguerra ebbe luogo al di fuori delle città, in tenute, ville e giardini, spesso restaurati e ripasmati da un'opulenta intelligenza anglo-italo-americana. L'esempio più famoso rimane Ninfa, il giardino della residenza nella campagna laziale in cui Marguerite Caetani riuniva accanto a sé intellettuali di molteplici provenienze, promuovendo gli scambi che diedero linfa vitale al progetto editoriale della rivista *Botteghe Oscure* (Giorcelli 2021). Più a nord, nei dintorni di Siena, già negli anni fra le due guerre Elena de Bosis e Leone Vivante avevano aperto la loro Villa Solaia a un gruppo composito di artisti che comprendeva Eugenio Montale, Irma Brandeis, Camillo Sbarbaro, Ruth Draper ed Ezra Pound. Negli anni '50, Villa Solaia riprese la sua intensa vita sociale, diventando anche sede di corsi estivi di italiano per lo Junior Year Abroad Program dello Smith College di Northampton (Massachusetts) – un'altra faccia degli scambi transatlantici che caratterizzarono i decenni postbellici. Sempre nel senese, Iris Origo e il marito Antonio intrattenevano nella loro tenuta in Val d'Orcia – La Foce – ospiti come Bernard Berenson, Ignazio Silone, Umberto Morra e Elsa Dallolio.

La passione degli anglo-americani per le tenute italiane, e specificamente toscane, non era nuova – come testimoniato dal volume che Edith Wharton pubblicò a inizio secolo, intitolato *Italian Villas and their Gardens* (1904) – ma assunse una spiccata rilevanza testuale nei decenni seguenti il conflitto mondiale, quando ville e giardini fecero la loro comparsa in resoconti autobiografici e in opere di finzione. È il caso degli scritti di Iris Origo e Arturo Vivante, le cui figure in qualche modo speculari – lei un'anglo-americana che trascorse buona parte della sua vita in Italia, lui un italiano costretto dapprima a rifugiarsi in Inghilterra, poi emigrato negli Stati Uniti – invitano



ad essere accostate sulla base del comune coinvolgimento con una serie di protagonisti della vita culturale e politica italo-americana del Novecento, e del comune investimento emotivo e creativo nelle dimore toscane che fecero da cornice a questi incontri.

*La Foce: Iris Origo tra il giardino e l'archivio*

Quello di Iris Origo (1902-1988) è uno dei nomi che ricorrono nelle ricostruzioni della scena intellettuale del secondo dopoguerra, in cui viene spesso citata come fonte di informazioni preziose su figure centrali degli scambi anglo-italo-americani, quali Bernard Berenson, Gaetano Salvemini e Marguerite Caetani (Origo 1960; 1963; 1965; 1982), anche in virtù delle frequentazioni personali che ebbe con loro. Negli studi che ne tracciano il profilo biografico, compare non di rado l'aggettivo "privilegiata", riferito alla sua educazione nell'esclusiva comunità anglo-americana della Firenze di inizio Novecento<sup>1</sup>. Figlia unica dell'aristocratica anglo-irlandese Sybil Cuffe e di William Bayard Cutting Jr., segretario dell'ambasciatore americano a Londra ed erede di un'opulenta famiglia newyorkese, Iris crebbe in Italia dopo aver prematuramente perso il padre a poco più di sette anni. Temendo l'ammorbante atmosfera del nazionalismo, il padre aveva espresso il desiderio di farla crescere in un luogo cui "non appartenesse", dichiarando di preferire "la Francia o l'Italia all'Inghilterra", così che potesse essere "davvero cosmopolita nel profondo" (Origo 1984, p. 92). Così, poco dopo la sua scomparsa, nel 1911, la madre acquistò sulle colline di Fiesole la rinascimentale Villa Medici, costruita nel 1458 da Michelozzo per Cosimo de' Medici e divenuta poi la residenza del nipote Lorenzo. Attorno a quegli anni, Forster scriveva, in *Where Angels Fear to Tread*, che "l'Italia è un posto tanto delizioso per viverci, se si ha la fortuna di essere uomini" (Forster 1984, p. 59). Lo status sociale della famiglia non

1 Ricorda la nipote Katia Lysy, "Indubbiamente mia nonna ha avuto una vita molto privilegiata – di sé diceva 'sono stata spolverata con l'oro delle fate'" (Lysy 2017, p. 375). Laddove fanno riferimento a testi non editi in italiano, le traduzioni dall'inglese sono mie. La vicenda biografica di Origo è ricostruita da Moorehead 2014; Wilde-Menzozi 1990; Barolini 2006. Lo studio più approfondito del profilo intellettuale di Origo rimane quello di Pomata 2007. Per un approccio più letterario si veda Cro 2002.



pose la giovane Iris al riparo dalle limitazioni legate al genere, che suggerirono alla madre di curarne l'ingresso in società piuttosto che acconsentire al suo desiderio di studiare a Oxford, ma Villa Medici le permise comunque frequentazioni importanti: come vicini di casa aveva il critico d'arte Bernard Berenson e la moglie, residenti a Villa I Tatti, mentre fra gli ospiti abituali figuravano Edith Wharton, Henry James, Somerset Maugham, Compton Mackenzie e il filosofo George Santayana.

Pur visitando regolarmente gli Stati Uniti, l'Inghilterra e l'Irlanda, nel 1924 Iris ribadì il suo legame con l'Italia sposando il ventottenne marchese Antonio Origo. I due acquistarono La Foce, una tenuta di 3500 ettari in Val d'Orcia, allora una delle zone più aride e povere della provincia di Siena, dando inizio a un'imponente opera di bonifica delle terre e di recupero architettonico, sia delle case coloniche, che si trovavano perlopiù in stato di abbandono, sia dell'edificio centrale, originariamente una locanda del quindicesimo secolo appartenuta all'Ospedale di Santa Maria della Scala. Beneficiando degli aiuti legati al programma di bonifica agraria di Mussolini, gli Origo la trasformarono in una fiorente azienda agricola con cinquantasette case coloniche e relative fattorie, completa di asilo, scuola, cappella, dopolavoro e clinica per le circa seicento persone che vi vivevano, fra mezzadri e braccianti. Con l'architetto Cecil Ross Pinsent, che con lo storico dell'architettura Geoffrey Scott aveva già lavorato per Berenson a I Tatti, Origo si occupò del restauro ed estensione dell'edificio quattrocentesco e della realizzazione di uno spettacolare giardino<sup>2</sup>. Anche se La Foce era destinata a divenire col tempo una presenza importante nella produzione letteraria di Origo, in un primo momento l'impegno nella tenuta avvenne a scapito della costruzione del suo profilo di scrittrice. Nell'autobiografia Origo avrebbe ricordato la sua passione precoce per la scrittura ("fra i dieci e i diciassette anni riempiì una grande quantità di fogli con la produzione di parecchi romanzi lunghi,

2 "Lei e Pinsent addomesticarono e umanizzarono l'aspro paesaggio della Val d'Orcia [...] trasformando la casa colonica in un'elegante magione circondata dai giardini progettati da Pinsent, ricchi dei fiori e degli alberi maestosi tipici del 'gusto inglese' di Iris" (Clarke 1998, pp. 187-188). Geoffrey Scott era il segretario di Berenson, che la madre di Origo sposò in seconde nozze (Barolini 2006, p. 242).

molti esperimenti poetici, qualche traduzione di Saffo, Leopardi, Pascoli, e uno studio biografico sui figli dei Medici” [Origo 1984, p. 167]), e come fosse stata interrotta dal matrimonio e dal lavoro a La Foce:

Però dai ventun anni, epoca del mio fidanzamento, fino ai trentacinque, non scrissi alcunché. Erano i primi anni di matrimonio, gli anni dell’infanzia di mio figlio e del mio sforzo di condurre, alla Foce, un tipo di vita assolutamente nuovo; gli anni nei quali mi identificai col lavoro della tenuta e con gli interessi di mio marito e divenni, se possibile, una persona alquanto diversa. (Origo 1984, p. 167)

La vocazione letteraria riemerse per Origo a seguito di un evento tragico, la perdita del primogenito Gianni, morto di meningite a otto anni, nel 1933, che la allontanò per un periodo dal marito e da La Foce. Nei mesi trascorsi in Inghilterra, venne presentata a Virginia Woolf, che l’avrebbe ricordata nel Diario come “giovane, tremula, nervosa – assai – balbetta un po’ – ma ha gli occhi onesti; molto azzurri” (Woolf 1983, p. 327). Anche Origo ricordò il loro primo incontro a casa dei Woolf, dopo che la Hogarth Press aveva accettato di pubblicare il suo primo libro, la biografia della figlia di Byron e Claire Clairmont, Allegra, morta a soli cinque anni:

Ricordo nitidamente il giorno in cui, non senza apprensione, portai il dattiloscritto del mio libro, *Allegra* – che era stato appena accettato dalla Hogarth Press – a Tavistock Square. L’ufficio si trovava al pianoterra, ma, mentre stavo per andarmene, la voce di Virginia fluttuò per le scale: “Portala su, Leonard, portala su”. E dopo un minuto eravamo sedute a un tavolino rotondo, con l’ospite che versava il tè da una grossa teiera marrone e mi interrogava: “Ora mi racconti... come *ci si sente*” a svegliarsi la mattina in una fattoria toscana?” (Origo 1984, p. 171)<sup>3</sup>

Anni dopo, quando la carriera di scrittrice di Origo si era ormai saldamente delineata attraverso una serie di studi biografici che vanno da Giacomo Leopardi (*A Study in Solitude*, 1935) a Cola di Ri-

3 Woolf ricorda, in una lettera alla sorella Vanessa, l’invito di Origo a valutare di persona l’effetto del risveglio in una fattoria toscana: “Mi sono innamorata di un’affascinante Marchesa Origo, la figlia di Sybil Scott, che ha una fattoria in Italia vicino a Siena [...] e ci ha invitato ad andarla a trovare” (Woolf 1979, p. 412).

enzo (*Tribune of Rome*, 1938) e San Bernardino (*The World of San Bernardino*, 1962), uno dei suoi estimatori accademici, l'anglista Mario Praz, ben descrisse la transizione e nel contempo il profondo legame tra la "fattoria toscana" che aveva incuriosito Woolf e il suo profilo letterario, osservando che "Il giardino di Iris è ora l'archivio, e le aride carte ella fa che si espandano come i fiori seccati giapponesi che rifioriscono al contatto dell'acqua. È una ricercatrice fortunata, accurata e infaticabile" (Praz 1966, p. 163)<sup>4</sup>. In effetti, nel dopoguerra Origo era riuscita nell'impresa di avere accesso alla corrispondenza di Lord Byron e Teresa Guiccioli, la sua amante ravennate, che pubblicò nel volume *The Last Attachment* (1949), una minuziosa e preziosa ricostruzione di anni cruciali del soggiorno byroniano in Italia, che va oltre la storia della passione amorosa per investire l'impegno politico del poeta nella Carboneria e il suo processo di appropriazione della cultura italiana. Altrettanto importante era stato il suo lavoro sul ricchissimo archivio del mercante trecentesco Francesco Datini, da cui Origo aveva ricavato un ritratto dell'uomo e della vita quotidiana nella Prato medievale (*The Merchant of Prato*, 1957), ampiamente apprezzato come esempio della nascente storia sociale<sup>5</sup>.

Se, attraverso opere come quelle appena citate, Origo contribuì in maniera importante alla mediazione del patrimonio storico-culturale italiano per il pubblico di lingua inglese – al punto da essere definita dal *Sunday Times* "la miglior scrittrice in inglese di cose italiane" (cit. Origo 1992, p. 1) – un secondo filone della sua produzione veicolò nel secondo dopoguerra le drammatiche vicende della storia italiana più recente, presentandole nella cornice di quella tenuta cui era tornata prima dello scoppio della guerra. Nel volume di memorie *War in Val D'Orcia* (1947), nato come diario del periodo gennaio 1943-luglio 1944, Origo registra in presa diretta lo sviluppo degli

- 
- 4 Recensendo la riedizione del *Leopardi* di Origo, Praz espresse un apprezzamento incondizionato: "La biografia di Iris Origo [...] non vuole riserve: è una grande biografia, forse è la più bella biografia che sia stata scritta di Leopardi" (Praz 1966, p. 163). Origo sarebbe diventata una figura di riferimento nella divulgazione di Leopardi nel mondo anglosassone, collaborando all'edizione Oxford delle opere negli anni '60 (Origo 1966).
- 5 Vale la pena ricordare l'interessantissimo saggio sull'istituto della schiavitù nel tardo medioevo italiano, dal quale prese le mosse il successivo spoglio sistematico dell'archivio Datini (Origo 1955).

eventi che precedettero e seguirono l'armistizio, con uno sguardo attento al vasto quadro nazionale e internazionale – lo sbarco degli Alleati in Sicilia, il loro lento risalire la penisola, la caduta di Mussolini, la liberazione di Roma, l'occupazione tedesca, le voci di una devastante offensiva aerea sull'Inghilterra – ma sempre più focalizzato, con l'avvicinarsi del fronte, su ciò che accadeva a La Foce nei difficilissimi mesi in cui gli Origo si trovarono letteralmente i tedeschi in casa, mentre contemporaneamente davano rifugio a partigiani e alleati nelle case coloniche della tenuta, e ospitavano nella villa ventitré bambini fuggiti dai bombardamenti delle città del nord. La prefazione del 1944, in cui Origo ricostruisce le circostanze in cui il diario venne scritto, si apre con le parole “Viviamo in una grande fattoria nel sud della Toscana – dodici miglia dalla stazione e cinque dal villaggio più vicino” (Origo 2017, p. 19)<sup>6</sup>, mettendo da subito al centro dell'attenzione La Foce, il suo paesaggio, le sue attività produttive e la villa:

La nostra casa si trova sul fianco di una collina e si affaccia su una vallata ampia, stupenda, oltre la quale si erge il Monte Amiata, ricoperto di castagni e faggi. Più vicino, da questo lato della valle, ci sono distese di campi coltivati: grano, ulivi e vigne, fra i quali rimangono ancora catene di basse colline argillose, color polvere – le *crete senesi* – spoglie e incolori come il dorso di un elefante, o i monti della luna [...] La villa è una casa cinquecentesca senza pretese, con i riquadri di cotto, e una loggia nel giardino davanti di cipressi e lecci, e un altro giardino all'italiana, con una fontana e aiuole bordate di bosso, che dà sulla valle. (Origo 2017, pp. 19-20)

Tutti gli eventi – i bombardamenti alleati, i rastrellamenti tedeschi, le negoziazioni del marito Antonio con le autorità, gli arresti, le esecuzioni – sono saldamente ancorati a questi spazi – le stanze della villa, la nursery, la cantina, la fattoria, il giardino, le case coloniche – che gli Origo abbandonarono solo quando la casa arrivò a trovarsi direttamente sulla linea di fuoco fra l'esercito alleato e quello tedesco. E la narrazione si chiude proprio con il ritorno a La Foce,

6 Per un'ampia discussione della forma diaristica in Origo si veda Yelin 2005; discute la rappresentazione del mondo contadino Ross 2012. Fra le numerose recensioni apparse sulla stampa angloamericana, merita di essere ricordata quella di Elizabeth Bowen (Bowen 1947).

dopo i giorni trascorsi da sfollati a Montepulciano: “Adesso siamo a casa”, scrive Origo, per poi procedere a un dolente inventario dei segni lasciati dal passaggio della guerra: “la facciata che guarda il giardino è stata colpita da una granata, un’altra ha preso la fattoria e il tetto è sfondato in diversi punti [...] In giardino, dove le granaie hanno lasciato molte buche e dove sono rimaste le trincee delle mitragliatrici, limoni e azalee sono stati spogliati dei vasi, e stanno morendo” (Origo 2010, pp. 233-234).

Con questo intenso spaccato di vita personale e collettiva, Origo si aprì ai temi pubblici contemporanei ma anche alla sobria narrazione di parti della propria vicenda privata<sup>7</sup>, ed è significativo che sia stato lo spazio fisico e umano de La Foce a fungere da cerniera fra i due, così come sarebbe avvenuto anche per l’autobiografia che pubblicò nel 1970, *Images and Shadows*. Il titolo di quest’ultima, con il suo rimando al mito platonico della caverna, citato in esergo, è indicativo della natura in qualche modo obliqua della scrittura autobiografica di Origo, che difficilmente si pone in primo piano, ma sceglie piuttosto di parlare di sé attraverso l’evocazione di squarci di quadri più ampi in cui la sua figura si riflette. Non a caso, fra i titoli che aveva considerato vi era un “Fragments I have shored” (Moorehead 2014, p. 408), il cui richiamo scoperto alla chiusa della *Waste Land* eliotiana – “These fragments I have shored against my ruins” (Con questi frammenti ho puntellato le mie rovine) – andava a significare, come poi il titolo definitivo, la difficoltà di uno sguardo esaustivo e diretto sul proprio vissuto. “È meno pericoloso scrivere di altri che di se stessi”, scrive Origo nell’Introduzione, ammettendo di non essersi soffermata su molti aspetti della sua vita, compresa “qualche amicizia di valore essenziale che non ha importanza ai fini di questa narrazione” (Origo 1984, pp. 16-17). Quello di Origo è così un racconto di sé in cui i luoghi sembrano avere la precedenza sulle persone, venendo esplicitamente riconosciuti come uno dei principi di selezione e strutturazione del materiale autobiografico:

7 Un quadro analogo, riferito al periodo immediatamente precedente lo scoppio della guerra, è emerso dalla pubblicazione postuma del diario *A Chill in the Air* (2017), recentemente ristampato assieme a *War in Val d’Orcia* nella collana di classici della *New York Review of Books*.

Questo mio resoconto non aspira a risultare completo e nemmeno ordinato cronologicamente; rappresenta soltanto il tentativo di descrivere alcuni modi di vita passata e alcune fasi della mia esistenza, prendendo come spunto le varie case in cui ho abitato: le case di campagna dei miei nonni, negli Stati Uniti e in Irlanda, e la vita che vi conducevano molto prima della mia nascita e che più tardi ho condiviso con loro; quindi la casa di mia madre a Fiesole, dove trascorsi l'infanzia; e infine La Foce, la villa e fattoria toscana che – dopo tanto tempo in case e atmosfere d'altri – è stata, per i quarantasei anni trascorsi dal giorno del mio matrimonio, la mia casa. (Origo 1984, p. 16)

Si tratta di una scelta compositiva in qualche modo anche riconducibile alla centralità che i luoghi rivestono per Origo nel suo *modus operandi* come biografa, per la quale “Nulla di quanto si può apprendere da carte e libri (sia pure dello stesso soggetto) può sostituire la visione diretta, la sensazione di aver vissuto (sia pure per poche ore o pochi giorni) nello stesso ambiente fisico” (Origo 1984, p. 174). Ecco allora che La Foce viene posta al centro di pagine in cui l'io narrante volutamente si auto-relega ai margini del quadro, per lasciar spazio a una minuziosa ricostruzione, dal carattere quasi etnografico, delle pratiche e usanze di chi in quel paesaggio è nato e cresciuto: le maestranze contadine. Qui, come già nei diari del periodo bellico, gli eventi privati (la perdita del figlio, la nascita delle due bambine durante la guerra, la morte della madre), vengono menzionati ma non narrati, e man mano che il racconto si avvicina al presente lo sguardo si sposta dalla figura dell'io-narrante al mondo rurale che le sta intorno. Fa una fugace comparsa nell'Epilogo l'amica di una vita Elsa Dallolio, stretta collaboratrice di Marguerite Caetani alla rivista *Botteghe Oscure*, ma sono praticamente assenti gli accenni alla vita mondana, e del tutto sporadici sono i riferimenti alle frequentazioni del mondo intellettuale, come se il fulcro della sua esistenza nella maturità fosse altrove, nel “paesaggio vasto, solitario, inalterato” che fin dall'inizio “affascinava” e “trascinava” Origo, spingendola a chiedersi “Come avremmo mai potuto domarlo [...] e portare la fertilità in quel deserto?” (Origo 1984, pp. 193, 202).

Che le frequentazioni intellettuali abbiano segnato la sua vita a La Foce, così come nella dimora romana di Palazzo Orsini e nella casa di villeggiatura a Lerici, è peraltro evidente dal volume che Origo diede alle stampe nel 1984, *A Need to Testify*, un altro testo dal forte

afflato civile con il quale tornò alla narrazione delle vite degli altri, applicando la lente biografica a contemporanei con i quali aveva intrattenuto rapporti personali: Lauro de Bosis, Ruth Draper, Gaetano Salvemini e Ignazio Silone. Origo, apparentemente così restia a parlare di sé negli scritti dichiaratamente autobiografici, si affaccia di tanto in tanto in prima persona nei ritratti di queste figure accomunate dall'impegno antifascista, delle quali mostra l'intrecciarsi delle vicende umane e intellettuali a cavallo fra l'Italia e gli Stati Uniti. A ciascuna, Origo dedica un capitolo a sé, ma il volume vive del continuo scivolamento di un ritratto sull'altro. Di Ruth Draper, l'acclamatissima *disease* americana – autrice di *pièce* che portava in scena da sola, interpretando molteplici personaggi – Origo ricostruisce la carriera travolgente assieme alla passione amorosa che la legò a Lauro de Bosis, del quale racconta lo spettacolare atto di protesta con il quale, il 3 ottobre 1931, sorvolò Roma a bordo di un aereo da turismo, lanciando sulla città centinaia di migliaia di manifestini contro il regime, per poi sparire in volo, finendo con tutta probabilità coll'inabissarsi in mare per mancanza di carburante. Durante i soggiorni negli Stati Uniti, dove fu per un paio d'anni Segretario esecutivo della Italy-America Society di New York, il giovane poeta de Bosis<sup>8</sup> aveva stretto amicizia con l'esule Gaetano Salvemini, che aveva giocato un ruolo nell'evoluzione del suo controverso rapporto con il fascismo, da lui accolto inizialmente come momento di rigenerazione del paese e poi fermamente osteggiato, dopo l'assassinio di Matteotti, con la fondazione di Alleanza Nazionale, un'organizzazione che si proponeva di riunire i conservatori italiani in una lotta al regime da condursi sotto l'egida della monarchia. Origo ricorda che Salvemini fu anche il primo titolare della cattedra in "History of Italian Civilization", la cui istituzione a Harvard fu promossa da Ruth Draper in memoria di de Bosis, e mostra come la sua vicenda biografica abbia più volte intersecato quella della sua famiglia: quando era vice-Console americano a Milano, il padre di Origo organizzò gli aiuti per la popolazione di Messina colpita dal devastante ter-

8 Lauro de Bosis era, nel ricordo di Salvemini, "buon grecista", traduttore dell'*Antigone* di Sofocle (1927), autore del drama in versi *Icaro* (1930), che aveva vinto il premio olimpico della poesia ad Amsterdam nel 1928, e curatore dell'antologia *The Golden Book of Italian Poetry*, pubblicata postuma dalla Oxford University Press nel 1932. Cfr. Salvemini 2009.

remoto del 1908, nel quale Salvemini perse la moglie, la sorella e i cinque figli, e col tempo Salvemini divenne frequente ospite a I Tatti così come a Villa Medici (Origo 2001, pp. 206, 203, 212).

Biografia, storia e memorialistica – le tre direttrici della produzione di Origo – si combinano in *A Need to Testify* a comporre un quadro articolato della vita politico-culturale transatlantica, con La Foce che si affaccia come sfondo agli incontri fra i suoi protagonisti e talvolta come catalizzatore, come nel caso di Silone, del quale Origo ricorda la prima visita per conoscere di prima mano l’ambientazione di *War in Val d’Orcia*<sup>9</sup>. Altrettanta rilevanza ha la tenuta di famiglia nella produzione letteraria di Arturo Vivante, che interseca i ritratti di Origo in maniera inaspettata, aprendo ulteriori prospettive sulla fitta rete transnazionale che si era sviluppata attorno alle rispettive dimore toscane.

### *Villa Solaia nei quadri di famiglia di Arturo Vivante*

Arturo Vivante (1923-2008) era figlio della pittrice Elena de Bosis<sup>10</sup> e del filosofo Leone Vivante, discendente di una famiglia di intellettuali ebrei di origine veneziana<sup>11</sup>. Nonni per parte di madre erano Adolfo de Bosis, fondatore della rivista letteraria *Il Convito*, lui stesso poeta e traduttore di Shelley, Whitman e Omero, e la scrittrice americana Lilian Vernon, giunta in Italia all’età di sedici anni con il padre, che aveva aperto la prima chiesa metodista di Roma. Nel 1938 i Vivante lasciarono l’Italia per sfuggire alle leggi razziali, trovando asilo in Inghilterra, ma,

9 “Nel 1968 gli fui molto grata quando, uscita la traduzione italiana del mio modesto diario di guerra *Guerra in Val d’Orcia*, egli propose spontaneamente di venire a La Foce, la nostra casa in Toscana, per discutere del libro per un programma televisivo. [...] Da quel momento egli venne di frequente a passare un paio d’ore con me, parlando liberamente, come non avrebbe mai fatto in presenza di estranei” (Origo 1985, pp. 243-244).

10 Si veda la bella presentazione in Bacigalupo 2014. Sulla famiglia de Bosis si veda anche Salvemini 2009, pp. 5-6.

11 Autore di un volume sulla poesia inglese uscito con la prefazione di T.S. Eliot (*English Poetry and Its Contribution to the Knowledge of a Creative Principle*, 1950), Leone Vivante era, nel ricordo di Eugenio Montale, “un filosofo innamorato della poesia inglese [...] negato agli affari e alla vita pratica”, cit. in Barzanti 2007, p. 452.



allo scoppio della guerra, il diciassettenne Arturo venne internato per quasi un anno, come alieno ostile, in un campo di prigionia in Canada. Laureatosi prima a Montreal e poi a Roma, lavorò in Italia come medico fino al 1958, quando si trasferì a New York, abbandonando la medicina e dando inizio a una prolifica carriera di scrittore, che lo avrebbe portato a pubblicare tre romanzi e un considerevole numero di racconti (più di settanta solo su *The New Yorker*), tutti in lingua inglese<sup>12</sup>.

I racconti di Vivante hanno una forte impronta autobiografica. In molti di essi Vivante rivisita il proprio vissuto in Italia, scegliendo per sé una serie di nomi fittizi o nascondendosi dietro l'anonimato del semplice pronome personale, e generalmente attribuendo ai suoi alter-ego la vocazione artistica della madre, vale a dire la pittura. Dietro le vicende che tratteggia sono comunque chiaramente riconoscibili le figure della famiglia e gli eventi che le hanno segnate – dalla passione del padre per la filosofia, alla vita itinerante dell'esuberante e anticonformista sorella, all'affettuosa amicizia della madre con Camillo Sbarbaro, alla morte dei genitori – così come lo spazio fisico di Villa Solaia, la tenuta in località Malafrasca, a pochi chilometri da Siena, che il nonno Cesare Vivante aveva acquistato per il figlio Leone. In "Fioretta" (1969), Vivante la ricorda come "casa mia – una casa di campagna ariosa e soleggiata cui eravamo tornati dall'Inghilterra", restituendola al lettore con uno sguardo attento ai più minuti particolari, che ne abbraccia "i giganteschi cipressi [...] la moltitudine di fiori – gerani, rose, oleandri, aiuole di petunie, viole del pensiero, calendule [...] la terra fertile [...] i grappoli d'uva nelle vigne [...] gli alberi di fico [...] gli ulivi [...] le noci e le mandorle [...] le ciliegie" (Vivante 1990, pp. 20-21). Riccardo Donati ha scritto che "[n]egli anni Trenta la villa di Malafrasca fu uno dei cuori pulsanti dell'arte e dell'intellettualità italiane, rappresentando un ideale punto di congiunzione tra le comunità artistico-letterarie di Firenze e Roma" (Donati 2014, p. 12). Ospiti assidui erano Filippo De Pisis, Eugenio Montale, Sibilla Aleramo, Carlo Levi, il gruppo di *Solaria* (Raffaello Franchi, Arturo Loria, Gianna Manzini), ma anche Ezra Pound – che a Leone Vivante riservò un cameo nel suo

12 Su Vivante e la sua produzione hanno scritto Gerber 2016; Brent 2014.

Canto 52<sup>13</sup> – e poi Camillo Sbarbaro, T.S. Eliot, il poeta e critico inglese Herbert Read, e ovviamente Ruth Draper, il cui legame con i Vivante rimase stretto anche dopo la morte di Lauro de Bosis. In *A Need to Testify*, Iris Origo conferma come nel dopoguerra la villa dei Vivante avesse ripreso a essere un nodo nella rete di rapporti transnazionali che comprendeva La Foce, ricordando che “Dopo la guerra, a ogni viaggio in Italia, Ruth si organizzava in modo da incontrare qualche membro della famiglia de Bosis – che ancora sentiva come propria – fermandosi dai Vivante nella loro tenuta presso Siena e a volte venendo a stare in campagna da noi, in Toscana” (Origo 1985, p. 131). Ma Ruth Draper non era l’unico elemento di collegamento fra le due residenze. Negli anni ’50 soggiornò ripetutamente a Villa Solaia anche Shirley Hazzard, romanziera australiana che scrisse l’Introduzione alla riedizione, nel 1953, dello studio biografico di Iris Origo su Leopardi<sup>14</sup>. E poi c’era Gaetano Salvemini, che entra ed esce dalle opere di Vivante e Origo nelle rispettive rievocazioni della figura di Lauro de Bosis, contribuendo all’ordito testuale che si viene a creare attorno alle due dimore toscane.

In uno dei racconti in cui Vivante si sofferma sulla vicenda umana dello zio materno – “The Visit” – Salvemini fa la sua comparsa nei panni di un “professore di storia vivace e appassionato, con il sorriso pronto, il pizzetto bianco, la testa calva e lucida e gli occhiali con la montatura in oro” (Vivante 1965, p. 31), che, una vol-

- 
- 13 “Stava Vivante nel suo paradiso terrestre, aria mite / campi declivi verso oriente, la torre diroccata, / una contadina [sic] si lagna per il figlio in guerra, / e diceva ‘le plutocrazie sono meno violente’” (Pound 1985, p. 491). Cita e discute questo riferimento Pearlman 1981, riportando la testimonianza di Arturo, che ricostruisce l’episodio alla base di questi versi, facendolo risalire all’autunno del 1937, quando Pound partecipò a un pranzo a Villa Solaia, al termine del quale un contadino della tenuta si presentò al padre di Leone, Cesare, che aveva conoscenze importanti nella Roma fascista, per lamentare la partenza del figlio per la guerra di Spagna.
- 14 McGuinness ricorda come l’ambientazione del primo racconto di Hazzard, “Harold”, pubblicato su *The New Yorker* (13 ottobre 1962), richiami chiaramente la Villa Solaia del dopoguerra, con il suo corredo di ospiti (McGuinness 2014, p. 131). Altro *trait d’union* fra Origo e Vivante è proprio Leopardi, di cui Origo avrebbe curato nel 1966, assieme a John Heath Stubbs, un’edizione delle opere in inglese (v. *supra* n. 4), e che Vivante tradusse (Vivante 1988), facendone un riferimento ricorrente, assieme a Barrett Browning, Shelley e Keats, nei suoi racconti.

ta tornato dall'esilio cui lo aveva costretto la militanza antifascista, fa visita all'anziana nonna dell'io narrante nella villa di famiglia. Vivante focalizza il racconto sul disagio con cui la nonna attende di rivedere il "professore", ancora tormentata dal rimorso per il suo comportamento di molti anni prima, quando, arrestata per le attività sovversive del figlio (le era stato trovato in casa il ciclostile usato per stampare i suoi volantini), aveva accettato di sottoscrivere una missiva di sottomissione al Duce, indotta a credere che ciò le avrebbe permesso di salvare se stessa e la famiglia, senza sospettare che ne sarebbe stata data pubblica lettura al processo. Nel racconto, l'abbraccio finale del "professore" sancisce la liberazione della nonna dal peso di questo passato, anticipando un tratto della caratterizzazione di Salvemini che Origo avrebbe riproposto in *A Need to Testify* nel ricordare i loro incontri negli Stati Uniti durante la guerra: "«Oggi viene Salvemini,» dicevamo. Sentivamo il suo passo pesante nell'ingresso e le risate che esplodevano come cannonate – e poi eccolo, che ci stringeva in un enorme abbraccio" (Origo 1985, p. 187).

La continuità fra la scrittura di Vivante e quella di Origo va oltre questo episodio. Nel capitolo di apertura di *A Need to Testify*, Origo dichiaratamente attinge da Vivante nella ricostruzione del profilo di de Bosis, non solo citandone la descrizione – "attraente, allegro, pieno di spirito" (Origo 1985, p. 55; Vivante 1965, p. 29) – ma anche seguendone lo scavo psicologico, evidente in "The Visit" come pure nel precedente racconto "The Rally" (1963)<sup>15</sup>. Rievocando nei paragrafi di apertura la sofferenza della madre Elena alla notizia della scomparsa del fratello, "The Rally" ripropone un lungo passo da *Storia della mia morte*, sorta di testamento spirituale che de Bosis aveva lasciato a sua futura memoria, scritto in francese e pubblicato in italiano nel 1948 con prefazione di Salvemini. Sulla scorta di questi materiali, e probabilmente memore della prefazione di Salvemini, Vivante, come poi Origo, rintraccia la genesi del sacrificio dello zio nel desiderio di riscattare quello che aveva vissuto come il disonore di essere scampato alla condanna cui erano andati incontro i suoi compagni Mario Vinciguerra e Renzo Rendi, arrestati mentre lui era all'estero, al sicuro.

15 Apparso sul numero di *The New Yorker* del 27 luglio 1963, poi ristampato con il titolo "The Sound of the Cicadas" in Vivante 1990, pp. 7-14.

Nelle loro intersezioni testuali, Origo e Vivante restituiscono l'immagine di comunità intellettuali intrinsecamente cosmopolite e nel contempo profondamente radicate attorno a luoghi specifici, segnati dalla storia e posti di fronte a sviluppi dai contorni incerti. Prima di essere cenacoli intellettuali, nelle loro rappresentazioni La Foce e Villa Solaia sono terra, campi, coltivazioni, giardini – “Ma il raccolto sarà salvo” è la prima preoccupazione di Origo al rientro a La Foce, il 5 luglio 1944 (Origo 2010, p. 236) –, sui quali aleggia la coscienza della precarietà del futuro. Le pagine finali dell'autobiografia di Origo sono colorate da una vena nostalgica e venate a tratti anche da un leggero afflato polemico nel registrare la fine di un mondo, quello della mezzadria, che avrebbe significato di lì a poco, con la scomparsa di Antonio Origo nel 1976, la divisione e parziale vendita della tenuta<sup>16</sup>. Presaga di un futuro che non avrebbe visto (fu stroncata dalla malattia nel 1963), Elena Vivante, dal canto suo, aveva scritto a Camillo Sbarbaro: “Adesso puntiamo unicamente su quel programma estivo americano [lo Junior Year Abroad Program dello Smith College, che comprendeva un mese iniziale di formazione linguistica a Villa Solaia, tenuta dagli stessi Vivante]. Se no, dice Cesarino, fallimento completo, vendita e sgombro” (Sbarbaro 2014, p. 114). Uno degli ultimi racconti raccolti in *The Tales of Arturo Vivante*, intitolato “A Place in Italy” (1976), ricorda proprio la sciagurata vendita della casa: “La mia famiglia aveva una casa di campagna vicino a Siena, che, sfortunatamente, vendemmo tre anni fa, dopo la morte dei miei genitori. Fu una decisione stupida, di cui continuo a pentirmi (Vivante 1990, p. 210), e descrive il tentativo di trovare un nuovo luogo del cuore nella campagna umbra. “Era l'Italia come poteva essere cent'anni fa, pastorale, bucolica” (Vivante 1990, p. 209), riflette l'io narrante di fronte a un possibile acquisto, rapito dal paesaggio e dalla sua alterità rispetto alla realtà americana di cui ormai fa parte. Anche se per Vivante l'anticlimax è la ricorrente cifra stilistica del ritorno a questo mondo, rispetto al quale lui è destinato a rimanere “Un forestiero, uno straniero. *L'Americano* [in italiano nel testo]” (Vivante 1990, p. 216), nelle sue fantasie permane il ricordo della casa, sorta di tributo a quelle comu-

16 Un terzo della proprietà fu venduto e il resto diviso fra le due figlie di Origo, Benedetta e Donata. La storia della tenuta è minuziosamente ripercorsa da Benedetta Origo in un volume corredato di un amplissimo apparato iconografico, cui si rimanda anche per la dettagliata presentazione del giardino (Origo, B. 2001).

nità transnazionali che nella campagna toscana, a Villa Solaia così come a La Foce, avevano, per un breve periodo, trovato uno spazio di realizzazione: “Sotto il tetto del porticato vidi per un attimo un tavolo apparecchiato, con intorno la famiglia e gli amici, il vino, la tovaglia bianca ... una scena del passato o del futuro? Morivo dalla voglia che diventasse vera” (Vivante 1990, p. 216).

### *Bibliografia*

Bacigalupo, M.

2014 “Elena Vivante, interni di una villa senese”, in *Il Manifesto-Alias*, 4 luglio.

Barolini, H.

2006 “Iris Origo: To the Manor/Manner Born”, in *Their Other Side. Six American Women & the Lure of Italy*, Fordham University Press, New York, pp. 235-273.

Barzanti, R.

2007 “Eugenio Montale e Irma Brandeis a Villa Solaia. Prima della bufera”, in R. Barzanti e A. Brillì (a cura di), *Soggiorni senesi tra mito e memoria*, Silvana editoriale, Milano, pp. 427-453.

Bowen, E.

1947 Recensione a Iris Origo, *War in Val d'Orcia*, in *The Tatler and Bystander*, 12 febbraio, pp. 240-241.

Brent, F.

2014 “Forgotten Stars of the Old New Yorker: Arturo Vivante”, in *Tablet Magazine* <https://www.tabletmag.com/tags/arturo-vivante>  
<https://www.tabletmag.com/sections/arts-letters/articles/arturo-vivante>

Clarke, E.

1998 “A Biography of Cecil Ross Pinsent, 1884-1963”, in *Garden History*, vol. 26, n. 2, pp. 187-188.

Cro, S.

2002 *Iris Origo. Dalle radici del neorealismo alla solitudine dell'utopia*, Montepulciano, Le Balze.

Donati, R.

2014 “La voce di Elena, i giorni di Solaia”, in C. Sbarbaro (a cura di), *Autoritratto (involontario) di Elena de Bosis Vivante da sue lettere* [1963], riedizione a cura di R. Donati, Fondazione Giorgio e Lilli Devoto, Genova.

Forster, E.M.

1984 *Monteriano: dove gli angeli temono di metter piede (Where Angels Fear to Tread, 1905)*, tr. it. di Luisa Chiarelli, Feltrinelli, Milano.

Gerber, M.J.

2016 "A Life in Letters", in *The American Scholar*, vol. 85, n. 1, pp. 66-77.

Giorcelli, C.

2021 "*Botteghe Oscure*" e la letteratura statunitense, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.

Lysy, K.

2017 "Afterword", in *Images and Shadows. Parts of a Life*, New York Review Books, New York, pp. 375-382.

McGuinness, J.

2014 "The Transit of Shirley Hazzard", in B. Olubas (a cura di), *Shirley Hazzard: New Critical Essays*, Sidney University Press, Sidney, pp. 123-136.

Moorehead, C.

2014 *Iris Origo: Marchesa of Val d'Orcia*, Allison & Busby, London.

Origo, B. et al.

2001 *La Foce. A Garden and Landscape in Tuscany*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

Origo, I.

1955 "The Domestic Enemy: The Eastern Slaves in Tuscany in the Fourteenth and Fifteenth Centuries", in *Speculum*, vol. 30, n. 3, pp. 321-366.

1960 "The Insatiable Traveler. Bernard Berenson's Quest," in *The Atlantic*, Aprile, pp. 56-62.

1963 "Introduction", in B. Berenson, *Sunset and Twilight: From the Diaries of 1947-1958*, Harcourt Brace Jovanovich, New York.

1965 "Portrait of Marguerite Caetani", in *The Atlantic Monthly*, a. CCXV, pp. 81-88; tr. it. di N. Ruffini, in *Tempo presente*, a. X, n. 3, marzo 1965, pp. 21-32.

1988 *Un'amica. Ritratto di Elsa Dallolio*, Passigli, Firenze.

1992 *The Merchant of Prato. Daily Life in a Medieval Italian City [1957]*, Penguin, Harmondsworth.

1984 *Immagini e ombre (Images and Shadows, 1970)*, tr. it. di G. Lanzillo, Longanesi, Milano.

1985 *Bisogno di testimoniare: quattro vite e un saggio sulla biografia (A Need to Testify, 1984)*, tr. it. di G. Lanzillo, Longanesi, Milano.

2001 *A Need to Testify*, Books & Co./Helen Marx Books, New York.

2010 *Guerra in Val d'Orcia (War in Val d'Orcia, 1947)*, tr. it. di Elsa Dallolio e Paola Ojetti, Longanesi, Milano.



2017 *War in Val d'Orcia: An Italian War Diary, 1943-1944*, New York Review Books, New York.

Origo, I. (a cura di)

1966 G. Leopardi, *Selected Prose and Poetry*, con J. Heath-Stubbs, Oxford University Press, London-Toronto-Melbourne.

1982 "Lettere inedite di Gaetano Salvemini a Bernard e Mary Berenson", in *Nuova Antologia*, nn. 2143-44, pp. 166-188.

Pearlman, D.

1981 "Canto 52: The Vivante Passage", in *Paideuma. Modern and Contemporary Poetry and Poetics*, vol. 10, n. 2, pp. 311-314.

Pomata, G.

2007 "Dalla biografia alla storia e ritorno: Iris Origo tra Bloomsbury e Toscana", in *Genesis: rivista della Società Italiana delle Storiche*, a. VI, n. 1, pp. 117-156.

Pound, E.

1985 *I Cantos*, a cura di M. de Rachewiltz, Mondadori, Milano.

Praz, M.

1966 "Gl'inglesi scoprono il nostro Ottocento", in *Cronache letterarie anglosassoni. III*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.

Ross, S.

2012 "Conflict, mobility and alterity: World War II and the Italians in Eric Newby and Iris Origo", in *Studies in Travel Writing*, vol. 16, n. 2, pp. 149-162.

Salvemini, G.

2009 "Prefazione", in L. de Bosis, *Storia della mia morte* [1948], Passigli, Bagno a Ripoli-Firenze, pp. 5-41.

Sbarbaro C. (a cura di)

2014 *Autoritratto (involontario) di Elena de Bosis Vivante da sue lettere* [1963], a cura di R. Donati, Fondazione Giorgio e Lilli Devoto, Genova.

Vivante, A.

1965 "The Visit", in *The New Yorker*, 3 luglio.

1990 *The Tales of Arturo Vivante*, a cura di M. Kinzie, The Sheep Meadow Press, Riverdale-on-Hudson, New York.

Vivante, A. (a cura di)

1988 G. Leopardi, *Poems*, translated by Arturo Vivante, Delphinium, Wellfleet.



Wilde-Menozzi, W.

1990 "Iris Origo, 1902-1988: An Encomium", in *Southwest Review*, vol. 75, n. 4, pp. 483-501.

Woolf, V.

1979 *Letters of Virginia Woolf, Vol. 5: 1932-1935*, a cura di N. Nicolson, Harcourt Brace Jovanovich, New York.

1983 *The Diary of Virginia Woolf, Vol. 4: 1931-1935*, a cura di A. O. Bell, Harcourt Brace Jovanovich, New York.

Yelin, L.

2005 "'Divided Loyalties': Iris Origo's War in Val d'Orcia", in *a/b: Auto/Biography Studies*, vol. 20, n. 1, pp. 1-17.





ANTONELLA VALOROSO

UGUCCIONE RANIERI DI SORBELLO  
E *THE ITALIAN SCENE*

Diplomazia culturale, comunicazione istituzionale  
e promozione della cultura italiana negli Stati Uniti  
(1953-69)

Negli anni successivi alla conclusione della Seconda Guerra Mondiale, la diplomazia culturale italiana si trova ad affrontare due sfide fondamentali. In primo luogo, era necessario indebolire quanto più possibile, agli occhi delle opinioni pubbliche straniere, l'associazione tra l'Italia e il defunto regime fascista. In secondo luogo, era necessario strutturare, o ristrutturare, una rete di istituzioni preposte alla diffusione della cultura italiana nel mondo attraverso la quale veicolare una nuova immagine dell'Italia quale paese democratico meritevole di assumere un ruolo di primo piano sulla scena internazionale. È in questo contesto che si colloca l'attività di Uguccione Ranieri di Sorbello<sup>1</sup> come tessitore di trame transatlantiche.

In una fase cruciale per la storia italiana, URS ricopre il delicato incarico di addetto culturale presso l'ambasciata di Washington con il compito di gestire l'ufficio informazioni presso il Consolato Generale d'Italia a New York (1953-57), si occupa della redazione e della diffusione del bollettino *The Italian Scene* (1953-69), svolge un'instancabile attività di divulgazione e promozione della cultura italiana negli Stati Uniti attraverso campagne stampa, cicli di conferenze e produzione di materiale informativo in occasione di eventi come il centenario dell'unità nazionale (1961), le celebrazioni dantesche (1965) e l'esposizione universale HemisFair (1968). Per comprendere fino in fondo la qualità e la specificità del lavoro svolto da URS negli Stati Uniti a partire dagli anni Cinquanta, è indispensabile, in via preliminare, osservare un po' più da vicino il retroterra familiare

---

1 Di qui in avanti il nome è sostituito dalla sigla URS. I documenti dell'Archivio della Fondazione Ranieri di Sorbello sono citati utilizzando le abbreviazioni Carte MDV (Carte Marilena de Vecchi) e Carte URS (Carte Uguccione Ranieri di Sorbello) seguite dal numero di busta (b.) e fascicolo (f.). Le singole lettere di URS a Marilena de Vecchi sono identificate attraverso la data.



e il percorso di formazione seguito da questa singolare figura di “intellettuale tra due mondi” (Valoroso, Ranieri 2019).

Figlio di Ruggero Ranieri, marchese di Sorbello (1864-1946)<sup>2</sup>, e dell'americana Romeyne Robert (1877-1951), donna colta e raffinata appartenente alla ricca borghesia della costa orientale, URS (1906-1969) riceve fin dall'infanzia un'istruzione in cui la cultura anglosassone e quella italiana si intrecciano proficuamente: frequenta le scuole italiane ma legge, scrive e parla fluentemente anche in inglese, con un peculiare accento britannico acquisito dalla governante Miss Weatherhead (Pazzini 2021, pp. 97-99). Nel 1922 compie il primo viaggio negli Stati Uniti insieme con la nonna Charlotte Shaw Robert, una cugina di secondo grado di George Bernard Shaw. Memorie e sensazioni legate a questa esperienza sono affidate ad alcuni appunti manoscritti redatti nel 1962 con il titolo *I Start Remembering*. È soprattutto la città di New York a lasciare un'impressione profonda nell'animo del giovane URS: “New York era un luogo meraviglioso ai miei occhi di sedicenne [...] anche allora la città mi comunicava quel sentimento di infinito che ancora oggi mi trasmette” (Carte URS, b. 5, f. 9)<sup>3</sup>. Negli anni Venti, assecondando la volontà del padre Ruggero, si forma in ambito giuridico sebbene i suoi interessi e le sue passioni fossero principalmente di tipo letterario, con una spiccata predilezione per autori quali Giosuè Carducci e Gabriele D'Annunzio e una convinta adesione agli ideali nazionalistici. Alla fine del 1929 si laurea in giurisprudenza all'Università di Roma e, durante l'anno accademico successivo, frequenta la Facoltà di Scienze Politiche a Perugia.

Determinato a sottrarsi alla carriera forense per andare alla ricerca di quella libertà personale e intellettuale che suo padre non era disposto a concedergli, URS decide di dare una svolta radicale alla propria vita e presenta con successo la sua domanda di ammissione alla Graduate School dell'Università di Yale. Nella primavera del 1931 si trasferisce negli Stati Uniti per frequentare il corso di dottorato in *Romance Languages* e durante sei anni successivi,

2 Sulle famiglie Bourbon di Sorbello e Ranieri di Sorbello cfr. Papetti, Ranieri 2010, pp. 11-51 e pp. 57-82.

3 Forte è anche il generale senso di stupore e scoperta: “L'America [...] era ancora una parte del mondo davvero distante nei primi anni Venti. [...] Avevo già viaggiato all'estero in Europa [...] ma il viaggio in America fu davvero come visitare un altro mondo” (Carte URS, b. 5, f. 9).

pur non completando l'iter necessario per conseguire il titolo di PhD, avrà modo di consolidare le proprie competenze in ambito umanistico e letterario, di insegnare lingua e letteratura italiana sia a Yale che all'*Italian Summer School* di Middlebury e, soprattutto, di costruire una discreta rete di relazioni con l'ambiente accademico e culturale della costa nord-orientale. Partecipa infatti alle iniziative della *Yale Italian Society*, del Circolo Italiano di New Haven e del Circolo Italiano di Boston. Durante gli anni '30 anche i rapporti con la comunità di intellettuali italiani presente nella città di New York si fanno più stretti: conosce Giuseppe Prezzolini, entra in contatto con le attività della Casa Italiana di Columbia University, collabora con la *Italy-America Society*, un'organizzazione apertamente schierata a favore del nazionalismo fascista e impegnata nell'organizzazione di letture dantesche, conferenze e corsi sulla letteratura e la civiltà italiana. Intensa è anche l'attività pubblicistica che URS porta avanti scrivendo sia in inglese che in italiano per diversi periodici e quotidiani stampati sulla costa nord-orientale: *Corriere del Connecticut*, *Yale Daily News*, *Corriere d'America*, *Il Giornalino*, *Il Progresso Italo-Americano*, *Italy America Monthly* e *Italy America Review*. Nel 1936 diventa inoltre caporedattore di *Italy America Review*, la rivista trimestrale pubblicata dalla *Italy-America Society* in collaborazione con la *American Society of the Royal Italian Orders*. I temi che affronta spaziano dalla cronaca di costume alle interviste e alle recensioni di novità editoriali. Non mancano articoli di stampo nazionalista in cui all'orgoglio per la lingua e la cultura italiane si affianca in più di un'occasione la difesa della politica estera fascista e delle imprese coloniali in Libia e in Etiopia.

Non è questa la sede per analizzare in dettaglio l'esperienza di URS come docente di lingua e letteratura italiana, ma è opportuno ricordare almeno le più significative tra le sue innovazioni e sperimentazioni giacché presentano delle interessanti linee di continuità con la sua attività degli anni Cinquanta e Sessanta. Già durante il suo primo anno a Yale, come docente del corso "Advanced Italian", sostituisce una delle tre lezioni settimanali con incontri individuali dedicati all'approfondimento della comunicazione scritta e orale. La nuova impostazione risulterà molto gradita agli studenti, come testimoniato dalla loro recensione sul quotidiano del collega: "Advanced Italian fornisce un eccellente training intensivo a

coloro che desiderano padroneggiare la lingua. L'attività di lettura è accompagnata dall'analisi di svariati temi e discorsi originali. Mr. di Sorbello ripulisce la grammatica con estrema cura" ("Yale Daily News" 1934). L'anno accademico 1933/34 fu sicuramente per URS il più gratificante tra quelli trascorsi a Yale. Avendo interrotto il suo percorso come studente di dottorato può infatti dedicarsi a una delle sue passioni, il teatro, e scrive la commedia in un atto *Con le signore c'è più gusto* che verrà rappresentata con successo il 3 maggio 1934. Mettere in scena un testo in italiano in primavera era una consuetudine della *Yale Italian Society* fin dalla sua fondazione nel 1923. La commedia di URS, però, non solo era stata scritta espressamente per essere recitata dagli studenti di Yale, ma includeva due di loro tra i suoi personaggi. Due anni più tardi il testo verrà anche pubblicato dalla casa editrice Italian Publishers di Andrea Ragusa con la singolare scelta tipografica di stampare gli accenti tonici su tutte le parole sdruciole per rendere "la lingua italiana perfettamente pronunziabile a prima vista", auspicando "che tutti gli editori d'Italia si convinceranno di una simile (sic) innovazione" (Ranieri 1936). È tuttavia a Middlebury (1934-36), evidentemente stimolato dall'atmosfera della *Italian Summer School* diretta da Gabriella Bosano, che URS insegnerà i suoi corsi più innovativi: "Modern Italy in Word and Thought", dedicato all'analisi dei principali autori dei primi trent'anni del Novecento e ai loro rapporti con il contesto europeo, "Advanced Composition and Practice in Style", il cui scopo era quello di guidare gli studenti nella costruzione di uno stile personale attraverso lo studio di brani tratti da autori di punta della letteratura contemporanea e specifici esercizi di composizione, e "The Craft of Writing in its Various Uses", un corso in cui gli studenti più avanzati sperimentavano ogni settimana un diverso ambito della scrittura: traduzione, revisione di testi piatti o ridondanti, scrittura epistolare, resoconti aneddotici o biografici, dialoghi, cronaca giornalistica e scrittura collaborativa per la stesura di una breve commedia. Per l'estate del 1937 URS aveva anche preparato un nuovo corso, "Italian Lyric Poetry", in cui lo studio della poesia italiana (da Giuseppe Parini fino agli autori del Novecento) sarebbe stato accompagnato da esercizi di dizione e di lettura espressiva e musicale dei testi, ma il repentino rientro in Italia lo costrinse a rinunciare all'impegno già preso.

Il primo soggiorno negli Stati Uniti si conclude dunque all'inizio dell'estate del 1937, quando URS ritorna in Italia e viene assunto dal Ministero della Cultura Popolare. Iniziava così una fondamentale fase della sua vita, quel "lungo viaggio" che lo avrebbe portato al rifiuto del Fascismo e all'impegno con le truppe alleate, una stagione di profondo travaglio le cui molteplici implicazioni sono state ampiamente analizzate da Ruggero Ranieri, ai cui scritti rinvio<sup>4</sup>. Alla fine della guerra di liberazione, nel 1945, riceve numerosi riconoscimenti ufficiali che saranno cruciali nel determinare il suo posizionamento politico e il suo lavoro negli anni successivi: una medaglia d'argento al valor militare dalle autorità italiane e un *Certificate of Merit* da parte del generale britannico Harold Alexander, comandante supremo delle forze alleate in Italia. Nel 1949 anche la Repubblica italiana gli conferisce una medaglia di bronzo al valor militare. Simili riconoscimenti, unitamente al prestigio familiare e alle competenze maturate negli Stati Uniti negli anni Trenta, andavano a comporre un profilo quanto mai in linea con le esigenze di una diplomazia sempre più consapevole dell'importanza di quello che qualche decennio più tardi Joseph Nye avrebbe definito *soft power*. È tuttavia soltanto nel 1953, dopo che il governo italiano si era dato una maggiore struttura diplomatica, che URS viene nominato addetto culturale presso l'ambasciata italiana a Washington con l'incarico di dirigere un ufficio informazioni presso il Consolato Generale d'Italia a New York<sup>5</sup>, primo nucleo di quello che sarebbe successivamente diventato l'Istituto Italiano di Cultura. Nel frattempo l'Italia aveva raggiunto traguardi importanti nel difficile percorso di ricostruzione, modernizzazione e conquista di una rinnovata credibilità sulla scena politica internazionale: si era trasformata da monarchia in Repubblica (1946), aveva firmato un trattato di pace con gli Alleati (1947), fatto il suo ingresso nella NATO (1949) e nella Comunità Europea del Carbone e dell'Acciaio (1951), consolidato la sua alleanza con gli Stati Uniti inserendosi tra i principali beneficiari del Piano Marshall (1948-1951) (Campus 2008, pp. 57-102).

4 Cfr. Dolci, Ranieri, Valoroso 2022, in particolare pp. 226-237 e la bibliografia che correda l'articolo. Cfr. anche Valoroso, Ranieri 2019, pp. 61-75.

5 Nel 1946 è addetto all'Ufficio Stampa della Delegazione italiana alla Conferenza di pace di Parigi e sarà proprio lui a tradurre in inglese per la stampa estera il celebre discorso di De Gasperi del 10 agosto 1946. Sull'attività di URS tra il 1946 e il 1952 cfr. Valoroso, Ranieri 2019, pp. 77-79.

Con il ritorno a New York all'inizio del 1953 si apre per URS una stagione decisamente impegnativa. Nei cinque anni successivi – nonostante il budget esiguo, uno staff non sempre efficiente e ripetuti momenti di frizione con l'ambasciata di Washington D.C.<sup>6</sup> – l'ufficio situato al 690 di Park Avenue diventerà il centro di numerose iniziative, la più importante delle quali è senza dubbio la produzione e la distribuzione del bollettino di informazione culturale *The Italian Scene*. L'ufficio aveva il compito di promuovere relazioni positive tra gli Stati Uniti e l'Italia, presentando quest'ultima nella sua nuova veste di paese moderno e democratico. Presupposto indispensabile affinché ciò accadesse era fornire materiale informativo aggiornato sia alla rete degli uffici consolari che ai professionisti della comunicazione attivi in territorio statunitense e canadese. Di qui la decisione di realizzare una pubblicazione mensile in lingua inglese.

Il primo numero di *The Italian Scene*<sup>7</sup> esce ad aprile del 1953 con un formato verticale; è composto da otto pagine e presenta una serie di articoli di lunghezza variabile divisi in sezioni tematiche: *Art, Music, Theater and Motion Pictures, Press and Literature, Science*. A queste si aggiungeranno o si alterneranno di mese in mese sezioni diverse, mentre le notizie e le curiosità più insolite troveranno posto nella rubrica miscelanea *Of This and That*, che compare già nel numero di maggio 1953. Sempre nel secondo numero del bollettino è presente un'appendice – *The Parties' Line-Up in the Italian General Elections of June 7th* – in cui vengono sinte-

6 Le difficoltà che URS deve fronteggiare, soprattutto nel 1954, sono documentate dalle numerose lettere inviate alla moglie Marilena de Vecchi (Carte MDV, b. 2, f. 2.1): “ho avuto uno ‘scontro’ con il Cons[ole] Gen[erale] per la sua mania di mandarmi tutto il lavoro del Consolato. La cosa è anche più buffa perché i vice-consoli passano la giornata davanti alla mia televisione...!” (23 aprile 1954); “l'Ambasciata continua a farmi la guerra. Mi rifilano una nota dello State Dep[artment] in cui mi si toglie la qualifica di membro dell'Ambasciata ‘perché non risiedo a Washington’ [...] Comunque io ho detto a Sensi per telefono che ben due consiglieri d'Ambasciata Francese stanno a New York” (28 aprile 1954); “Nessuno risponde da Roma. Le casse dell'Ufficio sono vuote. Ho chiesto un anticipo di mille dollari. Ma nessuno risponde. [...] I Consoli dormono” (20 luglio 1954); “Perrone torna all'attacco per spostarmi a Washington. Non capisco come può immaginare che il mio ufficio funzioni senza di me” (25 novembre 1954).

7 La denominazione completa è *The Italian Scene, A Bulletin of Cultural Information presented by “The Cultural Division of the Italian Embassy”*.

ticamente illustrati gli schieramenti politici che si sarebbero fronteggiati nelle imminenti elezioni politiche e il meccanismo della nuova legge elettorale<sup>8</sup>. A questo proposito vale la pena di ricordare che in quelle stesse settimane la “Cultural Division” dell’ambasciata italiana, in collaborazione con la New York Public Library, era impegnata nella preparazione della mostra “The Battle of the Posters in Italy”, un’esposizione dei manifesti elettorali prodotti in Italia durante l’infuocata campagna elettorale in corso. La mostra, allestita nell’atrio principale della New York Public Library, verrà inaugurata dall’ambasciatore Alberto Tarchiani il 1° giugno 1953 e, come si legge in un breve articolo pubblicato il giorno dopo, “i magnifici poster erano una calamita per i visitatori che passavano” (“The New York Times” 1953)<sup>9</sup>.

Osservando i numeri che vanno da aprile ’53 a gennaio ’54, è abbastanza evidente che la veste grafica e l’impaginazione del bollettino attraversino una iniziale fase di sperimentazione, mentre il numero di pagine rimane costante. Tra giugno e luglio del ’53 viene inoltre pubblicato un numero speciale intitolato *Basic Information on Italy*: cinque pagine, corredate da una sintetica bibliografia, per presentare “Geography, history, politics, economy, at a glance”. Questo primo nucleo di informazioni essenziali verrà successivamente ampliato per confluire nel *Primer on Italy*, un volumetto di quarantaquattro pagine che uscirà come pubblicazione autonoma a maggio del 1954. Firmato da URS con lo pseudonimo Hugo Ollebros, il *Primer* è organizzato in dieci capitoli – “Geography”, “Regions”, “History”, “The Constitution and How It Works”, “Economy”, “Language and Literature”, “Education”, “Press and Publishing”, “Arts and Entertainment”, “Sports” – più un’appendice con l’elenco delle principali cariche dello stato, dati sulla popolazione delle città italiane, informazioni sulle università e gli istituti di istruzione superiore e una

8 È la controversa legge n. 148 del 31 marzo 1953, meglio nota come “legge truffa”.

9 Non sorprende che *The Italian Scene* presenti in apertura del numero di giugno 1953 un articolo su questo argomento in cui, tra l’altro, si legge: “Questa è la prima volta che il pubblico americano avrà la possibilità di vedere questo nuovo mezzo di comunicazione artistica e letteraria contemporaneamente al suo utilizzo nel paese che lo ha prodotto. I poster vengono inviati per posta aerea non appena appaiono in Italia, e alcuni potrebbero addirittura essere aggiunti all’ultimo minuto dopo l’inaugurazione della mostra da parte dell’Ambasciatore italiano il 1° giugno”. (“The Italian Scene” 1953).

bibliografia di testi sull'Italia disponibili in lingua inglese<sup>10</sup>. Il suo obiettivo è specificato con chiarezza nella seconda di copertina:

Questo libretto è stato pubblicato dalla Divisione Culturale dell'Ambasciata italiana quale pubblico servizio per rispondere alle domande sull'Italia che ci vengono poste con maggiore frequenza da parte del pubblico. Vi viene inviato per migliorare la comprensione tra l'Italia e il vostro paese. (Ollebros 1954)

Nei testi redatti per il *Primer*, URS adotta una strategia comunicativa particolarmente efficace, rapportando, ove possibile, la realtà italiana a quella statunitense<sup>11</sup> e inserendo nel discorso aneddoti curiosi per stimolare l'interesse dei lettori:

Alcune delle migliori qualità di riso a chicco lungo provengono dalle risaie vicino Vercelli. Nel XVIII secolo un regio decreto ne vietava l'esportazione. Thomas Jefferson si riempì i calzoni con questo riso per sfuggire ai controlli della polizia di frontiera e alla fine riuscì a portarlo nel sud degli Stati Uniti affinché vi venisse coltivato. (Ollebros 1954, p. 2)

A partire dal numero di febbraio 1954, la qualità di stampa migliora sensibilmente. Il bollettino assume il formato definitivo con una nuova impaginazione orizzontale e l'esplicita dichiarazione della sua finalità messa bene in evidenza nella testata. In due riquadri, posizionati a sinistra e a destra del nome della pubblicazione, si legge infatti rispettivamente: "Questo materiale originale vi viene inviato quale pubblico servizio per diffondere informazioni e comprensione

10 Nel 1955 il *Primer on Italy* viene ristampato con quattro pagine in più e l'aggiunta di una cartina dell'Italia fisica e politica. Le novità più significative sono l'introduzione di una sezione "Science and Philosophy", di una cronologia di due pagine che va dalla fondazione di Roma all'accordo su Trieste del 5 ottobre 1954, e di un elenco delle principali festività. Un altro dettaglio interessante riguarda la riorganizzazione della bibliografia: i testi di storia e politica vengono infatti eliminati per far posto a quelli di narrativa, economia e cucina. Il *Primer* sarà ristampato almeno fino al 1957 ed è reperibile ancora oggi in molte biblioteche tra cui la National Diet Library di Tokyo. Cfr. <https://www.worldcat.org/it/title/10354587> (ultimo accesso giugno 2023).

11 Cfr. Ollebros 1954, p. 1: "Il suo territorio di 116.372 miglia quadrate [...] sostiene più di 47 milioni di persone. Queste rappresentano circa un terzo della popolazione degli Stati Uniti che vive in un territorio non più grande del New England e dello Stato di New York messi insieme".



reciproca tra il vostro paese e l'Italia" e "I testi di questo bollettino possono essere riprodotti liberamente. Si prega di inviare ritagli".

A circa un anno dalla sua prima uscita, alcuni riscontri significativi confermano che *The Italian Scene* si era già conquistato una certa notorietà tra gli italianisti e la stampa specializzata. Si legga ad esempio la nota pubblicata sul numero di giugno 1954 della rivista *Italica*, organo ufficiale della American Association of Teachers of Italian:

*L'Italian Scene*, pubblicazione estremamente originale nella concezione e ricca di informazioni che riguardano notizie di attualità su Archeologia, Letteratura, Arte, Architettura, Teatro, Musica, Politica, Scienza, ecc. viene stampato ogni mese dalla Divisione Culturale dell'Ambasciata italiana, 690 Park Ave., New York, con la direzione di Uguccione Ranieri di Sorbello, addetto culturale. Offre prezioso materiale integrativo rispetto a quello che pubblichiamo in *Italica* e può facilmente essere utilizzato nell'attività didattica in classe. L'abbonamento è gratuito. ("Italica" 1954)

Anche la prestigiosa rivista *Books Abroad*, pubblicata dal Board of Regents dell'Università dell'Oklahoma, non solo presenta ai suoi lettori brevi notizie estratte o rielaborate a partire dai materiali presenti nel numero di marzo 1954 del bollettino<sup>12</sup>, ma mostra di considerare *The Italian Scene* una fonte autorevole e ne riporta il giudizio espresso sulla rivista *Il Mulino* ("Books Abroad" 1954).

Sempre nella primavera del 1954, mentre sta lavorando al *Primer*, URS commissiona all'artista americana Lucia Autorino Salemme<sup>13</sup> la realizzazione grafica del poster a colori *From the Tree of Italy*<sup>14</sup>, da inviare alla rete di contatti cui veniva distribuito il bollettino. Nel poster l'Italia è rappresentata come un albero rico-

12 La fonte viene citata genericamente come *The Italian Scene*, senza specificare data o numero. A seguito di una prima indagine è possibile affermare con certezza che *Books Abroad* utilizza i materiali di *The Italian Scene* dal 1954 al 1963; non è da escludere un utilizzo anteriore o successivo a queste date. Notizie tratte da *The Italian Scene* sono presenti anche in *The Classical World*, la rivista della Classical Association of the Atlantic States pubblicata dalla Johns Hopkins University Press, e in *The Classical Outlook*, la rivista della American Classical League.

13 Per un profilo essenziale di Lucia Autorino Salemme (1919-2010) cfr. <http://web-static.nypl.org/exhibitions/pressure/artists3.html> (ultimo accesso giugno 2023).

14 Carte URS, b. 1, f. 3.

perto da più di cento foglie verdi sulle quali sono ritratti i volti di grandi italiani e italiane – da Archimede a Pirandello, da Machiavelli a Montessori – mentre il loro contributo nel campo delle arti e delle scienze è ricordato sinteticamente in una rubrica alfabetica che ricopre lo spazio che dovrebbe essere occupato dalla Sardegna<sup>15</sup>.

È evidente che nell'ufficio al 690 di Park Avenue le idee originali non mancavano; il problema era piuttosto la mancanza di fondi con cui realizzarle. Nei mesi estivi del 1954, il già magro bilancio viene tagliato di \$3.000<sup>16</sup> e la pubblicazione di *The Italian Scene* va avanti con difficoltà fino alla fine dell'anno: il bollettino di agosto viene accorpato con quello di settembre e per i mesi di ottobre, novembre e dicembre uscirà un unico numero. A partire dal 1955, la situazione si stabilizza e, insieme alla regolare uscita di *The Italian Scene*, riprende anche la pubblicazione di materiali extra: un fascicolo di otto pagine per presentare e commentare la costituzione repubblicana (*The Constitution of the Italian Republic*<sup>17</sup>); un nuovo poster a colori (*Keypoints of Italy's Rebirth*<sup>18</sup>) per illustrare al pubblico internazionale la rinascita economica del paese e le eccellenze dell'industria italiana: dall'Olivetti di Ivrea ai cantieri navali di Genova, dalla Fiat alle industrie chimiche di Crotone; un supplemento di sei pagine al numero di marzo 1956 approntato in occasione della visita del presidente Gronchi in USA e Canada<sup>19</sup>.

URS non si preoccupa soltanto della qualità dei prodotti realizzati dal suo ufficio, ma dedica massima cura anche alla loro

- 
- 15 Nel testo stampato sul poster, URS ironizza: “Sotto il cartiglio in basso a sinistra [...] si trova l'isola della Sardegna. Eliminando la Sardegna abbiamo dovuto eliminare, tra gli altri, il nome di Grazia Deledda, la scrittrice sarda vincitrice del premio Nobel. Che cosa penserà la maggior parte delle persone che osservano questa mappa delle vistose omissioni dettate dalla mancanza di spazio?”.
- 16 Cfr. la lettera di URS a Marilena de Vecchi del 28 giugno 1954 (Carte MDV, b. 2, f. 2.1).
- 17 Carte URS, b. 1, f. 7. La pubblicazione è curata dal prof. Angelo Piero Sereni (1908-1967).
- 18 Carte URS, b. 1, f. 3. Il poster è prodotto alla fine del 1955 presso la stamperia Arti Grafiche G. Menaglia di Roma.
- 19 Il viaggio ebbe luogo dal 26 febbraio al 14 marzo. Si trattava della prima visita ufficiale all'estero di un presidente della Repubblica italiana (Cassese, Galasso, Melloni 2018, pp. 168-69).

distribuzione. Tra il 1953 e il 1957 viene messo a punto un indirizzario di 2.700 nominativi singoli ai quali, attraverso l'attiva collaborazione dei consolati presenti in USA e in Canada, se ne aggiunsero altri 2.800 per un totale di circa 5.500 nominativi cui venivano spedite per posta una o più copie di *The Italian Scene* e delle altre pubblicazioni<sup>20</sup>. *The Italian Scene* era naturalmente recapitato anche ai corrispondenti della stampa estera residenti in Italia. Tra questi c'era il giornalista e scrittore George Weller – già vincitore del Premio Pulitzer nel 1943 – che negli anni '50 dirigeva l'ufficio romano del Chicago Daily News. La sua lettera del 19 agosto 1955 è una delle numerose testimonianze di apprezzamento inviate alla redazione di *The Italian Scene* da professionisti della comunicazione:

Soltanto poche parole per dirLe che il numero di luglio-agosto era davvero magnifico.

Da giornalista attivo a Roma, trovo il Suo modo di trattare le notizie estremamente piacevole. Ne ammiro soprattutto la qualità letteraria priva di compromessi.

Mi auguro che il Suo stile rapido e tagliente possa presto contagiare la letteratura di viaggio sponsorizzata dal governo, perché Lei merita il lusso della carta patinata. (Carte URS, b. 1, f. 6)

Con il suo flusso continuo di notizie che spaziano dalla politica all'archeologia, dalla letteratura al cinema, dalla scienza alla musica, senza trascurare teatro, radio, televisione, architettura e novità editoriali, *The Italian Scene* è sicuramente il più importante contributo di URS alla costruzione di trame transatlantiche ma non è certo l'unico. A partire dal 1954 segue il restauro della casa di Meucci e Garibaldi a Staten Island e si adopera per raccogliere cimeli da esporre nel Museo Garibaldi-Meucci che verrà aperto al pubblico nel 1956. Più o meno nello stesso periodo avvia in USA e in Italia una pluriennale campagna di informazione affinché il nuovo ponte progettato per collegare Brooklyn e Staten Island venga intitolato all'esploratore toscano Giovanni da Verrazzano, il primo europeo

20 I dati sono ricavati da una relazione dattiloscritta di otto pagine datata 16 settembre 1957 (Carte URS, b. 1, f. 6). Dal documento si evince che nel '57, per la sola distribuzione in USA e Canada, venivano stampate 5.600 copie di *The Italian Scene*.

a solcare nel 1524 il braccio di mare che separa i due distretti<sup>21</sup>. Quando il 21 novembre 1964 il ponte viene inaugurato, URS ne riporta la notizia sulle pagine del *Corriere della sera* che titolerà “Il battesimo del ‘Verrazzano’ è una vittoria della diplomazia” (Ranieri di Sorbello 1964).

Tra il 1955 e il 1956, per diffondere all'estero la conoscenza della letteratura italiana valorizzando le qualità musicali della lingua, URS si fa promotore di un progetto decisamente innovativo: l'incisione su vinile dell'audio-antologia *Voci dalla terra del sì*, in cui lui stesso introduce brani in prosa e in poesia<sup>22</sup> interpretati da Maria Jacch e Riccardo Paladini. Si tratta di un disco “fuori commercio” realizzato in poco più di mille esemplari dalla Discoteca di Stato di Roma in collaborazione con la Direzione Generale delle Relazioni Culturali del Ministero degli Affari Esteri. Negli Stati Uniti ne verranno distribuite gratuitamente centinaia di copie, molte delle quali saranno inviate ai membri della American Association of Teachers of Italian.

Nell'estate del 1957, con il rientro in Italia, si concludeva dunque una stagione sicuramente impegnativa<sup>23</sup> ma caratterizzata anche da un notevole fervore creativo. Il lavoro di URS per il Ministero degli Affari Esteri prosegue negli uffici di Roma e la sua preoccupazione principale è fare in modo che la pubblicazione del bollettino, interrotta a giugno '57, possa riprendere al più presto con una distribuzione estesa a molti altri paesi del mondo. In un documento messo a punto il 16 settembre 1957 per illustrare il progetto di ripresa e rilancio di *The Italian Scene*, URS fornisce interessanti informazioni sul sistema adottato in Nord America negli anni precedenti:

Lo scrivente si diceva pronto a inviare mensilmente un numero limitato di bollettini (e altro materiale) purché il Consolato li volesse e

- 
- 21 Per maggiori dettagli cfr. Valoroso, Ranieri 2019, pp. 138-143. Negli anni successivi partecipa a un'ulteriore operazione diplomatica che si conclude con la realizzazione di un monumento commemorativo dello sbarco di Verrazzano a Providence, Rhode Island.
- 22 La selezione include testi di Francesco d'Assisi, Dante, Petrarca, Boccaccio, Poliziano, Ariosto, Tasso, Michelangelo, Vittorelli, Foscolo, Leopardi, Manzoni, Tommaseo, Carducci, Collodi, Pascoli, D'Annunzio, Gozzano, Croce, Palazzeschi, Pirandello, Borgese e Saba. Ogni disco è corredato da sei opuscoli in cui sono riportati tutti i testi.
- 23 Sulle tante incombenze di URS cfr. Dolci, Ranieri, Valoroso 2022, p. 244.

li potesse effettivamente distribuire. Se sì, che specificasse il numero occorrente ricordando che la possibilità di stampa dell'Ufficio Culturale era limitata ecc. I Consolati cominciarono con richieste modeste. Poi – saggiato il successo del bollettino – queste crebbero via via, finché un Consolato come quello di San Francisco finì con l'assorbire da solo 550 copie. (Carte URS, b. 1, f. 6)

URS si mostra ottimista rispetto all'ipotesi che un sistema simile avrebbe potuto essere adottato con l'intera rete dei Consolati e delle Rappresentanze diplomatiche dal momento che "l'inglese è oggi la lingua di scambio in tutto il mondo" (Carte URS, b. 1, f. 6).

La stampa di *The Italian Scene* riprende a luglio del 1958<sup>24</sup> con una tiratura che arriverà a 13.000 copie (Dundovich, Ranieri 2004, p. 223). I primi tre numeri prodotti dalla redazione romana presentano impaginazione verticale e le consuete otto pagine. La grafica della testata viene leggermente modificata con l'aggiunta di una cornice rossa<sup>25</sup>. Sotto il titolo della pubblicazione si ribadisce che i materiali possono essere utilizzati liberamente e che per ricevere il bollettino bisogna contattare l'Ambasciata italiana o la sede del Consolato più vicino. A partire dal quarto numero, i dettagli a colori spariscono, si ritorna al formato orizzontale e il numero delle pagine raddoppia. Queste caratteristiche, insieme alla collaudata divisione in sezioni tematiche variabili, resteranno sostanzialmente invariate fino alla fine<sup>26</sup>.

La simbiosi tra *The Italian Scene* e URS è tale che dal '58 al '69 le uniche interruzioni della pubblicazione, puntualmente annunciate sulle pagine del bollettino, si avranno durante le sue missioni culturali in nordamerica, cui è dedicata l'ultima parte di questo capitolo. Il primo impegno è quello del 1961 in occasione delle celebrazioni per il centenario dell'Unità d'Italia. URS tiene ben due cicli di conferenze in cui illustra l'epopea del Risorgimento e racconta lo sviluppo dell'Italia nei primi cento anni di storia unitaria. Una prima

24 Il nuovo sottotitolo è "A Bulletin of Varied Information Published by the 'Centro per Giornalisti Esteri'".

25 La cornice nel secondo numero (August-September) è verde; nel terzo è di nuovo rossa.

26 Dal numero di febbraio 1961 nella testata compare una nuova indicazione: "Inviare la corrispondenza all'Ambasciata, Consolato o Istituto di Cultura dal quale ricevete questa pubblicazione".

serie di presentazioni, tra aprile e maggio, tocca il Canada orientale (Ottawa, Montreal, Toronto), il Mid-west (Chicago, Detroit, Cleveland), il Texas (Austin e Houston) e gli stati atlantici (Washington, Baltimore, Philadelphia, New York). A ottobre visita invece la California, gli stati del Pacifico e ancora New York. Il tour è organizzato dalle ambasciate di Washington e Ottawa e dai rispettivi consolati e consente a URS di parlare circa quaranta volte di fronte a varie tipologie di pubblico, senza contare le interviste rilasciate alla radio e alla televisione. I dettagli su questa importante iniziativa di promozione culturale si trovano in una relazione compilata da URS al suo rientro a Roma: quattro pagine dattiloscritte datate 15 novembre 1961. È interessante notare l'estrema varietà di occasioni in cui vengono tenute le conferenze: alla fine di banchetti, in raduni di piazza, presso le associazioni di Foreign Relation e, naturalmente, nelle università. Tra gli atenei visitati figurano istituti prestigiosi quali l'Università di Stanford, ma è ancora più significativo che vengano raggiunte mete remote come l'Università dello Utah a Salt Lake City, dove nessun relatore proveniente dall'Italia aveva mai avuto modo di parlare. Talvolta l'uditorio comprendeva tra le settanta e le duecento persone, in altre occasioni poteva raggiungere o superare le mille presenze. URS aveva messo a punto un programma che comprendeva una dozzina di interventi con titoli e argomenti diversi, ma nella sua relazione puntualizza che l'unico protagonista delle vicende risorgimentali capace di accendere l'interesse delle platee americane era Giuseppe Garibaldi e che "ciò che più interessava all'uditorio erano i riferimenti tra i fatti e sviluppi storici dell'Ottocento e la situazione mondiale attuale. Il cinquanta per cento delle domande che l'uditorio poneva alla fine delle conferenze riguardava la posizione dell'Italia davanti ai problemi del conflitto Est-Ovest in corso" (Carte URS, b. 2, f. 8).

Il bilancio complessivo dell'esperienza è più che positivo. Lo testimoniano i messaggi di apprezzamento inviati alle autorità italiane dai consolati e dalle università<sup>27</sup> e i numerosi articoli apparsi sui giornali sia in Canada che negli Stati Uniti. Buona parte del successo dipese probabilmente anche dall'abilità oratoria di URS e dalla sua capacità di relazionarsi con il pubblico nordamericano: "La ricettività americana ad ascoltare chiunque sappia intrattenere su questioni

27 Questi documenti sono tutti raccolti in Carte URS, b. 2 f. 8.

anche lontane è ben nota, sempre che si osservi il mai abbastanza ripetuto imperativo: parlare e non leggere. Far ridere almeno tre volte. Parlare per non più di 50-55 minuti” (Carte URS, b. 2, f. 8).

Quattro anni più tardi, nell’ambito delle iniziative promosse per il settimo centenario della nascita di Dante, sarà impegnato in un nuovo ciclo di conferenze. Quelle del 1965 furono le prime celebrazioni dantesche veramente “globali” e il Comitato Nazionale, presieduto dal Ministro dell’Istruzione Luigi Gui, in collaborazione con il Ministero degli Affari Esteri, decise di inviare relatori autorevoli in tutto il mondo. URS visita in autunno la costa occidentale degli Stati Uniti e ha modo di parlare in numerosi atenei tra cui St. Mary’s College, Stanford University, University of California e University of San Francisco. Proprio nella città del Golden Gate è protagonista di diversi appuntamenti anche in contesti non accademici: il 29 settembre presenza alla cerimonia di inaugurazione di un busto in bronzo donato dalla Società Dante Alighieri di Roma, il 21 ottobre parla alla Public Library e il 30 ottobre riceve le chiavi della città dal sindaco John Francis Shelley.

Il 14 ottobre 1965 è invece ospite al San José State College, la più antica università statale della West Coast, dove presenta una conferenza dal titolo *Dante Then and Now*, in cui affronta il tema dell’attualità del messaggio dell’autore della *Commedia*. L’evento, sponsorizzato dalla America-Italy Society di San Francisco, viene trasmesso anche alla radio<sup>28</sup>.

Circa due anni dopo, il 9 novembre 1967, il Parlamento approva una legge speciale per finanziare la partecipazione dell’Italia all’Esposizione Universale *HemisFair* ospitata a San Antonio, in Texas, con la finalità di riaffermare i legami tra le Americhe e gli altri continenti<sup>29</sup>. Il tema generale era infatti “The Confluence of Civilizations in the Americas”. Il padiglione Italia, situato nell’area internazionale denominata *Las Plazas del Mundo*, era diviso in tre aree principali: navigatori italiani famosi, storia degli italiani nel nuovo mondo e arte italiana dal vecchio e dal nuovo mondo. Anche in questa occasione, URS viene invitato a dare il suo contributo dal Commissariato

28 La registrazione audio della conferenza è conservata presso l’Archivio della Fondazione Ranieri di Sorbello. Fedele alle regole enunciate nella citata relazione del 1961, URS parla a braccio per una cinquantina di minuti e riesce a far ridere il pubblico per ben due volte.

29 Il finanziamento ammontava a 625 milioni di lire. L’inaugurazione era prevista per il 6 aprile 1968 e l’Italia aveva dunque pochi mesi per l’organizzazione.

straordinario che gestisce l'operazione. In quella che sarebbe stata la sua ultima missione in USA, si occuperà del servizio stampa, della redazione di testi in italiano e in inglese per illustrare le diverse sezioni del percorso di visita e della realizzazione dell'opuscolo bilingue a colori *Half a Millennium of Italian Presence in the Americas*<sup>30</sup>. Il grazioso libretto messo a punto per presentare il Padiglione Italia ai visitatori è un ottimo esempio delle capacità divulgative di URS: venti pagine per ripercorrere cinquecento anni di storia mescolando conoscenza enciclopedica, senso dell'umorismo e orgogliosa passione per la cultura italiana in tutte le sue forme. Gli stessi ingredienti con cui, nei sedici anni precedenti, nei tempi e nei modi più diversi, si era impegnato a mettere in relazione persone e idee, a tessere trame transatlantiche per far conoscere al pubblico nordamericano l'Italia del passato ma soprattutto quella di un presente in rapida corsa verso il futuro. Il 28 maggio 1969 la più lunga di quelle trame – *The Italian Scene* – si sarebbe spezzata per sempre perché, come aveva immediatamente intuito Giuseppe Prezzolini<sup>31</sup> all'indomani dell'improvvisa e prematura scomparsa di URS, nessuno in Italia fu capace di continuare l'opera.

### *Fonti di Archivio*

#### *Archivio della Fondazione Ranieri di Sorbello di Perugia*

Carte Marilena de Vecchi (MDV)

b. 2, f. 2.1, Lettere di Uguccone Ranieri di Sorbello a Marilena de Vecchi, 1953-57.

Carte Uguccone Ranieri di Sorbello (URS)

b. 1, f. 3, *From the Tree of Italy*, poster stampato, cm 88x56, 1954.

*Keypoints of Italy's Rebirth*, poster stampato, cm 100x70, 1955.

b. 1, f. 6, George Weller to the editor of *The Italian Scene*, 19 agosto 1955.

Bollettino "The Italian Scene", relazione di 8 pagine dattiloscritte, 16 settembre 1957.

b. 1, f. 7, *The Constitution of the Italian Republic*, a cura di Angelo Piero Sereni, fascicolo a stampa di 8 pagine, [1955].

b. 2, f. 8, Conferenze tenute nel Nord America per la celebrazione del Centena-

30 Il 15 giugno 1968 riceve dal commissario per l'Esposizione Internazionale una lettera di elogio per il lavoro svolto (Carte URS, b. 2, f. 8).

31 Cfr. Prezzolini 1969.



- rio della Unità d'Italia. Rapporto riassuntivo, relazione di 4 pagine dattiloscritte, 15 novembre 1961.  
Lettera del Commissario per l'Esposizione Internazionale "Hemisfair 1968", 15 giugno 1968.  
b. 5, f. 9, *I start remembering*, manoscritto di 89 pagine, febbraio-dicembre 1962.

### *Bibliografia*

#### *Books Abroad*

1954 Vol. 28, n. 2, Spring, p. 243.

Campus, M.

2008 *L'Italia, gli Stati Uniti e il piano Marshall*, Laterza, Roma.

Cassese, S., Galasso, G., Melloni, A. (a cura di)

2018 *I presidenti della Repubblica*, Il Mulino, Bologna.

Dolci, R., Ranieri, R., Valoroso, A.

2022 "Italian Politics and Culture from Fascism to Postwar Democracy in the Life and Work of Uguccione Ranieri di Sorbello (1906-1969)", in *Italian American Review*, vol. 12, n. 2, pp. 215-255.

Dundovich, E., Ranieri, R. (a cura di)

2004 *Scritti scelti di Uguccione Ranieri di Sorbello 1906-1969*, Leo S. Olshki, Firenze.

#### *Italica*

1954 "Editorial Comment. The Italian Scene", vol. 31, n. 2, p. 131.

Ollebros, H. [Ranieri di Sorbello, U.]

1954 *Primer on Italy*, Cultural Division of the Italian Embassy, Litho in U.S.A. by The Bishop Litho Co. Inc., New York.

Papetti, S., Ranieri R. (a cura di)

2010 *Casa Museo di Palazzo Sorbello a Perugia*, Uguccione Ranieri di Sorbello Foundation, Perugia.

Pazzini, C.

2021 *Maria Montessori tra Romeyne Ranieri di Sorbello e Alice Franchetti*, Fefè Editore, Roma.

Prezzolini, G.

1969 "Italia sott'occhio. America col cannocchiale", in *Il Borghese*, 19 giugno.

Ranieri, U.

1936 *Con le signore c'è più gusto*, Italian Publishers, New York.

Ranieri di Sorbello, U.

1964 “Il battesimo del ‘Verrazzano’ è una vittoria della diplomazia”, in *Il Corriere della Sera*, 21 novembre.

Tarchiani, A.

1955 *Dieci anni tra Roma e Washington*, Mondadori, Milano.

*The Italian Scene*

1953 “The Battle of the Posters in Italy to be shown in New York”, vol. 1, n. 3, p. 1.

*The New York Times*

1953 “Italian Posters Shown. Election Battle Reproduced on Small Scale at Library”, 2 giugno, p. 37.

Valoroso, A., Ranieri, R.

2019 *Uguccione Ranieri di Sorbello. Un intellettuale tra due mondi*, Morlacchi Editore, Perugia.

*Yale Daily News*

1934 “Undergraduates Analyze Presentation, Subject Matter Of Courses Offered in English and Modern Languages”, 19 aprile, p. 3.



CECILIA GIBELLINI  
“OMERO SUL PACIFICO”:  
PIER MARIA PASINETTI TRA VENEZIA  
E L’ESTREMA AMERICA

*Un’esistenza “euroamericana”*

“Omero sul Pacifico”: con questo epiteto ironicamente solenne Pier Maria Pasinetti (Venezia, 1913-2006) viene chiamato, in una lettera del 1951, da Enrico Emanuelli, lo scrittore e giornalista novarese con cui intrattiene un lungo dialogo, documentato da un carteggio che va dal 1933 al 1967, anno della morte di Emanuelli (Di Stefano 2011; Mutterle 2011; Scarpelli 2012a; 2012b). Dal 1963 Emanuelli è redattore letterario del *Corriere della Sera* e avvia una collaborazione continuativa, seppure non fittissima, con Pasinetti, che negli anni successivi manderà al quotidiano le sue corrispondenze “dall’estrema America” – questo il titolo sotto cui raccoglie una loro scelta che pubblica in volume presso Bompiani nel 1974 (Pasinetti 1974)<sup>1</sup>.

---

1 I primi interventi sono “recensioni” dedicate ai *best-seller* americani, che Pasinetti sottopone a un’accurata analisi, riservando tra l’altro una forte attenzione alla ricezione delle opere, alla composizione del pubblico e alle motivazioni che lo muovono, e descrivendo con larghezza e precisione il sistema dell’editoria americana, nei suoi meccanismi di produzione e di vendita, alla ricerca delle ragioni alla base dei grandi successi: “La produzione, anche nel senso teatrale del termine, di un *best-seller*, bene o male è ancora la più grossa e caratteristica forma di spettacolo offerta sulla scena letteraria americana. Proceede secondo una drammaturgia piuttosto precisa. La linea dell’azione è: scelta da parte di uno dei maggior *book clubs* e distribuzione anticipata alle centinaia di migliaia di associati ad esso; pubblicazione normale; premio letterario (National Book Award o Pulitzer, o ambedue, come accadde a Malamud); pubblicazione in tascabile; vendita dei diritti cinematografici. [...] anche molta pubblicità prima delle bozze di stampa o addirittura alla consegna del manoscritto all’editore. La pre-pubblicazione di qualche fetta in riviste conta se la rivista ha prestigio e anche se la materia scotta” (Pasinetti 1974, p. 208). Dal 1969 Pasinetti allarga i suoi interessi anche ad argomenti di attualità politica e sociale, spaziando dal Watergate ai nuovi linguaggi pubblicitari, dai movimenti studenteschi a quelli pseudoreligiosi.



L'estrema America è la California dove "P.M." (così Pasinetti amava essere chiamato) si stabilisce nel 1949, passando i decenni centrali della sua vita in quella che lui stesso definisce, nella *Nota iniziale a Dall'estrema America*, "un'esistenza metà-e-metà", "una specie di doppia vita":

In America intrapresi tra l'altro la carriera accademica anche perché uno vi può raggiungere il culmine non a dispetto del fatto che scrive romanzi, ma appunto perché li scrive. Do corsi all'Università di California a Los Angeles per due dei tre trimestri accademici, e questo mi fa trascorrere lì la prima metà dell'anno, e la seconda metà in Europa con assoluto centro a Venezia che è l'ambiente dove sono nato e cresciuto. Nonostante l'attuale disinvoltura degli spostamenti aerei anche estesissimi, può darsi che esistano ancora personaggi del mondo culturale fra i più autorevoli e sistemati, per i quali uno che conduca un'esistenza metà-e-metà riesce un po' sospetto. Ho paura che siano quelli che sempre in Italia hanno eroizzato il parrocchialismo anche se davano a credere di stare facendo qualcos'altro. Comunque ormai, pazienza. Mi limito a dire che questa specie di doppia vita, nonostante i suoi notevoli disagi, è stata la sola possibile per il tipo di lavoro che ho tentato di fare negli ultimi anni. Una esperienza illumina l'altra, l'incrocio delle visuali è ormai indispensabile per dare alla materia di romanzo o di *reportage* il dovuto spessore (Pasinetti 1974, p. 6).

Anche nella sua autobiografia incompiuta, pubblicata postuma a cura di Silvana Tamiozzo Goldmann, Pasinetti tornerà a riassumere così la sua vita tra due continenti: "Esistenza euroamericana. Su e giù, giù e su, qualche viaggio di mare e poi dozzine di andirivieni in volo. Le grandi nemiche sono le tariffe degli aerei. Espressioni come sradicamento, trapianto, esilio, non dicono niente" (Pasinetti 2010, p. 12).

L'approdo in California nel '49 è un traguardo lungamente atteso e preparato da questo scrittore che vive immerso in un'atmosfera cosmopolita fin dai suoi primi anni e già nell'ambiente familiare: nato a Venezia nel 1913, figlio di un famoso medico e professore universitario e di una madre appartenente a una storica famiglia veneziana di artisti (Stringa 2011; Zerbi 2011), P.M. deve in particolare alla zia pittrice Emma Ciardi, che dopo la morte precoce della sorella è importante figura di riferimento affettivo e culturale per lui e per il fratello Francesco<sup>2</sup>, "il primo viaggio in Inghilterra,

2 Su Francesco Pasinetti, di due anni maggiore di P.M. e morto prematuramente nel 1949, critico cinematografico, sceneggiatore, regista, fondatore della

che mi ha cambiato la vita" (Pasinetti 2010, p. 22); l'amore per la cultura britannica si concretizza nella scelta di scrivere una tesi di laurea in Letteratura inglese, su James Joyce (autore in quegli anni ancora emarginato dalla cultura accademica italiana), lavoro preparato da un soggiorno a Oxford nel 1934-35 e quindi da un viaggio in Irlanda; la tesi viene discussa nel gennaio del '35 all'Università di Padova, dove in quel momento non c'è neanche un professore di Letteratura inglese che possa fargli da relatore<sup>3</sup>, ma P.M. è incoraggiato da un anglista d'eccezione, Mario Praz, che ha conosciuto al Lido di Venezia nell'estate del 1931. Praz ammira Pasinetti: nel '34 gli confessa di non avere, tra i suoi allievi a Roma, un giovane del suo valore; più tardi gli scriverà una lettera di raccomandazione per fargli prolungare un soggiorno americano; nell'ottobre del '37 gli offrirà un posto di lettore presso il suo insegnamento a Roma, invito che P.M. lascerà cadere proprio per il suo desiderio di una vita internazionale (Bruni 2011).

Il primo viaggio negli Stati Uniti avviene nel '35-36, grazie a una borsa di studio alla Louisiana State University: all'arrivo a New York, ad attenderlo c'è l'amico dei tempi di Oxford Allan Seager, redattore di *Vanity Fair* e docente all'Università del Michigan, mentre a Baton Rouge lo accoglie, insieme alla prima moglie "Cinina" (Emma Brescia, perfettamente bilingue), Robert "Red" Penn Warren, che farà pubblicare sulla *Southern Review* i primi racconti di Pasinetti (il primo, "Home-Coming", esce nel '37; segue nel '39 "Family History", che qualche mese più tardi appare anche tra le *50 best American short stories* raccolte da Edward O' Brien: O' Brien 1939) e avrà un ruolo cruciale proprio per il suo trasferimento definitivo in America una decina d'anni più tardi (Bedford Clark 2006).

"Infatuato degli Stati Uniti" (White Sanguineti 1995), P.M. ottiene una nuova borsa di studio a Berkeley, nel '36-37; sarà poi a Berlino, dove il 9-10 novembre 1938 assiste alla "notte dei cristalli", un avvenimento che lo turba nel profondo (e che ispirerà

---

"Venezia Film" e direttore, oltre che insegnante, del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, si vedano Boscariol 1997, Pagnacco 2012 e 2015, Scarpelli 2017, Pasinetti 2020.

3 Il relatore era lo slavista Ettore Lo Gatto; il "secondo relatore", l'anglista Silvio Policardi, era lettore.

alcune belle pagine di *Rosso veneziano*: Pasinetti 1959; Pasinetti 1965); nei periodici rientri in Italia incontra Red e Cinina Warren, che vi si trovano in anno sabbatico. Nel frattempo è scoppiata la seconda guerra mondiale, e P.M. inizia a tentare di spostarsi in un paese neutrale. Dopo aver insegnato a Gottinga (1940-42), si stabilisce in Svezia dove dirige l'Istituto Italiano di Cultura (Ikonomou 2011; Fornasiero 2011), mentre gli amici Penn Warren e Seager lavorano indefessamente per farlo rientrare negli Stati Uniti, nonostante le difficoltà a ottenere un visto per la sua appartenenza all'Italia belligerante.

In quel contesto ancora indefinito tra due continenti, è significativo il carteggio (Tamiozzo Goldmann 2011) scambiato nell'agosto-settembre 1943 con Curzio Malaparte, il quale, reduce da Regina Coeli dove ha scontato il proprio antifascismo, esorta P.M. a impegnarsi nella resistenza, restando in Europa:

Penso che tu potresti far molto, anche a Stoccolma. Non puoi disertare. Non puoi tirarti indietro. Basterebbe formare un piccolo gruppo di italiani intelligenti, con un programma di libertà [...]. Su questo dobbiamo battere, senza precisare nessun concreto programma politico e sociale, in modo da non spaventare gli eventuali aderenti [...] quando sarà giunto il momento si preciseranno le idee, e si comincerà ad agire. [Capri, 15 agosto 1943]

P.M. risponde rilanciando proprio sull'America:

Il gruppo di italiani intelligenti ecc. che tu auspichi non può essere reclutato tra coloro che per caso si trovano qui; essi si conterebbero sulle dita di una mano, e non avrebbero alcun significato. Ciò che si può tentare è di allargarsi di qui ad una sfera più ampia, che arrivasse a toccare gl'Italiani di altri luoghi, soprattutto d'America; fare un ponte fra l'Italia e quelli. E poi si può far da ponte anche in un altro senso, simile del resto dal punto di vista almeno tecnico. Qui, ripeto, ci sono finestre su ambe le parti. È quindi nostro dovere contribuire a dare all'altra parte un'idea giusta di noi, p. es. indicare appunto, sia direttamente sia in altri modi, quale sia la situazione vera dell'Italia e segnalare (di ciò sono ignoranti!) quali siano le forze che in ultimo sono destinate a contarvi. [Stoccolma, 1 settembre 1943]

Negli Stati Uniti riuscirà a trasferirsi finalmente nel '46: qui consegue il PhD in Letterature Comparete a Yale ("the first PhD in

Comparative Literature", scrive con orgoglio in uno dei suoi *curricula*) sotto la guida di René Wellek, con una tesi intitolata "Life for art's sake. Studies on the Myth of the Romantic Artist". Il titolo gli consente di ottenere il posto all'Università della California di Los Angeles, dove terrà nei primi anni insegnamenti di Letterature Compare per studenti non specialisti, a cui poi aggiungerà quelli di Letteratura italiana all'interno del Dipartimento di Italianistica, che svolgerà fino al 1985. La scelta cade su Los Angeles anche per la vicinanza a Hollywood, interessante nell'ottica delle attività cinematografiche del fratello Francesco, il quale però muore proprio in quel periodo.

Il trasferimento in quell'America per cui ammette di aver avuto da subito una sorta di "ossessione"<sup>4</sup>, è dunque tutt'altro che un esilio, come chiarisce in una lettera a Emanuelli del 25 settembre 1959:

Appartengo in pieno alla cultura italiana, proprio appunto come chi, fra le altre cose, cerca di farla risultare sul piano mondiale. [...] Quel tipo di emigrazione culturale che la guerra e tante altre cose hanno intensificato verso l'America non è un esilio, un'evasione, è un ampliamento. C'è una bella differenza. La cultura italiana ha molti numeri per esistere sul piano mondiale. Chi sceglie tale esistenza non se ne estranea. Se ne estranea semmai chi rimane attaccato alla parrocchia (Scarpelli 2012b, p. 208).

Proprio alla luce di questo obiettivo di far "risultare" ed "esistere sul piano mondiale" la cultura italiana sono comprensibili i diversi versanti dell'attività di Pasinetti, che saranno passati in rassegna qui di seguito<sup>5</sup>.

4 Lo scrive a Seager, in una lettera da Stoccolma datata 30 ottobre 1944: "Coming to America is by far the most important thing in my life [...]. It's something, I suppose, in the way of the so-called 'mal d'Afrique' [...] because mine is definitely a fixed idea, an obsession". La lettera è citata in Scarpelli 2012a, p. 15.

5 Desidero ringraziare Silvana Tamiozzo Goldmann e Samuela Simion che mi hanno agevolata nella consultazione del "Fondo P.M. Pasinetti", conservato a Venezia al CISVe, Centro universitario di Studi Veneti, nell'Archivio "Carte del Contemporaneo"; unitamente a Giulia Pellizzato, per le sue utili segnalazioni.

### La scrittura narrativa

La scrittura narrativa è indubbiamente interesse prioritario per Pasinetti, che in uno dei suoi *curricula* si cura di precisare: “La scrittura narrativa, tuttavia, è ciò che considera la sua principale *raison d’être*”<sup>6</sup>. I suoi romanzi hanno tutti come ambientazione e centro assoluto Venezia, luogo della memoria e dell’immaginario, “con una fedeltà ai personaggi e agli ambienti senza eguali” (De Michelis 2011, p. 137), come rivelano già i titoli più famosi: *Rosso veneziano* (prima edizione Colombo 1959, seconda edizione “amputata” Bompiani 1965), *Il ponte dell’Accademia* (1968), *Dorsoduro* (1983). Ma quella di Pasinetti è una Venezia guardata anche da Los Angeles, attraverso una condizione di costante spaesamento, tuttavia cercata e non subita; osserva Cesare De Michelis: “nell’immagine di spaesamento, nel non essere mai a casa, nell’aver sempre pronta la valigia sulla porta, nella tentazione di conservare di Venezia, della città natia, più un’immagine interiore che una frequentazione quotidiana, c’è la cifra per capire il rapporto stretto che Pasinetti ha con Venezia” (De Michelis 2011, p. 135).

I romanzi non hanno in Italia il successo auspicato, ottenendo maggior riscontro, sia nelle vendite sia nelle recensioni, negli Stati Uniti (specialmente *Rosso veneziano*), dove vengono pubblicati nelle auto-traduzioni realizzate da Pasinetti (in diversi casi affiancato da Murtha Baca), e di lì anche in Francia<sup>7</sup>. Lo nota con un misto di civetteria e autoironia lo stesso scrittore:

La storia di *Rosso veneziano* fu piuttosto curiosa. Quando uscì per la prima volta in Italia nel 1959, per vari motivi passò in gran parte inosservato anche per il fatto che l’autore si trovava nella lontana California. Nel frattempo, però, il manoscritto italiano del libro veniva letto alla Random House; sulla base di quel manoscritto fu offerto un contratto all’autore con il consiglio di tradurre lui stesso il romanzo, cosa che fece dettandolo in un registratore. Acclamato da riviste come *The Saturday Review*, *Time*, *The New Yorker*, la reputazione del romanzo in

6 Il *curriculum*, qui tradotto dall’inglese, conservato nel Fondo P.M. Pasinetti e segnato come CV-3, è citato da Bruni 2011, p. 79. Un altro *curriculum* esordisce così: “PASINETTI, PIER MARIA (June 24, 1913-), Italian novelist and journalist” (CV-1; *ivi*, p. 80).

7 Sulle traduzioni e auto-traduzioni di Pasinetti, cfr. Ciavolella 2011 e Campanaro 2013.



qualche modo rimbalzò in Europa, dove una traduzione francese (dal testo inglese) ottenne un notevole successo. Questo insieme di circostanze ha contribuito alla confusione riguardo alla nazionalità letteraria di Pasinetti, che del resto possiede l'innato cosmopolitismo del veneziano (Bruni, p. 80; tradotto dall'inglese).

Anche nel caso di *Melodramma* (1993), "libro stupendo, un grande romanzo, come quelli di una volta", secondo il giudizio di De Michelis che lo accolse da Marsilio nella convinzione di avere tra le mani un *best seller*, l'autore dovette scontrarsi con un'accoglienza tiepida, perlomeno in Italia:

Quando lessi dattiloscritto *Melodramma* mi appassionai: era un libro stupendo, un grande romanzo, come quelli di una volta. Luigi Ballerini scrisse per il libro un bellissimo risvolto, e a Luigi mi legò un affetto profondo quasi semisecolare; così condividere con Pasinetti la preistoria della mia esistenza veneziana e con Ballerini un'antica amicizia mi rendeva entusiasta e ottimista, tant'è vero che prendemmo il libro convinti di avere un *best seller*.

Non fu così, e Pasinetti non ne fu soddisfatto, e intristito brontolava, dicendo che era più famoso in Francia che in Italia.

Aveva un editore francese – Liana Levi – che aveva casa a Venezia e stava a due passi da lui, a San Barnaba, e così si incontravano in campo, seduti al bar per prendere un caffè e decidere che in Francia *Melodramma* sarebbe stato subito tradotto, mentre ancora non era stampato in Italia (De Michelis 2011, pp. 140-141).

### *Il cinema*

Un secondo versante che impegna Pasinetti come mediatore culturale tra Italia e Stati Uniti è quello delle collaborazioni cinematografiche, che, come accennato, ebbero un ruolo determinante anche nella scelta di P.M. di stabilirsi a Los Angeles, dove sperava che il fratello Francesco potesse raggiungerlo. Nell'intervista di Laura White Sanguineti (1985), così come nei carteggi privati (specie in quelli con la cognata Loredana Balboni e con l'amico Michelangelo Antonioni: Pasinetti 2020; Di Nino 2018) e in qualche prosa giornalistica (tra cui un bel ritratto di *Charlot in salotto*: Pasinetti 1950), lo scrittore dà conto della sua consuetudine, già avviata subito dopo essersi installato nella città di Hollywood, con il mondo del cinema, e

della sua frequentazione di *star* come Charlie Chaplin, Greta Garbo, Marilyn Monroe, James Dean. La sua partecipazione a produzioni cinematografiche e televisive, italiane e hollywoodiane, anche grandiose<sup>8</sup>, documentata da carteggi e materiali di varia natura (finora messi in luce solo per promettenti campioni), lasciava sconcertato Praz, impegnato nell'autunno del 1952 in un viaggio accademico negli Stati Uniti: “Carissimo, leggendo la tua lettera mi son domandato se non si tratti d’un caso di scambio di persona. Io ti credevo professore universitario di Letteratura comparata e invece ti trovo impegnato nel mondo del cinema” (Washington, 11 ottobre 1952; in Bruni 2011, p. 79).

L’abbandono di queste collaborazioni, percepite come un’attraente distrazione, fu infine determinato dal desiderio di concentrarsi sulla scrittura narrativa:

Ricordo quasi esattamente il momento in cui ho deciso di smettere... Stavo scrivendo quello che poi è diventato *Il sorriso del leone*, stavo cominciando, e mi ricorderò sempre una sera a casa di Rodolfo Sonogo [...] – c’era Mastroianni e altra gente; c’ero andato con Franco Rossi – che è un mio carissimo amico, col quale ho scritto *Smog*, – e altri, e appunto si stava discutendo di progetti e io mi sono accorto... mi sono detto: se continuo a tenermi su questa strada [...], se continuo così, i miei romanzi vanno in malora; e siccome quella è la cosa importante e non è poi un lavoro che debba impormi, perché fra l’altro io mi diverto molto a scrivere i miei romanzi, mi dà vibrazioni di energia (White Sanguineti 1985, p. 15).

### *L’insegnamento e l’attività editoriale*

Nel fondo Pasinetti custodito a Venezia si conservano i quaderni e i materiali preparati dal professore per i suoi corsi di Letterature Comparate e di Letteratura italiana: si tratta di una documentazione

8 In particolare, nel 1953 Pasinetti è consulente tecnico sul set del *Julius Caesar* di Joseph L. Mankiewicz (cfr. Pasinetti 1953); nello stesso anno collabora alla sceneggiatura della *Signora senza camelia* di Antonioni (dove ha anche un piccolo ruolo) e nel 1962 del film *Smog*, diretto da Franco Rossi, con cui lavora anche alle *Avventure di Enea* (1971) e alla riduzione televisiva *L’Eneide* (1974). Nel 1975 collabora come consulente alla serie televisiva tratta da *Rosso veneziano*, per la regia di Marco Leto.

ancora da studiare, e che potrà offrire molte indicazioni utili per ricostruire il valore e gli orientamenti dell'attività didattica del nostro autore. Già nell'aprile del 1950, raccogliendo le impressioni felici di Pasinetti da poco attivo all'Università della California, Renato Poggioli salutava così la sua nuova carriera: "sono lieto che tutto vada bene a U.C.L.A. Il nuovo corso è un'ottima idea. Finalmente qualcuno che insegna l'italiano non da italo-americano a italo-americani" (Rinaldin-Simion 2011, p. 23).

Dell'insegnamento di Pasinetti l'amico Dante Della Terza sottolinea il valore e la qualità, preziosi in un ambito come quello degli studi italianistici oltreoceano, minacciato dai rischi della "rassegnazione" o di un approccio folcloristico:

Scoprii così la valenza e la ricchezza del suo insegnamento, la validità pedagogica della sua presenza intellettuale nell'ambito dell'italianistica americana insidiata dalla rassegnazione e dal folclore. I suoi corsi più specializzati coprivano un versante settecentesco prevalentemente memorialistico e teatrale (ma erano impagabili in privato le sue letture del Baffo) e gli fornivano il mezzo, in questo caso, d'inserire direttamente la civiltà veneziana, che gli stava particolarmente a cuore e di cui conosceva gesti e movenze, in un percorso europeo a cui essa accedeva non per vie subalterne e vicarie, ma per le vie maestre e come per diretta osmosi. I suoi corsi di "Weltliteratur" avevano credito ed affollamento straordinari. Gli scrittori italiani moderni sottoposti al vaglio incalzante di un inglese tra i più precisi che mi sia stato concesso di ascoltare assumevano una credibilità nuova, il loro messaggio un vigore e una linearità senza fronzoli (Della Terza 2001, pp. 237-238).

Complementare al lavoro universitario è l'attività editoriale di curatela di opere funzionali allo studio e all'insegnamento della letteratura italiana. Una segnalazione merita l'antologia *Great Italian short stories*, selected and edited by P.M. Pasinetti, New York, Laurel Editions-Dell, 1959<sup>9</sup>, che ebbe un notevole successo testimoniato dalle molte ristampe (sei nei primi dieci anni); soprattutto va ricordata la collaborazione alla monumentale *Norton Anthology of World Masterpieces*, un'opera che ha avuto un ruolo importante nell'intro-

9 L'antologia contiene 28 racconti, con una prevalenza di autori contemporanei: Corrado Alvaro, Riccardo Bacchelli, Giovanni Comisso, Alberto Moravia, Guido Nobili, Aldo Palazzeschi, Guido Piovene, Elio Vittorini.

durre ai classici dell'Occidente molti studenti universitari americani. Francesco Bruni ha sottolineato “come Pasinetti abbia dato il suo contributo agli studi umanistici nelle università americane del secondo dopoguerra, senza lasciarsi rinchiudere dentro il recinto [...] più limitato dell'italianistica universitaria” (Bruni 2011, p. 61). A coinvolgere Pasinetti nell'opera è Wellek, che il nostro autore aveva incontrato nel '34 in Inghilterra e con cui poi aveva discusso la sua tesi di PhD a Yale. È proprio intorno a Yale che gravita buona parte dei collaboratori dell'antologia, che, avviata nel 1950, dopo una storia un po' accidentata<sup>10</sup> vide la prima edizione nel '56, conoscendo poi un solido e duraturo successo e continuando a circolare fino agli anni Novanta e oltre, grazie a un costante lavoro di aggiornamento. Delle otto sezioni in cui l'antologia si articola, Pasinetti si occupò di quella rinascimentale, dunque del “periodo in cui la cultura italiana s'irradia in Europa”, del tutto congeniale a “un italiano che aveva mostrato di sapersi muovere tra lingue e culture diverse” (Bruni 2011, p. 71): in questa sezione, autori italiani come Ariosto, Machiavelli e Castiglione convivono con Erasmo, Marlowe, Shakespeare, Rabelais e Montaigne.

### L'Italian Quarterly

Anche l'attività giornalistica di Pasinetti, praticata fin dagli anni giovanili (quando con il fratello Francesco fonda *Il Ventuno*, e collabora con la terza pagina della *Gazzetta del Popolo*, con *Cinema*, *Primato*, *Il Mondo*, *Cronache*) e proseguita poi per tutta la vita<sup>11</sup>, è

- 
- 10 Inizialmente l'antologia doveva essere pubblicata da Prentice Hall, sotto la direzione di Bill Pullin, che dopo aver raccolto i primi materiali avviò una ricerca di mercato sottoponendo il piano dettagliato dell'opera e un questionario con una serie di domande (sulla scelta degli autori, sugli apparati iconografici, sul prezzo...) ai docenti che avrebbero potuto adottarla; le risposte non parvero rassicuranti e il progetto cadde, finché nel '54 non si concluse un nuovo accordo con Norton, che pubblicò l'opera nel 1956. Cfr. Bruni 2011.
- 11 La collaborazione più continuativa e nota è quella, avviata negli anni '60, delle già citate cronache per il *Corriere*; tutta da studiare, e da valutare anche nella sua consistenza, è invece l'attività giornalistica negli Stati Uniti, che potrebbe essere indagata incrociando i materiali conservati nell'archivio Pasinetti con le risorse e i materiali presenti nelle biblioteche e nelle banche dati americane.

nota solo per alcuni aspetti e attende ancora un'indagine approfondita, specie per quanto riguarda gli interventi e le collaborazioni con i periodici statunitensi.

Un esame più sistematico è quello che ho potuto svolgere sulla rivista *Italian Quarterly*, fondata da Pasinetti, insieme a Carlo Golino, Lowry Nelson Jr. e Charles Speroni, nel 1957 (è l'anno in cui P.M. finisce di scrivere *Rosso veneziano*) e tuttora esistente, anche se oggi facente capo alla Rutgers University. Nel '57 nasce invece interamente sotto gli auspici del Dipartimento di Italiano della U.C.L.A., dove lavoravano i quattro fondatori. Nell'*Editorial Board* si segnalano, in questo primo assetto, i nomi di Paolo Milano, Renato Poggioli e Charles S. Singleton (cui presto si aggiungeranno, tra gli altri, Dante Della Terza, Thomas Bergin, Franco Fido).

Il breve testo di presentazione che apre il primo numero pone l'accento sul nuovo ruolo che dal secondo dopoguerra l'Italia ha assunto nel mondo, e sul particolare interesse per le "cose italiane" che si è manifestato in America, a cui la rivista vuole rispondere; dichiara pertanto il doppio intento di aggiornare gli specialisti e gli studiosi di italianistica, ma anche di raggiungere un pubblico più ampio di curiosi e interessati (di qui l'uso esclusivo della lingua inglese); ammette infine uno sbilanciamento verso la letteratura ma dichiara l'intenzione di aprirsi alle più svariate manifestazioni della cultura italiana:

Dalla fine dell'ultima guerra l'Italia ha nuovamente assunto un ruolo più rilevante nella cultura mondiale. Nel nostro Paese abbiamo assistito ad una ripresa particolarmente diffusa dell'interesse per le cose italiane. Ritenendo che si trattasse di una tendenza permanente piuttosto che di una moda temporanea, la Direzione ha concepito la *Italian Quarterly* come espressione concreta di questa nuova situazione, e intende rispondere a un'esigenza che è diventata sempre più urgente. I nostri sforzi non sono rivolti solo allo specialista o allo studioso della letteratura italiana, ma anche a tutte quelle persone che sono interessate alla cultura italiana e desiderano acquisire una comprensione più profonda e una conoscenza più ampia di essa. Per questo la nostra rassegna è interamente in inglese. L'unica eccezione è la poesia *L'Italia*, del poeta del 14 ° secolo Fazio degli Uberti, che abbiamo scelto per il suo fascino e la sua semplicità come introduzione appropriata del Paese alla cui cultura è dedicata la nostra rivista.

Il nostro primo numero tende indubbiamente molto verso la letteratura. Non potrebbe essere altrimenti, visto che la *Italian Quarterly* è nata nella mente di un piccolo gruppo di letterati. Tuttavia, è nostra intenzione allargare il suo raggio d'azione per includere la cultura italiana nelle sue più ampie manifestazioni, e invitiamo tutti coloro che possono dare contributi in altri campi ad unirsi a noi nei nostri sforzi. (“*Italian Quarterly*”, n. 1, 1957, p. 3; tradotto dall'inglese)

La rivista avrà, in effetti, un carattere prevalentemente letterario, ma con significativa presenza anche di arte, architettura, musica, cinema, storia: pensiamo al doppio numero monografico (17-18) sull'unità d'Italia uscito nel 1961, per il centenario, o al numero doppio 7-8, del 1958, sull'arte italiana contemporanea, con contributi di Thomas W. Leavitt, Marco Valsecchi, Umbro Apollonio, G.E. Kidder-Smith, Ernesto Nathan Rogers e Bruno Zevi<sup>12</sup>.

La struttura, che subisce alcuni mutamenti nel corso del tempo, prevede una prima sezione con saggi piuttosto articolati, di carattere prevalentemente storico-letterario e critico; una seconda parte dedicata alle “Tendenze” (*Trends*), che si confronta con temi, autori e problemi di più stringente attualità; una serie di recensioni e un ultimo settore (*Items*) che si struttura come un Bollettino-notiziario di varia natura.

Per quanto riguarda gli orientamenti letterari, anche in questi emerge il doppio *target* della pubblicazione: i contributi si presentano in buona parte come saggi accademici dedicati ad autori, tendenze e problemi della letteratura italiana (con un vivo interesse anche per la storia della critica – e qui si avverte il magistero di Wellek, che in questi anni aveva già pubblicato insieme ad Austin Warren la sua *Theory of literature* e avviato la sua monumentale *History of Modern Criticism*) nel suo intero arco cronologico, ma con alcune evidenti predilezioni. Lo spoglio della rivista, che ho condotto dal 1957 al 1972, per un totale di 63 numeri<sup>13</sup>, fa registrare, tra gli autori dei secoli antichi,

12 Thomas W. Leavitt, “Contemporary Italian Art”; Marco Valsecchi, “Italian Painting Today: A Perspective”; Umbro Apollonio, “Art Exhibitions in Italy”; G.E. Kidder-Smith, “The Modern Architecture of Italy”; Ernesto N. Rogers, “Our Responsibilities Toward Tradition. Continuity or Crisis?”; Bruno Zevi, “Prognosis Reserved: A New Launching of Modern Architecture”.

13 Desidero ringraziare i responsabili e il personale della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, dove ho potuto effettuare lo spoglio della rivista.

una assoluta prevalenza degli studi su Dante (con 27 contributi, senza contare le recensioni, una rubrica periodica di bibliografia dantesca intitolata *Dante Shelf* e curata da Thomas Bergin, un numero monografico uscito nel '65 per il centenario dantesco, ecc.); rilievo comprensibile sia in ragione della fioritura degli studi danteschi negli Stati Uniti, sia della presenza, nell'anima della rivista, di dantisti come Singleton e Bergin, traduttore della *Commedia* oltre che studioso di Dante.

A Dante segue Machiavelli, su cui vertono 14 contributi, buona parte dei quali raccolti nei due numeri monografici, il 52 e il 53, che escono nel 1970 per il quinto centenario della nascita, in cui vengono raccolti i più recenti contributi sull'autore prodotti negli Stati Uniti (e per questo versante rinascimentale avrà avuto un peso la presenza di Charles Speroni e dello stesso Pasinetti); notevole poi l'interesse rivolto a Leonardo da Vinci, nei molteplici versanti della sua attività, con 6 contributi (dal '59 si stabilisce a U.C.L.A. Carlo Pedretti, il grande leonardista).

Tra gli autori più vicini nel tempo, i più rappresentati, con 5 contributi, sono Pirandello, Montale e Pavese; seguono (con 4) Verga, Svevo e Croce; quindi (con 3) De Filippo, Ungaretti e Vittorini. Si segnala anche lo *Special Graduate number* del 1969, un numero doppio (47-48) interamente occupato da una selezione di contributi di giovani italianisti americani.

Agli studi scientifico-accademici si accompagnano ricognizioni di carattere più ampio e "divulgativo": ad esempio, i commenti ai premi letterari italiani (specialmente lo Strega) si allargano dalle valutazioni squisitamente letterarie a considerazioni di carattere più ampiamente sociologico, economico e politico; vi sono contributi (specie quelli del giovane Remo Ceserani e di un "Robert Devereux" che sembra essere uno pseudonimo sotto cui occorrerebbe capire chi si cela) sulla posizione dello scrittore in Italia, sullo stato di salute e sul funzionamento dell'editoria italiana, sulla politica di sostegno alla letteratura, sulla critica letteraria nelle università italiane...<sup>14</sup> Un'operazione simile e complementare a quella che dagli

14 Dante Della Terza, "Literary Criticism in the Universities", in *Italian Quarterly*, n. 6, 1958; Remo Ceserani, "Publishing in Milan and in Italy", in *Italian Quarterly*, nn. 27-28, 1963; Id., "Criticism and the Classics", in *Italian Quarterly*, nn. 34-35, 1965; Robert Devereux, "The Writer in Italian Society: the

anni Sessanta Pasinetti farà sul *Corriere* per il pubblico italiano, per esempio illustrando come funziona la produzione americana di un *best-seller*.

Due numeri particolarmente interessanti escono nel 1959 (numero 9) e nel 1960 (numero doppio 13-14): quello del 1959 verte sul rapporto Italia-America inteso non solo come mito dell'America in Italia, ma soprattutto come riscoperta della letteratura italiana negli Stati Uniti, intesa sia come "moda" sia come oggetto di un più articolato interesse critico<sup>15</sup>; il numero del 1960 si intitola *Aspects of Italy Since the War* e raccoglie una serie di bilanci sulla cultura italiana dell'ultimo quindicennio nei suoi vari aspetti: la *fiction* narrativa esaminata da Italo Calvino, le tendenze della critica da Aldo Scaglione, la poetica e la poesia da Della Terza, la lingua da Giuseppe Velli, il cinema da Vito Pandolfi; ma non mancano un'analisi delle vicende politiche recenti e due medaglioni dedicati a Enrico Mattei e ad Adriano Olivetti, da poco scomparso; una prospettiva ampia, attenta al pubblico americano, a cui si accompagna però sempre un atteggiamento scientificamente rigoroso, come testimonia la presenza, nello stesso numero, di un'utilissima bibliografia della critica recente in lingua inglese dedicata alla letteratura italiana contemporanea, allestita da Sergio Pacifici.

Mi piace chiudere questo profilo con un'immagine della casa di Pier Maria Pasinetti nella sua casa di Los Angeles, progettata dall'architetto romeno Haralamb Georgescu<sup>16</sup>.

---

Governmental and Organizational Framework", in *Italian Quarterly*, n. 30, 1964; Robert Devereux, "The Writer in Italian Society: The Opportunity for Recognition", in *Italian Quarterly*, n. 32, 1964.

- 15 Questi i contributi raccolti nel volume: Giuseppe Prezzolini, "America and Italy: Myths and Realities"; Leslie A. Fiedler, "The Rediscovery of Italian Literature: Chance, Chic and the Task of the Critic"; Mario Soldati, "Sixth Avenue"; Carlo L. Golino, "On the Italian 'Myth' of America"; Dante Della Terza, "Italian Renaissance and American Scholars"; Vincent Luciani, "The Vogue of Contemporary Italian Literature, 1947-58"; seguono le recensioni.
- 16 Oggi la casa è stata interamente ristrutturata: cfr. <https://www.latimes.com/style/la-hm-pasinetti17-2009jan17-story.html> (ultima consultazione: 15 giugno 2023). Si ringrazia la Travers Family Trust per la gentile concessione dei diritti di riproduzione dell'immagine.





*Arts & Architecture*, January 1959, <http://www.artsandarchitecture.com>. Copyright 2007-2024 © David F. Travers (assigned to Travers Family Trusts).  
Per gentile concessione.

La natura “doppia” di questa abitazione, in bilico tra interno ed esterno, rappresenta, secondo Dante Della Terza, la più efficace traduzione, in termini architettonico-spaziali, della doppia dimensione mentale di P.M. e della sua opera di romanziere, ma anche, potremmo aggiungere, di studioso, insegnante, critico, giornalista, mediatore:

Ricordo questi elementi sommari dell’arredamento per inserire nel mio discorso alcune osservazioni su quella fenomenologia della “doppia parete” che mi pare utile per capire il bifrontismo della poetica narrativa di Pasinetti. Esisteva nella casa un “dentro” arredato secondo

un gusto veneziano: i quadri delicatissimi dalle sottili sfumature cromatiche della zia Emma Ciardi: un insieme di avventure coloristiche che risaltava in un'ottica globale di tipo forte: il rosso veneziano del romanzo. C'era un "di fuori" che apriva su un mondo particolarissimo, ora luminoso e notturno, la favolosa Los Angeles "by night", ora approssimativo, slabbrato in deformati chiaroscuri: quello dello "smog" [...]. Mi pareva che la Venezia di Pasinetti fosse passione e memoria, la sua America connubio di voci e di colori, decifrabile enigma intorno al quale lo scrittore mobilitava la sua intelligenza tesa al limite dello sforzo di abbracciare e descrivere l'indefinibile tutto. Venezia era respiro dell'anima, realtà ed amore invalicabile, certezza di vivere le cose ed agirle; l'America, approssimazione e parola, utopia e frontiera dell'immaginario (Della Terza 2001, pp. 238-239).

### Bibliografia

- Bedford Clark, W.  
2006 "Warren and Pasinetti: A Study in Friendship", in *The South Carolina Review*, vol. 38, n. 2, pp. 146-154.
- Boscariol, L.  
1997 "Venezia nel cinema di Francesco Pasinetti", a cura di L. Boscariol, *Quaderni della videoteca Pasinetti*, Venezia.
- Bruni, F.  
2011 "Dalle lettere di René Wellek: Pasinetti e la 'Norton Anthology'", in A. Rinaldin, S. Simion (a cura di), *"Le parentele inventate". Letteratura, cinema e arte per Francesco e Pier Maria Pasinetti*, Antenore, Padova, pp. 61-82.
- Campagnaro, T.  
2013 "Different Wor(l)ds: Pier Maria Pasinetti's Self-Translation", tesi di laurea, Università Ca' Foscari, Venezia.
- Ciavolella, M.  
2011 "Pasinetti in inglese", in A. Rinaldin, S. Simion (a cura di), *"Le parentele inventate". Letteratura, cinema e arte per Francesco e Pier Maria Pasinetti*, Antenore, Padova, pp. 239-248.
- Della Terza, D.  
2001 "P.M. Pasinetti: da Venezia a Los Angeles e ritorno. Una testimonianza", in Id., *Da Vienna a Baltimora. La diaspora degli intellettuali europei negli Stati Uniti d'America*, Editori riuniti, Roma.

De Michelis, C.

2011 "Il mio P.M"., in A. Rinaldin, S. Simion (a cura di), *"Le parentele inventate"*. Letteratura, cinema e arte per Francesco e Pier Maria Pasinetti, Antenore, Padova, pp. 135-142.

Di Nino, N.

2018 "Ti sei preso una cotta per l'America?'. Inediti dal carteggio tra Pier Maria Pasinetti e Michelangelo Antonioni", in *Studi novecenteschi*, n. 95, pp. 21-50.

Di Stefano, P.

2011 "Dalla Terza di Pasinetti alle pagine culturali di oggi", in A. Rinaldin, S. Simion (a cura di), *"Le parentele inventate"*. Letteratura, cinema e arte per Francesco e Pier Maria Pasinetti, Antenore, Padova, pp. 149-154.

Fornasiero, S.

2011 "In un momento come questo': parole dette a Stoccolma per la Società Dante Alighieri", in A. Rinaldin, S. Simion (a cura di), *"Le parentele inventate"*. Letteratura, cinema e arte per Francesco e Pier Maria Pasinetti, Antenore, Padova, pp. 127-134.

Ikonomou, T.

2011 "Pier Maria Pasinetti e la Svezia", in A. Rinaldin, S. Simion (a cura di), *"Le parentele inventate"*. Letteratura, cinema e arte per Francesco e Pier Maria Pasinetti, Antenore, Padova, pp. 115-126.

Mutterle, A.M.

2011 "Note sull'epistolario tra P.M. Pasinetti ed Enrico Emanuelli", in A. Rinaldin, S. Simion (a cura di), *"Le parentele inventate"*. Letteratura, cinema e arte per Francesco e Pier Maria Pasinetti, Antenore, Padova, pp. 143-147.

O' Brien, E.J.

1939 *50 best American short stories: 1915-1939*, edited by E.J. O' Brien, Houghton Mifflin Company-The riverside press, Boston-Cambridge (Mass.).

Pagnacco, L.

2012 "Francesco Pasinetti", in *Atti e memorie dell'Ateneo Veneto*, a. CIC, n. 11, pp. 147-162.

2015 *Francesco Pasinetti oltre il cinema. Le vicende teatrali tra lirica e prosa*, Bulzoni, Roma.

Pasinetti, P.M.

1950 "Charlot in salotto", in *Il Mondo*, 16 settembre 1950.

1953 "Julius Caesar: The Role of the Technical Adviser", in *The Quarterly of Film Radio and Television*, vol. 8, n. 2, pp. 131-138.

1959 *Rosso veneziano*, Colombo, Roma.

- 1965 *Rosso veneziano*, seconda edizione riveduta e ridotta, Bompiani, Milano.  
 1974 *Dall'estrema America*, Bompiani, Milano.  
 2010 *Fate partire le immagini*, a cura di S. Tamiozzo Goldmann, Antenore, Padova.  
 2020 *Da una riva all'altra dell'Oceano. Lettere di P.M. Pasinetti e Loredana Balboni 1949-1959*, a cura di M. Giachino, M. Rusi, S. Simion, S. Tamiozzo Goldmann, Edizioni Ca' Foscari, Venezia.

Rinaldin-Simion

- 2011 A. Rinaldin, S. Simion, "Archivi d'autore al CISVe: P.M. Pasinetti e le 'Carte del Contemporaneo'", in A. Rinaldin, S. Simion (a cura di), *Le parentele inventate. Letteratura, cinema e arte per Francesco e Pier Maria Pasinetti*, Antenore, Padova, pp. 13-25.

Scarpelli, N.

- 2012a "'Schegge di Far West'. Pier Maria Pasinetti e l'estrema America raccontata al *Corriere della Sera*", tesi di laurea, Università Ca' Foscari, Venezia.  
 2012b "'Il filo della parola stampata'. Il giornalismo come legame tra Pier Maria Pasinetti e l'Italia", in *Quaderni Veneti*, vol. 1, n. 2, pp. 205-223.  
 2017 *"Attraversiamo un momento nel quale scrivere non è facile". Pier Maria e Francesco Pasinetti, lettere scelte 1940-1942*, a cura di N. Scarpelli, Edizioni Ca' Foscari, Venezia.

Stringa, N.

- 2011 "Guglielmo Ciardi & figli: una bottega d'arte a Venezia e nel Veneto tra '800 e '900", in A. Rinaldin, S. Simion (a cura di), *Le parentele inventate. Letteratura, cinema e arte per Francesco e Pier Maria Pasinetti*, Antenore, Padova, pp. 335-342.

Tamiozzo Goldmann, S.

- 2011 "L'avvenire è di quei giovani, non di chi li ha oppressi ed imbrogliati". Uno sguardo all'estate del '43 in uno scambio epistolare inedito tra Malaparte e Pasinetti", in *La Modernità Letteraria*, n. 4, pp. 159-167.

White Sanguineti, L.

- 1985 "Incontro con Pier Maria Pasinetti", in *Italian Quarterly*, vol. 24, n. 102, pp. 7-20.

Zerbi, M.

- 2011 "Zi' Emma. Emma Ciardi pittrice nei ricordi dei nipoti Francesco e Piemme Pasinetti", in A. Rinaldin, S. Simion (a cura di), *Le parentele inventate. Letteratura, cinema e arte per Francesco e Pier Maria Pasinetti*, Antenore, Padova, pp. 343-360.



MARTA ZONCA

*AN AMERICANIZED EUROPEAN:*  
NATALIA DANESI MURRAY  
TRA ITALIA E STATI UNITI

Il nome di Natalia Danesi Murray compare spesso studiando la presenza oltreoceano delle case editrici Mondadori e Rizzoli durante lo scorso secolo. La storia di Danesi si sviluppa tra Europa e Stati Uniti, in un continuo movimento attraverso l'Atlantico, motivato a volte dal lavoro, altre dagli affetti, sullo sfondo della guerra e della volontà di ricostruire un'immagine dell'Italia che si allontani dal fascismo. In *Darlinghissima*, volume da lei curato per raccogliere le lettere dell'amica e amante Janet Flanner, Danesi si definisce una "Americanized European", costruendosi un'identità in cui confluiscono due mondi e in cui non c'è un prevaricamento delle sue origini italiane – e dunque europee – o del suo vissuto negli Stati Uniti. Danesi riconosce in egual misura l'una e l'altra componente quando dichiara chiaramente il suo essere metà e metà, "semi-Europeanized" e "semi-Americanized" (Flanner 1985, pp. xvi; 177). Per capire l'importanza che Danesi ha avuto in veste di agente e intermediario tra Italia e Stati Uniti per conto delle due case editrici milanesi più influenti del secolo scorso, Mondadori e Rizzoli, è utile ripercorrere il suo vissuto e le vicende che la portano a farsi strada nell'ambiente culturale newyorkese.

*Sulle orme della madre*

La maggiore di tre sorelle, Natalia Danesi nasce a Roma all'inizio dello scorso secolo, nel 1901. Grazie all'attività del padre Giulio, pittore litografo e stampatore nella storica azienda di fotoincisioni e fotomeccanica di famiglia, Natalia e le sue sorelle, Lea e Franca, conducono un'agiata esistenza alto-borghese, ricevono un'ottima educazione e prendono lezioni private di inglese e francese. La prematura morte del padre nel 1915, contemporanea a un momento di difficoltà dell'azienda, spinge la madre, Ester Traversari, a fare della scrittura – che



fino ad allora era stata un'occupazione minore e per giunta contraria alla volontà del marito – una carriera a tempo pieno, affiancando alla composizione di brevi poesie, racconti e articoli per la rivista quindicinale *La Donna*, la collaborazione con *Il Messaggero*<sup>1</sup>. Traversari si afferma gradualmente come una delle più note giornaliste attive a Roma e, sul finire del 1916, viene inviata al fronte italiano per conto della testata, diventando una tra le prime donne corrispondenti di guerra<sup>2</sup>. Al suo rientro, la giornalista partecipa a varie iniziative culturali, intensifica la sua devozione verso le cause femministe e diventa, nel 1919, capo redattrice di *La Donna*, a cui aveva contribuito fin dal 1908<sup>3</sup>. Il nipote William “Billy” Murray sottolinea la feroce volontà di Traversari nell'educare le figlie in donne istruite, colte e affermate (Murray 2000, p. 53). L'esempio della madre – determinata, indipendente e tenace – unitamente all'educazione ricevuta, lasciano un profondo segno in Danesi, che sarà ricordata come una donna dalla forte personalità, dal “carattere adamantino” e dotata di “una intelligenza folgorante e sveglissima” (Gerbi 2021, “Prologo”, paragrafo 2). Sara Follacchio riporta che intorno al 1920, agli occhi degli ospiti presenti alle iniziative promosse dalla redazione di *La Donna*, Natalia Danesi appare già “una femminista in fieri, ardente e intelligente” (Follacchio 2013, p. 27). Grazie alla madre, Danesi si avvicina al mondo letterario, e sempre grazie a lei instaura l'amichevole relazione – destinata a durare tutta la vita – con Arnoldo Mondadori, iniziata quando il gio-

- 
- 1 Nonostante l'opposizione del marito, la condizione agiata aveva permesso a Traversari di coltivare le sue passioni letterarie e giornalistiche. Poteva contare, infatti, su inservienti e bambinaie per prendersi cura delle figlie e svolgere i lavori domestici (Murray 2000, p. 50).
  - 2 Insieme alle giornaliste Annie Vivanti, inviata dal periodico *La Donna*, Flavia Steno del *Secolo XIX* e Stefania Turr. Sull'associazione di Traversari alle azioni di interventismo democratico e sulla celebrazione di Gabriele D'Annunzio che le valse il titolo di “Legionaria” – conferitole dal Vate stesso – cfr. Follacchio 2013, pp. 24-26.
  - 3 Traversari affiancherà alla carriera di giornalista e scrittrice anche quella di traduttrice dall'inglese, esordendo nel 1923 con *Le favole di Canterbury* di Geoffrey Chaucer per l'editore abruzzese Rocco Carabba (1923), e continuando più attivamente negli anni '50, traducendo *Scambio di Sesso* di Thorne Smith per Richter (1951) e *Sconosciuti in treno* di Patricia Highsmith per Bompiani (1954). Dell'autore Paul Hyde Bonner traduce *S.P.Q.R.* per Gerardo Casini (1953) e *Hotel Talleyrand* per Garzanti (1955). Chiude questo capitolo della sua vita con la traduzione del romanzo *Amici e romani* del nipote William Murray per Mondadori (1957).

vane editore suggerisce a Traversari di trasferirsi a Milano e da lì continuare a scrivere per *La Donna*<sup>4</sup>. Sebbene Traversari rifiuti l'offerta, continuerà a lavorare per parecchi anni per la casa editrice milanese. In questo stesso periodo, Mondadori offre a Danesi la possibilità di collaborare con poemetti e racconti che compariranno in *Giro Giro Tondo*, rivista per bambini pubblicata tra il 1921 e il 1924. A questa prima esperienza, segue la visita al poeta Gabriele D'Annunzio insieme alla madre<sup>5</sup>. Inviata in qualità di emissaria della casa editrice, Traversari e Danesi si recano al Vittoriale nel febbraio 1923<sup>6</sup>. Mondadori desidera vantare il Vate tra i propri scrittori, e quest'ultimo è interessato a sondare le intenzioni dell'editore riguardo la pubblicazione della propria *Opera Omnia*<sup>7</sup>. La scelta di Mondadori di incaricare Traversari e la giovane figlia – appena ventenne – gioca astutamente sulla debolezza del poeta nei confronti delle belle donne, uno stratagemma efficace considerato il fatto che dopo il primo breve incontro, Danesi diventa l'intermediaria ufficiale tra l'editore e il poeta (Murray 2000, p. 58). La giovane donna sfrutta inoltre l'infatuazione del poeta nei suoi confronti per farsi personalmente rappresentante della sua opera completa negli Stati Uniti e verificarne le possibilità di commercializzazione sul mercato nordamericano.

### *Tra Roma e New York*

Nell'estate del 1922, Danesi conosce lo statunitense William Murray – futuro direttore della filiale newyorkese dell'agenzia di spettacolo William Morris – che si trova a Roma per lavoro<sup>8</sup>. Dopo

4 Nel 1922 *La Donna* viene acquisita da Arnoldo Mondadori che la trasforma in un mensile nel 1924. Continuerà a pubblicarla solo fino al 1927, quando la cede ad Angelo Rizzoli.

5 Per la ricostruzione dettagliata della relazione del poeta con Traversari e Danesi cfr. Follacchio 2013.

6 Traversari e D'Annunzio si erano già incontrati di persona. William Murray fa riferimento al loro incontro, precedente a questa missione ufficiale per Mondadori, che gli fu raccontata da Traversari in uno scambio epistolare nel 1947 (Murray 2000, p. 58; Murray 1964, pp. 54-59).

7 Sui precedenti tentativi di convincere D'Annunzio ad affidarsi a Mondadori cfr. Follacchio 2013, pp. 35-38.

8 Nel 1922 Murray è a Roma per conto della Baldwin Piano Company per chiudere un affare con Francesco Pallottelli, il rappresentante del pianista polacco

un anno senza alcun contatto, si imbattono casualmente l'una nell'altro di fronte all'hotel dove egli alloggia a Roma e decidono di trascorrere del tempo insieme. Prossimo al rientro in patria, Murray chiede a Danesi di sposarlo e la invita a raggiungerlo a New York. Nel 1923 Danesi arriva per la prima volta a New York, città che diventerà la sua seconda casa. Rimane incantata dalla frenesia, dal ritmo e dall'ambiente effervescente, di cui fino ad allora aveva solo letto. Grazie alla posizione sociale e alle frequentazioni di Murray – che sembra conoscere tutti<sup>9</sup> – Danesi viene introdotta alla società newyorkese di spicco della sfera politica e culturale. Lo accompagna ai concerti ed è al suo fianco alle mostre, alle gallerie d'arte e alle feste. Durante queste serate conosce artisti, giornalisti, editori, critici, promotori e mecenati della scena artistica, tra cui Harold Ross, fondatore del periodico *The New Yorker*. Murray e Danesi si sposano l'anno successivo, ma la permanenza della ragazza a New York è breve e saltuaria. Insoddisfatta e disillusa dal clima preponderante nell'era del proibizionismo, Danesi approfitta di ogni assenza del marito – in viaggio per l'Europa – per tornare a Roma. Qui, la madre la coinvolge in alcuni dei suoi progetti, spingendola a scrivere per la testata *Vita Femminile*, supplemento mensile ideato da Ester Lombardo a cui Traversari si unisce dopo aver abbandonato la redazione de *La Donna* nel 1923<sup>10</sup>. Dopo la nascita del figlio William nel 1926, i soggiorni a Roma si intensificano, e le visite a New York si fanno brevi e sporadiche, nonostante Danesi ottenga la nazionalità statunitense l'anno seguente. La crisi finanziaria del 1929 lascia Murray in gravi difficoltà economiche e spinge Danesi a iniziare a lavorare per una piccola compagnia teatrale italiana. Nello stesso anno, la richiesta di divorzio da parte del marito la induce a tornare a New York con il figlio, diradando i viaggi al suo paese natale<sup>11</sup>. La

---

Vladimir de Pachmann. Per festeggiarne l'esito positivo, Pallottelli organizza una serata alla quale invita anche l'amica Traversari insieme alla figlia maggiore (Murray 2000, p. 54).

- 9 “Her older American suitor seemed to know everyone in the arts and cultural life” (Murray 2000, p. 55).
- 10 In particolare, Danesi contribuì agli articoli dedicati al mondo americano, i.e. N. Danesi, “Corriere d’America. Ordine e igiene perfetti a New York”, in “*Vita Femminile*”, 15 settembre 1925, pp. 13-15.
- 11 Il figlio William Murray ricorda come trascorse questo periodo perlopiù lontano dagli Stati Uniti: “Although I was born in New York City, I spent most of the first eight years of my life in Italy, Switzerland, and France. By the time



segue la madre, che nel 1929 sposa a New York l'eccentrico scrittore Federico Vittore Nardelli<sup>12</sup>. Preoccupata dalla situazione economica, Danesi sollecita Mondadori ad affidarle nuove traduzioni (Archivio AME 1932), nonché a pubblicare al più presto quelle completate, tra cui *Divorced Wife* di Ursula Parrott, poi data alle stampe con il titolo *Ex moglie* nel 1933 (Archivio AME 1931). Negli anni '30 Danesi si dedica con maggior impegno alla carriera di attrice, sperando possa darle la stabilità economica che cerca. Grazie a una lettera di raccomandazione di Mondadori destinata alla casa cinematografica romana CINES (Archivio AME 1932b), Danesi ottiene un piccolo ruolo nel film italiano *Il Caso Haller* (1933) di Alessandro Blasetti. L'anno seguente debutta a Broadway nel musical *Revenge with Music* (1934). Torna sul palco nel 1937, nelle vesti di Manuella nel melodramma politico *To Quito and Back* di Ben Hecht (1937), e di nuovo in *Spring Thaw*, commedia di Clare Kummer del 1938 (IBDA, Internet Broadway Database Archive, ultima cons. 20/05/2023).

In questi stessi anni, il consolidarsi del fascismo e lo scoppio del conflitto mondiale costringono Traversari a lasciare nuovamente Roma e raggiungere la figlia a New York, dove trova presto lavoro per la NBC, come voce dei programmi di informazione radiofonica per l'Europa<sup>13</sup>. Viene poi affiancata da Danesi, che in poco tempo è posta a capo dell'*Italian Section of the International Shortwave Broadcasting Division*. Quando gli Stati Uniti entrano in guerra, nel 1941, la NBC passa sotto coordinamento dell'*Office of War Information*, e la voce di Danesi – che lei giudica una “solitaria voce d'America” – diviene di fatto “voce dell'antifascismo italo-ameri-

---

my mother, a native Roman, brought me back to New York in the mid-thirties, I spoke only Italian and French and I was a little European boy who just happened to have an American father.” (Murray 1992, p. xiii)

- 12 Nardelli fu l'autore di una biografia dannunziana non autorizzata, che non fu ben accolta dal poeta, e fu responsabile dell'incrinarsi dei rapporti di Traversari e Danesi con D'Annunzio, cfr. Follacchio 2013.
- 13 Inizialmente, il ruolo fu affidato a Lisa Sergio, che era stata – grazie alla conoscenza perfetta della lingua inglese – voce ufficiale per le comunicazioni del regime fascista italiano all'estero. Abbandonata l'Italia, giunse negli Stati Uniti nel 1937, qui fu messa a capo della sezione italiana della NBC, finché si diffuse la notizia della sua vicinanza al regime fascista in Italia e, su pressioni dell'FBI, fu sollevata dall'incarico. Inizialmente fu sostituita da Ester Traversari, che proprio grazie a Sergio aveva iniziato a collaborare al programma *The Italian Hour*. Cfr. Gerbi 2021, “Prologo”, paragrafo 2.

cano”, come la definisce Roberto Farinacci, segretario del Partito Fascista Italiano (Flanner 1985, pp. 3-4). All'alba della Liberazione, nel maggio 1944, Danesi è chiamata in Europa in qualità di membro del *Women Army Corps*. In Italia, inserita nel corpo speciale *Psychological Warfare Branch* (PWB) incaricato dell'informazione, Danesi si unisce allo sforzo di ricostruire una stampa libera e restituire prestigio al mondo delle arti e della cultura italiane, macchiate dal fascismo. Il refettorio installato a Villa Blanc, sede del corpo militare a Roma, diventa in poco tempo un centro di incontro con politici – che vi si recano per fornire aggiornamenti circa la situazione politica del Paese – e scrittori. I membri del Comitato di Liberazione Nazionale, tra cui Alcide de Gasperi e Sandro Pertini, si siedono al tavolo con Palmiro Togliatti, il conte Carlo Sforza e Alberto Tarchiani, ex-ambasciatore italiano a Washington. A Villa Blanc, Danesi prende i primi contatti con la stampa italiana e incontra Giorgio Bassani, Alberto Moravia, Leonor Finti, Carlo Levi e Luigi Barzini, iniziando a tessere quella fitta rete di conoscenze che sarà poi determinante nella mediazione tra Italia e Stati Uniti. In queste occasioni di ritrovo conosce anche i fondatori della rivista *Mercurio*, diretta dalla sua “vecchia amica” Alba de Céspedes (Flanner 1985, p. 42).

Con la fine della guerra, Danesi ottiene un nuovo incarico da Rufus Morey, cultural attaché a capo dello *United States Information Service* (USIS), organizzazione che aveva assorbito la divisione *Psychological Warfare Branch* (PWB). La caduta del fascismo aveva aperto gli occhi agli italiani, che a quel punto volevano conoscere quanto più possibile sugli Stati Uniti. A tal proposito, Danesi concentra gli sforzi nell'organizzazione di mostre e conferenze, tavole rotonde e altri eventi culturali e educativi che raccontino gli Stati Uniti agli italiani; eppure, quando nel 1945 rientra a Washington per fare rapporto sui progressi del progetto, viene licenziata (Flanner 1985, p. 78).

Inizia per lei un periodo instabile dal punto di vista professionale. Prova senza successo a far pubblicare due romanzi che ha portato con sé al rientro dall'Italia – *Cronache di poveri amanti* di Vasco Pratolini e *Agostino* di Moravia –; analogamente, non riesce a suscitare interesse per una biografia sul casato di Savoia che si sarebbe apprestata a scrivere (Flanner 1985, p. 79). L'anno successivo Danesi si unisce alla sorella Lea, e insieme iniziano l'attività dell'agenzia Danesi Tolnay, con sede a Roma, per rappresentare gli editori

e gli autori esteri; agenzia che porterà per la prima volta in Italia le opere teatrali di artisti quali Arthur Miller e Tennessee Williams<sup>14</sup>. Le due sorelle si occuperanno da questo momento di tradurre un buon numero di opere teatrali – o i loro adattamenti cinematografici – in italiano<sup>15</sup>.

L'incontro di Danesi con Joseph Burstyn, il principale distributore di film stranieri a New York nel dopoguerra<sup>16</sup>, propiziato dall'intermediazione del cognato e sceneggiatore Akos Tolnay, apre nuove possibilità per il cinema italiano. Danesi propone a Burstyn di proiettare un'anteprima del film *Roma città aperta* a beneficio del *Foster Parents Committee*. Burstyn accetta, consapevole della difficoltà di promuovere un film proveniente dall'Italia, ancora percepita come paese ostile e nemico<sup>17</sup>. Questa iniziativa porta la giusta pubblicità al film, ed è in parte la ragione del debutto e del successo di uno dei primi film neorealisti italiani, che fa di Anna Magnani, grande amica di Danesi, una star internazionale (Flanner 1985, p. 74).

14 Lea Danesi aveva studiato al Barnard College e lavorò per anni per il Frick Museum di New York, catalogando e ricercando opere d'arte. A Parigi, dove risiedeva la maggior parte del tempo, aveva conosciuto lo sceneggiatore ungherese Akos Tolnay, poi diventato suo marito.

15 Uno dei primi copioni tradotti da N. Danesi era precedente, si trattava di *Harriet* di Florence Ryerson e Colin Clements del 1943 (*The Brooklyn Daily Eagle* 1944, p. 19). Per le opere tradotte successivamente da entrambe le sorelle cfr. Compatangelo 1999.

16 Burstyn – attraverso la società Arthur Mayer & Joseph Burstyn – si occupò della distribuzione di film italiani quali: *Rome, Open City* (1947) e *Bicycle Thieves* (1948). In seguito, come Joseph Burstyn Inc., distribuì: *Ways of Love* (1950), *The Flowers of St. Francis* (1950), *Side Street Story* (1950), *Umberto D.* (1952) e *Miracle in Milan* (1951).

17 Murray e Danesi spiegano che il film era stato portato di nascosto a New York da un sergente dell'esercito americano che lo consegnò a Burstyn, il quale comprese subito di avere tra le mani un potenziale grande successo. Ciò che lo preoccupava era la sua distribuzione, che si prospettava alquanto ardua (Murray 2000, pp. 126-127; Flanner 1985, pp. 73-74). Il primo commento di Burstyn al ricevere la pellicola dal soldato sembra sia stato il seguente: "Ma chi vuoi che venga a vedere un film italiano?" (Ramogida 2016, p. 119). Il sergente era Rod Geiger, un soldato di stanza a Roma che prima della guerra aveva distribuito alcuni film francesi negli USA. Geiger incontrò casualmente Rossellini a Roma, ma questo incontro fu cruciale per l'esportazione oltreoceano della pellicola (Alpert 2000, pp. 56-58). La prima ufficiale di *Rome, Open City* fu proiettata il 26 febbraio 1946 al *World Theatre*. Riproposta nei successivi ventuno mesi, incassò più di cinque milioni di dollari, superando qualsiasi altra produzione straniera proiettata fino ad allora (Palmer 2016).

### *Gli anni con Mondadori*

Inseguendo il sogno di una carriera giornalistica, Danesi pubblica alcuni articoli nelle riviste *Mademoiselle*, *Harper's Bazaar* e *Flair*, ma non si tratta che di incarichi sporadici. Durante una delle sue brevi visite in Italia, si reca a Milano per incontrare l'editore Mondadori, in nome della loro vecchia amicizia. Egli le affida un importante incarico a New York, ponendola a capo del primo ufficio di rappresentanza negli Stati Uniti, con cui vuole avvicinarsi alle case editrici statunitensi che ammira e vorrebbe emulare e superare. Danesi assume l'incarico nell'estate del 1951. Dal suo ufficio presso il Charles Scribner's Sons Building al 597 di Fifth Avenue, Danesi gestirà per ben quindici anni i rapporti con gli autori, gli editori, i librai e le facoltà di Italianistica, contribuendo a consolidare la presenza dell'editore italiano all'estero e a rinsaldare i rapporti degli autori della casa con il loro editore, contestualmente alla ricerca di potenziali nuovi scrittori.

La corrispondenza tra l'editore e Danesi, così come i materiali d'archivio conservati presso la Fondazione Arnoldo Mondadori, rivelano il grande sforzo fatto da entrambi per acquisire conoscenze e informazioni relative al settore editoriale, ai gusti e all'interesse del pubblico newyorkese. Congiuntamente alle lettere e alle note autobiografiche pubblicate da Danesi in *Darlinghissima*, questi documenti restituiscono una figura di donna di grande spessore culturale, dalla personalità poliedrica e consapevole del valore del suo lavoro, che la appassiona e per il quale mette a disposizione la propria rete di conoscenze negli Stati Uniti, rete che dai primi contatti favoriti dalle conoscenze del marito, si è progressivamente ampliata. Danesi è ormai una donna affermata e indipendente – ben nota negli ambienti letterari postbellici – e mantiene contatti con molte personalità di spicco degli ambienti artistici italiani e statunitensi. Per ricordarne alcuni, si possono menzionare il giornalista del *Corriere della Sera* Ugo Stille, lo scrittore Niccolò Tucci, il drammaturgo e sceneggiatore Tennessee Williams, il direttore d'orchestra Arturo Toscanini, e ancora la traduttrice Fernanda Pivano<sup>18</sup>. La re-

18 Alla sua scomparsa nel 1994, Pivano dedica alcune linee alla sua memoria, in cui la ricorda per l'“inesauribile energia e la significativa presenza nelle iniziative politiche, letterarie e mondane della metropoli americana, per la sua *bravura professionale*, la sua *grazia*, la *bellezza da diva*, il *coraggio da*

lazione transoceanica con Janet Flanner, corrispondente da Parigi per il periodico *The New Yorker*, durata dai primi anni '40 fino alla morte della giornalista nel 1978, è anch'essa particolarmente influente in questa economia di contatti e scambi transatlantici.

Inizialmente, Mondadori chiede a Danesi di concentrare i suoi sforzi nel raccogliere informazioni sulle riviste americane di maggior successo e sui loro processi produttivi, così da poterli prendere ad esempio. Così facendo, l'editore vuole introdurre una ventata di novità seguendo l'onda della modernità statunitense, di fatto promuovendo un processo di "americanizzazione" dell'editoria italiana. A tal fine, la signora Murray – come spesso si firma – invia periodicamente all'editore riviste, stralci di giornali, fotografie, copie di articoli e lo informa circa nuove interessanti uscite e novità rilevanti sulla scena culturale.

Puntando a consolidare lo scambio tra gli Stati Uniti e l'Italia, Mondadori intreccia rapporti con i coniugi Luce, Clare Boothe (ambasciatrice statunitense in Italia dal 1953 al 1956) e suo marito Henry, editore dei periodici *Look* e *Life*, su cui Mondadori ricalca il suo settimanale *Epoca*<sup>19</sup>. Il rapporto che si crea, rafforzato in occasione della visita di Mondadori alla sede della Time Inc. di Luce nel 1954, gli garantirà contenuti esclusivi e inediti negli anni a venire.

Se Mondadori volge inizialmente il suo sguardo oltreoceano per trovarvi gli aiuti economici, i mezzi, le idee e gli spunti che l'avrebbero aiutato ad affermare la propria superiorità sulle altre case editrici italiane, questa tendenza viene smorzata, ridimensionata e reciprocata per merito di Danesi. Grazie alle sue conoscenze, Danesi riesce a interpretare il mercato editoriale statunitense, permettendo a Mondadori di portare l'Italia negli Stati Uniti, trasformando il flusso di informazioni tra le due nazioni in uno scambio bidirezionale fecondo. Questa è una scelta guidata anche dal fatto che molti italiani residenti a New York "potrebbero ancora avere un certo interesse" verso la cultura italiana (Archivio AME 1952). Danesi dedica grandi risorse ed energie a que-

---

*soldato, per la sua voce, ascoltata alla radio a luci spente e con trepidazione da un'intera generazione, mentre da New York forniva notizie proibite sull'andamento del conflitto e consentiva agli Italiani di sognare la fine della dittatura e della guerra*" (cfr. Pivano 1994, cit. in Follacchio 2013, pp. 131-132).

19 In una lettera indirizzata a Danesi del 15 dicembre 1955, Mondadori riporterà l'apprezzamento di Henry Luce dimostrato per la rivista, che considera "fuori classe" e di cui constata "la netta assoluta superiorità" rispetto agli altri periodici italiani (Archivio AME 1955).

sto compito. L'impegno maggiore nei primi anni di attività riguarda la pubblicità e la raccolta degli abbonamenti per le riviste mondadoriane. Mondadori le suggerisce di concentrarsi su testate quali *Bolero Film*, *Le Grandi Firme*, e *Avventuroso Film*, ma il risultato migliore si ha con *Epoca*, che presenta l'Italia come paese europeo industrialmente progredito e aperto. Contemporaneamente, Danesi facilita gli scambi transatlantici, ottenendo i diritti di pubblicazione di autori stranieri per l'Italia e promuovendo gli autori italiani sul mercato americano. Inoltre, mantiene i contatti con gli editori, le biblioteche, le sezioni di italianistica delle scuole e delle università statunitensi. Intanto, accentra nel suo ruolo l'attività di vendita dei diritti di traduzione per gli Stati Uniti. Pian piano l'ufficio newyorkese si trasforma in un centro di informazioni sull'Italia, una sorta di "cultural bureau" (Flanner 1985, p. 192), punto di riferimento per gli amanti e gli studiosi del Bel Paese e della sua cultura. Danesi accoglie quasi ogni tipo di richiesta e incarico. Per esempio, si occupa di accogliere gli artisti italiani in visita a New York, di organizzarne le interviste e di accompagnarli durante i loro impegni in città. Spinta dall'amicizia che le lega, cura le interviste di Magnani per il film *Bellissima* di Luchino Visconti, e nel 1954 la accompagna per tre mesi durante le riprese di *The Rose Tattoo* di Tennessee Williams, lasciando l'ufficio in gestione al figlio.

Grazie all'intermediazione di Danesi, Mondadori esporta la narrativa e la prosa contemporanea di autori quali de Céspedes, Pratolini, Alfonso Gatto e Vittorio Sereni (direttore editoriale della casa milanese). Nel 1953, vende ad alcune riviste americane le novelle di Domenico Rea, Dino Buzzati e Luigi Santucci. Random House acquisisce i diritti di traduzione di *Tiro al Piccione* di Giose Rimaneli, la cui traduzione di Ben Johnson, *The Day of the Lion*, è pubblicata l'anno seguente. Danesi conclude con successo le trattative per *Rivolta a Sciangai* di Ugo Zatterin con Popular Library, stampato nel 1955 nella traduzione di Marianne Ceconi con il titolo *Revolt of the Sinners*. Inoltre, Danesi prende contatti con la rivista newyorkese *Chelsea*, distribuita anche in Canada, che nel 1960 pubblica traduzioni inedite di Buzzati tratte da *Sessanta racconti* (Mondadori, 1958). In modo analogo promuove Ignazio Silone, Saverio Strati (nel 1961, Knopf pubblica la traduzione *The Real Silvestri*) e Mario Soldati<sup>20</sup>.

20 *La volpe e le camelie* nella traduzione di Eric Mosbacher vedrà due pubblicazioni, la prima nel 1961 con Harper & Brothers – contatto favorito dalla me-

Dalla corrispondenza con Mondadori emerge la grande dedizione di Danesi: si legge di lunghe ore in ufficio, di giornate piene di incontri e appuntamenti, di frustrazioni, ma anche di ottimi risultati. In particolare, Danesi sottolinea l'accoglienza più che positiva di de Céspedes, autrice di punta per Mondadori. In occasione della visita della scrittrice nel 1953, le interviste a radio e TV pianificate da Danesi riscuotono "un grande successo", tanto che l'antropologo Ashley Montagu, "scrittore di *La naturale superiorità della donna*", che conduce un'intervista a de Céspedes per radio WOR, richiede "ad Alba di farne una seconda, incisa su disco, da mettere in aria" successivamente (Archivio AME 1953). Lo scambio epistolare tra la stessa de Céspedes e Danesi, invece, illustra come il lavoro di mediazione sia complesso e delicato e ogni risultato ottenuto frutto di grande capacità e numerose negoziazioni<sup>21</sup>.

Il ruolo di Danesi è inoltre centrale quando si tratta di organizzare le visite oltreoceano di Mondadori o dei suoi familiari e collaboratori, i quali le chiedono di gestire il loro arrivo e le visite alle case editoriali e tipografiche con cui è necessario mantenere buoni rapporti, tra queste Disney, Doubleday e Time Inc. Uno di questi viaggi avviene nel 1960, quando Arnoldo Mondadori rende visita ad alcuni colleghi editori e acquista i diritti della *Encyclopedia of Science and Technology* da McGraw Hill. Qualche anno dopo, nel 1964, Danesi accoglie a New York il figlio di Arnoldo, Giorgio Mondadori, il direttore di *Epoca* Nando Sampietro, il collaboratore Gianfranco Cantini in occasione della Fiera Mondiale, a cui *Epoca* dedica un numero speciale. Alla visita si unisce anche Giuseppe Ungaretti, a New York da febbraio dello stesso anno per tenere una serie di lezioni alla Columbia University. Con l'occasione, gli ospiti vengono ricevuti dal Presidente Lyndon B. Johnson alla Casa Bianca, dove incontrano l'ambasciatore italiano Sergio Fenoaltea.

### *L'esperienza in Rizzoli*

Nel 1966, mentre Giorgio rileva gradualmente l'impresa del padre, in disaccordo con alcune scelte editoriali e organizzative,

---

diazione di Marguerite Caetani tra Danesi e Cass Canfield, dirigente editoriale e per molti anni presidente della casa editrice statunitense (Archivio AME 1951) – e la seconda, a distanza di pochi mesi, con Popular Library.

21 Rimando qui all'articolo di Sinatra 2022.

Danesi abbandona l'incarico per accettare la proposta di Andrea Rizzoli. Questo episodio segna l'inizio della sua carriera come vicepresidente presso la Rizzoli Editore Corporation, con sede al 712 di Fifth Avenue. Qui, Danesi si occupa della gestione di circa quaranta impiegati e dell'organizzazione degli eventi dedicati alla cultura italiana nella galleria Rizzoli, nello spazio retrostante la libreria<sup>22</sup>. Inoltre, diventa l'agente di Oriana Fallaci – spesso a New York –, accoglie gli ospiti e gli artisti e cura le mostre d'arte e i lanci delle nuove pubblicazioni. I suoi compiti sono più simili a quelli svolti per l'USIS a Roma nell'immediato dopoguerra. In una lettera a Janet Flanner, Danesi dichiara che la Rizzoli non solo è diventata la più ammirata libreria di New York, ma anche un centro internazionale di cultura conosciuto e stimato (Flanner 1985, p. 390), realizzazione di quell'ambizioso obiettivo che Rizzoli si era posto, dietro a cui si cela un grande desiderio di rinsaldare i legami tra Italia e Stati Uniti<sup>23</sup>.

Il 1966, anno in cui Danesi passa a Rizzoli, segna un altro cambiamento significativo: la libreria viene ampliata e rinnovata, viene costruito un *preview theatre* e una nuova galleria, inaugurata da una mostra del pittore Guido Tallone, in presenza dello stesso artista e di Fallaci. Le successive iniziative presso Rizzoli richiamano moltissimi scrittori, artisti e intellettuali italo-americani o vicini alla cultura italiana. Alla rassegna *Italian Week on Fifth Avenue*, realizzata in occasione dell'*Italian-American Week* nel 1975, partecipano tra gli altri Martin Scorsese, Niccolò Tucci, il critico Alfred Kazin, e l'architetto Giorgio Cavaglieri.

22 La libreria menzionata è la Rizzoli Bookstore, prodotto di quella stessa lungimiranza che aveva spinto Danesi a suggerire a Mondadori di acquistare uno degli edifici e aprire una libreria internazionale in occasione di una sua visita a New York nel 1959, proposta a cui lui risponderà affermando: "Sono solo un editore." (Flanner 1985, p. 246)

23 Danesi riporta questa dichiarazione di Angelo Rizzoli, rilasciata durante un'intervista del 1961: "I will open in New York – not just a bookstore, but the most beautiful bookstore in America, an oasis of Italy right in the heart of Manhattan" (Flanner 1985, p. 371). Durante la cerimonia di inaugurazione, Rizzoli aveva rivelato uno dei motivi che lo avevano spinto a credere nel progetto: "An Italian Ambassador here once told me that there was not a single good Italian bookstore in this country. Founding one here, I believed would strengthen cultural ties between Italy and the United States" (Knox 1964, p. 36).



*“A cultural bridge”*

Danesi collabora con Rizzoli fino al 1977, quando, ormai alla fine della sua carriera, diventa scout letterario dagli Stati Uniti per la casa editrice italiana Sperling & Kupfer, portando ai lettori italiani le novità provenienti d’oltreoceano.

È innegabile il ruolo di primo piano che Danesi ha giocato nel diffondere e promuovere la cultura italiana negli Stati Uniti. Si è resa “protagonista dell’editoria internazionale” del dopoguerra (Sperling & Kupfer 2014), sebbene oggi il suo nome non sia ricordato. Lei stessa commenta senza false modestie come, in particolare dal 1951 fino alla fine degli anni ’70, il suo lavoro abbia contribuito a costruire un ponte tra Italia e Stati Uniti (Flanner 1985, p. xvi), intessuto come una rete a maglie fitte tra operatori culturali, artisti, mediatori, personaggi politici e chiunque entrasse a far parte delle sue conoscenze. Se dovessimo individuare un *trait d’union* che colleghi le esperienze vissute da Natalia nel corso del secolo scorso, questo sarebbe l’amore per la cultura e per la sua prima patria, amore dimostrato dai continui viaggi transoceanici e dalla volontà di trasmettere al figlio William – “più americano dei compagni di classe americani” (Murray 1992, p. xiii)<sup>24</sup> – la ricchezza delle proprie origini italiane. Lo stesso amore poi espresso nella passione continua e incondizionata che ha guidato il suo operato per Mondadori e Rizzoli.

*Bibliografia*

AA.VV.

2014 *Il sogno, la passione, il mestiere di un editore: Tiziano M. Barbieri Torriani per gli amici Ciuffo*, Sperling & Kupfer, Milano.

Alesi D.

2001 “‘La Donna’ 1904-1915. Un progetto giornalistico femminile di primo Novecento”, in *Italia Contemporanea*, n. 222, marzo, pp. 43-63.

24 Murray ricorda le canzoni napoletane che sua madre gli insegnava da bambino, i ritornelli e le canzoncine popolari che lei aveva ascoltato crescendo per le strade di Roma (Murray 1992, p. 233), e nella dedica al libro la ringrazia per avergli donato le proprie radici italiane (“This book is dedicated to my mother, Natalia Danesi Murray, who gave me a great gift – an Italian heritage”, Murray 1992, p. vii).

Alpert, H.

2000 *Fellini*, Simon & Schuster, New York, pp. 56-58.

Breda, C.

2017 “Biografia intellettuale di Ester Lombardo: giornalista, scrittrice, attivista politica tra fascismo e Repubblica”, Tesi di dottorato, Università degli studi Roma Tre – Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Studi Umanistici, Roma. Ultima cons. 10/06/2023. <https://arcadia.sba.uniroma3.it/handle/2307/40339>

Compatangelo, M.L.

1999 *La maschera e il video. Tutto il teatro di prosa in televisione dal 1954 al 1998*, Rai Eri, Roma.

Crociani, P., Ducci, P., Fichera A., Formiconi, P., Isastia, A. (a cura di)

1977 *Le donne nel primo conflitto mondiale. Dalle linee avanzate al fronte interno: la grande guerra delle italiane (atti del congresso del convegno storico nazionale)*, Centro Alti Studi per la Difesa (CASD), Roma.

Danesi, N.

1925 “Corriere d’America. Ordine e igiene perfetti a New York”, in *Vita femminile*, 15 settembre, pp. 13-15.

Flanner, J.

1985 *Darlinghissima: Letters to a Friend. Edited and with Commentary by Natalia Danesi Murray*, Random House, New York.

Franciosi, G.

1919 *La Donna e il suo nuovo cammino: Conferenze promosse dalla Sezione Insegnamento durante l’inverno del 1918*, Lyceum Romano, Roma.

Follacchio, S.

2013 *L’Arcangelo. Vita e miracoli di Gabriele D’Annunzio. Storia di una biografia dimenticata*, Ianieri, Pescara.

Gerbi, S.

2021 *La voce d’oro di Mussolini: Storia di Lisa Sergio, la donna che visse tre volte*, Neri Pozza Editore, Vicenza.

Giocondi, M.

2018 *Breve storia dell’editoria italiana (1861-2018) con 110 schede monografiche delle case editrici di ieri e di oggi. Dai fratelli Treves a Jeff Bezos*, goWare, Firenze.

Harris, J.L.

2020 *Italian Women's Experiences with American Consumer Culture, 1945-1975. The Italian Mrs. Consumer*, Springer International Publishing, New York.

Healey, R.

2019 *Italian Literature since 1900 in English Translation: An Annotated Bibliography, 1929-2016*, University of Toronto Press, Toronto.

*Il Progresso fotografico*

1914 "Necrologio", marzo, p. 64.

Internet Broadway Database Archive (IBDB).

2001-2023 Ultima cons. 20/05/2023. <https://www.ibdb.com/broadway-cast-staff/natalia-danesi-67229>.

Knox, S.

1964 "5th Ave. Bookshop Says Buon Giorno; Rizzoli International Opens Doors Amid Festivities", in *The New York Times*, 23 ottobre, p. 36.

Murray, W.

1964 "A Day Among the Immortals", in *The New Yorker*, 12 dicembre, pp. 54-59.

1992 *The Last Italian: Portrait of a People*, Simon & Schuster, New York.

2000 *Janet, My Mother, and Me: A Memoir of Growing up with Janet Flanner and Natalia Danesi Murray*, Simon & Schuster, New York.

2002 *City of the Soul: A Walk in Rome*, Crown Journeys, New York.

Palmer, R.B.

2016 *Shot on Location: Postwar American Cinema and the Exploration of Real Place*, Rutgers University Press, New Brunswick.

Peluso, M.

2022 "Il marchio Rizzoli e la collana 'Sidera' (1947-1971)", in *Diacritica* VIII, fasc. 2 (44), vol. II, 25 maggio, pp. 245-270.

Picano, F.

2015 *Nights at Rizzoli*, OR Books, New York – London.

Pivano, F.

1994 "Addio 'Darlinghissima' Natalia, mitica voce dell'America", in *Corriere della Sera*, giugno; come cit. in Follacchio 2013, pp. 131-132.

Ramogida, S.

2016 *Roma città aperta: Vito Annicchiarico, il piccolo Marcello, racconta il set con Anna Magnani Aldo Fabrizi Roberto Rossellini a 70 anni dall'uscita del film*, Gangemi Editore, Roma.

Rossini, D.

2015 *Donne e propaganda internazionale. Percorsi femminili tra Italia e Stati Uniti nell'età della Grande Guerra*, Franco Angeli Edizioni, Milano.

Sinatra, C.

2022 “La ritraduzione come pratica editoriale: da *The Best of Husbands a El mejor de los esposos* di Alba de Céspedes”, in *Kwartalnik Neofilologiczny*, vol. LXIX, n. 2, pp. 147-160.

*The Brooklyn Daily Eagle*

1944 “‘Harriet’ First Play Rome Will See”, 3 settembre, p. 19.

*The New York Times*

1966 “Books – Authors. Bookstore is Expanding”, 30 novembre, p. 44.

### *Documenti archivistici*

Archivio Arnoldo Mondadori Editore (AME), Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, FAAM, Milano.

1931 Lettera di Natalia Danesi Murray ad Arnoldo Mondadori, fasc. Natalia Danesi Murray, 1° dicembre.

1932 Lettera di Natalia Danesi Murray ad Arnoldo Mondadori, fasc. Natalia Danesi Murray, 12 gennaio.

1932b Lettera di Arnoldo Mondadori a Natalia Danesi Murray, fasc. Natalia Danesi Murray, 18 gennaio.

1951 Lettera di Marguerite Caetani ad Arnoldo Mondadori, fasc. Caetani Marguerite, 17 ottobre.

1952 Lettera di Arnoldo Mondadori a Natalia Danesi Murray, fasc. Natalia Danesi Murray, 18 marzo.

1953 Lettera di Natalia Danesi Murray ad Arnoldo Mondadori, fasc. Natalia Danesi Murray, 23 novembre.

1955 Lettera di Arnoldo Mondadori a Natalia Danesi Murray, fasc. Natalia Danesi Murray, 15 dicembre.



CRISTINA IULI

ROMA E DUE AMERICANI:  
LA CITTÀ ETERNA DI JOHN CHEEVER  
E ELEANOR CLARK

*I. John Cheever*

Tra ottobre 1956 e settembre 1957, John Cheever trascorse poco meno di un anno in Italia, a Roma, con la sua famiglia, realizzando finalmente “il sogno del Mediterraneo” su cui aveva a lungo fantasticato e unendosi così, per default, alla colonia mobile di scrittori americani in soggiorno temporaneo in Italia, una folla di quasi “espatriati” per i quali, negli anni successivi alla seconda guerra mondiale, il centro della vita intellettuale europea sembrava essersi spostato da Parigi a Roma. Aveva sperato di ottenere il Prix de Rome, che avrebbe finanziato per un anno la residenza sua e della sua famiglia a Roma, ma quell’anno il prestigioso riconoscimento era andato a John Ciardi, poeta e traduttore di Dante. Insieme a James Baldwin e ad altri autori, Cheever aveva dovuto accontentarsi di un ben più modesto premio di consolazione (Bailey 2009), e aveva potuto portare a termine il suo progetto solo grazie ai proventi generati dall’acquisto dei diritti del racconto “The Housebreaker of Shady Hill” da parte della M.G.M, che gli aveva corrisposto 25.000 dollari (Bailey 2009). Cheever partì così per Roma pieno di aspettative – che si sarebbero trasformate in un profondo senso di fallimento per un’esperienza a lungo vagheggiata. La delusione nei confronti della scrittura composta in Italia, che al suo severo giudizio sembrava poco ispirata, l’irritazione per un soggiorno vissuto in tutto il suo dipanarsi come improduttivo e economicamente pesante, e la sensazione di spreco per quell’esperienza impermanente, costata in termini finanziari, emotivi e affettivi a lui e ai suoi cari, sono ben espresse dalla nota impressa sul suo diario mentre si trovava a bordo del transatlantico che li avrebbe riportati tutti negli Stati Uniti alla fine di agosto 1957 – nonostante la moglie, Mary Cheever, volesse trascorrere a Roma un secondo anno:



Dopo essermi interrogato per tanti mesi sulla profondità e la genuinità del mio amore per l'Italia, dopo aver immaginato tante volte questa scena, me ne sto sul ponte di poppa, fissando le scogliere lungo la costa: tutto scivola via e scompare con la stessa insignificanza e rapidità di un castello di carte (p. 114).<sup>1</sup>

Eppure, visto retrospettivamente, il soggiorno romano si sarebbe rivelato per Cheever un'esperienza persistente e produttiva, non evanescente e infruttuosa, perché il materiale italiano e le impressioni sulla vita degli espatriati americani a Roma si sarebbero accumulati nei suoi diari, e nel tempo sarebbero riemersi in un corpus significativo di opere – 13 racconti sui circa 130 scritti in una vita – pubblicato nel decennio successivo principalmente su *The New Yorker* e in altre riviste come *Esquire* e *Playboy*. Come hanno notato i (pochissimi) critici che negli ultimi anni hanno prestato attenzione al lavoro di Cheever, le storie “italiane” offrirono all'autore l'occasione di introdurre nel suo contesto narrativo d'elezione, cioè il mondo suburbano della classe media bianca americana, un elemento di alterità che sfidava la rappresentazione delle periferie come centro naturale e stabile della vita sociale americana (Meanor 1995; Brown 2018). L'Italia presentò a Cheever una multidimensionalità storica e etnica che gli avrebbe offerto uno sfondo su cui proiettare le proprie contraddizioni artistiche, personali, e sociali. L'ambientazione stessa delle storie italiane gli consentì di spostare in un contesto non familiare conflitti generati nella differenza tra le aspettative sociali relative alla sua appartenenza alla classe media bianca del New England postbellico, e i profondi desideri personali non sempre conciliabili con l'eteronormatività implicita nella versione convenzionale e pubblica della domesticità suburbana dell'epoca. Ben prima del soggiorno europeo, Cheever aveva associato la lingua italiana alla consapevolezza di desideri oscuri, inconfessabili – se non alle pagine del diario – e traslati sul paese straniero: “Studiato italiano”, scriveva prima della partenza, “pensando ogni tanto a quel paese come alla patria della depravazione morale. *Che cosa desidera?*” (88). E arrivato a Roma, il profondo senso del passato esercitato dalla città, la relativa promiscuità – reale o percepita – dei compor-

1 Le traduzioni dei brani citati di Cheever estratti sia dei *Diari* che dei *Racconti* sono tutte tratte dalle edizioni Feltrinelli.

tamenti sociali e sessuali osservati in un luogo speciale, nel quale le vestigia delle glorie passate si sovrapponevano continuamente alla decadenza del presente, e la tolleranza con cui una società che si era evoluta incorporando il cattolicesimo e sviluppando i propri anticorpi alle sue ambiguità ne accoglieva le contraddizioni, offrivano a Cheever uno sfondo straordinario per declinare le proprie riflessioni sull'identità sociale e sessuale propria e dei compatrioti (Meanor, p. 98). Così scriveva nel suo diario, rigorosamente non datato, durante la sua prima notte romana:

Sono un po' deluso. Ma trovo le persone bellissime e non camuffate, come a casa. Le ragazze incantevoli e gli uomini belli, galanti. Quando vedo un americano non sembra altrettanto ben integrato né altrettanto ben vestito. Non siamo una nazione di guardoni però sembriamo introspettivi. Non mi sono ancora sentito felice qui, e quando mi sveglio alle tre del mattino mi preoccupa di tutto. Ma non ha senso scrivere un racconto sul povero Bierstube<sup>2</sup>, l'autore televisivo che era venuto a Roma per scrivere una grande sceneggiatura sul sesso, che ovunque andasse lo imbrogliavano sul resto, il cui denaro scorreva come acqua, che era depresso dall'ardore degli uomini romani e si sentiva rammentare della propria identità sessuale conflittuale, e che si domandava perché mai avesse lasciato la sua casetta accogliente, che beveva gin prima di pranzo ecc. Quindi non scriverò nessun racconto del genere (p. 95).

In effetti, le impressioni iniziali registrate nel diario durante il soggiorno romano, che costituiscono il primo nucleo del materiale narrativo poi confluito nei racconti italiani, rivelano che la vita a Roma come fatto fisico ed emotivo si dimostrava assai più impegnativa di quanto Cheever si aspettasse, sia sul piano dell'adattamento e della quotidianità di una famiglia abituata al relativo comfort dello stile di vita del New England, sia sul piano della vita pubblica, schiacciata tra il desiderio di contatti sociali, intellettuali e umani e il costante senso di non-appartenenza tanto alla comunità di *fellow* dell'American Academy, quanto a quella dei numerosi Americani temporaneamente risiedenti a Roma, e quanto, infine, alla popolazione cittadina, a sua volta segmentata in una rigida classificazione sociale manifestata attraverso rituali che agli occhi

---

2 Bierstube è il soprannome che Cheever dà a sé stesso immaginandosi protagonista dei suoi racconti.

di Cheever parevano incomprensibili e piuttosto grotteschi. I Cheever frequentavano alcuni ospiti dell'American Academy, tra cui Ralph e Fanny Ellison, Archibald e Ada McLeish, Eleanor Clark e Robert Penn Warren, e alcuni intellettuali romani, tra cui Alberto Moravia. Ma ciò non era sufficiente a placare i bisogni emotivi di Cheever, che si chiedeva, nei *Diari*: “Mi domando che cos'è che mi manca. [...] Mi domando se ho mai visto un posto senza provare l'emozione dell'innamoramento, o quanto meno dell'amicizia” (p. 100). Come si evince dalle annotazioni sui diari, lo scrittore non solo aveva una conoscenza dell'italiano insufficiente a decifrare una società così stratificata e complessa come quella romana del dopoguerra, ma non padroneggiava nemmeno i rudimenti linguistici necessari allo svolgimento funzionale delle attività quotidiane:

Forse questo viaggio da un paese a un altro getta una luce troppo indiscreta sulla struttura raffazzonata della mia vita; siamo sottoposti a una luce indiscreta; la gente parla di Roma come noi parlavamo del campo scout: la odierai per due settimane, poi non vorrai andartene più. Quindi la cosa intelligente da fare è lasciar passare queste tempeste di estraneità e vedere come si sta fra due settimane o un mese. (p. 95)

Entrambi i biografici di Cheever riportano che l'autore usava suddividere la colonia di Americani a Roma tra i *noiosi* intellettuali dell'Academy e i provinciali sempliciotti “Non-Academy” (Donaldson 1998; Bailey 2009) e su entrambi i gruppi si trovano alcuni commenti nei diari. Ma era soprattutto sui concittadini provenienti dai “paesini” americani in temporanea residenza a Roma, che Cheever si soffermava, e tra di loro selezionava i bersagli della sua ironia profonda e vellutata, prima ritraendoli con cura nei diari e poi trasformandoli in comparse o protagonisti dei racconti italiani. Su quei personaggi Cheever caricava il proprio sentimento di perdita, oppressione e spaesamento derivante, tra le altre cose, dall'asimmetria percepita tra la presenza del passato “locale” evocato da ogni pietra della città, e la sua incapacità di decifrarlo e tradurlo in esperienza, di appropriarsene per puntellare la sua stessa vita e la sua complicata identità: “questo mondo che si stendeva tutt'attorno a lui in quel momento non aveva il potere di cambiarlo e renderlo migliore” (*Rac-*



*conti* p. 482), rimugina tra sé il protagonista del racconto “Golden Age”. Le parole che nel diario incorniciano le impressioni dell’autore sottolineano con precisione chirurgica lo scarto, la mancanza di sintonizzazione tra la Storia di un luogo simbolo di significatività universale, e la storia soggettiva di individui per i quali evocare il peso della Storia non significa comprendere il mondo, ma ripetere i cliché triti delle agenzie di viaggio internazionali in quell’epoca entrate in una fase di accelerazione per promuovere aggressivamente nuove mete, tra cui l’Italia, sul mercato globalizzato dei consumi del dopoguerra:

Quanto alle rovine, il rappresentante di rotative americano venuto in aereo per un convegno di otto ore dice, nel bar di questo albergo scalagnato: “Cristo, qui si vede proprio da dove veniamo tutti quanti: cioè, il senso del passato è pazzesco”. Ma non è sempre facile sentirlo. I libri turistici, le guide, i nostri amici e conoscenti, e persino gli sconosciuti ci invitano a soccombere di fronte al senso del passato, ma il presente allora? [...] Ci sforziamo di sentire la presenza degli antichi romani, poi accarezziamo un gatto randagio. (pp. 96-97)

Si nota, nella citazione, la scelta del *tipo* di turista americano a cui Cheever sceglie di mettere in bocca le stesse parole evidentemente utilizzate dalla pubblicitaria dell’epoca per promuovere l’Italia uscita dal fascismo ai consumatori Americani, che iniziavano a familiarizzarsi o ri-familiarizzarsi con un prodotto nuovo sul mercato turistico globale. Riviste come *Life* e *Fortune* dedicavano numerosi articoli e inserti speciali sia alla cultura che alla politica italiana, nonché alla cultura romana e alle sue peculiarità – dagli antichi Romani ai cosiddetti *latin lover* – e ospitavano sulle loro pagine inserzioni pubblicitarie di istituzioni italiane, come l’*Italian State Tourist Office*, cioè la sede statunitense dell’ENIT (Agenzia Nazionale del Turismo), o di operatori turistici internazionali, che promuovevano viaggi in Italia tra le mete più desiderabili d’Europa. “Godersi l’inverno!... Evviva la primavera!... In Italia. Dove il sorriso dell’ospitalità viene dal cuore!”, incoraggiava l’inserzione ENIT sul numero di novembre di *Fortune* nel 1950 (p. 194). Secondo uno schema che si sarebbe ripetuto, l’idea dell’Italia come paese del piacere favorito da abbondanza di forme di bellezza, naturali e artistiche, e da una certa rilassatezza di costumi venne potenziata nelle comunicazioni pubblicitarie dell’ente: “Prima visitate l’Italia! Quali siano i vostri

gusti o i vostri interessi... In Italia saranno felicemente soddisfatti ... e in tale varietà e abbondanza che non si possono nemmeno elencare. [...] In Italia ... nessun limite. Nessun razionamento ... Ma come sempre, piacere!" (*Fortune* April 1957, p. 257).

Gli individui su cui Cheever costruisce i suoi personaggi in storie come "The Bella Lingua", "Boy in Rome", "A Woman Without a Country", "The Golden Age", "Brimmer" mostrano quasi sempre qualche dettaglio che ne tradisce l'appartenenza al gruppo demografico emergente dei consumatori di turismo di massa, che nel dopoguerra annovera l'Italia come destinazione privilegiata. Il ragazzo che ci consegna il racconto in prima persona di "Boy in Rome" sembra aver interiorizzato la cultura della turistificazione dell'Italia per un pubblico internazionale di cui i turisti Americani sono il target principale. Nel viaggio durante il quale ne accompagna una comitiva lungo il tour di Roma, a Tivoli e Villa Adriana, nota:

agli americani piacqui perché li facevo sentire a casa, suppongo. [...] In ogni caso, lavorando vidi parecchi americani continuamente in viaggio e mi resi conto di quanto fosse forte in loro il desiderio di uscire dalle loro deliziose e confortevoli case e di andarsene in giro per il mondo ad ammirarne la bellezza. Li osservavo mentre si ammassavano sul pullman, mi davano l'impressione di appartenere a una popolazione errante, dei nomadi insomma. (p. 547)

E continua, in un brano che vale la pena citare integralmente proprio perché offre uno spaccato sull'esperienza di *autenticità* e insieme di estraniamento dei viaggiatori americani, esperienze che sembrano un effetto diretto della liturgia di tappe obbligate alle quali sono sottoposti i turisti in visita a Roma:

La gita era così organizzata: prima fermata a Villa Adriana dove avevano mezz'ora di tempo per visitare il posto e fare foto; dopo averli contati, proseguivamo salendo sull'imponente collina fino a Tivoli e Villa d'Este. Scattavano altre foto, gli indicavo dove poter comprare le cartoline al prezzo più conveniente, poi scendevamo per la Tiburtina passando davanti a tutti i nuovi insediamenti industriali fino ad arrivare a Roma. Nel periodo invernale quando rientravamo in città era buio e il pullman faceva il giro di tutti gli hotel dove alloggiavano i passeggeri o comunque passava non molto lontano da essi. I turisti erano sempre molto silenziosi durante il viaggio di ritorno, credo dipendesse dal fat-

to che avvertissero, dentro quel pullman turistico, tutta l'estraneità di Roma che li travolgeva come un vortice, con le sue luci, la sua frenesia e i suoi odori di cucina; l'estraneità di una città in cui non avevano né amici né parenti o affari da sbrigare all'infuori di una visita alle rovine. (pp. 547-548)

A provare quel profondo senso di estraneità di fronte a una città non familiare non sono solo i turisti come "Uncle George", personaggio del racconto "The Bella Lingua", pubblicato sul *New Yorker* nel 1958 –, che viene derubato appena mette piede nel *bel paese*: tutti i protagonisti non italiani dei racconti italiani declinano in modo singolare il loro senso di spaesamento e la solitudine nella quale la condizione stessa di trovarsi in Italia, lontani da "casa", li pone. Sono anime sempre fuori posto, come in attesa di tornare a un luogo che non c'è mai stato, se non nelle fantasie alimentate dell'armamentario dei cliché su identità, appartenenza e nostalgia prodotti dalla mitologia moderna del viaggio, che geolocalizza l'origine culturale dell'incomprensione e dell'angoscia esistenziale: "mi sentivo sereno, perché sapevo che sarei tornato a Nantucket prima o poi o, se non a Nantucket, in qualche altro luogo dove le persone mi avrebbero capito" (p. 555), dichiara alla fine del racconto il protagonista di "Boy in Rome", riecheggiando la conversazione tra Katie e il figlio Charlie nel racconto "The Bella Lingua" pubblicato l'anno precedente:

– "Mamma, io voglio tornare a casa," disse Charlie. [...] "Ho sempre nostalgia di casa."

– "Come puoi avere nostalgia dell'America?" la voce della madre tagliente, "non l'hai mai vista tu l'America! È questa la tua casa."

[...]

– Mamma io non riesco a capire le persone: sono imprevedibili, non so mai cosa stanno per fare."

[...]

– "La nostalgia di casa non esiste. Non esiste nella maniera più assoluta. Il cinquanta per cento delle persone del mondo soffre perennemente di nostalgia di casa. Ma credo che tu non sia grande abbastanza per capirlo. Quando sei in un posto e non vedi l'ora di essere in un altro non puoi pensare di risolvere la cosa prendendo una nave. In realtà tu non desideri un altro paese, tu desideri qualcosa che dentro di te non hai o che non sei stato ancora in grado di trovare," disse Katie con rabbia. (pp. 384-385)

Per quanto riconducibili a inquietudini che precedono il soggiorno italiano, le difficoltà dei personaggi ad inserirsi pienamente in un luogo idealizzato dai mass-media negli anni del dopoguerra e del Piano Marshall (Iuli e Cinotto 2024) sono certamente amplificate dal senso di alienazione prodotto nel contrasto tra le aspettative nutrite dall'industria turistica e l'attualità e la povertà dell'esperienza vissuta. La condizione di "spaesamento" che i personaggi di Cheever hanno scelto o nella quale si trovano, emerge nella sospensione tra la vita da cui fuggono e l'inefficienza che contraddistingue la loro esistenza romana. Cheever la coglie tra i connazionali espatriati a Roma, l'annota nei diari e poi la restituisce nei racconti come cifra esperienziale trasversale alle classi sociali: che si tratti di turisti della classe media o di intellettuali in cerca di ispirazione e rigenerazione in un luogo ricco di storia e arte, non c'è protagonista delle storie italiane di Cheever che non soffra della feroce consapevolezza di non riuscire a "condurre una vita utile e ispirata" (*Diari* 111) e non diventi bersaglio della sua ironia – o autoironia. In una lunga annotazione nei diari descrive il centro mondano di questo carosello dell'insoddisfazione e della tristezza come la "quintessenza dello strazio romano", cioè un ricevimento in un palazzo durante il quale anche Ciardi si lamenta di Roma: "Se avessi saputo che sarebbe stato così", dice, "non sarei venuto." (p. 102) L'annotazione continua con una dettagliata rassegna del mondo di para-espatriati verso i quali Cheever nutre chiaramente sentimenti di fastidio e attrazione insieme:

Tanto per incominciare ci sono i due americani omosessuali che hanno ogni motivo di essere felici di trovarsi a Roma. Qui non sono l'argomento di conversazione della loro padrona di casa; non si sentono fischiare dietro dai ragazzacci quando passano per strada, né guardare con odio e disprezzo dai rispettabili vicini di casa. Poi c'è il negro [sic] con la sua ragazza. Qui i problemi del Sud non gli pesano sulla coscienza. Qui non gli è negato l'accesso a nove decimi della città e non verrà mai messo in imbarazzo nei ristoranti o sui tram. [...] Poi abbiamo lo scrittore americano con la moglie giornalista. [...] Lei deve aver passato la sua giovinezza in un posto minuscolo e squallido, perché il piacere che le dà già solo il fatto di essere a Roma indica che questa città ha ancora per lei tutte le connotazioni della fuga e del respiro che deve aver avuto per lei da piccola. Poi c'è l'americana divorziata [...] sente di essere stata vittima di una quantità spropositata di ipocrisia ed è felice di essere nel Mediterraneo, dove la vita della carne non è fonte

di tanta ansia. Il suo argomento preferito di conversazione è la moralità negli Stati Uniti, e tutti loro – gli omosessuali, il negro, la coppia con i genitori difficili – amano parlare di ciò da cui sono scappati [...] E ce ne sono molti altri. [...] Quando passiamo in rassegna i presenti, quello che criticiamo è che in queste persone la spinta a fuggire sembra più forte della spinta a cercare. (pp.102-103)

La sua spietata *vis* analitica non consente a Cheever di auto-estromettersi dalla stanza, di risparmiare sé stesso dalla dissezione tirandosi fuori dalla scena sociale che l'annotazione ritrae. L'impressione, scrive, "è che siamo compromessi quanto chiunque altro", (103) con la sola differenza provata da chi è afflitto dall'acuta consapevolezza che le vie di fuga sono bloccate dall'ancor più pressante, anticipato, senso di colpa per il potenziale cedimento dello spirito all'anarchia della "vita della carne", per Cheever assai più tollerata dalla romanità mediterranea così presente alle sue percezioni, che dalla "moderna" cultura *was*p del New England: "Quello da cui fuggo", scrive, "è la vita alcolizzata di una celebrità letteraria minore a Westchester; e anche dalla compagnia spossante delle persone che non mi piacciono; e anche forse da un certo grado di ansia sessuale, basata sull'infelicità della mia giovinezza e ravvivata poi dalle stesse scene e tipi umani; scenari e persone che qui non vedo. E fuggo anche dal languore di voler fuggire" (p. 103).

Incapace di mediare tra la prospettiva offerta da una modernità confortevole ma costretta entro rigidi schemi sociali e le profonde stratificazioni di una società in cui storia antica e modernizzazione violenta coesistono, e troppo cinico per trarre ispirazione dalle pietre di Roma, Cheever osserva il sovrapporsi delle contraddizioni prodotte dall'affermarsi del proto-consumismo e dell'industria culturale sulla arcaica società italiana, dove tra le vestigia di una cultura precedente, antica, residuale, si insinuano – insieme ai settimanali, alla televisione e alle infrastrutture di mobilità planetaria come i transatlantici, che ogni anno scaricano sulle coste Italiane migliaia di turisti e di pseudo-espatriati – gli agenti di una mutazione antropologica che trascende la capacità di controllo e l'immaginazione dei singoli individui. Ma il senso di colpa che si annida nella consapevolezza di essere parte attiva di quella mutazione non è proporzionato alla dimensione del processo, e assume invece i caratteri di una colossale, ipertrofica auto-mistificazione: "Oh, come si poteva fermare l'avan-

zata della barbarie, della volgarità e dell'ipercriticismo?" (p. 482) si chiede, nel racconto "The Golden Age", il "poeta" americano in vacanza in Italia presso un antico e remoto villaggio di pescatori, un luogo incantevole dove "non ci sono autobus o treni che portano qui, non ci sono pensioni né hotel, né scuole d'arte, né turisti o souvenir; non c'è neppure una cartolina in vendita" (p. 475), dove gli abitanti del posto indossano "abiti pittoreschi" e le "bellissime ragazze con in testa ceste colme di pesce girano per il paese nei loro corpetti allentati senza che nessuno le fotografi" (p. 475). La risposta se la darà constatando che non si può arrestare la barbarie, perché:

Ciò che è stato tenuto lontano dalle strade sconnesse è arrivato attraverso l'etere. La luce verde-bluastro del televisore nel bar, infatti, ha cominciato a trasformarli da marinai a cowboy, da pescatori a gangsters, da pastori a giovani delinquenti e presentatori televisivi, gente con la vescica gonfia di Coca-cola. Agli americani tutto questo sembra molto triste. È *colpa mia*, pensa Seton, quello che chiamano il poeta. (p. 475)

Il senso di colpa di Seton deriva dalla sua megalomane identificazione, in quanto autore televisivo di successo, con la forza distruttiva esercitata su un'adombrata purezza culturale autoctona. Schiacciato dalla contraddizione tra il desiderio di essere chi non è, cioè "il poeta", e la consapevolezza che ciò che lui è precede inevitabilmente il suo arrivo nel remoto paesino costiero italiano, Seton è tormentato. L'impossibilità strutturale di disidentificarsi con ciò che è, ovvero un ingranaggio nell'inesorabile avanzata dell'industria culturale, lo fa sentire "ferito nell'anima" (p. 481), proprio come la scritta "AMERICANI GO HOME, GO HOME" che vede sbiadita sulle mura del paese, e che lo definisce socialmente prima ancora che la sua individualità si manifesti:

Si sentiva disorientato e afflitto. Eppure era stato invitato in Italia! E gli inviti erano stati insistenti. Le agenzie di viaggio, le società di trasporto, le compagnie aeree, perfino il governo italiano lo avevano supplicato di rinunciare al suo confortevole stile di vita per attraversare l'oceano. Lui aveva accettato, si era affidato alla loro ospitalità, ma in quel momento, per mezzo di quell'antico muro, gli veniva comunicato che non era desiderato. (p. 481)

Quando tutto il paese corre al caffè a vedere *La famiglia Tosta*, cioè la versione italiana del programma televisivo di cui lui è autore,

per poi festeggiarlo con fiori e elogi – “E noi, signore, che pensavamo [...] che lei non fosse altro che un poeta” (482) – Seton constata, e il lettore con lui, che la sua fuga in quel punto remoto dell’Italia è inutile e non cambierà le cose, che anche in quel luogo lui “Non era altro che sé stesso, l’autore di *The Best Family*, il programma che l’aveva portato a patire tutti quei fastidi e affanni, dall’altra parte dell’oceano, lontano dal suo paese” (p. 482).

## II. Eleanor Clark

I racconti italiani di Cheever racchiudono e annidano un’altra storia, che rivela la presenza nella storia personale e letteraria di Cheever di un altro libro “italiano” scritto negli anni Cinquanta, cioè il pionieristico *Rome and a Villa* di Eleanor Clark, un’opera letteraria non di finzione i cui capitoli furono scritti tra il 1948 e il 1951 e pubblicati prima su riviste letterarie di alto livello come *The Kenyon Review* e *The Sewanee Review*, e poi raccolti e pubblicati in volume da Doubleday & Co nel 1952. Di per sé straordinario, storico volume di storia culturale e intellettuale, *Rome and a Villa* è oggi piuttosto in secondo piano rispetto alle tante pubblicazioni sull’Italia che hanno reso popolare il paese negli Stati Uniti nel corso del dopoguerra e alle varie ricostruzioni su dove e come sia nata l’infatuazione degli intellettuali americani per l’Italia; ma all’epoca della sua pubblicazione, *Rome and a Villa* circolò ampiamente tra l’élite intellettuale e *middlebrow* statunitense, generando notevoli discussioni, e grande ammirazione dei recensori e del pubblico, tanto che il volume non è mai uscito dal mercato, ed ha conosciuto ben due ristampe, nel 1974 e nel 2013.

*Rome and a Villa* riprende e elabora il topos di Roma città eterna trasformandolo in una storia culturale *ante-litteram*, non convenzionale, lirica, erudita, dettagliata e immensamente informativa di Roma, con capitoli e sezioni che mescolano resoconti filologici sull’uso della lingua – sia italiana che romanese – alla storia culturale dell’architettura romana e delle rovine contestualizzate attraverso i secoli e la prospettiva degli studiosi, e alla storia dell’uso politico delle rovine sotto il fascismo. Il volume presenta capitoli dedicati alla descrizione e analisi degli stili di vita degli abitanti di Roma, due sezioni di “diari” – della scrittrice nella città e della città

– e tre capitoli dedicati, rispettivamente, al bandito Salvatore Giuliano, alla poesia di Giuseppe Gioacchino Belli e alla Villa Adriana a Tivoli. Ad ogni svolta nelle sinuosità urbane corrisponde una finestra sulle sinuosità architettoniche di Roma aperta dalle sinuosità letterarie dello stile di Clark, interessata a rendere la complessità della storia, la sua presenza onnipresente nei suoi *detournement* urbani, che reiterano le passeggiate di una singolare *flaneuse* del dopoguerra, o di una situazionista d'anticipo che ricrea nella scrittura situazioni di vita della Roma del passato e del presente, registrando il potente senso di dislocazione culturale e di disorientamento provocati dall'esperienza di compressione temporale che Roma produce sul visitatore, sopraffatto dalla sensazione di sincretismo che la città provoca. *Rome and the Villa* mette in primo piano la vita, la sessualità e la passione della cultura romana, proponendo al contempo un originale modello di *memoir* autoriflessivo e di guida particolare alle singolarità, ai significati culturali, ai conflitti e ai costumi della città inconsapevolmente destinata alla colonia di espatriati americani che sarebbero fluiti a Roma negli anni del dopoguerra alla ricerca di qualcosa.

Clark – e ci stiamo avvicinando alla sua rilevanza per le storie italiane di Cheever – non era solo un'intellettuale molto rispettata tra la cerchia di letterati che ruotavano attorno alla colonia di scrittori a Yaddo, alla *Partisan Review*, alla *Kenyon* e alla *Sewanee Review* al *New Yorker* e a *Vogue*; né fu solo l'autrice del romanzo *Bitter Box* (1947) e la fondatrice – insieme a Mary McCarthy, Elizabeth Bishop e a sua sorella Eunice Clark – della piccola rivista *Con brio*, pubblicata al Vassar College. Era anche una raffinata esperta della cultura italiana (e francese), perfettamente fluente in entrambe le lingue, nonché in greco e latino. Era stata la beneficiaria di una Guggenheim Fellowship in Italia nel 1947, ed era e sarebbe stata per tutta la vita una buona amica di Cheever, fin dal loro incontro a Yaddo nel 1936.

Secondo il biografo di Cheever, Blake Bailey, fu Clark ad aiutare Cheever a trovare l'appartamento di Roma a Palazzo Doria, di fronte a Palazzo Venezia, e fu a casa Warrens a La Rocca, sopra Porto d'Ercole, che i Cheever avrebbero trascorso i loro soggiorni marittimi in Italia. Clark e Warren avrebbero visto regolarmente i Cheever a Roma, e negli Stati Uniti le rispettive famiglie avrebbero continuato per tutta la vita a frequentarsi, incontrandosi almeno due volte l'anno. L'affetto di Cheever per Clarke è riportato da Bailey, e



l'ammirazione per il talento letterario dell'amica e per la sua *Villa*, è registrata in una lettera che le inviò da Nantucket il 24 giugno 1955: "se potessi mandarmene una copia [di *The Kenyon Review*] te ne sarei molto grato. Te lo restituirò in buon ordine: sono molto ansioso di leggere qualsiasi cosa tu scriva. Ho letto il libro di Yourcenar a questo proposito, e che schifo. Poi sono tornato alla tua villa e l'ho trovata piena di vitalità e intelligenza" (Bailey, p. 168).

Ciò che rende il legame tra Clark e Cheever così interessante dal punto di vista letterario e in relazione al concetto di presenza, contatto o trasferimento letterario è il movimento dei temi chiave, dei motivi, delle idee e persino delle parole in transito tra l'opera di Clark e i racconti di Cheever. Il movimento che da *Rome and a Villa* investe l'opera di Cheever ha due tempi, come il resto delle impressioni italiane: in prima battuta, le sovrapposizioni riguardano termini e immagini che dal libro di Clark entrano nei *Diari* di Cheever; in seconda battuta, la rielaborazione degli stessi nel passaggio dal diario e alle storie "italiane" di Cheever. La lettura del materiale italiano entrato nei *Diari* vis-à-vis *Rome and a Villa* demistifica l'illusione di originalità delle esperienze e delle impressioni italiane di Cheever come materiale estetico "grezzo" successivamente filtrato nei racconti di finzione attraverso sofferte rielaborazioni narrative. Al contrario, essa evidenzia che le impressioni "personali", "originali" e "intime" registrate nei *Diari* sono assai meno dirette e originali di quanto ci si aspetterebbe, e spesso sembrano il risultato di un processo approfondito e autoriflessivo doppiamente diretto alla scrittura autoriflessiva, meta-critica con cui Clark tratta il suo materiale romano, e alle reminiscenze dello stesso Cheever relative alla sua personale esperienza quotidiana a Roma.

In altre parole, il testo di Clark sembra ossessionare le voci del diario di Cheever come un testo originario, un *ur-text* in relazione al quale le impressioni romane di Cheever si formavano e venivano modellate, in un processo continuo con molteplici punti di ingresso, dove scene, attori e voci venivano rielaborate e dove veniva rimesso in circolazione ciò che nella narrativa di Clark era già un materiale spurio e di secondo grado, già un materiale "letterario" e "critico" su e di Roma. Questo materiale è sintetizzato dall'espressione "l'idea di Roma" sopravvissuta a tutto e che – secondo Clark – dipende da tre cause: "le persone, il tempo e ciò che i poeti romantici chiamavano Bellezza" (Clark 1974, p. 15) incorporata in riferimenti estetici,

espressioni culturali e materiali oscurati dal Tempo, dalla politica e dall'uso fino al punto da diventare incomprensibili ai contemporanei, e soprattutto ai visitatori stranieri che vagano in cerca di qualche sorta di segno, di chiave d'accesso che possa rivelare loro l'essenza e il mistero della città sotto la coltre del disordine, del disfacimento e dell'eccesso di significazione. Nelle parole di Clark:

Ora il turista o lo studente o l'intellettuale errante, il povero cercatore di qualcosa o di altro, entra come un filo di nebbia in un banco di nebbia, con la sua angoscia e il suo sguardo moderno annebbiato, e non ci sono molte parole che possano aiutarlo anche solo un po' a trovare la sua identità e la sua strada: storia, surrealismo, fede. L'angoscia peggiorerà, e di molto; se rimarrà abbastanza a lungo, lo sguardo gli si aprirà sempre di più di settimana in settimana, come se le ciglia gli fossero state incollate; E intanto ci sono il disordine e il sole cocente, le incongruenze, il troppo di tutto. (p. 15)

Una lunga tradizione critica e letteraria di matrice anglofona su Roma (e sull'Italia e gli Italiani) ha codificato l'arte, l'architettura, la politica, la storia, la mitologia romana. Clark si colloca esplicitamente nel solco di quella tradizione posizionando il proprio testo lungo la traiettoria letteraria tracciata da Nathaniel Hawthorne, Henry James, Henry Wadsworth Longfellow e persino D.H. Lawrence. Come lei stessa afferma in un'intervista del 1952 per il *New York Times*: "C'è stata tutta una tradizione di opere su Roma realizzate da autori stranieri [...] Questo mio libro è nella tradizione di D.H. Lawrence, e, diciamo, Hawthorne. Non voglio sembrare pomposa, ma il sentimento generale che lo ha motivato è in quella tradizione letteraria" (Breit 1952).

Ma Clark cambia anche quella tradizione in diversi modi. Contrariamente alle interpretazioni più convenzionali che dalla fine del Settecento proponevano e riproponevano il tropo delle rovine come chiave di lettura privilegiata della città eterna e della sua storia imperiale decaduta, la narrazione dell'esperienza romana fatta da Clark comunicava un chiaro senso di disorientamento, esprimendolo in un modo assolutamente controllato, "insegnando" a guardare la città e la sua storia da un punto di vista nuovo, molto originale, nel quale la sicurezza di una salda conoscenza linguistica, una documentata competenza nella storia e nella cultura "locale", e il vantaggio critico della distanza storica offrivano chiavi di lettura inedite sulla vita

romana. L'erudizione di Clark, la sua conoscenza dell'italiano, del latino, del greco, della cultura classica, della storia, dell'architettura, dell'arte, della politica e della letteratura italiana veniva messa a servizio di un'analisi che, in piena egemonia formalista di matrice *new criticism*, leggeva gli oggetti estetici come espressioni culturali, manifestazioni di reti di significato, di strutture profonde "di pensiero e di linguaggio" e portatori di relazioni sociali (Clark ND). Analizzando l'architettura di Roma come una manifestazione dell'archeologia culturale della romanità, *Rome and a Villa* offriva una descrizione "densa", per utilizzare l'espressione elaborata dall'antropologo Clifford Geertz alla fine del XX secolo (Geertz 1973), che estraeva dalla cultura romana – messa a fuoco dai tempi classici al fascismo – una stratigrafia ben articolata di strutture di significazione. Questo taglio interpretativo, su cui Clark innestava una scrittura molto raffinata e priva di generi consolidati di riferimento, segnava una netta discontinuità con la "rovinologia" di stampo ottocentesco e l'iconografia del paesaggio italiano trasmessa dalla lunga tradizione della letteratura di viaggio e di invenzione. Evidenziando come il presente post-bellico e post-fascista, che aveva lasciato sul campo solo cumuli di macerie, non offrisse alcuna guida al viaggiatore americano, Clark concepisce *Rome and a Villa* come strumento di iniziazione estetico, culturale e letterario all'eccesso di possibilità semantiche, cognitive e affettive che la città esibiva sfacciatamente.

Pur collocando la sua opera nella tradizione degli scritti italiani di autori classici americani, la voce lirica di Clark si discosta da quella tradizione per confrontarsi con la fatica intellettuale ed emotiva di venire a patti con un materiale e un oggetto di conoscenza che allo stesso tempo non era più classico, non era ancora del tutto moderno ed era stato opacizzato agli occhi degli stranieri dalla storia recente della guerra e del fascismo. Nel 1947 – l'anno che Clark trascorse in Italia con il progetto di scrivere un romanzo su Roma –, la distruzione, la povertà e la barbarie politica lasciate in eredità dal fascismo avevano reso l'Italia una meta problematica per gli Americani. Se da un lato, e secondo un articolo della rivista *Time* del 1952, "la combinazione di bellezza e stabilità" e, possiamo aggiungere, il valore del dollaro in un'economia preindustriale distrutta, "avevano reso Roma irresistibile per i viaggiatori nel mondo instabile del 1949", dall'altro, il recente passato e le sue conseguenze avevano fatto di Roma il simbolo di un paese diventato completamente straniero,

molto più complesso e più difficile da capire per gli Americani di quanto, paradossalmente, non fosse stato alla fine dell'Ottocento e nei primi decenni del Novecento.

Il libro di Clark inquadra questo doppio senso di incredulità e disorientamento che i viaggiatori eruditi americani avrebbero probabilmente sperimentato a Roma, e anticipa la loro frustrazione per aver letteralmente perso un linguaggio sintonizzato sulle contraddizioni dell'esperienza spazio-temporale della città contemporanea, mentre il vecchio vocabolario concettuale di matrice classica, il linguaggio degli eruditi, degli intenditori d'arte e dei collezionisti era diventato inservibile. Le conoscenze disciplinari e la conoscenza del passato recente e classico non erano sufficienti a comprendere il presente del dopoguerra, e avevano reso tutti gli attuali visitatori della città, anche i più colti, dei dilettanti privi dei mezzi per navigare nelle sue incongruenze. Così Clark focalizza il problema nel capitolo introduttivo del libro, intitolato "Campidoglio":

La città ha il suo linguaggio nel tempo, il suo vocabolario visivo, al quale niente può servire a prepararsi; nessun posto è mai stato tanto difficile, nessun altro luogo ha compiuto tali trasmutazioni sotto il lento agire dello sguardo. Così, un normale viaggiatore scappa a Firenze e tira un sospiro di sollievo di fronte alla singola affermazione, al singolo istante nel tempo, all'affascinante unità di un'architettura un po' carceraria, e solo successivamente si rende conto di aver conservato dal suo frettoloso giro di Roma un'un'agitazione del cuore: quelle immagini enormi, spesso grottesche, erano proprio ciò che cercava, solo che ci sarebbe voluto davvero tanto tempo... (p. 7)

Clark cambia la tradizione della scrittura letteraria straniera su Roma in tre modi. Anzitutto, portando al centro dell'analisi e della sua scrittura creativo-analitica oggetti non convenzionali della storia culturale: "il sole cocente, le incongruenze, il troppo di tutto"; in secondo luogo, avviando un nuovo tipo di analisi-descrizione degli oggetti collocandoli nel vortice delle loro relazioni storiche, fondando così, attraverso l'esempio pratico, una sorta di antropologia culturale e di studi-culturali ante-litteram che avvicinano la sua scrittura alla fortunata metodologia del *new historicism* affermatosi nella critica culturale a metà degli anni ottanta e restandovi saldo per tutti i novanta; infine, Clark trasforma la tradizione dei classici letterari su Roma creando una nuova consapevolezza dell'impatto duraturo causato dal

fascismo sulla civiltà di Roma e evidenziando l'importanza culturale di quella fase politica molto breve, caratterizzata da estrema fluidità politica e instabilità creativa, che interessò l'Italia tra il 1945 e il 1949. Clark segnala in *medias res* che quegli anni sono uno spartiacque tra due secoli che sembrano distanti come ere geologiche, sottolineando che i vecchi concetti, i vocabolari e le mappe concettuali del passato non sarebbero più serviti a comprendere il presente. Così si esprime sulla scena artistica della Roma postbellica:

Ci sono di nuovo i pittori ora, ce ne sono molti, per lo più americani, e gli scrittori. Per un'intera generazione, praticamente parlando dal 1914 al 1945, Roma ha cessato di esistere; Alcuni studiosi stranieri riuscivano a sopportare la dittatura fascista, o a trarne profitto, ma per gli artisti la cosa non era né invitante, né una buona idea; [...]. Poi all'improvviso le porte si sono di nuovo aperte e loro sono tornati ad affluire con amore, gratitudine e il bisogno represso proprio di questa città, prima di tutte le altre, e tutto era nuovo di zecca, come se non ne avessero mai sentito parlare prima; ma non è come cent'anni fa e nemmeno come all'inizio di questo secolo. Non ci sono picnic internazionali, e nemmeno molta pittura né scrittura, almeno per i primi due o tre anni. (p. 8)

Forgiare un linguaggio concettuale, visivo ed emotivo che catturasse e mitigasse l'esperienza del radicale disorientamento della visita a Roma era un obiettivo cruciale di *Rome and a Villa*, e ritengo che sia a questo livello che si devono cercare le influenze più profonde e durature che il libro di Clark ha lasciato sugli scritti italiani di Cheever. È sulla riarticolazione narrativa di quell'angoscia, incredulità e disorientamento focalizzata dalla scrittura di Clark, che si imperniano i racconti italiani di Cheever. Clark aveva focalizzato quel sentimento con grande intuizione, anticipando le impressioni di molti suoi compatrioti in soggiorno a Roma, e lo aveva posto come la quintessenza dell'esperienza dei *visiting Americans* in Italia negli anni dell'immediato dopoguerra, la *structure of feelings* generata dall'essere a Roma.

Un esempio di questo flusso molteplice di impressioni e significati, e di stratificazione e risignificazione di parole, scene e luoghi può essere visto nella lettura successiva di alcuni brani del testo di Clark, dei *Diari* di Cheever, e di uno dei racconti italiani di Cheever, seguendo una traiettoria che può far luce sulle complessità del

processo compositivo nella prospettiva del trasferimento e trasferibilità culturale.

Così Clark in una sezione di *Rome and a Villa* intitolata “Fontane”:

Cammini accanto ai tuoi sogni. A volte ti sembra che queste folle pulsanti, con i loro ritmi quotidiani e annuali stabiliti così tanto tempo fa che più nessuno li deve decidere, con i gomiti e le ginocchia e le anime e le natiche che si toccano e si sfregano, e più che mai contente e felici quando ciò accade, come ad esempio su un autobus, nel giro di un istante saranno diventate tutte nude, o avranno code di pesce, o deretani di cavallo come i personaggi delle fontane. Per la mentalità anglosassone, governata dalla coscienza e dal romantico, rigida nelle sue privazioni, qui tutto è scioccante – scioccante – una rivelazione e un’immersione senza fine; questo è il vocabolario del nostro sonno; e l’immagine chiave è sempre l’acqua. (p. 23)

E Cheever, nei *Diari*:

Su un tram affollato a Roma all’ora di chiusura una sera d’inverno, qualcuno per sbaglio mi tocca la spalla. Non mi giro a guardare chi è e non saprò mai se è un uomo o una donna, una squaldrina o un prete, ma quel tocco delicato scatena in me un tale desiderio di tenerezza e di cura che sospiro; mi sento cedere le ginocchia. Non è un sospiro profumato di violette né uno spasimo Chopinesco: è qualcosa di rozzo e reale come i peli sulla mia pancia. (p. 118)

E nel già citato “Boy in Rome”:

Mi sentivo solo; poi qualcuno mi toccò sulla spalla; ebbi la sensazione che fosse mio padre ritornato dal regno dei morti e pensai che saremmo stati di nuovo felici insieme e che ci saremmo dati sostegno reciproco. A toccarmi, però, era stato era stato un Vecchio straccione che cercava di vendermi dei portachiavi, ricordo; quando notai che aveva il volto segnato da piaghe mi sentii ancora peggio, mi sembrò come se la mia vita fosse precipitata in un abisso senza fondo e che non avrei mai ricevuto tutto l’amore di cui avevo bisogno. Capì la stessa cosa a Roma, in autunno, la volta in cui uscii tardi da scuola, erano le sette passate, i negozi e gli uffici stavano chiudendo e tutti si affrettavano verso casa; io stavo rientrando con il tram, quando a un certo punto qualcuno mi toccò sulla spalla. In un primo momento pensai che fosse mio padre tornato di nuovo dal regno dei morti ma questa volta non mi

voltai, perché poteva essere stato chiunque, un prete, una sguadrina o un Vecchio che aveva perso l'equilibrio. Provai ancora la sensazione che saremmo stati di nuovo felici insieme subito seguita da quella che mai avrei ricevuto tutto l'amore di cui avevo bisogno. Mai. (p. 541)

Un secondo esempio del processo di infiltrazione semantico-lessicale-figurale che da Clark circola attraverso i *Diari* di Cheever si può seguire a partire dal capitolo di *Rome and a Villa* intitolato "Campidoglio":

Ecco Roma, appunto... E in effetti, in un certo senso, c'è. Qualcosa, dopo tutto, si presenta agli occhi vitrei e ai sensi paralizzati del viaggiatore preoccupato, che il più delle volte non è venuto a cercare Roma, ma l'amore; e la cui angoscia per le responsabilità nazionali si mescola dolorosamente con l'ansia per il bagaglio. (p. 4)

E ora Cheever, sempre dai *Diari*:

Aspetto e osservo i bambini e per un attimo – non molto di più – è come se il posto, i giardini, mi entrassero nella testa, e allora penso, spero, di possedere una visione precedente e più felice di Roma. Mi domando che cos'è che mi manca. Mi domando se ho mai visto un posto senza provare l'emozione dell'innamoramento, o quanto meno dell'amicizia. Non faccio amicizia con nessuno qui, e lo stato interessante di Mary limita di molto la mia attività carnale. E mi domando se quello che desidero – quello cui miro – non siano i piaceri di un giovane innamorato. [...] E vado in giro, lo riconosco, con il mio grosso e inutile bagaglio emotivo: fame, sete, ansia e piedi freddi, tutte cose che semplicemente mi anebbian la vista. La mia ambizione è di diventare familiare con la città – di inglobarla – e non a un livello letterario. (pp. 100-101)

A un livello diverso, la scrittura italiana di Cheever sembra ricorrere anche ai pochi strumenti concettuali che, secondo Clark, possono aiutare il visitatore straniero "a trovare la sua identità e la sua strada": storia, surrealismo e fede – già citati –, che soccorrono lo scrittore sia a livello personale, nei momenti più incerti, di crisi sulla sua propria sessualità, sia come soluzioni formali in alcune storie italiane. Naturalmente, questo non significa che Cheever seguisse le istruzioni di Clark nel suo progetto creativo. Piuttosto, ci aiuta a cogliere le difficoltà metodologiche e a riflettere sulle

complessità di tracce che caratterizzano i trasferimenti culturali. In questa prospettiva, lo status regressivo, di secondo grado, della fonte dell'esperienza narrata, il "frammento" che si trova già in Clark come traccia di una memoria incorporata nella lunga storia verbale, visiva e materiale di Roma, e riaffiora nelle narrazioni di Cheever, complica la nozione stessa di trasferimento letterario e solleva questioni metodologiche su ciò che viene trasferito, da chi, dove, come, ecc. Analogamente, questa incertezza nella comprensione lessicale induce a esitare sul linguaggio concettuale che impieghiamo quando parliamo di circolazione di frammenti verbali, concettuali e visivi tra testi diversi.

Ad esempio, quando si leggono i *Diari* e le lettere di Cheever alla luce di *Rome and a Villa*, tanto i "documenti" – pietre, graffiti, sculture, parole – così come le tracce più fugaci – incidenti, parole, ricordi, sogni, scene, sentimenti – costitutivi dell'"esperienza italiana" dell'autore e generativi delle sue annotazioni nei diari sembrano recedere dall'ambito reale ad un altro ambito, non meno vivido, ma già costituito come letterario o pertinente all'immaginazione e alla sensibilità letteraria. Allo stesso tempo, una lettura contrastiva rivela quanto l'opera di Cheever fosse intrecciata con l'analisi culturale di Roma pubblicata da Clark. Benché per entrambi gli autori Roma fornisca lo sfondo di simboli, miti e costumi funzionale all'immaginazione (Clark) o al racconto (Cheever) della comunità di americani temporaneamente espatriati a Roma, di cui venivano esplorate le contraddizioni identitarie sia dal punto di vista razziale che dal punto di vista sessuale, messe sotto pressione dalla prospettiva "distante" dell'esperienza romana, è solo nel libro di Clark che il pieno potenziale di Roma come allegoria per leggere la dimensione politica e le trasformazioni storiche e culturali dell'Italia durante e dopo il fascismo viene messo in luce.

Da questo punto di vista, e in virtù del successo ricevuto tra i lettori statunitensi, si può sostenere che *Rome and a Villa* abbia preparato le aspettative su Roma come esperienza sentimentale per una generazione di americani in procinto di partire per il soggiorno oltreoceano, e che abbia svolto per quella generazione di *middlebrows* un ruolo parallelo a quello che il film cult del 1953, *Vacanze Romane*, avrebbe svolto per le masse, sancendo l'ingresso ufficiale del *made in Italy* nell'industria culturale globale. All'inizio della ricostruzione economica del paese, lo status dell'Italia come meta turistica per la classe



media americana era ancora molto problematico, tanto da richiedere un massiccio confezionamento culturale della giovane repubblica uscita dai disastrosi anni del fascismo e dalla guerra come destinazione sicura, accessibile, e comprensibile. Mentre *Vacanze Romane* e, più tardi, *La Dolce Vita* (1961), avrebbero stabilito o consolidato il luogo immaginario dell'Italia nella cultura globale di massa, trasformando Roma in una destinazione *glamour*, *Rome and a Villa* fu il libro capace di ricostruire l'idea di Roma e, in una certa misura, il mito della città eterna negli anni del dopoguerra per le élite intellettuali americane, per le quali gli Italiani e i Romani restavano ancora fundamentalmente incomprensibili, come indicava il titolo dell'articolo di Lanfranco Rasponi sul numero di *Vogue* del febbraio 1967: "The Elusive Romans: Easy to Like, Hard to Know".

### Bibliografia

- Aubry, T.  
2003 "John Cheever and the Management of Middlebrow Misery", in *Iowa Journal of Cultural Studies* n. 3 (Fall 2003), pp. 64-83.
- Auden, W.H.  
1952 "Our Italy", in *The Griffin*, vol.1, n.5, pp. 1-5.
- Bailey, B.  
2009 *Cheever. A Life*. New York, Alfred Knopf.
- Breit, H.  
1952 "Talk with Eleanor Clark", in *The New York Times*, Apr 20, p. 19.
- Brown, A.  
2018 "We Wear the White Mask: John Cheever Writes Race." *Modern Fiction Studies*, vol. 64, no. 1, pp. 52-78. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/26421544>. Accessed 27 Mar. 2024.
- Burhan, C.S.  
1969 "John Cheever and the Grave of Social Coherence", in *Twentieth Century Literature*, vol. 14, n. 2, pp. 187-198.
- Cheever, J.  
2012 *I racconti*. Trad. di Adelaide Cioni, Laura Grimaldi, Leonardo Giovanni Luccone, Franco Lucentini, Marco Papi, Sergio Claudio Perroni. Milano: Feltrinelli.

- 2012 *Una specie di solitudine. I diari di John Cheever*. Trad. Adelaide Cioni. Milano, Feltrinelli.
- 2010 *The Journals of John Cheever*. New York, Vintage. [1991]
- 2000 *The Stories of John Cheever*. New York, Vintage.
- 1953 "Letter to Eleanor Clark." Eleanor Clark Papers. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Box 27, Folder 334.

Clark, E.

- 1952 *Rome and a Villa*. New York, Doubleday.
- 1974 "1974 Introduction", *Rome and a Villa*. New York, Pantheon Books.
- ND "Notes." Eleanor Clark Papers Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Box 14 – Folder 117.

ENIT

- 1950 "Enjoy Winter", *Fortune* November 1, vol 42, n. 5.
- 1957 "See Italy First!" *Fortune* April 1, p. 257.

Geertz, C.

- 1973 *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York, Basic Books.

Donaldson, S.

- 1988 *John Cheever: A Biography*. New York, MacMillan.

Iuli, C. e Cinotto, S.

- 2024 "Transatlantic Literary Transfers in the Second Italian Renaissance: The Circulation of Italian Culture in the U.S. in the Post-war era" in *Journal of Modern Italian Studies*, vol. 29, n. 2, pp. 95-110.

Meanor, P.

- 1995 *John Cheever Revisited*. New York, Twayne Publisher.

Pardini, S. (a cura di)

- 2004 *Leslie Fiedler. Vacanze Romane. Un critico letterario a spasso nell'Italia letteraria*. Roma, Donzelli.

Rasponi, L.

- 1967 "The Elusive Romans: Easy to Like, Hard to Know", in *Vogue*, 1 novembre, pp. 230-31.

Willhite, K.

- 2006 "John Cheever's Shady Hill, or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Suburbs", in *Studies in American Fiction*, vol. 34, n. 2, pp. 215-39.



SARA MARZIOLI

CLASSE, RAZZA E ANTICOLONIALISMO  
NELLA ROMA TRANSATLANTICA  
DI RALPH ELLISON

Il lavoro intellettuale, l'arte e le pratiche attiviste antirazziste nel mondo transatlantico sono state da sempre frutto di dialogo e collaborazione tra Africani ed esponenti della diaspora africana in Europa nel Nord America. Recentemente, l'impatto del movimento Black Lives Matter, specialmente dal maggio 2020, ha ispirato proteste e iniziative in Italia, insieme a conversazioni già avviate da tempo sulla storia del colonialismo italiano in Africa, il neo-colonialismo, il diritto alla cittadinanza, e sul sentimento antico e profondamente radicato nelle culture europee, italiana inclusa, di "antiblackness"<sup>1</sup>. Questo sembra quindi essere un momento propizio per gettare uno sguardo sul passato di queste collaborazioni transatlantiche, verso quel lungo dialogo tra cultura italiana e afro-americana nel contesto dell'Atlantico nero degli anni cinquanta del secolo scorso. È da questi anni infatti che si stabilisce e cresce una forte presenza di scrittori e artisti americani, inclusi afro-americani, specialmente a Roma, attirati da un basso costo della vita, dal boom del cinema italiano, da un'attività di diplomazia culturale americana altrettanto importante di quella politica, dalla presenza dell'American Academy, e dal ruolo di centro intellettuale anticoloniale, reso evidente dalla scelta della città come sede del secondo congresso degli scrittori neri organizzato dalla rivista *Présence Africaine. Revue du monde noir* nel 1959.

Durante questo cruciale decennio della guerra fredda, il dibattito sulle lotte per i diritti civili negli Stati Uniti si interseca a quello per l'indipendenza dei paesi africani, dall'Algeria al Ghana, e Roma funge da crocevia tra l'Africa e l'America. In questo contesto, Ralph Ellison emerge come una figura insolita. È il primo scrittore afroamericano a ricevere la prestigiosa borsa di studio

---

1 Interessante è il volume open access di Kelly e Vassell (2003), accessibile in open access all'indirizzo [Knowledgeunlatched.com](https://www.knowledgeunlatched.com).



dell'American Academy, che gli consente di lavorare per due anni, dal 1955 al 1957, al secondo romanzo, tanto atteso dopo il successo di *Invisible Man* (1952). Nonostante il conclamato sdegno per le difficoltà della vita quotidiana all'Accademia, le sue lamentele per la scarsità di dischi jazz e di materiale fotografico, ma anche per la difficoltà di adattarsi alla vita comunitaria da studente, Ellison si rivela essere un osservatore acuto e attento della vita quotidiana in una città marcata dai forti cambiamenti dell'immediato dopoguerra. Ellison impiega il tessuto architettonico di Roma e il dispiegarsi della vita quotidiana nei suoi vicoli e piazze secondarie come laboratorio per riflettere sul ruolo e sulla posizione della cultura afroamericana in quella americana ed europea più in generale<sup>2</sup>. Nella corrispondenza e nei saggi scritti in Italia, commenta sul movimento per i diritti civili negli Stati Uniti, l'economia del mondo atlantico e le lotte per l'indipendenza in Africa adotta toni aspri, che contrastano quelli ufficiali, quasi accomodanti, delle interviste, in cui sembra risoluto a non farsi strumentalizzare dagli intellettuali della sinistra europea che semplificano l'esperienza e la cultura afroamericane spesso in nome delle divisioni ideologiche della Guerra Fredda<sup>3</sup>.

Ne emerge un Ellison radicale che condanna la modernità capitalistica con l'acuta precisione di chi legge il presente nel contesto della "long view" della storia. Immerso nel ricco e spesso contraddittorio tessuto sociale e culturale di Roma, durante una fase di grandi cambiamenti in bilico tra povertà e boom economico, Ellison mette da parte la monumentalità della città per dare risalto alla vita quotidiana di strade e piazze secondarie, dove le consuetudini sono ben distanti dal glamour della dolce vita. Primo autore nero a vincere il prestigioso National Book Award con il romanzo *Invisible Man*, Ellison si rifiuta di rappresentare la "world Negro culture," un'espressione comune all'epoca con cui giornalisti e studiosi si riferivano a ogni espressione culturale prodotta da

2 Per un'analisi dei commenti di Ellison sulla sua vita quotidiana a Roma, consultare Marzioli 2021.

3 Un trattamento esauriente della incomprendimento e semplificazione dell'esperienza afroamericana e della sua espressione culturale da parte degli studiosi italiani, si trova nel saggio di Simone Francescato (2012). Solamente dagli anni sessanta si abbandona la rappresentazione pietista dell'esperienza afroamericana per dare spazio alla molteplicità e complessità di questa cultura.

un artista africano o di discendenza africana. Naturalmente, Ellison ci tiene a sottolineare l'unicità della cultura afroamericana in quanto primariamente prodotto americano, il che non stupisce, visti i discorsi universalistici imperanti dell'antropologia e della critica letteraria europea e americana, che si occupavano di letteratura della diaspora africana solamente come rappresentazione di un problema sociale. Non a caso, pressapoco negli stessi anni il lavoro di Richard Wright risulta più facilmente digeribile a un'audience che apprezza quella cultura come simbolo di lotta degli oppressi, identificando con essa la propria recente esperienza durante il Fascismo e le lotte di classe. Questi prestiti da un lato testimoniano l'importanza della cultura e dell'attivismo politico afroamericani per gli italiani<sup>4</sup>, dall'altro questa celebrazione è sempre stata acritica, perché lascia fuori l'aspetto razziale e di genere che non sussiste per gli intellettuali europei bianchi canonizzati nella storia culturale del dopoguerra. Questa autocoscienza del modo in cui studiamo e promuoviamo i rapporti culturali transnazionali è un elemento fondamentale per gli attivisti e intellettuali bianchi che contribuiscono al lavoro culturale che tenta di smantellare l'eurocentrismo. Senza questa riflessione meta-critica si ripete la cancellazione totale dell'elemento di oppressione che deriva dall'essere di origini africane in una società a maggioranza bianca, e che naturalmente si esprime nell'industria culturale quanto nella vita quotidiana.

Dunque nel lavoro di Ellison la messa in discussione di dicotomie quali moderno / tradizionale, sofisticato / primitivo, inesorabilmente associate alle popolazioni dei paesi sub-Sahariani dell'Africa e alla loro diaspora nel mondo atlantico, è operazione fondamentale per denunciare il razzismo, la frattura sociale primaria della società americana sostenuta da una mentalità che ha radici nell'istituzione della schiavitù indossando maschere senza mai indebolirsi, evolvendo insieme ai cambiamenti sociali, culturali e politici del paese.

---

4 Questi prestiti sono sintetizzati nell'articolo di Leavitt, IVII, "Impegno nero," che pure ripropone questa storia di scambi in maniera esclusivamente celebrativa. È noto che tanti operatori culturali che traducono la cultura afroamericana in Italia, continuano a sostenere atteggiamenti razzisti e misogini in Italia, una consuetudine già presente negli scritti degli attivisti europei del movimento per l'abolizione della schiavitù nel XIX secolo.

“Storia performativa e letteratura come appello all’azione”

Come nel suo primo romanzo *Invisible Man*, la storia è al centro del romanzo incompiuto *Three Days Before the Shooting* (2011) su cui Ellison lavora a Roma. Con la narrazione quasi in presa diretta del presente degli Stati Uniti degli anni cinquanta, il romanzo si prefigge di portare alla luce quelle tensioni sociali e culturali prodotte da un razzismo mai eradicato nel modo di pensare e nelle istituzioni del paese, come un modo per i lettori americani di fare i conti con un passato che passato non è, vista la reazione contraria e violenta di tanti bianchi americani alla rivendicazione dei diritti civili degli afroamericani, proprio mentre la cultura nera è appropriata come simbolo di ciò che è moderno o “hip” nella nuova era sociale inaugurata dalla decisione della corte suprema che annulla la segregazione legale con la sentenza *Brown vs. Board of Education* del 1954.

Nonostante decenni di studi e attivismo per decolonizzare la visione ideologica del mondo che governa l’Europa, questa è ancora saldamente ancorata a un linguaggio di progresso basato sulla supposta supremazia culturale e sociale di un mondo occidentale bianco, la cui omogeneità per di più si rivela essere sempre più una finzione della narrativa storica e della propaganda politica populista. In questo contesto, gli scritti di Ellison sono attuali contemporanei, specialmente nel ricordarci il ruolo dell’Italia, al centro del Mediterraneo, crocevia di culture e persone, attraverso cui Ellison colloca la cultura afroamericana nelle fondamenta di quella americana e nel network transatlantico che inevitabilmente include il continente africano.

Le analisi in prospettiva storica dei valori euro-americani con cui si sono giustificati centinaia di anni di sfruttamento di minoranze e colonie compiute da Ellison, criticano le radici atlantiche del razzismo e delle ineguaglianze contemporanee, anticipando discorsi che avranno un’eco significativa molto più tardi ad esempio nello sviluppo degli studi della diaspora africana negli anni sessanta. La strategia estetica che chiamo la “storia performativa” viene usata dall’autore proprio per rendere visibili queste dinamiche storiche in testi letterari in cui la narrazione della finzione è imbevuta di riferimenti a un passato storico che si fa presente concreto nel mondo contemporaneo del romanzo.

*“La storia performativa”*

La “storia performativa” è uno strumento al tempo stesso narrativo e concettuale utile a spiegare le caratteristiche estetiche di un testo della diaspora Africana che defamiliarizza la storia europea ponendo il lettore, soprattutto quello bianco, abituato ad essere protagonista sia della finzione sia della narrazione storica, di fronte a un obbligo di interpretazione. Il testo interrompe la linearità scontata della storia ufficiale al servizio dell’identità nazionale costruita per esclusioni, per far posto alla presenza e ai contributi della diaspora Africana nel mondo transatlantico. La narrazione storica viene così mostrata nelle sue qualità di performance, di azione che avviene dal vivo, tra personaggi ed eventi del passato nel presente della scrittura e ricostruita a ogni lettura. Non il racconto di un passato remoto e immutabile, ma ancora viva nei fatti del presente, messa in scena da testo letterario e attuata dai personaggi del testo piuttosto che narrata. Il lettore è chiamato a ricomporre il testo, facendo connessioni tra eventi apparentemente disgiunti ed estranei tra di loro. La “storia performativa” dà conto dell’esperienza storica di gruppi marginalizzati, che emerge dalle crepe della grande storia messa in scena nel testo. È avulsa dai limiti disciplinari e quelli dei canoni nazionali data la natura sincretica della cultura della diaspora Africana, la quale preserva le specificità locali, al contempo mettendo in luce i suoi legami profondi e i contributi alla cultura atlantica. Simile alla storia dal basso, la storia performativa privilegia il quotidiano, le esperienze individuali piuttosto che istituzionali della grande storia ufficiale. In questo senso, il testo letterario promuove la riflessione individuale del lettore chiamato a ricostruire il significato di eventi del passato il cui resoconto è defamiliarizzato: stimola un atto di ricostruzione che obbliga il lettore a confrontarsi con la propria conoscenza ed esperienza dei fatti narrati. Il passato irrompe nel presente della narrazione in forma di lettere private, notizie di giornale, riferimenti a dibattiti artistici e politici da tutto il mondo. Nello spazio tra finzione e narrativa storica, il passato emerge nel testo nella forma di arcaismi, di rievocazioni di stereotipi risalenti al primitivismo e all’esotismo, come pure nei riferimenti alla tratta degli schiavi nel mondo atlantico e alla colonizzazione dell’Africa.

Il concetto di performatività riferito a un testo scritto viene dal dialogo interdisciplinare tra studi teatrali, linguistica, antropologia e filosofia. Richard Schechner definisce la performance come un “un atto ripetuto,” che significa “un comportamento che è sempre soggetto a revisione”

(Schechner p. 36). Tale atto, continua Schechner, è rimosso dalla sua fonte originale e consente una continua reinvenzione e interpretazione del suo significato. Questa analisi inizialmente circoscritta ai riti religiosi è stata estesa al concetto più ampio di performatività. Henry Bial traccia l'espansione del concetto di performatività "dall'idea di Austin di un linguaggio che compie un'azione piuttosto che fare un'affermazione" al lavoro di Judith Butler nella sua esplorazione del genere come di "un ruolo sociale che l'individuo attua" (Bial 2007, p. 145). Secondo Bial, la performatività è "una variazione sulla teatralità: qualcosa che è performativo è simile – in forma, intento ed effetto – a una performance teatrale." Quindi, la qualità performativa di un testo scritto indica una narrativa che mostra una qualità teatrale e mostra il coinvolgimento dei personaggi con la storia in tempo reale. Bial inoltre puntualizza che il termine performativo è preferibile al sinonimo "teatrale", che ha "una connotazione di superficialità o artificialità" (Bial 2002, p. 145). Eppure, nella performance della storia nella scrittura diasporica, il termine "teatrale" assume una connotazione positiva perché solamente attraverso la riappropriazione dell'artificialità o messa in scena della storia, il testo mette in mostra la finzione dell'oggettività fattuale, così denunciando la superiorità etica e morale su cui si fonda l'universalismo eurocentrico<sup>5</sup>.

L'Italia come sfondo della storia performativa della diaspora africana si fa letteralmente palcoscenico negli scritti e, in modo ancora più letterale, nelle fotografie che Ellison scatta a Roma. In narratologia, la performatività in un testo scritto "denotes modes of presenting or evoking action [...] on the level of the *histoire* (the story that is presented); the action can be located on the level of *narratio* (the narrator's act of mediation)" (Berns 2009, p. 96). Nel romanzo *Three Days Before the Shooting*, in particolare nella sezione ambientata a Roma, la performatività del testo è un esempio di "an imitation, an *illusion* of a performance. In this case, the reader reconstructs the performance in her mind – the performance is imagined" (Berns 2009, p. 96). In questo saggio saranno esaminati due esempi; il primo, tratto dalle fotografie che Ellison scatta a Roma, e il secondo dal romanzo menzionato. Tra le fotografie, di particolare interesse è la serie scattata a Campo de' Fiori che ritrae i lavoratori intenti a pulire la piazza dopo la chiusura del mercato giornaliero. In un contesto così lontano da quello che le aveva generate, torna-

5 Per una discussione della critica all'eurocentrismo si possono consultare due testi fondamentali: Chakrabarty, 2000 e Amin, 1988.



no alla ribalta le idee di Ellison degli anni trenta, la sua attenzione alla questione della classe, mai disgiunta dalla questione razziale, secondo quella che oggi definiremmo intersezionalità. Se la sua assenza dalle fila dei leaders del movimento per i diritti civili è difficile da ignorare per chi apprezza il suo lavoro, gli scritti e le foto romane danno voce a un Ellison radicale che denuncia lo sfruttamento della classe lavoratrice, la violenza della modernità coloniale e dell'economia capitalista fondata sul razzismo, quindi rinforzando la denuncia dell'incapacità della società americana, e implicitamente europea, di venire a termini con l'eredità della schiavitù e del razzismo come l'ostacolo principale al cambiamento sociale e politico<sup>6</sup>.

*Piazza dei Fiori: "Sotto lo sguardo di Giordano Bruno"*



R. Ellison, "All'ombra di Bruno in Piazza dei Fiori"<sup>7</sup>

- 6 Per uno studio di come questi due anni all'Accademia americana di Roma hanno influenzato l'uso di Ellison del concetto e storia di Rinascimento, in relazione alle idee fondatrici della repubblica americana, è particolarmente interessante il volume di Purcell (2013). Per un'analisi più approfondita del collegamento tra queste fotografie e il pensiero di Ellison sul capitalismo coloniale moderno e quindi la razzializzazione dei popoli Africani, vedi gli articoli di Marzioli (2017 e 2012).
- 7 Il titolo della fotografia fa naturalmente riferimento a Campo de' Fiori, indicata erroneamente da Ellison come "Piazza dei Fiori."

Scattata con una Leica, questa fotografia è paradigmatica dell'attenzione di Ellison alla storia vivente nella convergenza visuale dei lavoratori al mercato rionale con la statua di Giordano Bruno<sup>8</sup>. Sullo sfondo della caratteristica qualità di transitoria dell'architettura della piazza, il focus sui lavoratori li connette visivamente e idealmente con la grande storia rappresentata dal filosofo eretico. Un osservatore familiare con la storia italiana del dopoguerra vede un rimando all'esclusione del partito comunista dal governo italiano, nonostante la sua popolarità tra gli elettori e gli intellettuali. La disconnessione tra governo ufficiale e popolazione produce un interessante rimando alla storia della memorializzazione di Giordano Bruno, ossia alla costruzione del monumento nella recente unificazione nazionale dell'Italia.

In quanto vittima della violenza repressiva dell'Inquisizione della chiesa Cattolica, Bruno fu utilizzato come simbolo ideale per l'espressione di un'Italia unita e moderna. Come suggerisce l'analisi di Djelal Kadir, "coloro che hanno condannato Bruno, le loro ragioni politiche – in altre parole la loro storicità – hanno determinato il significato dell'eredità di Bruno, ovvero la modalità in cui è stato ricordato dalla storia nazionale italiana. La memoria costituisce la cultura, continua Kadir, proprio "nella sua capacità di articolare o unire i membri di una comunità, ricordare e richiamare a mente ciò che persiste come utile e gettare via quello che non lo è" (Kadir 2011, p. 86). La sconfitta di Bruno come martire dell'Inquisizione lo rende un simbolo appropriato per celebrare il governo liberale italiano di recente nascita, che erige il monumento nel 1889. Il filosofo Roberto Esposito offre un'ulteriore lettura del significato dell'eredità di Giordano Bruno, il cui lavoro Esposito dice essere non ortodosso, ma non per la teologia Cattolica coeva, quanto invece per la cultura secolare. In Bruno, sostiene Esposito, "insieme all'opposizione tradizionale tra trascendenza e immanenza [...] cadono, quelle altrettanto codificate, di Potenza e atto, soggetto e oggetto, senso e intelletto. Ciò non significa che egli perda di vista la differenza dei piani e delle linee che tagliano il reale articolandolo nella sua irriducibile molteplicità. Al contrario si può dire che la sua sia forse la prima

8 La fotografia è riprodotta col permesso della Ralph Ellison Literary Estate Legal Executor. Sara Blair ha esplorato la funzione dell'arte fotografica nell'estetica di Ellison, in "Ralph Ellison, Photographer" (2008).

ontologia moderna della differenza e della pluralità” (Esposito 2010, p. 62). Bruno quindi non rifiutò la religione, ma il suo pensiero non condivideva la filosofia moderna che stava emergendo all’epoca che avrebbe presto dominato i dibattiti intellettuali europei. Secondo Esposito, “era come se Bruno avesse volute tenere aperta una porta – un canale di transito e contaminazione tra i linguaggi della contaminazione e del senso, della deduzione e del racconto, del logos e del mito – che altrove era stata ermeticamente chiusa a favore di un progetto di matematizzazione del mondo” (Esposito 2010, p. 64), un fatto che rende quanto meno ironica la sua celebrazione da parte del neo stato italiano intento a dichiararsi moderno e secolare.

L’aspetto che più ci interessa qui è l’interesse di Ellison per questa piazza, ritratta in una serie di fotografie in cui campeggia la statua di Giordano Bruno. È quanto mai coincidenza interessante che questo approccio di Bruno alla filosofia trovi eco negli scritti di Ellison a Roma, in particolare nel trattamento della cultura afroamericana come principalmente americana, ricca di strategie performative, di maschere e rituali, che, secondo Ellison, sono un prodotto della diaspora africana negli Stati Uniti più che delle culture africane di origine<sup>9</sup>.

Una ulteriore connessione tematica e temporale con la monumentalizzazione di Bruno è fornita dal fatto che lo stato liberale italiano aveva una lunga tradizione di repressione delle proteste dei lavoratori, fatto che non può sfuggire quando si legge sulla base della statua di Bruno l’appello “Viv il PCI”. La connessione visuale tra Bruno e i lavoratori denuncia la violenza commessa in nome della nazione, la repressione di voci ritenute estranee al progetto politico di una élite, sia essa il giovane governo liberale italiano o l’Inquisizione Cattolica del seicento. Quindi, la storia emerge insistentemente non appena l’osservatore si allontana dalla monumentalità e dal glamour della Roma della dolce vita. A prova che Roma funge da palinsesto su cui si innesta il pensiero di Ellison su ciò che gli sta più a cuore c’è un passaggio in una lettera che scrive dall’American Academy al suo amico e anche lui scrittore, Albert Murray:

Qui Africani e Caraibici si stanno riprendendo il governo, i Neri a Montgomery stanno facendo vedere quello di cui sono capaci, ma *loro*

9 Ellison analizza il sincretismo della cultura afroamericana nel saggio “Twenty-Century Fiction and the Black Mask of Humanity”(1995).

continuano ad agire come se questo fosse il 1915 ... Beh, amico, gli eventi mondiali giustificano le nostre posizioni e i nostri interessi degli anni trenta; ... stiamo operando con un senso del tempo diverso e a una diversa frequenza<sup>10</sup>. (Ellison a Murray p. 160)

Ellison critica senza mezzi termini il capitalismo basato sul razzismo e la storia imperialista europea ed americana in uno dei saggi che scrive a Roma. Basato sull'intervento fatto al Seminario Americano di Salisburgo, "Society, Morality and the Novel" (1957), il saggio connette la forma del romanzo con la storia del colonialismo europeo:

Nell'Ottocento il romanzo raggiunse il punto più alto di auto-coscienza formale, durante un periodo di grande stabilità della classe media, una stabilità esistente soltanto nel cuore del continente, e anche là in maniera relativa. In Inghilterra e non nelle colonie, a Parigi e non in Africa, poiché là gli istinti più basilari, la violenza e la cupidigia potevano distruggere e sfruttare le società non Europee nel nome dell'umanesimo e della cultura, la libertà e la bellezza, la fraternità e l'uguaglianza, al tempo stesso proteggendo l'umanità a casa. (Ellison 2011, p. 702)

Ellison denuncia l'ineguaglianza economica prodotta da una modernità fondata sulla violenza razziale che è anche funzionale alla creazione dell'Italia moderna attraverso lo sfruttamento economico dei paesi del corno d'Africa e della Libia. Non solamente negli Stati Uniti, ma nel mondo, i popoli combattono per il diritto all'auto-determinazione e per l'accesso alla ricchezza economica che proviene e dallo sfruttamento delle risorse naturali e del lavoro nelle colonie europee e negli Stati Uniti, sul lavoro degli schiavi. In questa "Età dell'ansia," scrive Ellison, "le società chiuse sono una lontana illusione, poiché gli esclusi reclamano partecipazione" (Ellison 2010, p. 706).

### *Three Days Before the Shooting: Voodoo in Rome*

Classe e razza tornano al centro della narrativa di Ellison nel romanzo incompiuto *Three Days Before the Shooting* (2010). L'incapacità della società americana di affrontare in modo costruttivo

10 I numeri di pagina si riferiscono al testo in edizione originale inglese.

le fondamenta razziste del paese riaffiora nel comportamento degli espatriati americani a Roma. La sofisticata aristocrazia della diplomazia sembra dimenticare le buone maniere e le convenzioni che tengono insieme la società americana producendo l'apparenza di ordine e razionalità che la narrativa Ellisoniana fa esplodere.

*Three Days Before the Shooting* vuole essere il racconto epico del movimento per i diritti civili degli anni Cinquanta. Nelle parole di Timothy Parrish, “Voleva essere il Grande Romanzo dell’America che si forma dopo la Guerra Civile – il seguito al Discorso di Gettysburg, quello di inaugurazione della seconda presidenza, e tutta la letteratura classica americana da Emerson a Faulkner, passando per Stowe” (Parrish 2014, p. 92). La storia, narrata dal giornalista irlandese McIntyre, si sviluppa attorno al conflitto tra il pastore nero Alonzo Hickman e il suo figlio adottivo Bliss. Dopo aver lasciato la comunità nera in cui era cresciuto, Bliss riappare col nome di Adam Sunraider, un senatore conservatore e razzista che è vittima di un omicidio in Congresso. L’investigazione dell’attentato e il tentativo di rivelare il passato del senatore diventano lo strumento per esplorare le relazioni razziali, il movimento per i diritti civili, e la cultura politica ed estetica degli anni Cinquanta e Sessanta, quindi dell’America in cambiamento dopo la sentenza *Brown vs. Board of Education* che pone termine alla segregazione legale basata sull’ipocrisia e ingiustizia della pratica fatta legge del “separate but equal.”

Nella prima parte del libro, McIntyre viaggia in Europa subito dopo la Seconda Guerra Mondiale. Dopo una visita in Francia dove incontra un misterioso quanto importante leader della Resistenza, il giornalista incontra espatriati americani a Salzburg e Roma, dove assiste a scene che rivelano il caos e la perdita completa delle convenzioni che regolano la società americana negli Stati Uniti. A Salisburgo, in un ristorante dove le bandiere americane decorano i tavoli, McIntyre assiste a una violenta scenata cui danno inizio proprio alcuni americani che gettano la bandiera a terra. Un francese, dice il testo, si unisce e inveisce contro il Piano Marshall; a questo punto, “si scatena l’inferno” [“all hell broke loose”]. Grazie all’intervento di un soldato afroamericano, l’ordine viene ristabilito e tutti gli americani presenti intonano l’inno nazionale (2010, 92-93).

A Roma, McIntyre assiste a una scena di isteria collettiva che si esprime attraverso un rituale voodoo. L’avvenimento, riporta McIntyre, “concerne una disputa che era nata tra i membri della colonia

americana che vive nell'antica città della Cristianità, del culto dei gatti, del malocchio e della dolce vita, e che avviene in un vecchio palazzo dove il gruppo stava sperimentando la vita in comune" (2010, 95). La disputa era iniziata la sera prima su iniziativa di una signora di cui non si sa il nome, ma solamente che è "dal sangue più nobile" ["of the bluest blood"] e per ragioni relative "alla questione della Guerra civile, la marcia del Generale Sherman, e l'atteggiamento opposto che Grant e Lee avevano verso il rituale e la cerimonia" (2010, 95). La sera seguente, durante un party, non appena la misteriosa signora viene menzionata, "i partecipanti si eccitano a tal punto che presto la situazione diventa una baraonda di emozioni" ["the participants become so worked up that soon the place became an emotional shamble"] (2010, 96). Qualcuno costruisce una bambola voodoo a effigie della signora alla cui vista segue un caos inimmaginabile, con gli ospiti che urlano insulti mentre altri cantano, "Ill Be Glad When You're Dead" ("Farò festa quando sarai morto") e tutti i principi di civile coabitazione vengono abbandonati. Gli espatriati, continua il narratore, si ritrovano ad avere "pensieri inauditi se solo qualcuno glieli avesse suggeriti – ad eccezione forse di uno psicoanalista durante sessioni private e gradualì" (2010, 96, 97-98). La situazione è ormai fuori controllo; il narratore è preoccupato che se la signora fosse apparsa, "sarebbe stata attaccata brutalmente" (2010, 98). Nella corrispondenza di Ellison con Albert Murray si trova un passaggio dal quale possiamo dedurre che la misteriosa signora, vittima dell'ira repressa dei connazionali, è Clare Boothe Luce, ambasciatrice americana a Roma e moglie dell'editore Henry Luce. Così commenta Ellison:

La signora Luce non piace ad alcuni della colonia americana, composta tra gli altri da pederasti e incredibili snob, non che uno lo debba essere per avere a noia la Luce. Questa situazione rende l'atmosfera interessante e divertente, anche se spesso spiacevole perché gli americani lontani da casa sono le persone più insicure del mondo e cadono ancora più vittime della loro ossessione con lo status sociale. (Ellison 2010, p. 104)

Lo scorno di Ellison per i rappresentanti del governo americano a Roma è già evidente nella scena del rituale voodoo, nella corrispondenza privata non ha bisogno di spiegazioni. Del resto, Ellison

osserva la *dolce vita* di questa comunità mentre sui giornali (siamo agli inizi del 1956) arrivano le immagini della violenza, incluse le bombe, con cui i bianchi americani rispondono alle proteste pacifiche degli afroamericani, in particolare al Montgomery Bus Boycott che stava avvenendo proprio in quel periodo.

Con una notevole dose di sarcasmo, Ellison definisce l'ambiente diplomatico a Roma come "divertente e spiacevole" al tempo stesso, visto che caos e irrazionalità sembrano avere la meglio su quello che dovrebbe essere un incontro di menti sofisticate dalle maniere raffinate. Attraverso l'uso del rituale voodoo, le meschine rivalità della comunità di espatriati appaiono incredibilmente grottesche, specie se paragonate alle proteste e manifestazioni per l'autodeterminazione sia negli Stati Uniti sia nelle colonie europee.

La perdita collettiva di rispetto e supposta raffinatezza simbolizzata dal rituale voodoo è problematica, se non contestualizzata nella strategia di Ellison di sovvertire la gerarchia insita nei rapporti politici ed economici tra centro europeo e periferia delle colonie, come pure nelle opposizioni binarie espresse da un linguaggio ancora in uso, quali primitivo/civilizzato, selvaggio/sofisticato, arretrato/moderno. Infatti, questo passaggio ambientato a Roma termina con un'altra scena di perdita collettiva di auto-controllo, che rinforza l'idea di una società bianca euro-americana alla deriva (anche se con esiti narrativi a dir poco frammentari, visto che gli eventi sono disgiunti dalla scena precedente del rituale voodoo e che il punto di congiunzione tra le due scene è dato solo dalla riaffermazione dell'idea che una civiltà che da sempre si proclama superiore a ogni altra sembra aver perso ogni ancora di convivenza civile). Questa volta, il caos è frutto di un meccanismo pseudo-scientifico "formulato per catturare dall'aria un elemento elusivo che si dice sia la fonte della forza vitale" (2010, 98), che viene utilizzato come mezzo per fare proselitismo tra le masse e creare un nuovo culto religioso: chiaramente Ellison pone sullo stesso piano una pratica religiosa tipica della cultura sincretica afro-caraibica e la scienza moderna. Piuttosto che abbracciare la scienza come antidoto al caos sociale e culturale, il testo fa esplodere il vecchio concetto binario che contrasta la società cosiddetta civilizzata dalla primitiva Africa, il "continente nero" simbolo del caos. È chiaro chi siano i retrogradi per Ellison, come scrive in un'altra lettera a Murray:

Sulla stampa italiana un giorno vedi le ballerine egiziane di danza del ventre che posano coi fucili pronte a far esplodere i francesi e gli inglesi, anzi, tutti i Cristiani, i bianchi e gli Ebrei, e il giorno dopo vedi la Guardia Nazionale fatta di soli bianchi confrontare a fucili spianati i bianchi razzisti del Tennessee ... ma cosa credono di fare? Mose è il solo gruppo di colore che non ha intenzione di eliminare tutta la specie umana dalla faccia della terra, che fa concessioni alla loro pazzia. (Ellison 2010, p. 36)

La resistenza che gli afroamericani incontrano nelle istituzioni politiche e sociali americane prende toni surreali, come di un comportamento anacronistico che non ha più posto nell'epoca contemporanea. Come se ci fosse bisogno di ulteriori motivi, ribadisce Ellison, i neri d'America sembrano l'unica popolazione di colore che rivendica i propri diritti di cittadinanza senza voler far fuori l'intera razza dei bianchi americani. Le proteste pacifiche degli afroamericani producono reazioni violente nei bianchi, reazioni aggravate, se ci fosse bisogno, dal paragone con i metodi più violenti usati nelle colonie europee – infatti, le reazioni dei bianchi americani a quella che è la richiesta di realizzare il dettato della costituzione, sono una forma di follia che indebolisce, osserva Ellison, l'immagine del paese all'estero (Singh 2004)

Nella visione di Ellison, gli espatriati americani che inscenano un rituale voodoo per esprimere la loro frustrazione contro la potente signora della diplomazia americana sono al contempo anacronistici e contemporanei, in quanto sintomatici di dinamiche violente quali il razzismo e lo sfruttamento del lavoro che ha nascosto dietro un velo di convenzioni sociali e i rituali politici cristallizzati in narrazioni nazionaliste basate sull'esclusione. Nel citato saggio intitolato "Society, Morality and the Novel", Ellison già commenta che la mancata soluzione ai problemi causati dalla Guerra civile, ovvero i rapporti tra Nord e Sud e l'integrazione politica ed economica degli afroamericani nel tessuto nazionale, ancora ostacolano la pratica di uguaglianza e inclusione della società americana, nonché la sua credibilità come leader del cosiddetto blocco democratico. Per mezzo del voodoo come esempio di una cultura sincretica frutto della diaspora africana nel continente americano, Ellison richiama l'attenzione delle lettrici sul passato che ritorna sempre a distruggere l'illusione di stabilità e armonia del presente, per di più mentre l'industria culturale si appropria di forme culturali nere. Il primitivismo



percorre tutto il romanzo incompiuto e serve come esplorazione della reificazione di massa della cultura afroamericana a partire dagli anni sessanta (Szalay 2011, p. 807): Il rituale voodoo messo in scena nel testo è un esempio di “storia performativa,” una strategia estetica che permette alla grande storia di riaffiorare inaspettata in rituali quotidiani, narrati, in testi scritti che quindi producono un appello all’azione, all’attualizzazione dell’auto-coscienza e di pratiche attiviste. Ellison mette in luce che la radice del problema è nell’eurocentrismo, ben prima che questo termine divenisse di uso comune nello studio della modernità europea e transatlantica, rivelando la produttività della città di Roma e dell’Italia, nel suo riflettere su uno dei temi che gli stanno più a cuore, ovvero il riconoscimento della cultura afroamericana come parte integrante del canone americano, una conclusione per cui trova prove nella storia vissuta della vita quotidiana di una Roma popolare piuttosto che in quella monumentale della sua storia imperiale.

### *Bibliografia*

- Amin, S.  
2009/1988 *Eurocentrism. Modernity, Religion and Democracy. A critique of Eurocentrism and Culturalism*, Monthly Review Press, New York.
- Berns, U.  
2002 “The Concept of Performativity in Narratology,” in *European Journal of English Studies*, vol. 13, no. 1, pp. 93-108.
- Bial, H. (a cura di).  
2002 *The Performance Studies Reader*, Routledge, New York.
- Blair, S.  
2008 “Ralph Ellison, Photographer,” in *Harlem Crossroads*, Princeton University Press, Princeton, pp. 112-59.
- Chakrabarty, D.  
2000 *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton University Press, Princeton.
- Ellison, R.  
1952 *Invisible Man*. The Modern Library, New York.

- 1995 *The Collected Essays of Ralph Ellison*, John F. Callahan (a cura di), The Modern Library, New York.
- 2010 *Three Days Before the Shooting*, John F. Callahan, Adam Bradley (a cura di), The Modern Library, New York.
- \_\_\_\_\_ and Albert Murray.  
 2000 *Trading Twelves: The Selected Letters of Ralph Ellison and Albert Murray*, John F. Callahan (a cura di), The Modern Library, New York.
- Esposito R.  
 2010 *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Einaudi, Torino.
- Francescato, S.  
 2012 “Le prime traduzioni italiane della poesia afroamericana. Il caso di Langston Hughes,” in *Parlare di razza tra Italia e Stati Uniti*, Tatiana Petrovich Njegosch e Anna Scacchi (a cura di), Ombre Corte, Roma, pp. 186-201.
- Kadir, D.  
 2011 *Memos from the Besieged City. Lifelines for Cultural Sustainability*, Stanford University Press, Stanford.
- Kelly N.A., Vassell O. (a cura di).  
 2023 *Mapping Black Europe: Monuments, Markers, Memories*. Transcript Verlag, Bielefeld.  
 Leavitt, Charles L. IV 2013. “Impegno nero: Italian Intellectuals and the African-American Struggle”, in *California Italian Studies*, vol. 4, n. 2. <https://escholarship.org/uc/item/6qn2w1cm&gt>
- Marzioli, S.  
 2021 “American Academy of Rome, 1955-57,” in *Ralph Ellison in Context*, Paul Devlin (a cura di), Cambridge UP, New York, pp. 81-90.  
 2017 “Snapshots of the Eternal City: Ralph Ellison in Rome” *Modernism/Modernity*, vol. 24, n. 4, pp. 819-39.  
 2012 “Ralph Ellison’s Exceptional Diaspora: The View from Rome.” *Atlantic Studies*, vol. 9, n. 4, pp. 447-66.
- Parrish, T.  
 2014 “Ralph Ellison’s Novel without Qualities” *Raritan*, vol. 34, n. 1, pp. 91-117.
- Purcell, R.  
 2013 *Race, Ralph Ellison and American Cold War Intellectual Culture*, Palgrave MacMillan.

Schechner, R.

1997 *Between Theatre and Anthropology*. University of Pennsylvania Press.

Singh, N.P.

2004 *Black Is a Country. Race and the Unfinished Struggle for Democracy*, Harvard University Press, Cambridge.

Szalay, M.

2011 "Ellison's Unfinished Second Skin," in *American Literary History*, vol. 23, n. 4, pp. 795-827.





STEFANO MORELLO

SCENE TRANSATLANTICHE:  
ECO ITALIANE NELLA BEAT GENERATION

“Quali scrittori hanno avuto una qualche influenza su di lei? Sulla sua scrittura?”

“Non Dante! Non Leopardi... Petrarca? No...”

Nella maldestra intervista con Fernanda Pivano trasmessa dalla RAI nel settembre del 1966, Jack Kerouac, interpellato riguardo le influenze letterarie che avevano ispirato la sua produzione, rispose negando con forza l’impatto di autori italiani sulla sua poetica. Il rifiuto di Kerouac – uno dei pochi esponenti della Beat Generation a poter vantare un radicamento nel territorio nordamericano da più di dieci generazioni (FamilySearch) – può essere letto come il tentativo di un autore aggrappatosi, nella parte finale della sua vita, a un’ideologia conservatrice e nazionalista, di inscrivere la propria poetica all’interno di una tradizione letteraria puramente americana. Nella frase successiva sentiamo infatti Kerouac insistere che le sue più grandi fonti di ispirazione sono state “Herman Melville e Thomas Wolfe... americani” (RAI Teche 1966).

Eppure, nella bibliografia dell’autore di origini quebecchesi, avido consumatore di testi classici e religiosi, troviamo evidenti tracce di cultura italiana, inclusi echi dei tre autori canonici da cui prese le distanze in occasione della conversazione con Pivano. In primo luogo, opere come *Angeli di desolazione* (pp. 180-181), *Vanità di Duluoz* (p. 67, p. 169) e *Maggie Cassidy* (p. 41)<sup>1</sup>, oltre alla corrispondenza tra Kerouac e Ginsberg (2010, pp. 36, 263) contengono numerosi riferimenti diretti alla Divina Commedia. Diversi studiosi hanno inoltre messo in evidenza il rapporto tra lo stile e la struttura narrativa di poemi del trecento italiano e quelli

---

1 Cfr. *Desolation Angels* e *Vanity of Duluoz*.



di Kerouac (Weinreich 1994; Hampton 2013; Barnstone 2015); tra questi, Regina Weinreich sostiene che l'autore di Lowell pensasse alle sue opere come a "un unico vasto libro" volto a narrare la propria ascesa spirituale, una "Divina Commedia del Buddha", intitolata *La leggenda di Duluo*<sup>2</sup> (Weinreich 1994, p. 119). Alcuni intertesti danteschi e petrarcheschi, benché obliqui, si trovano anche in *Sulla strada*<sup>3</sup>. Nel romanzo più celebre di Kerouac, il protagonista (il cui nome, Salvatore Paradise, evoca inequivocabilmente il punto di arrivo del viaggio dantesco) intraprende un viaggio esistenziale attraverso il continente nord americano, accompagnato da Dean Moriarty, una sorta di Virgilio moderno, infine abbandonato alle soglie di un paradiso (o quanto meno una quiete provvisoria) che nel romanzo assume la forma di una relazione con Laura, personaggio ispirato da Joan Haverty, il cui nome offre una reminiscenza dell'amata musa di Petrarca. Per quanto riguarda il rapporto letterario con Giacomo Leopardi, invece, la tecnica teorizzata da Kerouac in "Essentials of Spontaneous Prose," pubblicato a poche settimane di distanza dalla stampa di *Sulla strada* negli Stati Uniti nell'ultimo numero di *The Black Mountain Review*, ricorda la modalità espositiva attraverso cui l'autore di Recanati suggerisce di assemblare i propri pensieri, idee, e sentimenti nello *Zibaldone*. Attingendo da diversi sistemi di significazione ("in questi stessi pensieri scritti a penna corrente, dove ho fissato le mie idee con parole greche francesi latine, secondo che mi rispondevano più precisamente alla cosa, e mi venivano più presto trovate", p. 205), Leopardi sembra prefigurare il rapporto tra la tecnica di prosa spontanea e il multilinguismo impiegato da Kerouac, statunitense di origine canadese francofona, nei suoi componimenti poetici.

Questo saggio si concentra sulle influenze e sulla rappresentazione dell'Italia nella letteratura Beat, con particolare attenzione agli scritti di Kerouac, i quali costituiscono un terreno fertile per analizzare il ruolo del Bel Paese nel repertorio simbolico di un autore che, al contrario di altre figure associate al movimento letterario che contribuì a formalizzare e teorizzare, non visiterà l'Italia fino all'autunno del 1966, tre anni prima della sua morte.

---

2 Cfr. *Legend of Duluo*.

3 Cfr. *On the Road*.

Facendo dialogare i riferimenti diretti ed indiretti all'Italia e alla cultura italiana sparsi attraverso il corpus dell'autore e varie fonti di archivio, intendo riflettere sull'immagine che l'Italia ricopre all'interno dell'immaginario dei Beat nel contesto della realtà storica dell'Italia vissuta durante i soggiorni italiani del gruppo di scrittori associati al movimento. Analogamente, analizzare le più note tra le rappresentazioni dell'Italia o dell'italianità nelle opere di Kerouac, ci permette di riflettere su come la sua produzione letteraria abbia amplificato o decostruito tali tropi. Infine, è mio interesse riflettere su come la natura translocale del movimento Beat destabilizzi la teorizzazione del rapporto tra il concetto di "scena" e quello di territorialità.

Le mie riflessioni si collocano all'interno della discussione sulla natura transnazionale della poetica Beat affrontato, tra gli altri, da Nancy McCampbell Grace e Jennie Skerl, Bill Morgan, Jimmy Fazzino e John Tytell (Grace, Skerl 2012; Morgan 2015; Fazzino 2016; Tytell 2017). Benché si concentrino su geografie e propongano prospettive critiche diverse tra loro, gli studi in questione mettono in discussione l'interpretazione della Beat Generation come modello di affermazione egemonica di cultura e contro-cultura americana al di fuori degli Stati Uniti, e si concentrano sulle relazioni personali e sulla natura rizomatica dei transfer letterari per teorizzare l'emergere di modelli filosofici e poetici ibridi e transnazionali. L'incontro poetico tra gli autori Beat e le scene culturali al di fuori degli Stati Uniti – avvenuto attraverso la circolazione di pubblicazioni, per via epistolare, o attraverso incontri durante viaggi e spostamenti verso i paesi Europei, asiatici, il Nord Africa e l'America Latina – ha prodotto scambi culturali che hanno arricchito sia i poeti provenienti dal cosiddetto centro dell'impero, che quelli periferici, dando vita, come suggerito da Fazzino, a una forma di "worlding", un fenomeno generativo che è allo stesso tempo metodo critico, pratica di lettura e *forma mentis* (p. 7). Fatta eccezione per una breve menzione nel volume di Morgan *The Beats Abroad* (2015), lo studio della Beat Generation come movimento letterario transnazionale ha escluso l'Italia sino all'importante intervento di Alessandro Clericuzio (2019), il quale si concentra sulle interazioni tra autori statunitensi e italiani e sulla loro influenza reciproca nel dare forma alla poetica Beat, investendola di un carattere translocale.

*Scene transnazionali*

Nel 1958, Kerouac registra “San Francisco Scene,” un frammento di prosa spontanea che descrive una sessione di jazz in un club di San Francisco, enfatizzando il carattere Beat dell’atmosfera che lo circonda, sulla falsariga del manifesto di John Clellon Holmes che popolarizzò il termine nel Novembre del 1952. Il ritmo del pezzo, successivamente incorporato nel romanzo *Angeli di desolazione*, è scandito da una monotonia studiata, con enfasi tonale sull’ultima sillaba dell’ultima parola di ogni strofa. Non è la punteggiatura, ma la necessità di prendere fiato e di voltare la pagina dello *sketchbook* (come suggerisce il rumore della carta nell’incisione) a dettare le pause, evocando freneticità e riproducendo l’intensità dell’esperienza narrata. Il ritmo e il flusso della poesia imitano la natura improvvisata e talvolta erratica della scena e della stessa musica jazz (“il luogo è in fermento”), con l’interpretazione vocale di Kerouac che offre un vero e proprio modello per la performance del flusso di coscienza da lui teorizzato due anni prima al fine di facilitare spontaneità e libere associazioni (Kerouac 1957).

Oltre a rappresentare in maniera esauriente la poetica e l’auralità della Beat Generation in tre minuti e tredici secondi, la “scena” nel titolo del componimento offre interessanti spunti di riflessione. “Scena” assume un ruolo polisemico: da una parte fa riferimento ad un’unità narrativa stratificata, costituita dall’interazione tra il narratore e i musicisti, tra i musicisti stessi e tra i personaggi presenti e quelli non presenti, ma solo evocati. Mimando la flessibilità del ritmo del jazz, Kerouac rende la temporalità della scena elastica, protendendosi tanto verso il passato (affacciandosi sui momenti di incontri tra i personaggi citati) che verso il futuro (espresso dal senso di possibilità della domanda di chiusura del pezzo, “cosa succederà?”) ed espandendo il senso dello spazio oltre la stanza della performance, per incorporare nella performance dapprima il corridoio del club (“il corridoio esterno contro il muro”), poi Kansas City, e infine diversi luoghi focali della scena *underground* di New York. Allo stesso tempo, “scena” indica un “accadimento” (*happening*) o una “situazione”, come l’avrebbero definita altri gruppi artistici che, proprio in quegli anni, negli Stati Uniti e in Europa, teorizzavano modalità di espressione e di socialità volte a contrastare lo “spettacolo” del capitalismo: momenti



di vita deliberatamente costruiti allo scopo di risvegliare i desideri autentici di spettatori che servivano inevitabilmente (e talvolta inintenzionalmente) anche da partecipanti, al fine di liberare la vita quotidiana dalle costrizioni di struttura e sovrastruttura<sup>4</sup>. Infine, l'espressione "scena" fa anche riferimento ad una formazione sociale tipicamente radicata nel territorio, costituita da luoghi, persone, infrastrutture e azioni che sostengono la nascita e la disseminazione di particolari fenomeni culturali. Tali fenomeni (ad esempio, gli stili letterari, i generi musicali, i movimenti artistici) diventano il nucleo stesso di una scena, il fulcro dell'attenzione attorno ai quali essa prende forma e viene nominata e identificata (Casemajor e Straw 2017). Le scene mettono in atto la trasformazione dell'intimità sociale in uno spettacolo pubblico osservabile, che diventa parte integrante della vita urbana, dotando un particolare spazio (un isolato, una strada, un quartiere) di un surplus di energie affettive (Blum 2001).

"San Francisco Scene" esemplifica perfettamente questo concetto, esprimendo e la serendipità con cui si creano connessioni ed eventi in una scena, diventandone costitutivi.

Tutti guardano ovunque, è un trucco folle<sup>5</sup> da club jazz e Beat Generation, vedi qualcuno, "Ciao", poi guardi altrove, per qualcosa, di qualcun altro, è tutto folle, poi guardi indietro, guardi lontano, intorno, tutto arriva da ogni dove nel suono del jazz. "Ciao", "Hey". Bang, il giovane batterista fa un assolo. (Kerouac 1959)

La rete sociale e le genealogie artistiche rappresentate nel pezzo includono Herbert Huncke, Bob Kaufman, Neal Cassady,

- 
- 4 Il termine 'happening' qui si riferisce agli eventi artistici interattivi teorizzati e allestiti da figure come Allan Kaprow, Gary Whitman, e Gary Botting nel panorama nordamericano. Parimenti, il riferimento alle 'situazioni' allude alle audaci provocazioni del movimento Internazionale Situazionista. Sebbene queste correnti estetiche presentino differenze significative, vi è una tangente comune con la produzione letteraria dei Beat: l'esplorazione di nuove forme espressive. Ognuno di questi movimenti, a modo suo, ha cercato di sfidare le convenzioni e stimolare una nuova consapevolezza critica circa il ruolo dei fenomeni socio-politico-culturali nel regolare la quotidianità, attraverso modalità di espressione della propria esperienza individuale e collettiva.
- 5 Nell'edizione originale, "mad-trick" suggerisce un gioco di parole con "metric", ovvero "metrica".

Jack Minger, Chet Baker, e Miles Davis. Analogamente, il pezzo evade la natura locale della scena, estendendosi da San Francisco a East Harlem, a Times Square e a Kansas City. Minger, il protagonista sul palco, “ha un viso che assomiglia a tutti quelli che avete conosciuto e visto per strada nella vostra generazione,” decostruendo per il lettore (o uditore) l’apparente situazionalità geografica della scena descritta: l’esperienza di produzione e di consumo culturale nel club non è che l’eco di una vasta rete di relazioni sociali, l’espressione di ciò che Raymond Williams definirebbe una struttura del sentimento contro culturale prevalente nel mondo occidentale nel secondo dopoguerra, una manifestazione che trascende la configurazione locale della scena e i confini degli Stati Uniti.

Nonostante l’indiscutibile radicamento nel Lower East Side di New York e nel quartiere di North Beach a San Francisco, la Beat Generation costituisce una messa in scena (letteraria e sociale) di quello che il sociologo Howard Becker definirebbe un “mondo dell’arte” (Becker 2012), i cui apparati relazionali, di produzione e di significazione sono sistematicamente e consapevolmente estesi oltre i confini nazionali. Basti pensare a *Il pasto nudo* di William Burroughs, ambientato e scritto tra gli Stati Uniti, il Messico e il Marocco, o alla poesia di Gary Snyder e Joanne Kyger, ispirata dalle esperienze dei poeti in Giappone e India, o ancora ai *travelogue* poetici di Ginsberg, Ferlinghetti e Corso ambientati in Europa, Sud America e vari paesi del sud del mondo. Come sottolineato da Fazzino, “questa distanza da casa è ciò che apre uno spazio per ogni sorta di connessioni e intersezioni inaspettate nelle loro opere” (Fazzino 2016, p. 2).

La geografia dei Beat si estende oltre ai territori visitati in prima persona dai singoli autori, tessendo un’intricata rete di significazione per via epistolare e attraverso il consumo di letteratura e cultura popolare americana e non. Nel caso di Kerouac, ad esempio, se *Mexico City Blues* è ispirato dal lungo soggiorno nella capitale messicana in compagnia di Bill Garver, la geografia di altri componenti dell’autore è frutto di rapporti di riflesso con le culture e con i luoghi menzionati<sup>6</sup> – ad esempio, nella vignetta poetica “More

6 I viaggi effettuati da Kerouac al di fuori del continente americano sono pochi e facilmente numerabili. Tra questi, si contano le visite a Tangeri,

Sketches California”, l’ultima stanza porta il lettore in una dimensione spazio-temporale immaginaria.

L’inverno in Italia? –  
 Aprile a Parigi! –  
 Gennaio a Venezia! –  
 Estate in Inghilterra & Scandinavia!  
 Autunno in Nord Africa!  
 Inverno a Baghdad! (2006, p. 214)

Del resto, nel corso della sua vita Kerouac non visiterà la maggior parte dei luoghi citati nel componimento, ma li esplorerà di riflesso, attraverso letture e scambi epistolari con altri esponenti della Beat Generation. Il viaggio, fenomeno al centro del progetto politico e spirituale di decostruzione identitaria e di scardinamento della normatività culturale, sociale e linguistica dei Beat, innesca spesso fenomeni di cross-pollinazione letteraria, intellettuale, e filosofica tra culture anche lontane, e estendeva – simbolicamente e materialmente – la stessa scena Beat, enfatizzando la natura relazionale degli apparati di produzione e circolazione letteraria. Nel contesto italiano, possiamo fare riferimento alle pubblicazioni di East 128, una casa editrice improvvisata da Ettore Sottsass per dare vita a *Room East 128 Chronicle*, una pubblicazione amatoriale da lui lanciata nel 1962 su cui avrebbe poi stampato anche composizioni Beat come *The Geometric Poem* di Gregory Corso (1966), *Smoking Grass Reverie* di Ferlinghetti (1968), e la zine *Pianeta fresco* (1967), curata da Pivano e Sottsass stesso al fine di divulgare la letteratura Beat in Italia in un momento in cui non trovava particolare supporto da parte dell’editoria mainstream. Su *Pianeta fresco* pubblicheranno, tra gli altri, Ginsberg, Timothy Leary, Alan Watts e Snyder.

---

Londra e Parigi nel 1957, documentate nel saggio “Big Trip to Europe” in *Lonesome Traveler* (1960) e nella terza parte di *Angeli di desolazione* (1995). Londra è menzionata anche nel tredicesimo libro di *Vanità di Duluo* (1968). Il suo viaggio a Parigi del 1965, che si estese anche in Bretagna per proseguire le ricerche genealogiche sul proprio cognome, è invece narrato in *Satori a Parigi*. Vi è infine il famoso viaggio in Italia, del quale non scrisse nulla degno di pubblicazione, limitandosi a brevi annotazioni in un taccuino conservato presso la New York Public Library (cfr. Kerouac 1966).

### *I Beat in/e l'Italia*

Oltre alle tracce più o meno dirette dell'influenza letteraria dei suoi autori, l'Italia e la cultura italiana occupano un ruolo fondamentale nell'immaginario della Beat Generation. Tra gli autori Beat transitati con maggior frequenza per l'Italia tra il 1956 e il 1972 contiamo Alan Ansen, di Prima, Ginsberg, Burroughs, Ferlinghetti e Corso<sup>7</sup>. Mappando la presenza dei Beat in Italia<sup>8</sup>, e mettendo a confronto i luoghi che hanno visitato e quelli che hanno rappresentato, si nota che, nonostante le diverse motivazioni che li spinsero a viaggiare in Italia, i Beats nutrivano sentimenti ambivalenti nei suoi confronti. Le loro rappresentazioni dell'Italia riflettono una complessa negoziazione tra idealizzazione e critica e tra geografie reali e

7 Non tutti ne scriveranno e, altrettanto, certi luoghi rimarranno fuori dalle narrative. Ad esempio, le esperienze di Burroughs – autore decisamente avverso all'Italia – sono narrate solamente nelle lettere di Ginsberg, Ansen e Corso. Di quelle di di Prima non vi è traccia se non in documenti d'archivio. D'altro canto, mentre Roma e Venezia rappresentavano nodi cruciali nell'immaginario dei Beat, Milano, il Piemonte e Spoleto, tra le mete più visitate, probabilmente per via della loro centralità nell'infrastruttura letteraria, vennero raramente rappresentate. Cfr. Morello e Iuli 2023.

8 Nel 2022, l'autore e Cristina Iuli hanno insegnato un corso di letteratura nordamericana incentrato sulla poetica transnazionale dei Beat. Partendo da un corpus selezionato dai docenti, gli studenti hanno alternato strumenti e metodologie di Digital Humanities ad attività di close reading al fine di individuare, mappare e analizzare la presenza in Italia e le rappresentazioni del paese e della sua cultura da parte di Kerouac, Di Prima, Ginsberg, Philip Lamantia, Ferlinghetti, Corso, e Bob Dylan. Al fine di svolgere attività di text-mining (per identificare modelli e tendenze testuali all'interno di dati non strutturati attraverso strumenti informatici come machine learning e statistica) e geoparsing (per analizzare del testo per individuare, i nomi dei luoghi che possono essere associati a luoghi geografici), gli studenti hanno lavorato con Voyant Tools, uno strumento di lettura e analisi di testi digitali sviluppato da Stéfán Sinclair e Geoffrey Rockwell. Dopo avere creato un dataset organizzato per autori e discernente le modalità di interazione con i luoghi all'interno del corpus, gli studenti e i docenti hanno lavorato con la suite di ArcGIS, una piattaforma sviluppata da ESRI per creare, analizzare e gestire dati geografici e mappe. Il risultato è stato una mappa digitale interattiva e una serie di *storymap* che descrivono le esperienze e le rappresentazioni dell'Italia tra il 1949 e il 1972 da parte degli autori analizzati. Nei mesi successivi, i docenti hanno trasformato ed espanso i risultati preliminari raggiunti dagli studenti al fine di realizzare "The Beats in/and Italy", una mappa comprensiva ma non esauriente della ramificazione italiana della scena Beat. Cfr. Morello e Iuli 2023.

immaginarie, ed esemplificano casi di mediazione transnazionale tra sistemi di significazione pertinenti alla cultura popolare, alla cultura classica e alla stessa scena Beat stessa.

La produzione letteraria di diversi autori Beat è ricca di allusioni e riferimenti diretti all'antica Roma, alla ricchezza artistica dell'Impero e alle contraddizioni tra, da una lato, la moralità espressa dal primo cattolicesimo, e, dall'altro, la corruzione e le modalità attraverso cui questa veniva imposta nei territori conquistati. Nel contesto dell'ascesa degli Stati Uniti al dominio globale nel Secondo Dopoguerra, l'Impero Romano serviva spesso da chiave di lettura e termine di paragone per una generazione critica nei confronti della politica estera e degli affari interni degli Stati Uniti (Morello e Iuli 2023). Allo stesso modo, il simbolismo e la mitologia romana venivano utilizzati come modelli da riscoprire in un presente che sembrava ostile alla natura e ai bisogni umani, coerente con le esigenze ideologiche e economiche del capitalismo – ad esempio, in “Ecologue” (1972) e “Old Love Story” (1986), Ginsberg invoca figure mitologiche e storiche di Roma e della Grecia per incoraggiare la libera espressione sessuale, facendo riferimento a rappresentazioni omoerotiche nei classici e offrendo una lettura, che oggi definiremmo *queer*, riparativa dei simboli e dei miti derivanti da diverse antiche tradizioni fondative del pensiero occidentale; il che, nel contesto italiano, significa un recupero di quei simboli della classicità che nella prima metà del secolo erano stati cooptati dal regime fascista.

I Beat erano anche consumatori di cultura italiana di massa, come ad esempio i film di Federico Fellini. In un'intervista con Ted Berigan, Kerouac fa riferimento ad una scena de *La dolce vita* per articolare la sua visione di ciò in cui consiste uno stato di “semi-trance” ideale per facilitare la prosa spontanea<sup>9</sup> (Kerouac 1968). Attraverso il primo libro autobiografico di Joyce Johnson, apprendiamo anche che nel novembre del 1956 Elise Nada Cowen, Leo Skir, Allen Ginsberg e Peter e Lafcadio Orlovski si recarono a vedere *I vitelloni* in un cinema di Times Square. Johnson sottolinea come Lafcadio

9 “Ricordate la scena ne *La dolce vita* in cui l'anziano parroco è arrabbiato perché una folla scatenata si è recata a vedere l'albero dove i bambini hanno visto la Vergine Maria? Egli dice: ‘Le visioni non si manifestano in questa follia frenetica, urlando e spingendo; le visioni appaiono solo nel silenzio e nella meditazione.’” (Kerouac 1968).

pensasse che “fosse un film su New York” (1983, 123). Difficile dargli torto, considerando che il film di Fellini espone un modello di gioventù disaffezionata e di mascolinità avvilita non dissimili da quelli presenti nei romanzi di Kerouac, confermando la trasversalità nel mondo occidentale della struttura dei sentimenti rappresentata e legittimata da opere come *Sulla strada*<sup>10</sup>. Vale la pena notare anche come il film rafforzi la mitopoiesi della scena culturale da cui emerge – tre dei cinque protagonisti portano infatti il nome degli attori che li interpretano (Alberto Sordi, Leopoldo Trieste, Riccardo Fellini), una pratica onomastica speculare rispetto a quella imposta a Kerouac dai suoi editori, ma che svolge la stessa funzione di trasfigurazione finzionale, creando continuità tra il mondo della rappresentazione e la realtà della scena da cui emerge, investendo la prima con le qualità della seconda e viceversa.

Con la democratizzazione dell'industria del turismo a partire dagli anni Cinquanta, l'impronta dell'Italia nell'immaginario collettivo statunitense era costituita, oltre che dai prodotti culturali e commerciali che raggiungevano il continente americano, anche dall'immagine promossa attraverso l'industria turistica. L'Italia contribuì attivamente a costruire un'immagine di sé polivalente, improntata su una dialettica tra opposti come classicità e modernità, accessibilità e lusso, naturalità e avanguardia progettuale, come testimoniato dalla celebre campagna pubblicitaria “See Italy First”, promossa dall'Italian National Tourist Office (ENIT)<sup>11</sup> sin dagli anni Cinquanta su riviste statunitensi come *National Geographic Magazine*, *The New Yorker*, *Saturday Review*, *Harper's Magazine* e *Atlantic Monthly*, rivolte alla classe media americana che andava consolidandosi. Ad esempio, un annuncio sovraimpresso ad una foto di Venezia pubblicato su *National Geographic Magazine* nel 1956 recita “la bellezza

10 È importante notare un'eccezione riguardo all'immobilità fisica che caratterizza la crisi esistenziale giovanile nel film di Fellini. Nonostante negli Stati Uniti la mobilità sia storicamente associata alla libertà – e ancor più alla prosperità economica sin dal periodo della Seconda Rivoluzione Industriale – tale concetto non trova un diretto riscontro nel contesto italiano di metà Millenovecento. Infatti, in Italia, l'idea di mobilità era ancora strettamente legata all'emigrazione, sia essa internazionale o verso le città industriali del nord del paese.

11 Noto negli Stati Uniti anche come Italian State Tourist Office a partire dall'anno 1951 al 1970 e in seguito come Italian Government Travel Office.

qui vi circonda: la bellezza della natura... la bellezza del miglior genio dell'uomo. E la vita è bella, piacevole o vivace, a seconda delle vostre esigenze" (ENIT, 1956). Un'altra pubblicità della stessa campagna, questa volta ritraente un paesaggio delle Dolomiti, promuove l'Italia come paese intriso di "sfarzo, storia, colore, arte, musica" (ENIT, 1954). E ancora, un *ad* che combina una foto di Piazza San Marco con una di una pista da sci densamente (ma ordinatamente) popolata, invita i lettori ad avere un "nuovo approccio" al Paese, poiché "solo la soleggiata Italia offre tanto del glorioso passato quanto dell'eccitante presente" (ENIT, 1971). Vi era infine una grande enfasi sulla forza del dollaro nei confronti della lira italiana (riferimenti all'Italia come il luogo in cui "ogni dollaro speso in viaggio porta più lontano e acquista di più!" o "l'Italia offre tutto ciò che si può trovare sotto il [suo] sole... cibo raffinato... alberghi raffinati... trasporti raffinati... a prezzi stracciati che rendono tutto doppiamente attraente" erano tutt'altro che rari nella campagna dell'ENIT; 1949 e 1952), sintetizzando l'opportunità di consumi di lusso con la promessa di spese sostenibili per una famiglia appartenente al ceto medio americano<sup>12</sup>.

Benché promotori di correnti di pensiero contro-culturali ed anti-egemoniche, e benché i loro viaggi in Europa seguissero modelli di consumo ben diversi da quelli auspicati dall'ENIT, i Beat che visitarono l'Italia o ne scrissero erano spesso attratti dal repertorio di significati associati al significante "Italia" che il Paese costruiva attorno a sé stesso – ed altrettanto frequentemente vi attingevano. L'idea di una modernità non antitetica all'autenticità trovava terreno fertile nella filosofia dei Beat. Altrettanto, lo stereotipo del 'dolce far niente' italiano, l'arte di godere dei piccoli piaceri della vita, risuonava con il rifiuto della frenesia consumistica e la ricerca di una più autentica realizzazione personale presente in molti dei componenti Beat. Per autori come Corso, Ginsberg e Kerouac, l'Italia non era solo una porta d'accesso alle radici della cultura occidentale, ma rappresentava anche un tassello fondamentale nel retaggio delle figure letterarie con cui si identificavano. Tra queste, spiccano i po-

12 Ad esempio, un'inserzione di Alitalia in *National Geographic Magazine* del 1970 ci dice che un viaggio in Italia di due settimane, compreso di volo e soggiorno costava \$500 a testa, ovvero circa un ventesimo del reddito medio di una famiglia americana (Alitalia Airlines 1970; US Census Bureau 1971).

eti romantici come John Keats e Percy Bysshe Shelley, che fecero dell'Italia il loro rifugio finale, ma anche autori del Novecento come Kenneth Rexroth, Ernest Hemingway, W.H. Auden, ed Ezra Pound.

Se la possibilità di viaggiare a basso costo e utilizzare l'Italia come porta d'ingresso per l'Europa era verosimilmente una condizione strutturale necessaria per la presenza dei Beat nel Paese, altrettanto lo era l'ambiente culturale che vi trovarono, che facilitava la diffusione della loro poetica e filosofia: il fermento politico nell'Italia della seconda metà degli anni Sessanta (periodo in cui la maggior parte delle traduzioni italiane delle opere dei Beat vedranno la luce<sup>13</sup>) e l'infrastruttura umana e sociale favorivano l'estensione della scena Beat sul territorio italiano, creando le condizioni di possibilità per le ripetute visite di autori come Ginsberg, Ferlinghetti, Corso e di Prima (garantendo loro inviti ad eventi, compensi, o rimborsi spese per coprire viaggio, vitto e alloggio) e rafforzando la loro presenza nel Paese attraverso pubblicazioni ed eventi culturali (i cui più noti esempi sono il Festival dei Due Mondi e il Festival di Castelporziano). Oltre alla dedizione di Pivano – instancabile traduttrice, divulgatrice, e mediatrice – e Sottsass, la rete sociale italiana dei Beat includeva noti intellettuali italiani come Salvatore Quasimodo, Amelia Rosselli, Giuseppe Ungaretti, e Pier Paolo Pasolini; figure contro-culturali e personaggi dell'*underground* come Poppi Ranchetti, Aldo Piomalli, Gianni Milano e Franco Angeli; membri dell'alta società come Gian Carlo Menotti, Gian Giacomo Feltrinelli e Alberto Mondadori; oltre ad *expat* statunitensi tra i quali figuravano Peggy e Pegeen Vail Guggenheim, Bill Ullman, Nate Scamacca, e Pound.

### *L'Italia di Kerouac*

Ogni riferimento diretto all'Italia nelle opere di Kerouac, quasi tutte di natura autobiografica o semi-autobiografica, è un rimando a un mito – di origine romantica, popolare, religiosa personale

13 *Sulla strada* è l'unica opera Beat tradotta nel suo intero prima degli anni Sessanta. Il picco delle traduzioni si vedrà, comprensibilmente, considerando il clima politico del Paese, tra il 1967 e 1970, con circa otto volumi Beat tradotti per anno. Elaborazioni dell'autore basate sui dati dell'OPAC del Servizio Bibliotecario Nazionale.



– piuttosto che la rielaborazione di un’esperienza vissuta dall’autore in prima persona sul territorio italiano. Se nei componimenti dell’autore l’Italia assume il ruolo di oggetto del desiderio del narratore, mai soddisfatto (se non di riflesso), nella biografia di Jean-Louis (nome di nascita di Kerouac), essa compare sotto forma di assenza, di proiezione, e di fantasma che infesta, a volte letteralmente, la sua esistenza.

Come è noto, l’unica visita di Kerouac in Italia risale al settembre 1966. Invitato da Mondadori a presentare la traduzione italiana di *Big Sur* a Milano, Roma e Napoli, il viaggio dell’autore fu negativamente influenzato dal suo crescente etilismo e dall’ictus che colpì sua madre, con cui l’autore era noto avere un rapporto morboso, pochi giorni prima della partenza dagli Stati Uniti<sup>14</sup>. Tuttavia, la breve durata della visita di Kerouac in Italia (appena 72 ore) non rende giustizia al profondo impatto che il Paese ha avuto sulla sua immaginazione letteraria. Ciò che colpisce principalmente delle rappresentazioni di Kerouac dell’Italia – tutte antecedenti al suo tour italiano – sono i rimandi al simbolismo cattolico, alla mitologia classica, al ruolo del Paese come destinazione turistica nell’immaginario collettivo della classe media americana e al trauma per la morte prematura dell’amico Sammy Sampas sulla costa di Anzio durante lo sbarco delle truppe Alleate<sup>15</sup>.

In *Sulla strada* e in *Visioni di Cody*, l’Italia e le sue coste offrono ai protagonisti un rifugio dalla modernità americana e dall’assenza di autenticità percepita in patria. Per esempio, in *Visioni di Cody*, l’autore scrive che “Cody sperava di usare New York come porto per l’Italia e l’Europa o altro, e quindi era arrivato in fretta e furia, si era sposato così velocemente, era esploso, nuovamente, così velocemente, e ora era tornato cieco e vuoto” (1972, p. 8). Altrettanto, in *Sulla strada*, l’Italia è il luogo verso cui Sal propone a Dean di

14 Sui dettagli delle visite a Milano e Roma vedere Manca 2019, Manca 2021 e Manca 2023.

15 A testimonianza dell’attaccamento di Kerouac a Sampas, il fantasma di quest’ultimo aleggia in diversi romanzi semi-autobiografici di Kerouac. L’elenco dei personaggi ispirati a Sampas comprende Sebastian (*Dottor Sax*, *Visioni di Cody*; Kerouac 1959b e 1972), Silvanus (*Libro dei sogni*; 1962), Sabbas (*Vanità di Duluoz*; Kerouac 1968), Alexander (*La città e la metropoli*; Kerouac 1950), Savas (*Le visioni di Gerard*; Kerouac 1963). Cfr. Morello e Iuli 2023.

salpare quando la ricerca di significato attraverso il suolo nordamericano appare alla deriva.

“Qui c’è” dissi “la bella somma di ottantatré dollari e rotti, e se vuoi venire con me andiamo a New York... e poi in Italia.” “In Italia?” disse lui. Gli si illuminarono gli occhi. “In Italia, ssi... ma come faremo ad arrivarci, Sal?”

Ci pensai su. “Li procurerò io, i soldi, mi farò dare mille dollari dall’editore. Ci daremo da fare con tutte le donne allegre di Roma, Parigi eccetera; ci sederemo ai tavolini dei caffè; vivremo nei bordelli. Perché non l’Italia?” (Kerouac 2010, p. 234)

Analogamente a quanto raffigurato nelle inserzioni pubblicitarie dell’ENIT, l’Italia si configura, per Sal e Dean, come terra di fuga: un rifugio non solo dall’etica del lavoro anglosassone e dalla normatività suburbana, ma anche da un’esasperazione di moralità strettamente americana. Si tratta naturalmente di una visione idealizzata del Paese, che precede la lettera di Corso da Venezia in cui quest’ultimo lamenta come gli abitanti locali siano “molto critici nei confronti di tutto ciò che è strano o diverso” (Corso 1958, p. 1); o la denuncia del 1960 per oscenità nei confronti di Feltrinelli in seguito alla pubblicazione della traduzione italiana de *I Sotterranei*<sup>16</sup>; o ancora del doppio arresto di Ginsberg nel 1967 (il primo per oscenità, in seguito alla lettura di “Who Be Kind To” al Festival dei Due Mondi di Spoleto; il secondo a Roma, un paio di mesi dopo, per la frequentazione di gruppi di cosiddetti “capelloni” in Piazza di Spagna; Pivano 1976, p. 110 e *La Stampa* 1967). Vale la pena notare, inoltre, come le proiezioni di Kerouac evocano nuovamente l’immagine promossa dalle inserzioni pubblicitarie dell’epoca in cui l’Italia, raggiungibile a cifre particolarmente abbordabili attraverso la navigazione transatlantica durante la cosiddetta *thrift season*, figura come “la più adorabile porta d’ingresso per il continente” (ENIT, 1953).

Come i suoi personaggi, l’autore esprime spesso il desiderio di visitare l’Italia nei vent’anni che precedono il suo viaggio del 1966. Almeno sin dall’estate 1949, Kerouac manifesta l’intenzione di voler partire alla volta del Paese, invitato dal suo editore Robert Giroux (per il Giubileo del 1950; Nicosia 1983, 282). In una lettera a Neal Cassa-

---

16 Cfr. Kerouac 1963b.

dy datata 28 luglio, scrive di voler viaggiare con la sua moglie di allora, Edie Parker, per “scavare nella cultura europea con sincera serietà (lingua & musei & miti)” (Kerouac, 1996, pp. 214-215). L’invito è esteso a Cassady, con l’offerta di coprire le spese di viaggio di entrambi (trattasi verosimilmente dell’episodio poi romanizzato in *Sulla strada*)<sup>17</sup>. A settembre, Kerouac annota sul suo taccuino di voler viaggiare in Francia e in Italia nell’aprile successivo, e di voler scrivere *Myth of the Rainy Night* o *Dottor Sax* durante quel soggiorno. Nella stessa nota scrive di star leggendo *La Vita Nuova* di Dante (Kerouac, 2004, 218). Ancora, nel 1952, a Città del Messico, fa programmi con Burroughs per visitare Tangeri e Roma (Nicosia 1983, 391)<sup>18</sup>, e nel 1957 e nel 1958, durante il periodo in cui Ansen affitta un appartamento al Calle San Samuele di Venezia, da cui transiteranno diversi Beat tra cui Ginsberg, Orlovsky e Burroughs, Kerouac viene invitato a più riprese, sia da Ansen stesso che da Corso (Ansen 1958, Corso 1959 e 1959b). Quest’ultimo lo inviterà a visitare il Paese nuovamente nel 1959 in una cartolina raffigurante San Francesco d’Assisi<sup>19</sup>, informandolo che “la simpatica e grandiosa signora italiana Pivano a Milano ci vuole davvero molto bene” (Corso 1959c). L’invito è reiterato per l’ennesima volta attraverso una lettera da Venezia dello stesso anno, in cui Corso denuncia l’alienazione dovuta allo scostamento tra la propria percezione dell’Italia e della popolazione locale e la realtà che incontra (“i veneziani sembrano, in un certo senso, imbecilli – non sono orgogliosi di nulla, il passato non è loro – sono persone ormai morte” Corso 1959, p. 2). In una lettera dell’aprile 1960, Pivano stessa scriverà a Kerouac di avere saputo da Corso che avrebbe visitato presto l’Italia. La traduttrice gli suggerisce di soggiornare presso il suo appartamento e quello di Sotssass a Milano, come già Corso aveva fatto poche settimane prima, promettendo privacy, bourbon e Chianti, da

17 In una lettera a Ginsberg scriverà di voler frequentare una scuola con Edie durante il suo soggiorno italiano, per poi recarsi a Parigi (così come Sal in *Sulla strada*).

18 “Fecero piani elaborati per percorrere insieme il Rio delle Amazzoni su una zattera, per attrarre Gore Vidal a visitarli in Guatemala (per soddisfare la cotta di Bill [Burroughs] nei suoi confronti) e per visitare Tangeri e Roma insieme” (Nicosia 1983, 391).

19 Altre cartoline dall’Italia spedite da Corso a Kerouac tra il 1958 e il 1960 raffigurano Beatrice D’Este, Leonardo Da Vinci, e la Keats-Shelley House (cfr. b. 64, f. 14 presso il fondo di Kerouac alla NYPL).

sorseggiare davanti ad un piccolo pianoforte, o magari sulla terrazza “molto fresca durante le notti d’estate e molto soleggiata quando il sole si affaccia” (Pivano 1960). A luglio reitererà per la prima volta un invito che rinnoverà con pacata insistenza negli anni, come documentato dalle numerose lettere conservate dall’autore fino alla sua morte, oggi conservate nel fondo Kerouac alla New York Public Library (NYPL; Pivano 1960, 1960b, 1960c, 1960d, 1961)<sup>20</sup>.

Roma riveste un ruolo centrale nella bibliografia di Kerouac – la sua relazione profonda con la città è dovuta tanto al suo interesse per l’Antica Roma, quanto alla sua devozione cattolica<sup>21</sup>. Tuttavia, nonostante la sua produzione letteraria contenga numerosi riferimenti alla storia romana, la sua esperienza diretta della città è limitata alla sua breve visita in Italia, resa ancora più fugace sia a causa delle sue condizioni di salute mentale, sia al fitto programma di interviste programmate durante un viaggio che, per varie ragioni, probabilmente avrebbe desiderato terminasse il prima possibile<sup>22</sup>.

L’immagine dell’Italia che emerge dagli scritti di Kerouac non si confina però soltanto ai luoghi solitamente al centro dell’immagina-

20 L’invito si materializzerà solo quando, pagato da Mondadori mille dollari, visiterà finalmente l’Italia e la casa milanese di Pivano nell’autunno del 1966.

21 Kerouac era desideroso di reinterpretare il cattolicesimo attraverso una visione meno americanizzata da quella che lo circondava in patria; queste aspettative e idealizzazioni nei confronti del clero italiano emerge chiaramente da un quaderno che usò durante il suo viaggio in Italia, dove scrisse: “Se l’Italia deve diventare il custode della Chiesa (come profetizzato), che cominci sin da ora” (Kerouac 1966).

22 La fascinazione di Kerouac per l’interazione tra il simbolismo religioso e le modalità espressive avanguardistiche emerge comunque durante le dodici ore trascorse con il pittore romano Franco Angeli. I due visitarono prima la galleria d’arte La Tartaruga in via del Babuino e poi la Cappella Cerasi nella vicina Basilica di Santa Maria del Popolo, dove ammirarono la “Crocifissione di San Pietro” e la “Conversione sulla via di Damasco” di Caravaggio. Quella stessa sera, Angeli e Kerouac collaborarono a un dipinto, “Deposizione”, una rivisitazione modernista del tropo della discesa di Gesù dalla croce. Mentre Kerouac guardava all’arte italiana per la sua tradizione e i suoi soggetti figurativi religiosi, nei suoi dipinti li rielabora spesso in uno stile astratto moderno. Oltre alla “Deposizione”, Kerouac rappresenta spesso soggetti religiosi legati all’Italia o ricorrendo alla tradizione cattolica italiana nei titoli dei suoi dipinti, come ad esempio le diverse versioni della “Pietà”, ritratti della Madonna, un dipinto di una foto del Cardinale Montini pubblicata su *Life Magazine* del 20 ottobre 1958, o l’“Angelo dopo Leonardo”, tutti raccolti nel volume *Departed Angels* (Kerouac 2002).

rio turistico americano. L'autore, infatti, dimostra in diverse occasioni un interesse particolare e una curiosità sincera anche per città italiane meno note o meno frequentate dal turismo di massa. Secondo il famigerato articolo di Alberto Arbasino, "A colloquio con Jack Kerouac. Beatnik in pensione", pubblicato su *L'Espresso* il 6 ottobre 1966, basato su un'intervista tra i due in un albergo romano, Kerouac ammise a Domenico Porzio (allora responsabile delle pubbliche relazioni di Mondadori) di essere desideroso di visitare Pavia, Padova e Bologna. Una simile ambizione era già stata espressa dall'autore sin dall'inizio degli anni Cinquanta in una delle sue vignette poetiche. In un taccuino risalente a quel periodo, troviamo oltre ad un'attrazione per Pavia (dovuta a "le ceneri di/Sant'Agostino, il grande/monastero Certosa di/Pavia, la confluenza del/Ticino e del Po, le fortificazioni dell'Antica Ticinum,/università millenaria," oltre che alla tradizione artigiana millenaria locale; Kerouac 2006, p. 221) e Padova ("per le foto", ma verosimilmente anche per la dedizione di Kerouac a Sant'Antonio, di cui, nell'ultimo periodo della sua vita era solito portare una medaglia al collo, esibita anche in occasione dell'intervista con Antonio Barolini a Roma; *Ibid.*; University Archives 2020; Barolini 2001, p. 54), anche l'ambizione di visitare Taranto ("per le ostriche"), San Remo ("per nuotare") e un non definito "villaggio dell'età della pietra vicino a Terni" (2006, p. 221).

### *Italian America*

Voglio concludere queste riflessioni su Kerouac e sulla natura transnazionale della Beat Generation con una nota sull'influenza della dimensione diasporica dell'Italia negli Stati Uniti nei confronti della percezione di Kerouac del Paese e della sua cultura; e su come le opere di Kerouac abbiano contribuito alla risignificazione della stessa. Come sappiamo dalla storiografia italoamericana (Connell e Pugliese 2018, pp. 317-490), nella società statunitense il Secondo Dopoguerra segna un punto di svolta nell'integrazione di gruppi etnici non precedentemente considerati completamente bianchi, come italiani ed ebrei dell'Est Europa, e dei loro modelli di consumo. Poiché Kerouac, specie verso la fine della carriera, come testimoniato dall'intervista RAI citata in apertura di questo capitolo, colloca la propria ispirazione poetica all'interno di una genealogia distinta-

mente americana, prendendo le distanze da qualsiasi fonte di ispirazione extra-nazionale<sup>23</sup>, vale la pena riflettere su come il significante “Italia” nel contesto statunitense, che lui stesso riconosce come origine delle sue influenze letterarie, abbia contribuito all’immagine del Paese da lui stesso rappresentata.

In un intervento del 2007, Joseph Sciorra suggerisce, in maniera provocatoria, che Sal Paradise fosse italo-fobico, citando a supporto della sua ipotesi “Panegyric for Joe DiMaggio written in Italian accent and broken syntax”, un componimento scritto da Kerouac all’età di 19 anni oggi conservato presso il fondo dello scrittore alla NYPL. Il panegirico utilizza un linguaggio grottesco per rappresentare la sorte altalenante di un atleta spesso vilipeso per le sconfitte della squadra, quindi celebrato in periodi di successo o vittoria. Entrambe le strofe del componimento, redatto in un vernacolare italoamericano derisorio, si concludono con una serie di esclamazioni; la prima, dedicata alle sconfitte, con “Giuseppe Boccigallupo Scozzafava Man-naga l’America DiMaggi!”, mentre la seconda, caratterizzata da un tono trionfante, termina con “Giusseppe [sic] Angelo Mussolini Garibaldi Vittore Emmanuel Di Maggi!” (Kerouac 1940). Il linguaggio maccheronico e gli eccessi onomastici servono a enfatizzare i sentimenti altalenanti nei confronti dell’atleta, e riflettono una dinamica più ampia di stereotipi e aspettative della società americana verso gli italoamericani (che, come altri gruppi etnici, servono Kerouac come surrogato per rappresentare l’esperienza minoritaria di soggetto etnico quebecchese negli Stati Uniti; Nicholls 2013, p. 534).

Benché questo breve intervento non sia in grado di smentire o confermare in maniera definitiva la suggestione di Sciorra, e benché sia corretto evidenziare che Kerouac si servisse di tipizzazioni etniche, vale la pena sottolineare anche che una lettura a distanza del corpus dell’autore suggerisce che l’aggettivo “italiano” è spesso utilizzato anche per connotare elementi costitutivi delle realtà urbane abitate e costruite dalla scena Beat. Ristoranti italiani e prodotti culinari italiani (come l’olio d’oliva e gli spaghetti), scene di strada in quartieri italoamericani (come North Beach in *Angeli di desolazione*

23 Helen Barolini ci ricorda anche che durante un’intervista del 1966 con il marito Antonio presso la sede romana di Mondadori, Kerouac rifiutò di esprimere la propria opinione su Alberto Moravia, sottolineando però che l’autore romano “non [fosse] proprio uno dei grandi” (Barolini 2001, 55).

e *I sotterranei*, o l'ex Lung Block del Lower East Side, menzionato indirettamente da Kerouac in *La città e la metropoli*<sup>24</sup>), cantanti italiani e italoamericani, ed edifici in stile italiano servono, non (o quanto meno, non solo) a determinare le coordinate geografiche della rappresentazione o come indicatori di un investimento ideologico verso determinati gruppi etnici, ma piuttosto a determinare quali siano gli elementi fondamentali che determinano la condizione di possibilità per il radicamento della scena Beat in diverse realtà urbane, americane e non. Costituiscono dunque, di fatto, la scena – il luogo in cui si svolge la rappresentazione – della Beat Generation. Basti pensare alla centralità dei locali italiani nelle configurazioni locali su entrambe le coste come il Caffè Trieste e il Vesuvio Cafè a San Francisco e il San Remo Cafè nella sezione italiana di Greenwich Village a New York, o ancora Harry's Bar a Venezia o i bar di Campo de' Fiori durante i soggiorni degli autori in Italia.

Inoltre, nelle tipizzazioni di Kerouac, l'italiano americano è caratterizzato da passioni ed eccessi – dalla nota rappresentazione di Corso richiesta a Kerouac da Ferlinghetti per il retro di copertina della prima edizione di *Gasoline* (“un ragazzo duro del Lower East Side che [...] cantava la canzone italiana con la stessa dolcezza di Caruso e Sinatra, ma con parole che non avevano nulla a che fare con la musica”; Kerouac in Corso 1958)<sup>25</sup>, alle figure femminili e materne, alla bramosia che informa le traversate continentali di Sal Paradise in *Sulla strada*. Benché alcune di queste tipologizzazioni richiamino i tropi e gli stereotipi delle rappresentazioni anglosassoni degli italiani dell'inizio del Diciannovesimo secolo, l'italoamericano di Kerouac non è pre-moderno, ma mantiene sfumature di autenticità nella modernità e, paradossalmente, è da lui considerato più italiano degli italiani, come suggerito dalle dichiarazioni riportate da

24 Cfr. Kerouac 1995, p. 28; 1981, p. 15; 1950; pp. 353, 398-399. Sulla comunità italiana del Lung Block cfr. Morello e Culhane 2023.

25 Ulteriori esempi si possono trovare in “Rocco, la grossolana guardia italiana di Bridgeport” in *Il villaggio e la metropoli* (Kerouac 1950, p. 129); l'italiano venditore di cocco e il “maniacale gangster italiano di Chicago” sfidato da Cody in una gara automobilistica in *Visioni di Cody* (Kerouac 1972, p. 370); Raphael – la trasfigurazione finzionale di Corso – in *Angeli di desolazione* (Kerouac 1995), o il clima di “tragicità oscura” che investe il tratto di strada che sale verso Telegraph Hill in cui commerciano gli ambulanti italiani (Kerouac 1981, p. 62) e il “povero italiano mendicante” ne *I sotterranei* (ivi., p. 78).

Arbasino secondo cui, per Kerouac, Corso sarebbe il migliore poeta italiano di sempre (Arbasino 1966).

Naturalmente, ciò non cambia, come lascia intendere Sciorra, che non vi siano molti tratti distintamente italoamericani in *Sal Paradise*. Eppure, se, come Gilbert Millstein suggerisce nella più celebre recensione del romanzo, pubblicata sul *New York Times* il 5 settembre 1957, *Sulla strada* è “la più chiara e la più importante affermazione della generazione che Kerouac stesso ha definito anni fa ‘beat’”, il fatto che uno dei miti di un’epoca vestisse i panni di un italoamericano ha inevitabilmente influenzato positivamente la ri-significazione dell’italianità nel periodo del dopoguerra. Nonostante la loro ambiguità, infatti, i riferimenti all’Italia in America, così come quelli all’Italia nell’opera e nella *mise-en-scène* della Beat Generation sottolineano la partecipazione della letteratura nel processo di reinterpretazione della cultura italiana nel contesto americano. Altrettanto, la fitta rete di rapporti stabiliti con autori e personaggi dell’*underground* letterario italiano, l’appropriazione del simbolismo dell’antichità classica a fini di protesta sociale, e le strategie e tattiche – come le definirebbe Michel de Certeau – per trasformare il viaggio transcontinentale, una delle principali pratiche di consumo indirizzate alla classe media americana nel Secondo dopoguerra, in un esercizio dialogico e di riflessione sull’imperialismo degli Stati Uniti (non senza peccare di complicità con lo stesso), sottolineano la natura contestata dell’egemonia culturale statunitense in Italia.

### Bibliografia

Alitalia Airlines

1970 “L’Italia dell’Alitalia” in *National Geographic Magazine*, vol. 137, no. 6, June 1970, p. 886.

Arbasino, A.

1966 “A colloquio con Jack Kerouac. Beatnik in pensione”, in *L’Espresso*, 6 ottobre. Ultima cons. 15 luglio 2023. <https://giugenna.com/2010/01/25/1966-arbasino-incontra-kerouac/>.

Barnstone W.

2015 “On the Road from Dante to Jack Kerouac (Stopping by Frost, Pound, and Eliot)” in *Comparative Literature Studies*, vol. 52, n. 2, pp. 233-253. <https://doi.org/10.5325/complitstudies.52.2.0233>.



Barolini, H.

2001 "Remembering Two Journeys" in *New Letters*, vol. 68, n. 1, pp. 47-57.

Becker, H.S.

2012 / 1982 *I mondi dell'arte*, Bologna, Il Mulino.

Blum, A.

2001 "Scenes" in *Public*, vol. 22/23, pp. 7-35.

Casemajor, N. e Straw, W.

2017 "The Visuality of Scenes: Urban Cultures and Visual Scenescapes" in *Imaginations: Revue d'études interculturelles de l'image*, vol. 7, n. 1. <https://doi.org/10.17742/IMAGE.VOS.7-2.1>.

Clellon Holmes, J.

1952 "This Is The Beat Generation" in *The New York Times Magazine*, November 16. Ultima consult. 15 luglio 2023, <https://www.nytimes.com/1996/04/14/magazine/1950s-nov-16-1952this-is-the-beat-generation.html>.

Connell, W. J. e Pugliese, S. G. (a cura di)

2018 *The Routledge History of Italian Americans*, New York, Routledge.

Corso, G.

1958 *Gasoline & the Vestal Lady on Brattle*, San Francisco, City Lights Books.

Clericuzio, A.

2018 "La poesia Beat in Italia: uno studio translocal" in *Annali Di Ca' Foscari. Serie Occidentale*, vol. 1, n. 1. <https://doi.org/10.30687/AnnOc/2499-1562/2018/01/006>.

FamilySearch

N/A "Jean-Louis Lebris de Kérouac". Ultima consult. 15 luglio 2023, <https://www.familysearch.org/tree/person/details/MH43-197>.

Fazzino, J.

2016 *World Beats: Beat Generation Writing and the Worlding of US Literature*. Hanover, Dartmouth College Press.

Ferlinghetti, L.

2015 *Writing Across the Landscape: Travel Journals 1960-2013*, a cura di Giada Diano e Matthew Gleeson. New York, Liveright.

Ginsberg, A.

1972 "Ecologue" in *The Fall of America: Poems of These States 1965-1971*. San Francisco, City Lights Books, pp. 147-161.

1987 "Old Love Story" in *White Shroud*, New York, Harper Collins, pp. 14-16.

McC Campbell Grace, N. e Skerl, N. 2012. *The Transnational Beat Generation*. New York, Palgrave Macmillan.

Hampton T.

2013 “Tangled Generation: Dylan, Kerouac, Petrarch, and the Poetics of Escape” in *Critical Inquiry*, vol. 39, n. 4, pp. 703-731.

Italian National Tourist Office (ENIT)

1971 “A New Approach to Italy” in *National Geographic Magazine*, vol. 139, n. 4, Apr. 1971, p. 591.

1956 “See Italy First” in *National Geographic Magazine*, vol. 104, no. 6, dicembre, p. 716.

1954 “See Italy First” in *National Geographic Magazine*, vol. 105, n. 3, marzo, p. 432.

1953 “See Italy First” in *National Geographic Magazine*, vol.104, n. 6, dicembre, p. 716.

1952 “See Italy First” in *National Geographic Magazine*, vol.101, n. 2, febbraio, p. 124.

1949 “See Italy First” in *National Geographic Magazine*, vol. 95, n. 6, giugno, p. 666.

Johnson J.

1983 *Minor Characters*, Boston, Houghton Mifflin.

Kerouac, J.

2006 *Book of Sketches*, New York, Penguin.

2004 *Windblown World: The Journals of Jack Kerouac 1947-1954*, a cura di Douglas Brinkley, New York, Viking

2002 *Departed Angels: The Lost Paintings*, a cura di Edward J Adler, New York, Thunder’s Mouth Press.

1996 *Selected Letters: Volume 1: 1940-1956*, a cura di Ann Charters. New York, Penguin Books.

1995 / 1965 *Desolation Angels*, New York, Riverhead Books.

1981 / 1958 *The Subterraneans*, New York, Grove Press.

1972 *Visions of Cody*, New York, McGraw-Hill.

1968 *Vanity of Duluoz*, New York, Coward-McCann.

1968b Interview with Ted Berrigan in Jack Kerouac, “The Art of Fiction No. 41”, *The Paris Review*, n. 43, summer. Ultima consult. 15 luglio 2023. <https://www.theparisreview.org/interviews/4260/the-art-of-fiction-no-41-jack-kerouac>

1963 *Visions of Gerard*, New York, Farrar, Straus & Company.

1963b “Written Address to the Italian Judge” in *Evergreen Review*, Ottobre/Novembre, pp. 108-110.

1962 *Book of Dreams*, San Francisco, City Lights Books.

1960 *Lonesome Traveler*, New York, Grove Press.

1959 *Maggie Cassidy*, New York, Avon.

- 1959b *Doctor Sax: Faust Part Three*, New York, Grove Press.  
 1958 “San Francisco Scene” in *Readings by Jack Kerouac on the Beat Generation*, LP, New York, Verve Records.  
 1957 “Essentials of Spontaneous Prose” in *The Black Mountain Review*, n. 7, fall, pp. 226-228.  
 1950 *The Town and the City*, New York, Harcourt Brace.

Kerouac, J. e Ginsberg, A.

- 2010 *The Letters* curato da Bill Morgan e David Stanford, New York, Penguin.

#### *La Stampa*

- 1967 “Il poeta <<beat>> Ginsberg fermato in una retata di capelloni a Roma”. 6 settembre. Ultima consult. 15 luglio 2023, [http://www.archiviola-stampa.it/component/option,com\\_lastampa/task,search/mod,libera/action,-viewer/Itemid,3/page,7/articleid,0116\\_01\\_1967\\_0210\\_0007\\_5029896/](http://www.archiviola-stampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,-viewer/Itemid,3/page,7/articleid,0116_01_1967_0210_0007_5029896/).

Leopardi, G.

- 1898 *Zibaldone: Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, Firenze, Le Monnier.

Manca, A.

- 2023 *La vita è un paese straniero: Kerouac in Italia, 1966*. Milano, Amazon Digital Publishing.  
 2021 *Kerouac, Viaggio in Italia: due giorni a Roma*. Pitigliano, Strade Bianche.  
 2019 *Kerouac, Viaggio in Italia: un giorno a Milano*. Pitigliano, Strade Bianche.

Millstein, G.

- 1957 “Books of the Times” in *The New York Times*, 5 settembre. Ultima consult. 15 luglio 2023, <https://static01.nyt.com/packages/html/books/kerouac-millstein.pdf>.

Morello, S., Culhane, K.

- 2024 “From the “Lung Block” to the ‘China Virus’ Public Health, Xenophobia and US Identity Formation over the American Century” in *Public Health, Politics, and the American Century*, a cura di G. P. Scott-Smith, Dario Fazzi e Gaetano Di Tommaso. Edinburgh, Edinburgh University Press: pp 68-86.

Morello, S., Iuli, C.

- 2023 “The Beats in/and Italy”. Ultima consult. 15 luglio 2023, <https://tinyurl.com/beatsinitaly>.

Morgan, B.

- 2015 *The Beats Abroad: A Global Guide to the Beat Generation*, San Francisco, City Lights Books.

Nicosia, G.

1983 *Memory Babe: A Critical Biography of Jack Kerouac*, New York, A Fred Jordan Book/Grove Press.

Nicholls, B.

2003 “The Melting Pot That Boiled Over: Racial Fetishism and the Lingua Franca of Jack Kerouac’s Fiction” in *MFS Modern Fiction Studies*, vol. 49, n. 3, Fall.

Pivano, F.

1976 *C’era una volta un Beat*, Roma, Arcana.

Sciorra, J.

2007 “Sal Paradise was an Italophobe” in *I-Italy*, 7 dicembre. Ultima cons. 15 luglio 2023. <https://bloggers.iitaly.org/bloggers/935/sal-paradise-was-italophobe>.

Tytell, J.

2017 *Beat Transnationalism*, Temple, Beatdom Books.

Weinreich R.

1994 *The Spontaneous Poetics of Jack Kerouac: A Study of the Fiction*, New York, Da Capo Press.

RAI Teche

1966 “Fernanda Pivano intervista Jack Kerouac”, ultima cons. 15 luglio 2023 <https://www.teche.rai.it/2022/03/fernanda-pivano-intervista-jack-kerouac/>

US Census Bureau

1971 “Median Family Income Up in 1970 (Advance data from March 1971 Current Population Survey)”, 21 maggio. Ultima consult. 15 luglio 2023 <https://www.census.gov/library/publications/1971/demo/p60-78.html#:~:text=The%20median%20money%20income%20of,the%201969%20figure%20of%20%249%2C430>.

*Fonti di archivio*

Ansen, A.

1958 "Typed letter, signed. From Allen Ansen and Gregory Corso to Jack Kerouac, Venice, Italy. Includes poem "God heads down" by Corso and Ansen." 3 Febbraio, b. 14 f. 32, Jack Kerouac Papers, The Henry W. and Albert A. Berg Collection of English and American Literature, The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations. Notare che in realtà questa missiva è stata catalogata erroneamente e si trova in realtà in b. 64 f. 14, insieme alle lettere di Corso.

Corso, G.

1959 Lettera da Venezia, "Corso, Gregory to Kerouac, Jack 1952-1949", b. 64 f. 14, Jack Kerouac Papers, The Henry W. and Albert A. Berg Collection of English and American Literature, The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations.

1959b Cartolina raffigurante Beatrice d'Este, "Corso, Gregory to Kerouac, Jack 1952-1949", b. 64 f. 14, Jack Kerouac Papers, The Henry W. and Albert A. Berg Collection of English and American Literature, The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations.

1959c Cartolina raffigurante San Francesco d'Assisi, "Corso, Gregory to Kerouac, Jack 1952-1949", b. 64 f. 14, Jack Kerouac Papers, The Henry W. and Albert A. Berg Collection of English and American Literature, The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations.

Kerouac, J.

1966 "Diary # 52: L'Italie – Jean Louis Lebris de Kerouac", b. 58 f. 18, Jack Kerouac Papers, The Henry W. and Albert A. Berg Collection of English and American Literature, The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations.

1940 "Typescript and holograph letters re. fantasy baseball management", b. 60 f. 27, Jack Kerouac Papers, The Henry W. and Albert A. Berg Collection of English and American Literature, The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations.

Pivano, F.

1961 Lettera datata 1 marzo, "Pivano, Fernanda Sottsass to Kerouac, Jack 1960-1965", b. 71 f. 10, Jack Kerouac Papers, The Henry W. and Albert A. Berg Collection of English and American Literature, The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations.

1960 Lettera datata 12 aprile, "Pivano, Fernanda Sottsass to Kerouac, Jack 1960-1965", b. 71 f. 10, Jack Kerouac Papers, The Henry W. and Albert A. Berg Collection of English and American Literature, The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations.

1960b Lettera datata 26 aprile, "Pivano, Fernanda Sottsass to Kerouac, Jack 1960-1965", b. 71 f. 10, Jack Kerouac Papers, The Henry W. and Albert A.

Berg Collection of English and American Literature, The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations.

1960c Lettera datata giugno, “Pivano, Fernanda Sottsass to Kerouac, Jack 1960-1965”, b. 71 f. 10, Jack Kerouac Papers, The Henry W. and Albert A. Berg Collection of English and American Literature, The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations.

1960d Lettera datata 8 luglio, “Pivano, Fernanda Sottsass to Kerouac, Jack 1960-1965”, b. 71 f. 10, Jack Kerouac Papers, The Henry W. and Albert A. Berg Collection of English and American Literature, The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations.

University Archives

2020 “Jack Kerouac’s Personally Owned Cross”. Ultima consult. 15 luglio 2023, [https://auction.universityarchives.com/auction-lot/jack-kerouacs-personally-owned-cross-with-estate-\\_ABC4F44991/](https://auction.universityarchives.com/auction-lot/jack-kerouacs-personally-owned-cross-with-estate-_ABC4F44991/).



GIULIA PELLIZZATO

UNO STIMOLO ALL'AZIONE POETICA:  
TRADUZIONI, EDITORI E LETTORI  
NEL SISTEMA CULTURALE  
STATUNITENSE

Esplorare le *Trame transatlantiche* che collegano i sistemi culturali di Italia e Stati Uniti fra il 1949 e il 1972 significa rispondere, prima di tutto, a una domanda: qual era il posto del libro nell'esperienza dei lettori, in Italia e negli Stati Uniti, all'indomani della Seconda Guerra Mondiale? Quali erano le condizioni materiali e culturali della circolazione e dell'uso di questo oggetto, veicolo delle traduzioni che attraggono un numero crescente di studi, fra cui vari saggi contenuti in questo volume? Delineare alcuni tratti dei sistemi editoriali transatlantici permetterà di seguire in termini circostanziati la linea di ricerca che guida il presente saggio, volto a indagare le funzioni acquisite dalla letteratura italiana tradotta negli Stati Uniti durante il periodo 1949-1972.

Come ricostruito da Amanda Laugesen, Kristin Matthews e Christine Pawley, libri e lettura svolsero un ruolo chiave nel progetto di modernità liberale delineatosi negli Stati Uniti agli inizi della Guerra Fredda (Laugesen 2017; 2020; Matthews 2016; Pawley 2010). Qual era il ruolo della letteratura tradotta in questo progetto? Nell'intento di avviare un'esplorazione inclusiva dei significati che le traduzioni veicolavano da una sponda all'altra dell'Oceano Atlantico, propongo di esaminare l'inquadramento dei testi italiani tradotti e pubblicati negli Stati Uniti tramite due casi di studio relativamente inesplorati. Da un lato The New American Library of World Literature, casa fondata nel dopoguerra con l'intento di vendere libri tascabili in tutto il mondo, presentando a un pubblico di massa scrittori considerati "troppo letterari per il lettore generico". Dall'altro lato New Directions Publishing, impresa nata sotto gli auspici di Ezra Pound e della sua celebre massima "make it new", che raccolse i più promettenti autori sperimentali in eleganti volumi e ne fece le 'nuove



direzioni' della bussola letteraria statunitense, ovvero il nuovo canone modernista<sup>1</sup>.

All'intersezione fra storia dell'editoria, storia letteraria, *cultural studies* e *translation studies*, esaminerò le traduzioni dall'italiano nel contesto del progetto culturale e commerciale di modernità proposto dalle case editrici prese in esame, interrogandone i volumi, le antologie, i periodici, i cataloghi e i materiali promozionali. Ciò permetterà di inquadrare le traduzioni nel più ampio contesto della storia materiale e culturale che attraversa i testi del periodo, con cognizione dei fattori extra-letterari che ne condizionarono la pubblicazione, la circolazione e la fruizione (Sapiro 2016). Ripercorrere le storie di New American Library e New Directions, infine, mostrerà come gli scambi transatlantici furono concretamente l'origine di imprese culturali fra le più innovative degli Stati Uniti nei decenni che seguirono la Seconda Guerra Mondiale.

### *Galassie editoriali a confronto*

Prima di inoltrarci nel sistema editoriale statunitense sarà opportuno delineare le caratteristiche che lo differenziano dall'editoria postbellica d'Italia, con cui i lettori avranno forse maggior familiarità. Nella seconda metà degli anni Quaranta, in Italia, generazioni di lettori cercavano quello che non avevano potuto leggere durante la dittatura e il periodo bellico (molte biblioteche dovettero infatti chiudere; UNESCO 1947), entrando a vario titolo nella categoria degli autodidatti: ex partigiani, soldati o prigionieri di guerra, giovani che non avevano potuto completare la propria formazione e che erano, secondo i testi coevi così come la storiografia, affamati di letture (Cadioli, Vigni 2004; Ferretti 2004, pp. 61-70; Hench 2015; 2016; Intrator 2019). Negli stessi anni gli editori si confrontavano con penuria di

1 Non sono a oggi disponibili studi in italiano dedicati a queste due Case e alla loro relazione con la letteratura italiana, eccezion fatta per Della Terza (1972; 1976) e le schede disponibili sull'Atlante online di *Transatlantic Transfers*, cfr. <https://transatlantictransfers.polimi.it/it/atlas/>. Mi sono occupata altrove di altre Case che svolsero un ruolo chiave nella trasmissione della letteratura italiana negli Stati Uniti, come Farrar, Straus & Giroux e Alfred A. Knopf (Pellizzato 2021). Le ricerche sono tutt'ora in corso.



materie prime e di macchinari; sia nei volumi di produzione sia nei prezzi si rivolgevano, con rare eccezioni<sup>2</sup>, a un pubblico ristretto.

Quanto agli Stati Uniti, nel corso degli anni Quaranta il pubblico dei lettori si era notevolmente allargato. La collaborazione fra editori e Stato aveva rifornito le truppe stanziare in varie parti del mondo con un numero di libri impressionante, nutrendo un interesse crescente sia al fronte sia in patria, dove le copie in eccesso erano ridistribuite. Secondo le stime di John Hench e Linda Scott, fra il 1943 e il 1947 le Armed Services Editions stamparono quasi 123 milioni di copie per 1.322 titoli (Hench 2016, pp. 187-189; Scott 2015, pp. 73-75). Ciò avvenne senza la censura di un regime totalitario e senza i limiti materiali imposti da un'occupazione militare, seppur con carenza di carta e personale qualificato a causa dello sforzo bellico (Luey 2015). Non c'era paragone fra la disponibilità di libri che caratterizzava gli Stati Uniti e la difficoltà di reperire materiale librario che regnava in Europa (Pettinos Blow 1947; UNESCO 1947).

Queste tendenze divergenti spiegano almeno in parte ciò che Giuseppe Prezzolini scriveva presentando le librerie statunitensi dei primi anni Cinquanta ai suoi lettori italiani:

È curioso, ma l'America manca quasi completamente della libreria come si vede a Roma, a Parigi, o a Monaco di Baviera. Il libro si vende un po' da per tutto, è un oggetto di consumo, direi, più che in Europa; si trova nelle farmacie e nei grandi magazzini, ma soltanto il libro d'attualità è ricercato dal grosso pubblico. [...] I clubs dei libri, che dominano il mercato librario, insieme con le ristampe dei romanzi popolari, rendono difficile la vita delle librerie regolari (Prezzolini 1954, pp. 321-322).

Prezzolini non si peritava di condannare un sistema culturale in cui il libro era oggetto di consumo come qualsiasi altro prodotto, deplorando come passivo l'atteggiamento del pubblico statunitense. Trascurava però di spiegare che i lettori degli Stati Uniti abitavano uno spazio differente, difficile da immaginare in Europa: mentre a New York o San Francisco un passante poteva imbattersi in un romanzo all'edicola nel percorso fra casa e lavoro, o perfino acqui-

2 Mi riferisco alla Biblioteca Universale Rizzoli, nata col proposito di arrivare "a un pubblico che attendeva forse da anni di possedere quei volumi [classici e contemporanei] e non li poteva acquistare" (Cadioli 1995, p. 117).

starlo da un distributore automatico per una frazione di dollaro, in Italia un libro in brossura non aveva necessariamente un prezzo abbordabile e doveva essere attivamente cercato entrando in libreria o avvicinandosi a una bancarella.

Nei manuali di storia dell'editoria si legge talvolta che in Italia i tascabili si diffusero a partire da metà anni Sessanta. Sarebbe necessario specificare che i volumi in brossura erano in commercio ben prima, ma fu solo nel corso degli anni Sessanta che le edizioni tascabili cominciarono a essere distribuite anche dalle reti che si occupavano di stampa periodica – e comparvero, dunque, nelle edicole. A fine anni Quaranta e per tutto l'arco degli anni Cinquanta in Italia i libri rimasero monopolio di librerie e biblioteche. Questo significa che la scelta di un libro era solitamente mediata da un dialogo con il bibliotecario o il libraio. Lo sapeva bene Leo Longanesi, che per far decollare la propria casa editrice creò un bollettino dedicato proprio a queste figure intermedie (Liucci 2002).

Se, dunque, in Italia libri di varie tipologie convivevano fra gli scaffali del libraio, negli Stati Uniti i diversi formati erano prodotti da imprese distinte, ed erano distribuiti attraverso canali paralleli: i libri *hardcover*, edizioni di prestigio con copertina rigida, costituivano le prime edizioni e potevano essere acquistati attraverso librerie e *book clubs*, di cui Prezzolini ricordava l'ampia influenza. I *paperback* invece, ovvero i tascabili con copertina morbida, circolavano con la distribuzione di giornali e periodici, comparendo in una rete capillare di luoghi pubblici dove potevano essere notati da persone non necessariamente alla ricerca di un libro, o viceversa riconosciuti dai lettori abituali di una certa collana. Non c'era mediazione in questa sede: la copertina del *paperback* doveva attrarre l'attenzione dell'acquirente catturandone lo sguardo da uno scaffale gremito di altri materiali. L'impostazione grafica doveva permettere un rapido riconoscimento e al contempo apparire come una novità desiderabile.

I due formati erano inoltre distinti in termini di prestigio culturale: sino agli anni Cinquanta, negli Stati Uniti i *paperback* erano associati per lo più alla narrativa di genere, e dunque considerati oggetti legati al consumo o all'intrattenimento. Proprio gli anni Cinquanta furono il decennio del riscatto culturale dei *paperback*, in congiunzione con una 'tempesta perfetta' di fattori sociali, economici, culturali e politici che ampliarono l'accesso all'educazione di livello universitario e incoraggiarono la lettura come strumento di

sicurezza nazionale (Matthews 2016, p. 8). Alla fine del decennio, le vendite dei tascabili superarono le vendite dei libri in copertina rigida, mentre i *paperback* erano ormai presenza abituale nelle librerie statunitensi (Luey, 2015, p. 43; Schreuders, Pachter 1981).

Considerare i differenti strati del sistema editoriale è dunque necessario per restituire un'immagine fedele del *transfer* letterario transatlantico e delle metamorfosi ad esso correlate (Espagne 2013). Le prime edizioni, da una parte, raggiungevano gli intellettuali, i professionisti legati al mondo dell'editoria e il pubblico che poteva spendere alcuni dollari per comprare un volume, collocando i nuovi testi nel campo letterario. Le ristampe e le edizioni economiche, dall'altra parte, presentavano il testo a un pubblico molto più ampio e vario, definendo i riferimenti e l'immaginario associati al testo nel contesto culturale d'adozione. New American Library e New Directions, che operavano agli estremi opposti del sistema editoriale, sono dunque casi paradigmatici per lo studio del periodo in esame, per varie ragioni. In prima istanza esemplificano aspetti salienti dell'editoria statunitense di quegli anni, che sfuggirebbero a un'indagine d'impianto monografico (editore per editore, autore per autore, traduzione per traduzione). Ripercorrerne la storia e le edizioni illustrerà l'ascesa dei *paperback*, sia culturale sia economica, l'espansione e l'internazionalizzazione del mercato editoriale, e le connessioni economiche fra prime edizioni e ristampe, che condizionavano direttamente la scelta dei testi da pubblicare in prima edizione, come si vedrà nella sezione successiva. Entrambe le case illustrano inoltre, in modi differenti, gli effetti delle interazioni culturali transatlantiche. I totalitarismi e la guerra combattuta sul suolo europeo influirono direttamente sull'editoria: la diaspora di intellettuali, agenti letterari ed editori si tradusse nell'avviarsi di nuove agenzie e imprese editoriali negli Stati Uniti, che nutrono più fitte relazioni culturali fra le due sponde dell'Oceano Atlantico. A ciò si aggiunge l'esperienza di professionisti del mondo editoriale che, servendo nel contingente armato e nell'*intelligence* statunitensi, entrarono in contatto con contesti culturali con cui mantennero i contatti in seguito, alimentando un'ondata di nuove traduzioni. La gravità dei danni causati da bombardamenti e occupazioni militari creò inoltre le condizioni per un cambio di equilibri: fu nel corso della Seconda Guerra Mondiale che, per la prima volta, negli Stati Uniti le esportazioni di libri superarono le importazioni (Luey 2015). Con l'industria europea in macerie e la prospettiva di servire i lettori di Paesi in fase di

rapida decolonizzazione, entro la fine degli anni Quaranta vari editori statunitensi avevano aperto uffici dedicati alle vendite internazionali, coltivando un mercato di dimensioni ormai mondiali anche grazie al supporto di fondi governativi.

*Good readings for the millions: equilibri e margini nell'editoria paperback*

New American Library nacque nel 1948 dal ramo americano di Penguin Books, le cui prime produzioni statunitensi si erano avviate nel 1942 sotto la guida di Kurt Enoch. Nato ad Amburgo da famiglia ebraica, Enoch aveva affinato le proprie competenze nel mondo delle ristampe in brossura nel corso degli anni Trenta, come co-fondatore di Albatross Press: una casa tedesca che ristampava *paperback* britannici e statunitensi per il mercato europeo (Cottenet 2017; Troy 2018). Trasferitosi in Francia e poi negli Stati Uniti, Enoch lavorò per Penguin inaugurando una produzione redditizia. Stabilì un sodalizio fruttuoso con Victor Weybright, assistente speciale dell'ambasciatore statunitense a Londra e già scrittore ed editor.

Insieme, Enoch e Weybright trasformarono rapidamente il *branch* statunitense di Penguin nella propria impresa editoriale. Il nome della nuova casa era eloquente: The New American Library of World Literature – a cui farò riferimento d'ora in poi con la sigla NAL. Sotto le insegne del motto *Good readings for the millions* gli editori dispiegarono un programma altamente innovativo per il contesto americano, sulla base di quanto Enoch aveva sperimentato con successo in Europa: realizzare libri di qualità in formato tascabile per un pubblico in espansione, che attraversasse i confini nazionali.

Nel mercato statunitense i *paperback* erano per lo più associati alla *pulp fiction*: libri d'evasione a bassissimo prezzo, orientati a una produzione di genere (*western, mysteries, romance, ecc*) e caratterizzati da copertine sgargianti, talvolta *kitsch* o esplicite – e perciò soggette a censura. I libri erano indirizzati a un pubblico di estrazione popolare e distribuiti in drogherie, stazioni ferroviarie, tabaccherie, edicole e chioschi, assieme giornali e rotocalchi. Fra gli anni Quaranta e Cinquanta gli editori letterari talvolta esitavano a vendere i diritti dei propri libri alle case che producevano *paperback*, con il timore che ciò minasse la reputazione di un autore e influisse

negativamente sulle vendite. In più casi, come riporta Beth Luey, il contratto di ristampa era subordinato all'approvazione della nuova copertina da parte del primo editore (Luey 2015, p. 44).

Il progetto di Enoch e Weybright andava nella direzione opposta a ciò che i *dime novel* avevano rappresentato sino a quel momento, a partire dai nomi scelti per le insegne editoriali: NAL avrebbe costruito una nuova biblioteca per i lettori d'America (New American Library of World Literature) che raccogliesse il meglio della produzione letteraria mondiale. Le pubblicazioni iniziarono con una collana di *fiction* che puntava a diventare sigillo di qualità (Signet Books – *signet* significa, appunto, sigillo) e una serie di classici e saggi a cui i lettori potessero affidarsi come a un mentore (Mentor Books, che nel tempo divenne un riferimento per i *curricula* scolastici e universitari). A queste due si sarebbe poi aggiunta una terza serie, Signet Key, che raccoglieva saggistica volta a formare il lettore generalista (NAL 1958). A un decennio dalla fondazione di NAL, Enoch e Weybright potevano vantarsi di aver pubblicato e ristampato con successo classici, nuovi autori, opere di consultazione, saggistica e manuali sui più vari argomenti: religione, filosofia, scienze sociali, antropologia, psicologia, storia – e perfino poesia. In un contesto geograficamente vasto come quello statunitense, e in un tempo in cui la popolazione rurale rappresentava il 45% di quella totale (contro il 17% di oggi), i due editori sfruttarono la capillarità della rete di distribuzione di quotidiani e giornali, portando libri dal prezzo abbordabile dove le biblioteche e le librerie non c'erano.

NAL operò in controtendenza anche nell'approccio ai mercati editoriali. Facendo tesoro dell'esperienza e delle conoscenze sviluppate negli anni Trenta con Albatross, Enoch colse l'opportunità offerta dai sussidi governativi per espandere il mercato della propria casa in Europa, un contesto pressoché ignoto agli editori statunitensi del settore *paperback*. Alla vigilia del decennale, Enoch e Weybright avevano venduto 40 milioni di libri in un solo anno attraverso un esteso mercato transnazionale (Troy 2018).

Che ruolo avevano, in questo progetto, gli autori stranieri? Esaminando i cataloghi appare chiaro che la nicchia della narrativa tradotta andò definendosi nel tempo, quando le attività editoriali erano già avviate. Se nelle pubblicazioni dei primi due anni gli autori stranieri non figurano, infatti, celebrando il primo decennio di attività gli editori festeggiavano la pubblicazione di una

trentina di autori da Francia, Italia, Spagna, Svizzera, Germania, India, Sud Africa, Svezia e Sud America. Fra questi c'erano ben sei autori italiani: Giuseppe Berto, Ennio Flaiano, Curzio Malaparte, Alberto Moravia, Vasco Pratolini ed Elio Vittorini (NAL 1958).

Non si trattava di traduzioni con vendite stellari: nella classifica delle alte tirature (oltre il milione di copie) non figuravano autori italiani né altri stranieri tradotti. Ciò non significa tuttavia che i libri pubblicati in traduzione fossero irrilevanti sul piano economico, e non solo per gli editori del segmento *paperback*. Le industrie *hardback* e *paperback* erano infatti legate a doppio filo: già all'altezza dei primi anni Cinquanta, la vendita dei diritti di ristampa (detti *subsidiary* o *secondary rights*) era una voce decisiva nel bilancio degli editori. Di conseguenza, il potenziale che un manoscritto aveva di attrarre un'offerta di ristampa influenzava direttamente la scelta degli editori di tradurre o meno un libro in primo luogo, dall'italiano come da qualsiasi altra lingua (Bonn 1982, p. 32; 1989). Come ha mostrato Thomas Bonn, i diritti per le ristampe in brossura erano spesso ciò che permetteva di mantenere i bilanci degli editori di *fiction* in attivo: quando un libro tradotto non aveva fortuna, l'editore *hardback* poteva venderne i diritti al settore *paperback*, che avrebbe tentato di farne un *hype book*, secondo il gergo editoriale: un libro che aveva venduto mediocrementemente o poco in copertina rigida, ma che poteva diventare un successo tascabile con la copertina giusta e un'adeguata campagna promozionale (cfr. Bonn 1982, p. 96; 1989, p. 32).

Nelle intenzioni degli editori e in consonanza con la rivoluzione editoriale e sociale in corso, i volumi Signet e Mentor rappresentavano opzioni accessibili, in termini economici e geografici, di provata qualità letteraria. Il catalogo dei testi tradotti contribuiva proprio all'affermazione di quest'ultimo punto. È significativo che Alberto Moravia e Curzio Malaparte siano ricordati ancora oggi da NAL fra i successi critici del dopoguerra, assieme a William Faulkner, George Orwell, D.H. Lawrence, Jack Kerouac, Margaret Mead, e J.D. Salinger.

Qual era dunque l'aspetto di questi testi per i lettori degli anni Quaranta, Cinquanta e Sessanta? I paratesti e l'iconografia dei volumi, se confrontati con le edizioni in copertina rigida, non sono definiti da tratti riconoscibilmente italiani. Rispetto alle edizioni

NAL, le sovraccoperte delle edizioni *hardback* erano caratterizzate da paesaggi riconoscibilmente italiani per la frazione più colta (e ricca) dei lettori statunitensi. Le copertine Signet inquadrano invece figure umane e afferiscono più direttamente all'iconografia dell'intrattenimento. L'ambientazione sociale è segnalata dal vestiario dei personaggi, per guidare l'acquirente nella ricerca di una storia in linea con i propri desideri. L'oggetto dei *blurb* sono le vicende e le passioni dei personaggi, con occasionali incursioni nelle condizioni postbelliche d'Italia, come nel caso di *The Skin* (Malaparte), *The Sky Is Red* (Berto) e *A Hero of Our Time* (Pratolini). Nel retro di copertina di *The Woman of Rome* (Moravia), forse il romanzo italiano di maggior successo anglofono nel terzo quarto del Ventesimo secolo, la vicenda di Adriana diventa simbolo dell'Italia postbellica: “una storia profondamente realistica e simpatetica [...] che in pratica è la storia dell'Italia moderna”. Come l'Italia, suggeriscono i paratesti, “Adriana [...] vende il suo corpo, ma non è mai svilita; ama ed è amata; la sua fondamentale bontà e la sua forza sopravvivono agli attacchi dei malvagi e dei crudeli” (Moravia 1951, quarta di copertina). Ho dimostrato in un lavoro di prossima pubblicazione come, nel contesto della Guerra Fredda, l'inquadramento dei testi ebbe un ruolo importante nella diplomazia culturale transatlantica e nella costruzione di un discorso intertestuale sulla cultura italiana con precisi risvolti politici, che può essere compreso solo in riferimento al contesto culturale d'arrivo (Pellizzato 2023b).

Edizioni e ristampe dimostrano come, trovandosi a promuovere libri che avevano già raccolto attenzione e plauso, i curatori si permettessero riferimenti letterari più precisi. Chi scriveva i *blurb* disponeva infatti di uno spazio e di un vocabolario estremamente limitati. È significativo che, tra i libri tradotti dall'italiano già noti al pubblico, vari tra i riferimenti indicati afferiscano al modernismo. Nel caso della seconda edizione di *The Short Cut* (Flaiano), nel retro di copertina si menzionano il Fyodor Dostoevsky di *Delitto e castigo* e il Thomas Mann di *Morte a Venezia*. Nel caso di *The Leopard* (Tomasi di Lampedusa), che all'altezza della prima edizione era già un acclamato successo, fra i “Signet books of related interest” figurano il *Dottor Živago* di Boris Pasternak e le *Confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull* di Mann.

Fra le edizioni NAL vari titoli e perfino una rivista<sup>3</sup> rimandano al catalogo di New Directions, casa editrice in certo modo opposta a New American Library. Se quest'ultima pubblicava decine di milioni di *paperback* ogni anno, New Directions si rivolgeva a un pubblico elitario, proponendo un numero contenuto di titoli, di alta qualità letteraria e tipografica per una fascia alta di prezzo. A fine anni Quaranta, un volume di New Directions poteva costare fino a quindici volte più di un volume in brossura NAL. Nonostante le differenze notevoli, anche l'impresa di New Directions era scaturita da un viaggio transoceanico, stavolta di senso inverso a quello percorso da Enoch: dagli Stati Uniti all'Europa – e ritorni, come si vedrà. In strati differenti del sistema culturale, sia New Directions sia New American Library puntavano a costruire un nuovo orizzonte culturale, che si componeva anche di libri italiani, moderni e modernisti. New Directions pubblicò Italo Svevo, Eugenio Montale, Giuseppe Ungaretti, Giorgio Bassani, ma anche Giuseppe Berto, Elio Vittorini, Corrado Alvaro e Tommaso Landolfi. Fra questi, Berto e Vittorini furono ristampati da NAL, che ripubblicò anche Luigi Pirandello, insieme a Vasco Pratolini, Dante Arfelli, Carlo Levi, Cesare Pavese, Ignazio Silone, oltre ai già menzionati Flaiano, Malaparte, Moravia, Tomasi di Lampedusa.

*Le 'direzioni nuove' di James Laughlin: uno stimolo all'agire poetico*

Nel 1934 James Laughlin, studente di lettere a Harvard, partì per un tour europeo che lo vide segretario di Gertrude Stein a Parigi e allievo di Ezra Pound a Rapallo. Incoraggiato da Pound, Laughlin decise di mettere da parte le proprie ambizioni di autore per dedicarsi all'editoria: al rientro negli Stati Uniti fondò una casa editrice, la cui prima pubblicazione fu *New Directions in Prose and Poetry*, corposa rivista annuale destinata a divenire celebre. Il primo numero era un'antologia con testi di autori statunitensi, fra cui Williams Carlos Williams, Ezra Pound, Elizabeth Bishop, Henry Miller, Marianne Moore e Wallace Stevens. Oggi quei nomi appartengono

3 Mi riferisco a *New World Writing*, pubblicata da NAL fra il 1952 e il 1960 e ispirata a *New Directions in Prose and Poetry*, di cui parlerò nella sezione successiva.



al canone del modernismo statunitense, ma all'epoca si trattava di scrittori ancora ai margini dell'attenzione. Non è un caso tuttavia che tutti compaiano nell'antologia curata da Laughlin, come conferma il programma letterario formulato nitidamente dal giovane editore: raccogliere e far leggere la prosa e la poesia più sperimentali con lo scopo di rivitalizzare il linguaggio, come primo passo verso una necessaria riforma sociale. In questa prospettiva la sperimentazione letteraria aveva un impatto diretto sulla società e ogni autore pubblicato dall'editore era, per quest'ultimo, un agente di trasformazione sociale (Laughlin 1936).

In breve tempo la rivista divenne un punto di riferimento per la letteratura d'avanguardia, affiancando agli autori statunitensi più innovativi traduzioni di testi europei, latinoamericani e asiatici. Come recita il risvolto del settimo volume, uscito nel 1942, *New Directions in Prose and Poetry* era l'antologia annuale di esplorazione della scrittura d'avanguardia negli Stati Uniti e all'estero. Il risvolto prosegue:

New Directions è una galleria letteraria, dove le più recenti opere di innovatori e sperimentatori vengono mostrate al pubblico per la prima volta. Qui potete scoprire le tendenze che influenzeranno gli scritti importanti del futuro. [...] Se uno scrittore ha sviluppato un'autentica "direzione nuova" è benvenuto in questo volume, indipendentemente da quanto inusuale possa essere. I lettori che non sopportano le forme stereotipate della scrittura commerciale godranno della vivace originalità di queste pagine (Laughlin 1942, sovraccoperta).

Nonostante il prestigio letterario, nel periodo 1943-1945 le condizioni economiche di *New Directions* si fecero critiche (Dana 1986; MacNiven 2014): il costo della carta e della stampa costrinse Laughlin a interrompere le pubblicazioni ed escogitare vie alternative. Nel 1946 Laughlin partì per un secondo viaggio in Europa (Francia, Svizzera, Italia, Austria, Germania e Regno Unito), dove sperava di trovare uno stampatore con cui collaborare e nuovi autori da pubblicare. Numerosi altri viaggi seguirono, con cadenza pressoché annuale.

Fu in questa prima occasione che Laughlin si rivolse a un intellettuale italiano, lo slavista e comparatista Renato Poggioli, per chiedere suggerimenti su scrittori italiani da tradurre e lettere di presentazione a stampatori di pregio. Ne nacquero ipotesi di collaborazione

e progetti letterari. Il tour europeo non produsse il supporto manifatturiero sperato, ma fruttò a Laughlin una più scaltrita competenza tipografica e relazioni dirette con autori “di valore”, secondo le sue stesse parole (1948, p. 510): Henri Michaux e Jean-Paul Sartre in Francia, Elio Vittorini e Giuseppe Berto in Italia. Nella ricostruzione di Dante Della Terza, Laughlin tornò negli Stati Uniti convinto che

la risposta alle difficoltà presenti consisteva [...] nel produrre libri di più alta qualità e di maggior impegno letterario e nell’includere nel programma editoriale di *New Directions* con maggior coerenza che nel passato scrittori contemporanei europei, o, se non contemporanei, di lampante modernità il cui messaggio potesse trovare calorosa ricezione presso il lettore americano che ad esso veniva esposto (Della Terza 1987, p. 160).

La sezione di poesia italiana curata da Poggioli poco più tardi per il decimo fascicolo di *New Directions in Prose and Poetry* è eloquente rispetto a che cosa, ad avviso dello studioso (e con assenso dell’editore, potremmo aggiungere), l’Italia poteva offrire al discorso letterario che andava svolgendosi negli Stati Uniti. Segnalando che la letteratura tradotta può essere letta solo dall’esterno, Poggioli scriveva che, proprio per questa ragione, le traduzioni diventavano lo stimolo ideale per proseguire nella sperimentazione, ovvero uno sprone all’azione poetica:

Per uno scrittore o un lettore di letteratura d’avanguardia non c’è nulla di più disorientante o perturbante della scrittura sperimentale di un altro ambiente. Ma questo disturbo è un magnifico pretesto e uno stimolo efficace a nuove sperimentazioni. Per questo motivo le opere tradotte di Rilke, Valéry, Lorca, Pasternak sono così entusiasmanti per lo scrittore anglofono. Questi poeti stranieri diventano esempi, anziché casi di studio. Invece di essere meri oggetti di ricerca poetica, i loro lavori sono sproni all’azione poetica (Poggioli 1948, p. 310).

L’indice del volume mostra quanto il progetto fosse ampio e articolato: accanto alle poesie di Montale, Ungaretti, Luzi e Giglio comparivano testi di Mary McCarthy e Tennessee Williams, un’antologia di poesia peruviana, un’antologia di poesia francese, saggi, racconti, testi satirici e fotografie. In quello stesso numero Laughlin esprimeva la propria stima per le culture europee, ancora alternative

alla plutocrazia statunitense, e invitava i lettori all'azione per creare una tradizione letteraria negli Stati Uniti. Questa consisteva nell'arrivare a un 1% di popolazione capace di apprezzare Henry James nel giro di tre generazioni (1948, p. 19). Laughlin annunciava inoltre di voler pubblicare un'antologia per ogni "principale" letteratura nazionale d'Europa: tedesca, francese, inglese e italiana. Il progetto di quest'ultimo volume era stato affidato a Elio Vittorini ma, al pari degli altri, non sarebbe stato realizzato. I libri di Vittorini furono invece tradotti e pubblicati assieme a quelli di altri autori italiani, menzionati nella sezione precedente.

Nella presentazione dei volumi di Vittorini ritornano alcuni elementi specifici: nel risvolto di copertina, la trama di *In Sicily* è presentata come "una storia molto semplice", che attraverso la lettura diventa un'esperienza di vita e al contempo un'esperienza artistica (Vittorini 1949, sovraccoperta). Nella prefazione di Hemingway, che tenne a battesimo Vittorini per il pubblico statunitense, lo scrittore italiano è rappresentato nell'apprendere l'Italia come un ragazzo americano apprende l'America dopo esser fuggito di casa. Hemingway continua: "L'Italia che [Vittorini] ha conosciuto e l'America che i ragazzi americani conoscono ha poco a che vedere con l'Accademia italiana o americana, che periodicamente attaccano la scrittura come una tempesta di polvere, e vengono sempre [...] disperse dalla pioggia". Al contrario del critico, associato a una pernicioso tempesta, secondo Hemingway il vero scrittore sapeva infondere la vita nei propri romanzi e nutrire i lettori: "In questo libro la pioggia che si riceve è la Sicilia. [...] Mi sta molto a cuore la sua [di Vittorini] capacità di portare la pioggia se la terra è arida e l'acqua è ciò di cui si ha bisogno" (Hemingway 1949, p. 4).

Nella sovraccoperta di *The Sky Is Red* Giuseppe Berto è tratteggiato con linee che ricordano il Vittorini di Hemingway. È ritratto nell'intento di esprimere a parole le verità insegnategli dall'esperienza, un'esperienza che è al contempo solida, difficile, aspra e reale. Nel risvolto, il volume è presentato come un libro di guerra incentrato su persone comuni: "[il libro] non parla di patriottismo o conflitti tra nazioni e classi sociali. Parla solo di persone: persone ordinarie, persone 'senza importanza'" (Berto 1948, sovraccoperta).

Sebbene non sempre collegati al concetto di modernità nella lettera dei paratesti, i libri italiani erano parte integrante del rinnovamen-

to letterario che Laughlin si proponeva di realizzare con New Directions, a partire dalle collocazioni editoriali delle traduzioni. Potrà qui bastare, per ragioni di spazio, il caso di *Confessions of Zeno* di Italo Svevo, con cui Laughlin inaugurò la collana ‘The Modern Readers Series’. Nella quarta di copertina, rivolgendosi direttamente ai lettori, l’editore affermava di voler contrastare la narrativa *pulp* dei tascabili con libri di alta qualità letteraria. Nonostante sulle sovraccoperte di edizioni più tarde si indichi *Light in August* di William Faulkner come il primo volume della collana, la quarta di copertina di *Confessions of Zeno* è inequivocabile:

Qualche parola a proposito di questa nuova collana di libri progettati da New Directions, di cui *La Coscienza di Zeno* è il primo. Circa cinque anni fa, notando che le ristampe esistenti tendevano a concentrarsi su libri non propriamente di prima classe in senso letterario per creare un pubblico di massa privo di discernimento, e che le nuove collane da 25 centesimi facevano gialli spazzatura e poco altro, abbiamo deciso di provare con The New Classics Series – ristampe a \$ 1,50 di *eccellenti libri moderni* (Svevo 1947, sovraccoperta, corsivo aggiunto).

Nel contesto della collana più corposa della casa editrice, *La coscienza di Zeno* inaugurava la serie dei “lettori moderni” in quanto “capolavoro della letteratura mondiale del Ventesimo secolo”, come recita il risvolto di copertina. Le traduzioni dall’italiano furono dunque, anche nel caso di New Directions, parte integrante dell’articolazione complessa di modernità che si svolse nel campo letterario statunitense durante i decenni successivi alla Seconda Guerra Mondiale – dall’originalità e vitalità delle ‘direzioni nuove’ proposte in rivista all’eccellenza di medio-lungo periodo promossa dalla ‘Modern Readers Series’, passando per i volumi di Berto e Vittorini, l’antologia tratta da *Botteghe Oscure* e ancora altri libri (Healey 2019), che sarà opportuno esaminare con il procedere delle ricerche.

In strati differenti del sistema editoriale e per lettori differenti, NAL e New Directions incorporarono la letteratura italiana del Novecento nella tradizione culturale degli Stati Uniti divenuti nuova potenza culturale mondiale, moderna e cosmopolita. Cooptando i nuovi romanzi italiani nel laboratorio della “tradizione attiva”, ovvero in quel sistema fluido di valori in flusso, idee provvisorie, gusto e poetica non scritta che influenzano lo svolgersi della tradizione letteraria (Poggioli 1948, p. 309), gli elementi moderni, inattuali e



modernisti della tradizione culturale italiana contribuirono a stimolare il processo di innovazione creativa in atto.

### *Bibliografia*

Berto, G.

1948 *The Sky is Red*, New Directions, New York.

Bonn, T.L.

1982 *Under Cover: An Illustrated History of American Mass-Market Paperbacks*, Penguin Books, New York.

1989 *Heavy Traffic & High Culture: New American Library as Literary Gatekeeper in the Paperback Revolution*, Southern Illinois University Press, Carbondale.

Cadioli, A.

1995 *Letterati Editori*, Il Saggiatore, Milano.

Cadioli, A., Vigni, G.

2004 *Storia dell'editoria italiana dall'Unità ad oggi: un profilo introdotto*, Bibliografica, Milano.

Cottenet, C.

2017 *Literary Agents in the Transatlantic Book Trade*, Routledge, New York.

Dana, R.

1986 *Against the Grain: Interviews with Maverick American Publishers*, University of Iowa Press, Iowa City.

Della Terza, D.

1972 "James Laughlin, Renato Poggioli and Elio Vittorini: The Story of a Literary Friendship", in *Yearbook of Italian Studies*, (1972), pp. 111-122.

1976 "James Laughlin, Renato Poggioli and Elio Vittorini: The Story of a Literary Friendship (Continued From the 1972 Issue of Yearbook)", in *Yearbook of Italian Studies*, (1973-1975), pp. 183-199.

Espagne, M.

2013 "La notion de transfert culturel", in *Revue Sciences/Lettres*, 1. Ultima consult. 12 luglio, 2023. <https://doi.org/10.4000/rs1.219>.

Ferretti, G.C.

2004 *Storia dell'editoria letteraria in Italia: 1945-2003*, Einaudi, Torino.



Graham, G.

2006 "Kurt Enoch: Paperpack Pioneer", in *Logos*, vol. 17, n. 1, pp. 28-34.

Healey, R.

2019 *Italian Literature since 1900 in English Translation*, University of Toronto Press, Toronto.

Hemingway, E.

1949 "Introduction", in Vittorini, E., *In Sicily*, New Directions, New York, pp. 3-4.

Hench, J.B.

2015 "A D-Day for American Books in Europe", in Nord, D.P., Shelley Rubin, J., Schudson M. (a cura di), *A History of the Book in America*, vol. 5, University of North Carolina Press, Chapel Hill.

2016 *Books as Weapons: Propaganda, Publishing, and the Battle for Global Markets in the Era of World War II*, Cornell University Press, Ithaca.

Intrator, M.

2019 *Books Across Borders. UNESCO and the Politics of Postwar Cultural Reconstruction, 1945-1951*, Palgrave MacMillan, Cham.

Laugesen, A.

2017 *Taking Books to the World*, University of Massachusetts Press, Amherst.

2020 "Remaking the World Through Reading", in Hammond, M. (a cura di), *The Edinburgh History of Reading*, Edinburgh University Press, Edinburgh, pp. 226-249.

Laughlin, J.

1936 "Preface: New Directions", in *New Directions in Prose and Poetry*, n. 1, pp. 3-8.

1942 [Risvolto di copertina], in *New Directions in Prose and Poetry*, no. 7.

1948 "A Few Random Notes from the Editor", in *New Directions in Prose and Poetry*, n. 10, pp. 17-22, 510-512.

Liucci, R.

2002 *L'Italia borghese di Longanesi: giornalismo politica e costume negli anni '50*, Marsilio, Venezia.

Luey, B.

2015 "The Organization of the Book Publishing Industry", in Nord, D.P., Shelley Rubin, J., Schudson M. (a cura di), *A History of the Book in America*, vol. 5, University of North Carolina Press, Chapel Hill.

MacNiven, I.S.

2014 *"Literchoor Is My Beat": A Life of James Laughlin, Publisher of New Directions*, Farrar, Straus and Giroux, New York.

Matthews, K.

2016 *Reading America: Citizenship, Democracy, and Cold War Literature*, University of Massachusetts Press, Amherst.

Moravia, A.

1951 *The Woman of Rome*, New American Library, New York.

NAL [New American Library of World Literature]

1958 *Good Reading for the Millions. A Brief History of Signet and Mentor Imprints, 1958-1958*, New American Library, New York.

Pawley, C.

2010 *Reading Places: Literacy Democracy, and the Public Library in Cold War America*, University of Massachusetts Press, Amherst.

Pellizzato, G.

2021 *Prezzolini e Parise: un'amicizia transoceanica. Edizione critica e commentata del carteggio 1951-1976*, Leo S. Olschki, Firenze.

2023a "Like Needle and Thread: How Women Connected Italy to America at the House of John Farrar and Roger Straus", in Wilson, N., Battershill, C., Heywood, S., La Penna, D., Southworth, H., Staveley, A., Willson Gordon, E. (a cura di), *The Edinburgh Companion to Women in Publishing, 1900-2000*, Edinburgh University Press, Edinburgh, pp. 111-126.

2023b "Displacing Perspectives on Renaissance: Cultural Translation and the Politics of Italian Literature at the Onset of the Cold War" in *Journal of Modern Italian Studies*, vol. 29, n. 2, pp. 111-126.

Pettinos Blow, E.

1947 "Readers and Writers in Italy: A Report from Italy", in *The New York Times*, 9 Febbraio, pp. 35-36.

Poggioli, R. (a cura di)

1948 "A Little Anthology of Italian Poetry", in *New Directions in Prose and Poetry*, n. 10, pp. 309-329.

Prezzolini, G.

1954 *L'italiano inutile: memorie letterarie di Francia, Italia e America*, Longanesi, Milano.

Reginald, R., Burgess, M.

1973 *Cumulative Paperback Index, 1939-1959; A Comprehensive Biblio-*

*graphic Guide to 14,000 Mass-market Paperback Books of 33 Publishers Issued under 69 Imprints*, Gale Research, Detroit.

Sapiro, G.

2016 “How Do Literary Works Cross Borders (or Not)?: A Sociological Approach to World Literature”, in *Journal of World Literature*, vol. 1, n. 1, pp. 81-96.

Schiffrin, A.

2000 *The Business of Books: How International Conglomerates Took over Publishing and Changed the Way We Read*, Verso, London–New York.

Schreuders, P., Pachter, J.

1981 *Paperbacks, U.S.A.: A Graphic History, 1939-1959*, Blue Dolphin Enterprises, San Diego.

Scott, L.M.

2015 “Markets and Audiences”, in Nord, D.P., Shelley Rubin, J., Schudson M. (a cura di), *A History of the Book in America*, vol. 5, University of North Carolina Press, Chapel Hill.

Svevo, I.

1947 *Confessions of Zeno*, New Directions, New York.

Troy, M.K.

2018 *Strange Bird: The Albatross Press and the Third Reich*, Yale University Press, New Haven.

UNESCO (a cura di)

1947 *Book of Needs of Fifteen War-Devastated Countries in Education, Science and Culture*, United Nations Educational Scientific and Cultural Organisation, Paris.

Vittorini, E.

1949 *In Sicily*, New Directions, New York.

Weinstein, M.

2008 *Paperback Covers*, Polygonal Publishing House, Washington.





GIORGIO ALBERTI

## RICEZIONE DELLA POESIA ITALIANA CONTEMPORANEA NEL SECONDO DOPOGUERRA: IL CASO DEGLI STATI UNITI

La traduzione letteraria negli Stati Uniti oggi sembra godere di nuova popolarità. Settembre è diventato il National Translation month, ci sono importanti premi per la traduzione letteraria (tra cui il National Translation Award, PEN Translation Prize, Best Translated Book Awards, Lucien Stryk Asian Translation Prize, American-Scandinavian Foundation Translation Prizes, Found in Translation Award), mentre recentemente nella edizione statunitense del *Guardian* (Self 2023) si è parlato del fascino per la narrativa in traduzione per una nuova generazione di lettori: le vendite infatti sono aumentate nell'ultimo anno del 22% rispetto all'anno precedente e metà degli acquirenti ha meno di 35 anni. Il mercato digitale, inoltre, ha dato nuovo spazio alla poesia in traduzione: un sito come poets.org, promosso dalla Academy of American Poets, ha una sezione dedicata alla poesia in traduzione e mette in contatto milioni di lettori con le opere di poeti contemporanei grazie ai suoi numerosi programmi e alle pubblicazioni consultabili gratuitamente. L'Academy pubblica 260 nuovi autori l'anno, ha fondato a metà degli anni Novanta il Mese Nazionale della Poesia (aprile) e pubblica la rivista letteraria biennale *American Poets*, alla quale sono collegati gli "American Poets Prizes & Fellowships", che ogni anno distribuiscono più di un milione di dollari tra duecento poeti.

In questo quadro, anche la letteratura italiana acquisisce maggiore visibilità, in parte grazie alla fama di traduttori importanti, come Ann Goldstein, e di autori di straordinario successo, come Elena Ferrante, ma anche grazie all'attività delle University Press e di piccoli editori che hanno investito in opere talvolta ponderose, come la recente traduzione delle opere complete di Primo Levi, dello Zibaldone di Giacomo Leopardi, o delle nuove traduzioni in più volumi delle poesie di Salvatore Quasimodo, Pier Paolo Pasolini e Umberto Saba. La cosa è tanto più significativa se si tiene conto che oggi solo il 3% di tutti i titoli pubblicati negli Stati Uniti è costituito da



opere in traduzione; per la maggior parte queste opere compaiono nei cataloghi di piccole case editrici (in Italia le traduzioni superano il 50% dei titoli totali), e solo una minima parte riceve l'attenzione necessaria da parte dei media mainstream per farla entrare nel radar dei lettori americani non specificamente alla ricerca di opere internazionali. Valutare la ricezione delle opere in traduzione è importante, perché gli Stati Uniti rivestono ancora un ruolo egemonico nella definizione dei criteri di legittimità letteraria a livello mondiale.

Per capire l'impatto delle opere letterarie italiane negli Stati Uniti, occorre precisare ulteriormente alcune caratteristiche del mercato editoriale statunitense e dei suoi lettori. Già prima della guerra, gli Stati Uniti producevano e distribuivano libri secondo un'organizzazione industriale. I paperback esistevano dalla fine degli anni Trenta, raggiungendo vendite per 95 milioni di copie nel 1947 e per 270 milioni cinque anni dopo (North, 2009, p. 45). Nel 1947, 648 case editrici avevano pubblicato 487 milioni di libri, per un totale di 484 milioni di dollari di fatturato e 9182 titoli (p. 25). In quegli anni, il mercato cresceva esponenzialmente, procedendo di pari passo con il livello di scolarizzazione: negli anni Cinquanta ogni americano comprava in media cinque libri all'anno (p. 52). Se fino agli anni Quaranta solo il 24% della popolazione aveva completato gli studi secondari di secondo grado (p. 73), nel 1970 ben il 94% dei giovani tra i 14 e 17 anni era iscritto alla scuola media superiore (p. 8). La potenza dell'editoria statunitense va vista anche in relazione alla sua capacità di espansione all'estero: nel secondo dopoguerra, gli Stati Uniti intensificarono notevolmente l'esportazione dei loro titoli in Europa, e con essi il proprio modello editoriale, con tanto di uffici esteri e agenti letterari (p. 32).

In questo quadro complesso, moderno e industrializzato, potrà sembrare paradossale considerare la poesia come un punto di osservazione privilegiato dell'impatto della cultura italiana negli Stati Uniti del secondo dopoguerra, che è quanto intendo fare in questo saggio. Certamente, in quel periodo, i film neorealisti italiani godevano di grande visibilità nel panorama culturale americano. Durante la guerra, una discreta attenzione era stata riservata ai romanzi neorealisti e, negli anni successivi, l'idea che i lettori americani avevano dell'Italia passava in parte dalle traduzioni dei romanzi. In confronto, il mercato della poesia appare molto limitato. Perché allora studiare la ricezione della poesia? Si tratta di una questione importante

nello studio dei transfer culturali, che richiede di soffermarsi su cosa renda i libri rilevanti e gli autori visibili nei diversi mercati, perché l'influenza di molti prodotti culturali può non essere direttamente collegata al loro successo commerciale<sup>1</sup>.

Quando pensiamo alla poesia, il numero di copie vendute di un libro spesso non è un buon indice dell'impatto di un autore: i libri di poesia in traduzione negli Stati Uniti (come del resto ovunque) sono generalmente un investimento a lungo termine, spesso destinato a una perdita economica. Ma la poesia costituisce un capitale culturale: l'editore valuta il prestigio che può portare al catalogo della casa editrice; la circolazione è ristretta e risponde perlopiù alla domanda autoprodotta di circoli intellettuali e accademici. Negli anni quaranta e cinquanta gli intellettuali americani prestavano particolare attenzione all'analisi critica dei testi poetici e senza dubbio la poesia era considerata il genere letterario più importante. Progressivamente teorizzate alla fine degli anni dieci del Ventesimo secolo, ma formalizzate negli anni quaranta, le teorie formaliste del *New Criticism* ponevano grande enfasi sul *close reading*, e, specialmente per quanto riguarda la poesia, sui valori connotativi e associativi delle parole e sulle molteplici funzioni del linguaggio figurativo – simbolo, metafora e immagine – nell'opera. Il testo poetico era, anzi, l'oggetto privilegiato dell'analisi e della critica letteraria, che ne teorizzava la funzione di oggetto estetico autonomo e autoreferenziale. Il movimento, che deve il suo nome al libro del 1941 di John Crowe Ransom, *The New Criticism*, ebbe immenso successo nella cultura letteraria universitaria e extrauniversitaria statunitense, egemonizzando la critica letteraria fino agli settanta. Ad esempio, il poeta Robert Lowell, che avrebbe avuto un'influenza notevole nella ricezione delle poesie di Eugenio Montale negli Stati Uniti, fu introdotto al *New Criticism* dal poeta Allen Tate. Le traduzioni imitative di Lowell (quindi non letterali né parafrastiche) delle poesie di Montale, come vedremo, cercavano di preservare un equilibrio tra la forma poetica e il contenuto, poiché l'esperienza della lettura delle parole evocative e particolari di una poesia, comprese le sue tensioni irrisolte, era considerata intimamente legata al suo significato.

In questo contesto, i poeti italiani ebbero molteplici opportunità di essere letti e apprezzati in traduzione negli Stati Uniti nei pri-

---

1 Cfr. Bourdieu 1977 e Casanova 2002.

mi anni del dopoguerra: le riviste letterarie e le antologie furono un primo importante canale di diffusione, ma la poesia italiana, in quegli anni, venne anche discussa, qualche volta, dalla stampa generalista, e spesso da voci autorevoli. Pur importanti, questi indicatori non sono gli unici per misurare la ricezione americana della poesia italiana, e per avere un quadro più completo è necessario soffermarsi su altri aspetti che sono l'oggetto di questo contributo. Nella prima parte, infatti, si mostra come la poesia sia stata spesso il primo incontro con la letteratura italiana in lingua originale per i traduttori che stavano imparando l'italiano, poiché la traduzione di testi letterari veniva utilizzata anche come strumento per affinare la comprensione di una lingua straniera, secondo un metodo grammaticale-traduttivo che risale all'insegnamento delle lingue classiche. Successivamente, il lavoro verte sul ruolo di intermediari culturali che hanno stabilito collaborazioni sistematiche – tra istituzioni universitarie, riviste letterarie e mercato editoriale – di cui la traduzione della poesia italiana ha spesso beneficiato, e infine, analizza il modo in cui alcuni poeti italiani, e in particolare Eugenio Montale, sono stati tradotti a più riprese da scrittori inglesi e americani.

### *La prima antologia*

La circolazione della poesia italiana negli Stati Uniti nel dopoguerra è legata in gran parte alle antologie e alle riviste letterarie, primo luogo di diffusione. In questo studio, si guardano sistematicamente le pubblicazioni americane, ma si accenna anche ad alcune pubblicazioni inglesi particolarmente prestigiose e disponibili nelle biblioteche americane.

Nel 1947 la rivista *Briarcliff Quarterly* pubblicò una selezione intitolata *Contemporary Italian Literature*, a cui partecipano intermediari culturali cruciali negli anni successivi. La selezione fu curata da Norman Macleod e Renato Poggioli, allora professore alla Brown University, che introdusse l'antologia con un saggio intitolato "Italian Literature Between the Two Wars". L'antologia comprendeva molti nomi consolidati: Dino Campana (tradotto da Warren Ramsey), Libero de Libero (Frederick Mortimer Clapp), Eugenio Montale (Maurice English), Aldo

Palazzeschi (Clapp), Salvatore Quasimodo (William Weaver), Umberto Saba (Clapp), Giuseppe Ungaretti (Weaver). Questo fu l'inizio di un proficuo rapporto che Weaver instaurò con la letteratura italiana<sup>2</sup>. Poggioli, introducendo il volume, presentava i poeti in questo modo:

Mentre Ungaretti e Saba sono i poeti di un'armonia cosmica e umana, Eugenio Montale canta con voce dissonante le disarmonie della condizione dell'universo e della condizione dell'uomo. Poeta di potente originalità, Montale vede il creato come un paesaggio desertico e devastato, la vita come una superficie lunare da cui emergono i resti sparsi della vita e le rovine dell'anima. [...] I giovanissimi seguono un percorso diverso: la tragica esperienza della guerra ha riempito la loro poesia di forti accenti corali, di echi sociali e politici, come nel caso di Tommaso Gigli e Vittorio Sereni (p. 225).

Tradurre poesia è un compito difficile, spesso descritto come impossibile: se da un lato offre una certa libertà nell'adattare una poesia al mercato letterario (o a uno stile personale, soprattutto quando i traduttori sono essi stessi poeti), dall'altro richiede un'attenzione assoluta alla forma e al significato. Nel panorama culturale modernista, sia prima che dopo la Seconda Guerra Mondiale, la poesia era il genere più autorevole; la traduzione di poesia poteva offrire dunque l'opportunità di stabilire una voce originale. Weaver così iniziò la sua carriera.

### *William Weaver, un traduttore emblematico*

Weaver si era laureato *summa cum laude* a Princeton nel 1946; "per pura coincidenza", ammette, era stato autista di ambulanze in Italia durante la Seconda Guerra Mondiale e aveva vissuto principalmente in Italia dopo la fine della guerra. Fu successivamente borsista Fulbright a Roma. Negli Stati Uniti d'America collaborò con Renato Poggioli e con la traduttrice Francis Frenaye, da cui fu avviato alla traduzione professionale. Nel 1947 il suo italiano era tuttavia ancora impreciso, come egli stesso scrive:

2 Nell'importante bibliografia *Twentieth Century Italian Literature in English Translation* di Robert Healey il nome di Weaver compare più di 200 volte.

Quando sono tornato in Italia [1946], sono andato a Napoli e ho vissuto con la famiglia di un amico in un appartamento con vista sul Golfo di Napoli. [...] È stato allora che ho iniziato a parlare veramente l'italiano. E ho incontrato – una di quelle meravigliose coincidenze della mia vita – questo giovane gruppo di persone a Napoli, che volevano tutte diventare scrittori. Avevano la mia età. Non conoscevo affatto la letteratura italiana. Mi regalarono le poesie di Montale e Ungaretti. Ho regalato loro libri che non avevano mai sentito nominare: F. Scott Fitzgerald, Isherwood e così via. Non riuscivo a leggere le poesie se non provavo a tradurle, così lo feci per me stesso. Ho iniziato a tradurre prima di conoscere davvero l'italiano. L'ho fatto per me stesso, non con l'idea di diventare un traduttore [...] I dizionari erano molto difficili da trovare. Non avevo un dizionario italiano-inglese. Avevo un dizionario italiano-tedesco; il problema era che non conoscevo il tedesco. Ma poi avevo un dizionario tedesco-inglese. Quindi traducevo attraverso il tedesco. Inoltre, i miei amici conoscevano un po' di inglese e un po' di francese e, essendo napoletani, erano ottimi mimi. Era una forma di farsa. Recitavano le poesie di Ungaretti; ho un ricordo vivido di qualcuno che cercava di illustrarmi "M'illumino d'immenso", spalancando le braccia, la bocca e gli occhi per farsi illuminare dall'immensità! Quando finalmente ho imparato l'italiano, ho smesso subito di tradurre poesie perché mi sono reso conto di quello che stavo facendo. Ho iniziato a tradurre prosa qualche anno dopo semplicemente perché un mio amico mi ha chiesto di tradurre il suo romanzo e ho scoperto che mi piaceva farlo (Weaver 2002).

In quegli anni Weaver coltivò l'amicizia con Elsa Morante e Alberto Moravia, che lo portò a incontrare molti dei principali autori italiani tra la fine degli anni quaranta e l'inizio degli anni cinquanta e divenne un importante collaboratore dell'influente rivista letteraria internazionale *Botteghe Oscure* di Marguerite Caetani diretta da Giorgio Bassani.

A dodici anni, Weaver aveva annunciato alla sua famiglia il desiderio di intraprendere la carriera di scrittore. Nei documenti conservati presso la Lilly Library dell'Indiana University di Bloomington sono presenti i suoi primi diari, contenenti liste di opere della letteratura mondiale da leggere, brani musicali da ascoltare e relazioni personali da coltivare per ottenere il riconoscimento nella sua scrittura creativa. Nel 1950 scrisse una prima novella, pubblicata su *Botteghe Oscure* (Weaver, 1950), e per molto tempo pensò di essere destinato a diventare uno scrittore. Per questo, quando si dedicò alla traduzio-

ne di romanzi, scelse solo i libri che riteneva potessero essere resi bene in inglese (o meglio, nella sua scrittura), consapevole che il successo di un traduttore *freelance* dipendeva dalla sua reputazione. Fu per questo attivo promotore dei suoi autori preferiti. Nei primi anni, tradurre poesie gli offrì sia la possibilità di accumulare rapidamente riconoscimenti per il proprio lavoro di scrittore, sia l'opportunità di affinare la sua conoscenza della lingua italiana, e nei decenni successivi, si affermò come uno tra i migliori traduttori in inglese di prosa italiana contemporanea ricevendo numerosi riconoscimenti e contribuendo a innescare cambiamenti fondamentali nello status dei traduttori negli USA.

*Renato Poggioli, un imprescindibile intermediario accademico*

Nei primi anni del dopoguerra, Renato Poggioli fu un mentore fondamentale per Weaver e per molti altri traduttori. Promosse collaborazioni con gli editori – in particolare con James Laughlin di New Directions, la più prestigiosa casa editrice americana di poesia in traduzione (Pellizzato 2021) – e le sue prefazioni e introduzioni contribuirono a plasmare la ricezione della poesia italiana negli Stati Uniti. Nell'introduzione *A Little Anthology of Italian Poetry* per la collana New Directions in Prose and Poetry, in cui pubblicò anche *La terra promessa* di Giuseppe Ungaretti, *La primavera hitleriana* di Montale, *Quaderno gotico* di Mario Luzi e *Temi di una sinfonia* di Tommaso Giglio, Poggioli descrisse il compito di tradurre e presentare la poesia contemporanea in un mercato diverso sia come processo disorientante, sia come possibilità di approfondire la sperimentazione formale attraverso un confronto più sistematico con la produzione globale.

Nell'apprezzare la capacità di Poggioli di agire come intermediario e traduttore di letteratura italiana negli Stati Uniti, non va sottovalutato il peso che ebbe il suo ruolo accademico: dal 1939 al 1950, Poggioli fu professore di letteratura italiana alla Brown University; durante la guerra, prestò servizio nell'esercito degli Stati Uniti come traduttore; nel 1946, per volontà di Harry Levin, che rivitalizzò notevolmente il programma di letterature comparate ad Harvard, fu invitato come *visiting professor*, e nel 1950 divenne professore di studi slavi e letterature comparate ad Harvard. Nonostante fosse un

membro attivo della Mazzini Society e ad Harvard frequentasse sia il socialista Gaetano Salvemini che il cattolico Giorgio La Piana, si occupò prevalentemente di letteratura. Questi erano anche gli anni in cui collaborava con lo scrittore Luigi Bertì alla rivista letteraria *Inventario* (1946-64), che pubblicava autori internazionali, e in particolare anglosassoni. Infatti, tutte le poesie della *Little Anthology* apparvero prima su *Inventario*, nel 1946. Poggioli si trovò in una posizione di crescente autorevolezza che gli permise di coordinare l'importazione della poesia italiana negli Stati Uniti anche grazie allo scambio con due importanti letterati della casa editrice Einaudi: Elio Vittorini e Cesare Pavese (Della Terza, 1982). Il traduttore di *La primavera hitleriana* di Montale fu Maurice English, che era stato capo del *desk* italiano dell'Ufficio americano per l'informazione di guerra; le altre poesie furono tradotte da Weaver, allora lettore di inglese all'Università della Virginia. Poggioli, infine, collaborò anche con la redazione di *Botteghe Oscure* fin dalla fondazione della rivista letteraria nel 1948.

### *Botteghe Oscure*

Per capire la posizione innovativa di una rivista internazionale come *Botteghe Oscure* è bene approfondire il quadro editoriale delle riviste letterarie negli Stati Uniti del dopoguerra. In *Magazines and the Making of Authors*, Carol Polsgrove (North 2009, cap. 14) analizza il ruolo delle riviste americane nella formazione degli scrittori nel periodo del dopoguerra. Le riviste letterarie fungevano non solo da mezzo attraverso il quale un autore poteva entrare in contatto con un pubblico definito – di cui condivideva i valori politici o estetici – ma anche da strumento che consentiva all'agente o all'editore di testare l'interesse del pubblico per quello scrittore. Inoltre, all'epoca le riviste letterarie rappresentavano una fonte di reddito per molti autori americani: spesso, infatti, le pubblicazioni sui periodici erano più remunerative rispetto alle edizioni in libro.

Le principali riviste di poesia erano tre: *Poetry*, *The Hudson Review* and *The Kenyon review*. La prima, fondata a Chicago da Harriet Monroe nel 1912, era il più autorevole e indipendente mensile di poesia dai tempi del primo modernismo. Si era affermata pubblicando le prime importanti poesie di T.S. Eliot,



Marianne Moore, Ezra Pound, Carl Sandburg, Wallace Stevens, William Carlos Williams e di altri autori ormai classici, e negli anni qui considerati ospitava opere di quasi tutti i maggiori poeti contemporanei. La seconda, la *Kenyon Review*, nacque da un'idea della poetessa Roberta Teale Swartz e di suo marito Gordon Keith Chalmers, presidente del Kenyon College. Fu Swartz a reclutare John Crowe Ransom alla direzione della rivista. Il numero inaugurale, pubblicato nel gennaio 1939, includeva opere di Delmore Schwartz, Ford Madox Ford, Randall Jarrell e Robert Lowell. La terza, la *Hudson Review*, fu fondata nel 1948 da Frederick Morgan, che la diresse per i primi cinquant'anni, era una rivista trimestrale, e un importante forum per il lavoro di nuovi scrittori e per l'esplorazione di nuovi sviluppi nella letteratura e nelle arti. Questo quadro editoriale era certamente chiaro a Marguerite Caetani, fondatrice di *Botteghe Oscure*, rivista che si distinse come un'impresa innovativa: escludendo critici<sup>3</sup> e recensioni, dopo un primo numero interamente in italiano cominciò progressivamente a pubblicare contributi originali in cinque lingue senza traduzioni. Tale approccio coinvolgeva sia scrittori giovani e poco conosciuti sia autori affermati. Come dichiarava la copertina dell'antologia americana che nel 1950 presentò al pubblico statunitense un compendio degli autori italiani pubblicati nei primi due anni della rivista: "non servendo alcun gruppo o corrente, cercando la varietà e l'eccellenza, la rivista si sforza di offrire uno spaccato della scrittura attuale in tutte le forme" (Caetani 1950, copertina). Esattamente come le riviste americane a cui abbiamo accennato, *Botteghe Oscure* era dedicata principalmente alla poesia contemporanea.

Gli autori inglesi e statunitensi, insieme a quelli italiani, comparvero nel secondo numero, mentre gli scrittori francesi comparvero dal terzo (primavera 1949), i testi tedeschi nel numero XIV (1954), gli spagnoli nel numero XVI (1955). Nei suoi dodici anni di vita, la rivista pubblicò 650 scrittori di oltre 30 nazionalità, tra cui 133 italiani (Giorcelli 2021,

3 Un'importante eccezione è rappresentata da Georges Bataille, "La Lettre à René Char sur les Incompatibilités de l'écrivain", pubblicato nel quarto volume del 1950 di *Botteghe Oscure*, che allontana la rivista da Sartre, dalla *littérature engagée* e dalla rivista *Les Temps Modernes*. In questo contributo, Bataille si allontana egualmente dall'idea di *art pour l'art*. Cfr. Risset 2007.

p. 22). Come spiega Cristina Giorcelli (p. 22, nota 7), la tardiva comparsa di testi francesi era probabilmente un modo per distinguere questa nuova impresa dalla rivista che Caetani aveva avviato nel 1924 durante il suo soggiorno a Parigi, *Commerce*, con il sostegno di Paul Valéry, Leon-Paul Fargue e Valérie Larbaud. Anche *Commerce* era dedicata principalmente alla poesia contemporanea, con alcuni testi letterari in prosa e saggi filosofici, ma questi venivano pubblicati per lo più in traduzione, senza i testi originali. In *Botteghe Oscure*, invece, i testi erano presentati per la maggior parte in lingua originale, e ogni numero comprendeva diverse sezioni in lingue diverse, lasciando al lettore il compito di stabilire connessioni tra i vari testi e autori. In un panorama culturale politicamente e ideologicamente diviso, la rivista resistette ad allinearsi o a promuovere qualsiasi programma o manifesto. In un volantino promozionale per i primi due numeri, si legge che l'intento della rivista era quello di superare "le barriere del nazionalismo e dei punti di vista antagonisti [...]"; divulgare e diffondere la letteratura moderna tra un'ampia cerchia di lettori. [...] Mettere sullo stesso piano le letterature di tutti i paesi; scoprire i migliori frutti che ogni letteratura è in grado di dare; raccogliere gli scrittori più giovani e meno conosciuti oltre a quelli che hanno già ottenuto un ampio riconoscimento" (Giorcelli 2021, p. 12).

Giorgio Bassani fu il direttore della rivista, anche se Guglielmo Petroni e Ignazio Silone (che conosceva molto bene anche il mercato letterario internazionale, soprattutto quello tedesco) furono importanti collaboratori per la sezione italiana, Jean Paulhan e il poeta René Char furono i redattori per il francese, mentre per l'inglese i redattori furono il traduttore americano Ben Johnson, il poeta gallese Dylan Thomas, il poeta scozzese Edwin Muir e il critico inglese John Davenport – quest'ultimo scriveva anche per *The Observer* e *The Spectator*. L'attore e scrittore americano Eugene Walter divenne il segretario editoriale della rivista. Tuttavia fu Caetani, che non compare mai sulla rivista con un ruolo ufficiale, a prendere la decisione finale su ogni testo.

Caetani si impegnò molto nella diffusione, promozione e riconoscimento a livello mondiale della rivista, che fu distribuita a Tokyo, Amsterdam, Wiesbaden, Londra, Parigi, Melbourne, Johannesburg e Middletown (Connecticut), ma arrivò anche in Scandinavia, Austria, Turchia e Svizzera. A New York fu venduta nella famosa libreria Gotham Book Mart; raggiunse biblioteche, opinionisti, professori di letteratura italiana in tutti gli USA. Specialmente nei primi anni,

Caetani era frustrata per la limitata risposta della critica americana a *Botteghe Oscure*, mentre apprezzava la maggiore attenzione che le era stata riservata nel Regno Unito; tuttavia, vi furono recensioni su *The New Yorker*, *The New Republic*, *Time Magazine* e *The New York Times Book Review*.

Nel Regno Unito e negli Stati Uniti, *Botteghe Oscure* si fece conoscere anche attraverso la già citata *An Anthology of New Italian Writers* (Caetani 1950), pubblicata da New Directions negli Stati Uniti e da John Lehmann nel Regno Unito; il libro rappresentava il culmine di una strategia biennale volta ad espandere la portata della rivista nei paesi di lingua inglese. Infatti, nei numeri di *Botteghe Oscure* precedenti all'antologia, le opere di giovani autori italiani vennero tradotte in inglese e stampate in libretti separati che accompagnavano i numeri 4, 5 e 6 della rivista letteraria. L'antologia fu accolta positivamente dalla maggior parte della critica, anche se alcuni degli autori più noti furono intenzionalmente esclusi – in particolare, Montale, scrittore invece centrale in un secondo progetto previsto con l'editore Farrar Straus (progetto mai concretizzato a causa della volontà di Caetani di includere anche molti autori sconosciuti difficili da presentare con successo al pubblico americano). Per l'antologia, Weaver tradusse giovani poeti: Giorgio Bassani, Attilio Bertolucci, Giorgio Caproni, Francesco Fortini, Alfonso Gatto, Antonio Rinaldi e Roberto Roversi. La rete di scrittori, traduttori e critici coinvolti nell'operazione era notevole: la traduttrice e autrice Margaret Bottrall era un'australiana che visse a Roma dal 1945 al 1950 con il marito, il poeta Ronald Bottrall, anch'egli presente su *Botteghe Oscure* (Salvagni, 2013). Il poeta Edwin Muir, futuro traduttore di Montale, era un altro amico di Caetani e collaboratore della rivista; fu direttore del British Council a Praga e a Roma dal 1946 al 1949, quindi conobbe e lavorò con i Bottrall. Scrisse una recensione molto positiva dell'antologia su *The Observer* nel febbraio 1951, contribuendo alla sua diffusione. Nel *New Yorker* del novembre 1950, Louise Bogan, consulente della rivista per la poesia dal 1931 al 1969, espresse invece qualche riserva sulla qualità delle poesie scelte. Critiche alla selezione di poesia dell'antologia furono espresse in un altro articolo scritto per *The Freeman* da Thomas Bergin, un eminente studioso di letteratura italiana medievale. Tra il 1943 e il 1946, Bergin fu direttore delle relazioni pubbliche della sede della Commissione alleata di controllo in Italia<sup>4</sup>.

---

4 Per un approfondimento, cfr. *ibid.*, cap. 9.

### *Altre antologie*

Oltre all'*Anthology*, tre antologie successive furono fondamentali per consolidare la presenza della poesia italiana in USA. La prima è *The Promised Land and Other Poems*, antologia di quattro affermati poeti italiani contemporanei pubblicata nel 1957. I testi paralleli in italiano e inglese di Saba, Ungaretti, Montale, Quasimodo vennero selezionati e introdotti da Sergio Pacifici, professore di letteratura a Yale, oltre che al City College e al Queens College della City University of New York. Qui importanti traduttori, intermediari, accademici, intellettuali, poeti (Thomas Bergin, Irma Brandeis, Frederick Mortimer Clapp, John Glynn Congley, Gilbert Creighton, Maurice English, Ben Johnson, James Merrill, Sergio Pacifici, Bernard Wall, e William Weaver) celebrano quattro affermati poeti italiani. Si tratta di un momento di consolidamento orchestrato da Pacifici che nel 1962 pubblicherà una *Guide to Contemporary Italian Literature*, un libro a scopo didattico.

La seconda antologia, *The Penguin Book of Italian Verse* (1958), presenta testi con traduzioni in prosa di George Kay di poeti del Novecento, quali D'Annunzio, Campana, Ungaretti, Montale e Quasimodo. Il volume fu recensito positivamente sul *Times Literary Supplement*. È interessante che si tratti di un'edizione tascabile prodotta da un grande editore con intento divulgativo perché registra un potenziale interesse del mercato editoriale e un ulteriore consolidamento della legittimità dei poeti italiani moderni nel panorama letterario internazionale. Prima di questa antologia, la poesia italiana era infatti stata pubblicata in edizioni limitatissime, letta in biblioteche, discussa tra studenti, accademici e intellettuali.

Infine, nel 1959, l'anno del Nobel di Quasimodo, *The Literary Review*, 3 produsse un numero italiano "antologico", curato da Eric Sellin, a lungo professore di francese a Temple e Tulane, scrittore e traduttore, e che nel 1984 avrebbe fatto parte del comitato del Neustadt International Prize for Literature. I traduttori erano Sellin e Charles Guenther, poeta, critico e traduttore (candidato al Premio Pulitzer per la poesia). I poeti pubblicati nel numero erano Attilio Bertolucci, Giorgio Caproni, Libero de Libero, Alfonso Gatto, Mario Luzi, Pier Paolo Pasolini, Sandro Penna, Rocco Scotellaro, Vittorio Sereni, Leonardo Sinisgalli e Maria Luisa Spaziani. Nello stesso anno, il secondo numero della rivista continuò a dedicare spazio alla poesia italiana contemporanea, selezionata e tradotta da Guenther: Carlo Betocchi, Raffaele Carrieri, Libero de

Libero, Ugo Fasolo, Luigi Fiorentino, Alessandro Parronchi, Salvatore Quasimodo, Nelo Risi, Sergio Solmi, Camillo Sbarbaro, Diego Valeri.

La pubblicazione sulla *Literary Review* è specialmente interessante perché dà spazio ad autori contemporanei e generalmente poco noti negli Stati Uniti: il riconoscimento di poeti consolidati indicato dalle antologie di cui abbiamo parlato in precedenza genera la possibilità di presentare al pubblico americano autori contemporanei meno riconosciuti. L'interesse verso la poesia italiana, in quel momento, era limitato ai poeti e agli intellettuali inglesi e americani, sebbene qualche volta, la poesia fosse usata per scopi didattici e i testi letterari fossero utilizzati per l'insegnamento dell'italiano e nei corsi di letterature comparate.

L'inserimento degli autori italiani presentati da riviste e antologie nei programmi universitari è un ulteriore indicatore della loro legittimazione. Nel 1962, *Contemporary Italian Poetry: An Anthology* a cura di Carlo Golino, organizza le opere di 24 poeti dai Crepuscolari all'avanguardia del dopoguerra. I poeti sono presentati in gruppi e correnti come in un manuale di letteratura: Poeti crepuscolari (Sergio Corazzini e Guido Gozzano), Futurismo e poeti legati alla rivista fiorentina *La Voce*: Dino Campana, Corrado Govoni, Piero Jahier, Aldo Palazzeschi, Giovanni Papini, Clemente Rebora, Camillo Sbarbaro; Tradizione ed Esperimento: Luigi Bartolini, Attilio Bertolucci, Carlo Betocchi (tutti tradotti da Golino) e Saba (tradotto da Thomas Bergin); Poeti Ermetici: Libero de Libero, Mario Luzi, Montale, Sereni (Golino), Gatto (John A. Scott), Ungaretti (Lowry Nelson), Pier Paolo Pasolini (Weaver), Margherita Guidacci (Golino) e in una categoria a sé Quasimodo (Allen Mandelbaum). Golino fu professore a Berkeley dal 1948 alla metà degli anni Sessanta. La recensione dell'antologia, apparsa sul *New York Times Book Review* a firma di C. M. Bowra nel giugno 1964, fu molto positiva. Nel 1964, in una recensione di Armand de Gaetano apparsa su *Italica*, l'antologia viene presentata come molto utile per scopi didattici.

### *Il caso di Montale*

Alcuni poeti italiani hanno ricevuto un'attenzione costante da parte di scrittori inglesi e americani. Il caso di Montale è particolarmente interessante perché mostra come la diffusione della sua opera

negli Stati Uniti sia solo in parte legata alla pubblicazione delle sue poesie in traduzione. Le poesie di Montale sono state continuamente ri-tradotte da diversi poeti e intellettuali e hanno funzionato come un laboratorio, un luogo dove la forma poetica e il significato vengono costantemente rinegoziati.

Nel 1959, venticinque poesie di Montale, dieci da *Ossi di seppia*, dieci da *Le Occasioni* e cinque da *La Bufera e altro*, furono tradotte da Edwin George Morgan, un poeta scozzese, che nella sua prefazione commentava:

La poesia di Montale non è facile; ma non è nemmeno così personale nei suoi riferimenti da richiedere un commento biografico continuo, né così “ermetica” nel suo stile da respingere coloro che ne cercano il significato. Con poche eccezioni, le poesie parlano di esperienze umane riconoscibili, e anche quando sembrano non farlo, ci attraggono per quel particolare tipo di genuinità che ci dà un forte piacere molto prima di poterne spiegare la provenienza [...]. In queste traduzioni ho cercato di riprodurre il più possibile la tessitura di Montale – verbale ed emotiva – all’interno di un quadro tanto vicino al verso italiano quanto la natura dell’inglese lo consenta [...] Fortunatamente per il traduttore in inglese, la musica di Montale è forte e spesso dissonante [...] (Healey 2016, p. 103).

Il libro, intitolato *Poems from Eugenio Montale* e pubblicato dalla Reading University School of Art, era la prima traduzione in inglese delle poesie di Montale pubblicata in volume in un’edizione limitata di pregio in centocinquanta copie numerate. Tra i cinquanta abbonati alle edizioni limitate di questo editore vi erano Bernard Bergonzi e Sir Herbert Read (poeti e critici letterari), Frank Kermode (critico letterario, professore di letteratura inglese e collaboratore della *New York Review of Books*), e John Wolfenden (professore a Oxford e politico). La presenza di Montale nel campo letterario anglosassone è tuttavia molto anteriore.

Nel libro *Montale in English*, Harry Thomas (Montale e Thomas 2002) raccoglie circa cento poesie di Montale tradotte da cinquantasei traduttori diversi, un campione importante ma non completo di chi si è confrontato professionalmente con la poesia montaliana. Perché tanto interesse per Montale? Montale espresse la sua affinità con l’inglese in molte opere, viaggiò in Inghilterra e, lavorando al Gabinetto Vieusseux, venne a stretto contatto con la colonia in-

glesi a Firenze. Dalla fine degli anni venti, firmò occasionalmente le sue lettere come *Tiresias*, in omaggio a *The Waste Land* di T.S. Eliot, e per qualche tempo scambiò poesie con Mario Praz in inglese maccheronico, nello spirito dell'inglese dei versi di Ezra Pound o di Eliot. Montale fu pubblicato in Inghilterra quasi subito dopo l'uscita Italiana degli *Ossi di Seppia* nel 1925 per l'amico editore Gobetti. Le sue poesie apparvero molto presto su *The Criterion*, la prestigiosa rivista letteraria di cui Eliot era allora il direttore, e che, nonostante la diffusione limitata, era considerata molto autorevole anche negli Stati Uniti. Mario Praz e Giovanni Battista Angioletti ne lodarono l'opera su *The London Mercury* nel 1928 e nel 1932. Un americano, Samuel Putnam, direttore della rivista internazionale *This Quarter*, nel 1930 presentò Montale come "un moderno Lucrezio, che ha letto Einstein, Bergson e altri". All'epoca Montale aveva 33 anni e aveva pubblicato solo un libro di poesie.

Nel 1933 Montale incontrò Irma Brandeis, una studiosa di Dante di New York. Brandeis, spiega Harry Thomas (Montale e Thomas 2002, p. XVIII), ebbe un ruolo cruciale nel far conoscere la poesia di Montale ai lettori americani. Il suo *An Italian Letter* in *The Saturday Review of Literature* fu il primo saggio su Montale ad apparire negli Stati Uniti. Dopo la guerra, Brandeis presentò Montale al migliore dei primi traduttori, James Merrill<sup>5</sup> (che nel 1962 fu poi il curatore del numero su Montale di *The Quarterly Review of Literature*; in quell'occasione Brandeis fu guest editor).

Come si è visto nella rassegna delle antologie discusse in questo studio, quello di Montale era un nome ricorrente. Inoltre, il *Penguin Book of Italian Verse* di George Kay (1958) – un tascabile di ampia diffusione come abbiamo visto – comprendeva ben 20 poesie di Montale. Tuttavia, nonostante l'episodica presenza delle poesie del più riconosciuto poeta contemporaneo italiano in una edizione economica, la circolazione della sua poesia rimase decisamente legata a tirature limitate, cioè fu un investimento economico a lungo termine. Quali sono dunque altri elementi per studiarne l'influenza? È interessante analizzare a tal proposito un altro momento decisivo nella ricezione dell'opera di Montale negli Stati Uniti, *Imitations* (1962) di Robert Lowell, un libro che includeva dieci poesie di

5 In *A Different Person*, Merrill parla delle difficoltà della traduzione di Montale (Merrill, 1993, pp. 175-81).

Montale. *Imitations*, cioè libere interpretazioni, divenne anche un paradigma per i futuri traduttori. Nell'introduzione al libro, Lowell disse di esser stato a lungo "sbalordito" dalla poesia di Montale (Thomas, 2002, p. XIX). Grazie alla fama di Lowell e alla presa sul pubblico, il modello offerto dalle sue imitazioni divenne esemplare per traduttori e per aspiranti poeti. Le licenze che Lowell si era preso nella resa dell'opera di Montale ispirarono a maggiore libertà le traduzioni a venire.

Nel 1965, i *Selected Poems* di Montale, curati e introdotti da Glauco Cambon, le *Provisional Conclusions* di Edith Farnsworth (1970), che presentano traduzioni realizzate in consultazione con l'autore, e, nei decenni successivi, le traduzioni di G. Singh (1976), William Arrowsmith (1992) e Jonathan Galassi (1998) assicurano una visibilità sempre maggiore all'opera di Montale. Cambon riconobbe il rapporto unico di questo autore con l'esperienza della guerra:

Per Montale la guerra è stata un'educazione al disincanto, piuttosto che all'eroismo teatrale [alla d'Annunzio], come può dimostrare la sua poesia del 1916 *Merigiare pallido e assorto*, con la sua sobria delineazione di un paesaggio torrido, emblematico del destino dell'uomo [...]. Tuttavia non si può dire di questo poeta colto e in gran parte autodidatta che la guerra sia stata la sua università, perché ciò non terrebbe conto del ruolo fondamentale che la pratica letteraria in quanto tale ha sempre avuto nella sua carriera creativa. (1965, p.xxi)

La capacità tecnica del poeta; lo stile antiretorico, diametralmente opposto a quello di Gabriele d'Annunzio; l'apertura alla produzione letteraria internazionale; la partecipazione attiva alle riviste italiane più liberali dell'epoca (*Il Baretto*, *L'Esame*, *Il Convegno* e poi *Solaria*); la netta presa di posizione antifascista; la dedizione alla poesia dantesca, in particolare alle *Rime Petrose* e alle "rime aspre" dell'*Inferno*; la nitida delineazione del suo linguaggio, "capace di compressioni ellittiche" (Montale, 1965, p. xxi); uno stile colloquiale composto da suoni percussivi e non melodici (e quindi più facili da rendere in inglese); la dimensione pittorica di molte sue poesie in cui la luce contrasta l'oscurità del verso, uniti alla sua incessante ricerca di senso, sono tutti elementi della poesia di Montale che hanno influenzato il suo impatto sulla scena letteraria inglese e americana.

Nel corso degli anni, il moltiplicarsi di imitazioni e traduzioni di Montale è stato significativo e spesso legato a figure importanti



del panorama letterario inglese e americano. Alcune traduzioni sono state riconosciute a livello istituzionale: ad esempio, Charles Wright vinse il premio PEN nel 1979 per la sua traduzione di Montale. Negli anni novanta, Arrowsmith e Jonathan Galassi hanno prodotto riflessioni importanti sulla poesia di Montale e sulle loro stesse traduzioni delle poesie di Montale; entrambi i libri di traduzioni contengono appendici con commenti di ciascuno dei traduttori che occupano rispettivamente circa un terzo di ciascun volume: la riflessione sulle difficoltà della traduzione diventa un lavoro critico e ermeneutico da condividere con il pubblico e con gli altri traduttori interessati alla stessa opera. Il corpus critico su Montale prodotto negli USA dagli anni è un ulteriore indicatore della legittimità raggiunta. Sul modello di Lowell, e poi di Arrowsmith e Galassi, i diversi traduttori spesso hanno collaborato e sono diventati interlocutori privilegiati<sup>6</sup>.

Nonostante i chiari indicatori dell'impatto della poesia di Montale negli Stati Uniti d'America, impatto ulteriormente rafforzato dalla visibilità conseguente al Premio Nobel (1975), pubblicare Montale rimase, come abbiamo visto, un investimento finanziario a lungo termine. Quando Galassi di Farrar, Straus & Giroux pubblicò la sua edizione dell'opera di Montale nel 1998, dovette rilevare le perdite che il precedente editore, New Directions, aveva affrontato per la traduzione e la produzione del libro – oltre al costo dei diritti di traduzione. Altri indici diversi da quello economico fanno dunque riflettere sulla definizione di influenza culturale: l'importanza di chi ha presentato nel tempo l'opera di Montale al pubblico americano, la presenza di questo autore nei corsi accademici e nella riflessione critica, la moltiplicazione delle traduzioni, il prestigio dei traduttori (spesso poeti eminenti che talvolta vennero premiati per le traduzioni della poesia di Montale), l'importanza degli operatori culturali che acquistarono le prime copie numerate della sua poesia, il capitale simbolico delle istituzioni culturali che hanno presentato negli anni la sua opera (da *Criterion* a New Directions, da Norton a Farrar, Straus & Giroux, alle riviste che hanno presentato le recensioni delle sue opere tradotte, come ad esempio *Poetry*).

Negli Stati Uniti del dopoguerra, la poesia è stata spesso il primo incontro con la letteratura italiana in lingua originale per i traduttori

---

6 Galassi parla del suo debito verso Arrowsmith e di lui come interlocutore e antagonista (Cary 2001, p. 169).

professionisti in formazione. La traduzione dei poeti italiani è stata un campo di battaglia simbolico per il riconoscimento internazionale della loro poesia, ma ha anche prodotto cambiamenti nel campo letterario (la traduzione ha reso disponibile nuovi modelli estetici) e ha spesso influito positivamente sulla reputazione e sul prestigio dei traduttori e di chi si è interessato alla poesia. Scrittori, traduttori, accademici, editori e intellettuali statunitensi consideravano la poesia italiana una fonte di ispirazione, e ciò fu fondamentale nel processo di riconoscimento della letteratura e della cultura italiana a livello internazionale, sebbene la circolazione della poesia rimanesse limitata, legata ai circoli accademici e intellettuali e al mondo delle riviste letterarie e degli editori, eccentrici ma prestigiosi, più interessati all'accumulo del loro capitale simbolico che di quello immediatamente finanziario.

### Bibliografia

Bergin, Thomas G.

1950 "The Vital Italians, Rev. of New Italian Writers, ed. Marguerite Caetani", in *The Freeman*, n. 25 Dec. 1950, pp. 219-20.

Bogan, L.

1953 "Verse", in *The New Yorker*, n. 19, p. 113.

Bourdieu, P.

1977 "La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques", in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 13, pp 3-43.

Brandeis, I.

1936 "An Italian Letter", in *Saturday review of Literature*, 18 July, p. 16.

Casanova, P.

2002 "Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal", in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 144, pp. 7-20.

Caetani M. (a cura di),

1950 *An Anthology of New Italian Writers; Selected from Pages of the Review 'Botteghe Oscure'*. Roma, Istituto Grafico Tiberino.

Cary, J.

2001 "Translating Montale", in *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, vol. 9, n. 2, pp. 164-72.

De Gaetano, A.

1964 *Italica*, vol. 4, n. 2, pp. 209-13. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/476996>.

Della Terza, D.

1982 “L’immagine dell’Italia nella cultura americana 1942-1952”, in *Bel-fagor*, vol. 37, n. 5, pp. 513-531.

Giorcelli, C.

2021 “*Botteghe Oscure*” e la letteratura statunitense. Roma, Edizioni di storia e letteratura.

Healey, R.

2016 *Twentieth-Century Italian Literature in English Translation: An Annotated Bibliography 1929-1997*, Toronto, University of Toronto Press. <https://doi.org/10.3138/9781442682795>.

Macleod N. e Poggioli R. (a cura di),

1947 “Contemporary Italian Literature”, in *Briarcliff Quarterly*, vol. 3, pp. 225-275.

Merrill, J.

1994 *A Different Person: A Memoir*, San Francisco, Harper Collins.

Montale, E.

1959 *Poems from Eugenio Montale*, Reading, Reading University School of Art.

1965 *Selected Poems; Introduction by Glauco Cambon*, New York, New Directions.

1976 *New Poems. A selection from Satura and Diario del '71 e del '72. Translated and introduced by G. Singh with an Essay on Xenia by F.R. Leavis*, New York, New Directions.

1992 *Cuttlefish Bones: (1920-1927)*, traduzione di William Arrowsmith, New York, Norton.

1998 *Collected Poems 1920-1954*, traduzione di Jonathan Galassi, New York, Farrar Straus & Giroux.

Muir, E.

1951 “The Italian Spirit, Rev. of New Italian Writers, ed. Marguerite Caetani”, in *The Observer*, 4 febbraio, p. 100.

Nord, D.P. *et al.* (a cura di)

2009 *A History of the Book in America, Vol. 5: The Enduring Book. Print Culture in Postwar America*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.

Pellizzato, G.

2021 ““New Directions for the Millions”: forme della modernità letteraria

italiana nell'editoria statunitense", presentato presso il convegno *Consumismi transatlantici moderni* tenutosi a Pollenzo (CN).

Poggioli, R. (a cura di)

1948 "A Little Anthology of Italian Poetry", in *New Directions in Prose and Poetry: An Annual Exhibition Gallery of New and Divergent Trends in Literature*, n. 10, pp. 309-329.

Risset, J.

2000 "Un'internazionale di spiriti liberi", in *La Rivista Botteghe Oscure e Marguerite Caetani. La corrispondenza con gli autori italiani, 1948-1960*, a cura di Stefania Valli, Roma, L'Erma di Bretschneider, pp. IX-XVII.

Salvagni, L.

2013 "In the Garden of Letters: Marguerite Caetani and the International Literary Review 'Botteghe oscure'", Tesi di Dottorato discussa presso la Chapel Hill University.

Self, J.

2023 "'It's exciting, it's powerful'": *How Translated Fiction Captured a New Generation of Readers*, in *The Guardian*, 29 Luglio. Ultima cons. 29 gennaio 2024. <https://www.theguardian.com/books/2023/jul/29/its-exciting-its-powerful-how-translated-fiction-captured-a-new-generation-of-readers>.

Thomas, H.

2002 *Montale in English*. New York, Handsel Books.

Weaver, W.

1950 "A Tent in This World", in *Botteghe Oscure*, quaderno V, 1950. pp. 411-468.

2002 "The Art of Translation n.3", interviewed by Willard Spiegelman, in *The Paris Review*, n. 161, Spring. Ultima cons. 29 gennaio 2024. <https://www.the-parisreview.org/interviews/421/the-art-of-translation-no-3-william-weaver>.



GIOELE CRISTOFARI

## “ANTI-RICEZIONE” DI GABRIELE D’ANNUNZIO NEGLI STATI UNITI

### *D’Annunzio nell’Ivy League*

La metà degli anni Ottanta è già stata riconosciuta come un “punto di confine” per la circolazione della letteratura italiana nel mondo (Di Nicola 2016, p. 45). L’intricata combinazione di fattori culturali, sociali ed economici che innesca il cambiamento è riassumibile simbolicamente in due momenti: la morte nel 1985 di Italo Calvino sulle pagine delle mai tenute *Lezioni americane* (Calvino 1988), e il successo internazionale del *Nome della rosa* (Eco 1983), pubblicato negli Stati Uniti due anni prima da un colosso come Harcourt nell’autorevole traduzione di William Weaver. Descritto nei termini di una “implosione del canone”, o di una sua “dispersione” (La Porta 2009, p. 245), quel momento comportò almeno una rimodulazione degli schemi che avevano governato la ricezione internazionale della letteratura italiana nei decenni precedenti, tale da determinare una serie di cambiamenti a catena all’interno del campo culturale che per forza di cose coinvolsero le generazioni letterarie precedenti, anche a notevoli distanze.

Il caso delle opere di Gabriele d’Annunzio negli Stati Uniti, allora incagliate nelle secche di una vera e propria “anti-ricezione” (Valesio 1988, p. 13), può essere riletto almeno in parte nel contesto di quel tipo di dinamiche. Nei decenni centrali del Novecento, per la verità, anche l’Italia aveva assistito a un generale disinteresse per la sua opera: ben noto, per esempio, l’intervento di Natalino Sapegno nel centenario della nascita, che metteva d’Annunzio “piuttosto fra i minori, che non fra i grandi, e sia pure fra quei minori che lasciano una forte impronta nel gusto del loro tempo” (1968, p. 159). Nell’anniversario successivo, quello del 1988 (il cinquantenario della morte), la situazione era però già sostanzialmente cambiata. A fare da traino contribuiva magari la monumentalizzazione editoriale nei Meridiani Mondadori, di cui uscivano allora le prime *Prose di ro-*



manzi curate da Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini (d'Annunzio 1988c), insieme ai risultati della neonata filologia dannunziana<sup>1</sup>, che rendeva in quell'anno il frutto dell'*Alcyone* curata da Pietro Gibellini (d'Annunzio 1988a). Già da tempo, poi, era nota l'influenza più o meno sotterranea di una funzione d'Annunzio nella poesia italiana del Novecento, almeno a partire dal celebre articolo di Eugenio Montale su Guido Gozzano, "primo dei poeti del Novecento che riuscisse (com'era necessario e come probabilmente lo fu anche dopo di lui) ad 'attraversare d'Annunzio'" (1951, p. 8), o dagli studi pionieristici di Luciano Anceschi (1958).

Quanto ai rapporti con il Nuovo Continente, l'anno dannunziano 1988 si chiudeva di qua dall'oceano con una prima e parziale impostazione del tema durante le due giornate di un convegno dell'Università di Pescara su *Gabriele D'Annunzio e la cultura inglese e americana*<sup>2</sup>. Le celebrazioni avevano a quel punto già coinvolto gli Stati Uniti, anticipate dalla pubblicazione di un monografico degli *Annali di italianistica* (il n. 5, del 1987) e dall'approdo dell'Imagifico nell'Ivy League tra marzo 1987 e aprile 1988, grazie ai convegni organizzati da Paolo Valesio alla Yale University (*Gabriele D'Annunzio: His Writings, His Times*) e da Philip Cordaro alla Harvard University (*Gabriele d'Annunzio: In His Time and Ours*). In entrambi i casi, però, gli atti apparvero in contesto editoriale italiano, nella nuova serie dei *Quaderni dannunziani* (i nn. 3-4 del 1988 e 5-6 del 1989): segno di una residua difficoltà a diffondere gli studi sullo scrittore negli Stati Uniti, dove pure uscivano intanto l'agile guida alla lettura di Charles Klopp (1988) e, soprattutto, le traduzioni del *Notturmo* e di altre prose firmate da Raymond Rosenthal (d'Annunzio 1988b).

Gli atti di Yale si aprono con una breve introduzione di Valesio, che pone decisamente la questione del lungo silenzio addensatosi nel corso del Novecento intorno a d'Annunzio, attribuendolo specialmente a questioni ideologiche:

- 
- 1 Difficile individuarne un unico atto di nascita. Elena Maiolini ricorda un convegno gardonese del 1977, intitolato *D'Annunzio, il testo e la sua elaborazione* (2019, p. 102). Il riferimento obbligato è poi all'attività critica di Franco Gavazzoni, che culmina nel volume dedicato all'*Alcyone* (1980), ma che pure ha importanti prodromi nelle lezioni dannunziane tenute dallo stesso studioso negli anni 1974-1975 e 1975-1976 presso l'Ateneo pavese.
- 2 Due anni dopo ne sono pubblicati gli atti (Nerozzi Bellman 1990).

Può sorgere, allora, il problema: come mai l'opera dannunziana è rimasta (fatte salve le debite, e poche, eccezioni) misconosciuta in Italia e virtualmente ignorata all'estero, nel periodo che intercorre tra la scomparsa del poeta e gli anni recentissimi? Il problema, dicevo, può sorgere – ma queste poche righe non sono certo il luogo più adatto per impostarlo, tanto meno risolverlo. Tale questione comunque dovrà essere affrontata, e merita una monografia: ma si tratta di un problema metacritico, e più specificamente, di critica dell'ideologia. [...]

Allora, lo studio di quella che potremmo chiamare l'anti-ricezione di D'Annunzio non servirà a rispolverare diatribe, ma (cosa molto più importante) getterà luce su alcuni meccanismi dei rapporti tra ideologia e critica letteraria. (Per ciò che riguarda l'Italia dico subito che il problema di tali meccanismi – almeno in un caso come quello dannunziano – non mi sembra consistere nella loro complessità, ma al contrario, nella loro quasi brutale semplicità). (Valesio 1988, pp.13-14)

La "brutale semplicità" delle riserve ideologiche rispetto al Poeta-soldato rappresentava allora ovviamente una delle ragioni dell'assenza di d'Annunzio anche dalle università americane, al punto che lo stesso Valesio premetterà presto, "per evitare ogni equivoco", una dichiarazione di "natura radicalmente antifascista" alla sua monografia sullo scrittore (1992, p. IX)<sup>3</sup>. Negli anni Settanta, del resto, l'opera dello storico conservatore Michael A. Ledeen *The First Duce* aveva diffuso l'immagine esclusiva di un d'Annunzio "Giovanni Battista del fascismo italiano" (1977, p. 7); qualche anno prima era poi riapparso un vecchio volume sul Poeta-soldato di Gerald Griffin (1970), il cui disegno interpretativo, concepito nell'Inghilterra del 1935, "resta anacronisticamente rilevante nell'America degli anni Settanta" (Fasoli 2018, p. 44)<sup>4</sup>.

3 Cautela evidentemente non eccessiva, se ancora nel 1996 d'Annunzio era per alcuni uno "scrittore fascista" (Galbo 1996).

4 Interpretazioni storiche simili avevano una consolidata tradizione negli Stati Uniti, dove pesava soprattutto la questione di Fiume (e il relativo scontro tra il poeta e Woodrow Wilson). Fondativo in tal senso il *Goliath* di Giuseppe Antonio Borgese (1937), che dedicava lunghi capitoli alla figura di d'Annunzio, e faceva coincidere l'"Inizio dell'Èra Nera" proprio con l'impresa fiumana. Poco più tardi era un altro illustre esule antifascista, Carlo Sforza, a dichiararlo senza riserve "inventore del fascismo" su "Books Abroad": "La conquista fascista dell'Italia, avvenuta tre anni dopo, non fu altro che una gigantesca ripetizione della folle e romantica impresa di Fiume" (1938, p. 270).

Lecture simili ebbero certo una notevole importanza nella ricezione di d'Annunzio negli Stati Uniti. Per spiegare la sua quasi totale esclusione dall'editoria americana, però, le (ragionevoli) perplessità sul suo operato politico andranno accostate ad altre, più complesse dinamiche interne al campo letterario italiano: almeno per come appariva, in quel periodo, al pubblico degli Stati Uniti.

### *Dinamiche di campo*

L'analisi bibliografica dei titoli italiani tradotti in inglese, oggi favorita in particolare dal monumentale lavoro di Robin Healey (2019), consente di datare l'inizio della "anti-ricezione" dell'opera dannunziana in Nord America al 1932. Prima di quell'anno, in cui escono negli Stati Uniti le ristampe dell'*Innocente* e del *Fuoco* (d'Annunzio 1932a; 1932b), i romanzi dell'Imaginario avevano avuto ampia e rapida diffusione oltreoceano; dopo, e almeno fino alle celebrazioni del cinquantenario, l'editoria nordamericana sembra disinteressarsi quasi completamente all'opera del Vate. Difficile però stabilire quanto la stringente identificazione tra il Comandante fiamma e il regime fascista pesasse nei gusti dei lettori e nelle scelte dei *publishers* statunitensi, che negli stessi anni non esitavano a stampare ampiamente, per esempio, i lavori di un membro del PNF pure "gregario" come Pirandello<sup>5</sup>, di cui uscirono ben quattordici volumi tra il 1930 e il 1935. Divenuto dopo l'assegnazione del Nobel "l'italiano più famoso al mondo" (Gioanola 2007, p. 10), il drammaturgo in visita negli Stati Uniti denunciava intanto pubblicamente, tra l'altro, le sanzioni imposte all'Italia dopo l'invasione coloniale dell'Etiopia, poco prima di donare al regime l'oro della medaglia svedese per sostenere i costi della guerra in corso.

La notorietà di Pirandello, minore di d'Annunzio di soli quattro anni (ma meno precoce nell'esordire), sembrò allora corri-

5 Tale si dichiarava nella lettera inviata a Benito Mussolini in cui chiedeva di poter aderire al partito: "Sento che per me questo è il momento più propizio di dichiarare una fede nutrita e servita sempre in silenzio. Se l'Eccellenza vostra mi stima degno di entrare nel Partito Nazionale Fascista, pregherò come massimo onore tenervi il posto del più umile e obbediente gregario" (così citata in Guglielminetti 2006, p. 26). A differenza del collega, tra l'altro, d'Annunzio non prese mai la tessera del PNF.



spondere all'emersione di una dorsale pienamente novecentesca all'interno della letteratura italiana, della quale lo scrittore di Girgenti rappresentava l'indiscusso capofila, e sul cui asse si situava anche il buon successo della *Coscienza di Zeno* (Svevo 1930). Emblematica in questo senso la lettura di Arthur Livingston, professore alla Columbia University<sup>6</sup>, protagonista del trasferimento transatlantico dell'opera di Pirandello ma anche traduttore di una biografia non autorizzata di d'Annunzio, ritirata dal mercato italiano e prontamente pubblicata negli Stati Uniti (Livingston, Nardelli 1931)<sup>7</sup>. Nei suoi *Essays*, d'Annunzio non è mai "genitore del fascismo" (Livingston 1950, p. 42); tutt'al più, esaminando le "tendenze della letteratura italiana" dei primi vent'anni del secolo, l'Imaginifico resta al di qua di una linea di scrittori nuovi, capaci di rivoltarsi al peso della tradizione per guardare a nuovi orizzonti:

Ciò che distingue la mente europea in generale e quella italiana in particolare da una comune visione americana della vita è il senso di impotenza individuale di fronte al peso della tradizione, la sensazione di essere presi in una fissità inespugnabile. I giovani italiani hanno fatto e stanno facendo un attacco frontale a questa situazione. [...] Nella scrittura in prosa l'"attivismo" si è espresso come una sorta di anti-D'Annunzianismo – una preferenza per la "sostanza" rispetto alla "retorica", per le "cose" contro le "parole"; D'Annunzio è simbolo di retorica e "parole". [...] Infatti D'Annunzio è l'uomo che collega il periodo contemporaneo con le sue radici nel vecchio Romanticismo. Tuttavia, sia la vita gentile che D'Annunzio è sembrato esemplificare, sia la sua frase florida, splendida, grondante d'oro non piacciono più. (pp. 20-23)

- 
- 6 Dal 1929 vi insegnava anche Giuseppe Prezzolini, che collaborò con Livingston all'amministrazione della Casa Italiana di New York, e ne pubblicò dopo la morte la fondamentale raccolta di *Essays* nella collana "Old and New Sheaves" dell'editore S. F. Vanni (Livingston 1950).
- 7 L'anno dopo il lavoro su d'Annunzio, Federico Vittore Nardelli stampava tra l'altro una biografia (autorizzata) di Pirandello, che si concludeva proprio con un confronto tra i due autori: "D'Annunzio, una di quelle individualità che solo a distanza di secoli compaiono nei fasti di una razza, era un re nel suo regno, della poesia. Ma gli s'era accumulata una tal ramaglia d'alloro sulla testa che, fra sterpi e tronconi, per vedergli il viso, ci ho dovuto dar dentro coll'accetta. Costui [Pirandello] invece, s'io gli avessi fatto il solletico alla calvizie posandoci un poco di foglia, l'avrebbe discacciata colla mano. Quasi una mosca" (Nardelli 1986).

L'elenco di "giovani italiani" che segue nel testo di Livingston, e che culmina ovviamente con il teatro di Pirandello (sua l'opposizione, in un celebre discorso su Verga, tra scrittori di "cose" e di "parole")<sup>8</sup>, potrebbe in buona parte coincidere con un canone provvisorio del modernismo italiano coevo: quanto al romanzo, per esempio, le opere più promettenti sono *Rubè* e i romanzi di Tozzi; al futurismo è dedicato solo qualche accenno in poesia, mentre più spazio hanno Corazzini e Gozzano; caduti d'Annunzio e Fogazzaro, il maestro ottocentesco della nuova prosa è Verga. La stessa intuizione critica relativa all'antidannunzianesimo come cifra caratteristica della nuova linea, poi, è sorprendentemente prossima ad alcune delle più recenti acquisizioni del dibattito sul modernismo<sup>9</sup>.

L'opera di Pirandello resse anche al drammatico *turning point* della guerra mondiale, quando sul mercato statunitense si assisteva a un radicale ridimensionamento dei titoli italiani: nel 1941, per esempio, l'unico presente è il suo dramma *Come tu mi vuoi*; due anni più tardi, oltre a un'antologia della narrativa europea che prevede una sezione dedicata alla penisola, esce solo *Trovarsi* (Healey 2019, pp. 44-47). Fin dal 1938 contribuiva poi a tener desta l'attenzione sullo scrittore agrigentino la presenza sul suolo americano di Marta Abba, attrice prediletta dal premio Nobel e sua traduttrice fin dallo stesso *Trovarsi* (Pirandello 1943), più tardi fondatrice di una Pirandello Society of America presto dotata di un relativo *Journal*, attualmente attivo<sup>10</sup>. La fine della guerra vedeva nel frattempo

8 "Due tipi umani, che forse ogni popolo esprime dal suo ceppo: i costruttori e i riadattatori, gli spiriti necessari e gli esseri di lusso, gli uni dotati d'uno 'stile di cose', gli altri d'uno 'stile di parole'; due grandi famiglie o categorie di uomini che vivono contemporanei in seno a ogni nazione, sono in Italia, forse più che altrove, ben distinte e facilmente individuabili. [...] Lungo tutto il cammino della nostra letteratura corrono ben distinte e quasi parallele queste due categorie di scrittori e possiamo seguirle, accanto e opposte, dalle origini ai nostri giorni: Dante e Petrarca; Machiavelli e Guicciardini; l'Ariosto e Tasso; il Manzoni e il Monti; Verga e D'Annunzio" (Pirandello 1960, pp. 391-392).

9 A quella di Raffaele Donnarumma in particolare, per cui il rifiuto di d'Annunzio può essere interpretato come "primo sintomo di modernismo" (2012, p. 24). Una sintesi del dibattito è in Somigli 2014.

10 Si legge sul sito ufficiale della Pirandello Society: "Era il gennaio del 1958 quando Marta Abba [...] organizzò un incontro informale di amanti del teatro nel suo appartamento di Manhattan, nella speranza di formare un gruppo disposto a onorare e promuovere l'opera del suo amato Maestro. Il mese

un consistente approdo di nuovi "giovani italiani" antidannunziani, antiretorici e con un deciso "stile di cose". Il nuovo realismo, in ciò contiguo alla stagione pirandelliana, trovava così i suoi primi *best-sellers* già nei tardi anni Quaranta, con il *Cristo si è fermato a Eboli* prima (Levi 1947) e *La romana* poi (Moravia 1949). Mentre nei decenni successivi si addensava il silenzio intorno a d'Annunzio, la linea che congiungeva il suo diretto concorrente ai narratori del secondo dopoguerra si avviava a una rapida canonizzazione, non solo editoriale. Nei primi anni Settanta, infatti, l'opera di Pirandello è parte di una serie a profondissimo impatto come quella dei testi adottati nell'insegnamento "nei corsi preparatori di lingua, al primo e soprattutto al secondo anno", accanto ai lavori di colleghi almeno una quarantina d'anni più giovani e tutti ancora attivi dopo il 1945, come Calvino, Natalia Ginzburg, Cesare Pavese, Ignazio Silone, Dino Buzzati, Alberto Moravia e Giuseppe Tomasi di Lampedusa (Ragusa 1974, p. 294). D'Annunzio ne restava ovviamente escluso.

Il più interessante dei (due soli) tentativi di restituirlo all'attenzione dei lettori nordamericani tra gli anni Trenta e la fine degli anni Ottanta sembra non a caso sfruttare le occasioni, per la verità piuttosto limitate, aperte dal nuovo canone<sup>11</sup>. Si tratta di due isolati volumi della neonata Greenwood Press, che nel 1968 ripubblica le edizioni primonovecentesche della *Figlia di Jorio* e delle *Novelle della Pescara*, con relativi paratesti (d'Annunzio 1968a; 1968b). La ri-contestualizzazione nel 1968 delle introduzioni di Charlotte Porter, alla tragedia pastorale, e di Joseph Hergesheimer, alle *Novelle* (la prima è del 1907; la seconda del 1920), riesce naturalmente solo in parte. Restano invece alcune note particolarmente stridenti: così, per Porter, l'Abruzzo, "l'angolo più arcaico, più ostinatamente non-metropolitano d'Italia" avrebbe un "sapore elementare del sangue selvaggio dell'antica razza" (d'Annunzio 1968a, p. XI), mentre Hergesheimer legge l'insistita sensualità dannunziana come caratteristica distintiva "tra quelle che potrebbero vagamente essere definite letteratura latina e anglosassone" (d'Annunzio 1968b, p. X).

---

successivo, la Pirandello Society of America fu formalmente lanciata e un nuovo capitolo di scambi emozionanti, collaborazioni e studi ispirati ebbe ufficialmente inizio" (pirandellosociety.org).

11 L'altro, ancor più isolato, è una ristampa newyorkese del *Trionfo della morte* (d'Annunzio 1975).

Nel caso delle *Novelle* restano poi invariati nel volume Greenwood Press i tagli del 1920, per cui ben sei delle diciotto originarie *Novelle della Pescara* vanno escluse (*La vergine Orsola*, *La veglia funebre*, *La madia*, *Il traghettatore*, *L'agonia* e *Il cerusico di mare*), tra le più esposte quanto al contenuto erotico (ma anche macabro) lamentato da Hergesheimer.

Di fatto, però, le stereotipizzazioni dell'Italia portate avanti dai due prefatori – brutalità selvaggia di un Mezzogiorno preistorico, o insistita sensualità del carattere latino – potevano essere facilmente situate su una linea di nuovo realismo, espressionista e mitico, che aveva avuto i suoi campioni nel dopoguerra. È appena il caso di ricordare ancora il *Cristo si è fermato a Eboli* e *La romana*, accanto magari a molta parte della produzione narrativa di Pavese. Il nome decisivo è però senz'altro quello dell'abruzzese Silone, pubblicato negli Stati Uniti fin dai “cafoni” di *Fontamara* (in due edizioni contemporanee: Silone 1934a; 1934b), e riedito nei primi anni Sessanta; contava poi forse nel 1968 dei volumi Greenwood Press la descrizione delle montagne marsicane in *Vino e pane*, che aveva avuto ben quattro ristampe tra il 1962 e il 1965 (Healey 2019, pp. 160-210).

La stessa scelta di pubblicare, della produzione dannunziana, *La figlia di Jorio* e le *Novelle della Pescara* è in questo senso di per sé significativa: non si tratta più dei romanzi simbolisti di fine Ottocento, su cui si era giocata in buona parte la prima fortuna di d'Annunzio in Italia e all'estero, ma di due opere già novecentesche, entrambe scritte a poca distanza cronologica dalla piena apertura della stagione modernista<sup>12</sup>. Se poi il verismo delle *Novelle della Pescara* già è stato situato “tra Verga e di Pirandello” (De Matteis 2010), *La figlia di Jorio* era stata rappresentata dallo stesso premio Nobel davanti a una platea internazionale al Teatro Argentina di Roma l'11 ottobre 1934, con Marta Abba nel ruolo di Mila di Codra (Pieri 2017).

Il tentativo di avvicinare indirettamente d'Annunzio a nomi di scrittori italiani di più ampio successo non ebbe però seguito. Quando, spostata la sede da New York al Connecticut, la Greenwood Press si interessò nuovamente alla letteratura italiana, d'Annunzio era rapidamente accantonato per l'*Anthology of New Italian*

12 Che potrebbe iniziare con *Il fu Mattia Pascal*, pubblicato nel 1904 (Tortora 2011, p. 84). Le *Novelle* sono del 1902; l'anno successivo esce in Italia *La figlia di Jorio*.

*Writers* curata da Marguerite Caetani, raccolta di racconti e poesie di autori del pieno Novecento pubblicati sui primi cinque numeri del suo *Botteghe Oscure* (Caetani 1970)<sup>13</sup>. L'anno seguente toccava al *Cielo è rosso* di Giuseppe Berto (1971), conosciuto negli Stati Uniti fin dal dopoguerra (e non certo illibato quanto a rapporti con il regime fascista).

### *Conclusioni: D'Annunzio, il Novecento*

Dovrebbe costituire un dato di per sé significativo, al di là dell'occasione ufficiale del cinquantenario, che la riemersione editoriale e critica di d'Annunzio negli Stati Uniti dati alla seconda metà degli anni Ottanta, in contemporanea con lo smottamento del canone costituitosi nei decenni precedenti. Si trattò comunque, in quel caso, di una ripresa in buona parte accademica, o destinata a un pubblico di specialisti<sup>14</sup>, imparagonabile alla fortuna delle opere dell'Imaginifico tra la fine dell'Ottocento e i primi del nuovo secolo. Allora d'Annunzio doveva piuttosto preoccuparsi del proliferare di traduzioni pirata dei suoi romanzi negli Stati Uniti, e tentava "di coprire col *copyright* le opere nuove, facendole apparire contemporaneamente in Italia e in America" (d'Annunzio 1999, pp. 526-527), come gli riuscì di fare già con *Il fuoco*<sup>15</sup>. Nel 1912, scavalcando l'intermediazione dei Treves, il Vate poteva poi siglare un accordo di collaborazione con il gigante dell'editoria statunitense Randolph Hearst, a cui consegnava "articoli pagatissimi" (Andreoli 2000, p. 589).

Nel frattempo, alcuni lettori illustri si interessavano alle traduzioni dei lavori di d'Annunzio. È il caso di Henry James, che ne commentò ampiamente l'opera su *Quarterly Review*, mentre David Herbert

13 Vi sono antologizzati Giorgio Bassani, Attilio Bertolucci, Giorgio Caproni, Giuseppe Dessì, Franco Fortini, Alfonso Gatto, Tommaso Landolfi, Joyce Lussu, Guglielmo Petroni, Vasco Pratolini, Antonio Rinaldi, Roberto Roversi e Mario Soldati.

14 Non solo per i convegni di Yale e Harvard: la guida alla lettura di Klopp (1988) è ovviamente destinata a un pubblico di studenti universitari, mentre la traduzione di Rosenthal del *Notturmo* e di altre prose è edita da una casa editrice con un mercato ristretto di cultori, la Marlboro Press (d'Annunzio 1988b).

15 Che ebbe ben due edizioni americane contemporanee alla *princeps* in italiano, una a Boston e una a New York (d'Annunzio 1900a; 1900b).

Lawrence e James Joyce si mostravano suoi attenti conoscitori<sup>16</sup>. Quanto agli Stati Uniti, se nei *Cantos* di Ezra Pound si trova forse “la maggiore approssimazione in ambito angloamericano al corpus dannunziano” (Nerozzi Bellman, p. 173), il giovane Ernest Hemingway sembrò avere per il Vate un vero e proprio culto (pp. 185-203), presto rovesciato nei tre versi antibellici della poesia *D’Annunzio*, scritta poco dopo l’impresa fiumana (“Half a million dead wops / And he got a kick out of it / The son of a bitch”). È probabile, tra l’altro, che Pound abbia consigliato a Hemingway la lettura del *Notturmo*, forse letto in originale o in traduzione francese (pp. 198-202).

Del capolavoro in prosa di d’Annunzio, che in Italia ebbe fin dall’uscita un impressionante successo di vendite<sup>17</sup>, non esisteva infatti allora un’edizione in inglese. La mancata ricezione nordamericana di d’Annunzio nel pieno Novecento può essere del resto proiettata, oltre che nel contesto di dinamiche interne al campo letterario, anche sul negativo delle sue traduzioni: sulle opere, cioè, *non* approdate (se non con notevole ritardo) negli Stati Uniti. L’occasione mancata più eclatante, in questo senso, è senz’altro costituita dall’*Alcyone*, “il libro generativo della lirica novecentesca” (Gibellini 2018, p. 22), uscito per Routledge a cent’anni dalla *princeps* italiana (d’Annunzio 2003). Mancano poi il *Forse che sì forse che no*, l’unico romanzo di d’Annunzio scritto nel nuovo secolo, e molte delle prose novecentesche recuperate da Rosenthal solo nel cinquantenario della morte (d’Annunzio 1988b). Senza quei titoli, la fotografia che emerge è allora soprattutto quella dell’autore di cinque romanzi tutti prodotti nell’ultimo decennio dell’Italia umbertina (i tre *della Rosa*, *Le vergini* e *Il fuoco*), decisamente situati in un clima di simbolismo tardo ottocentesco. Per gran parte dello scorso secolo, insomma, è assente dagli Stati Uniti il d’Annunzio notturno e alcyonico, quello su cui in Italia si sono basate le (turbolente) fortune critiche dello scrittore nella seconda metà del Novecento.

16 Al convegno pescarese del 1988 su *Gabriele D’Annunzio e la cultura inglese e americana*, Sergio Perosa si occupò dei rapporti con James, mentre Judy Rawson dell’interesse da parte di Lawrence (Nerozzi Bellman 1990, pp. 141-147 e 165-172). Ancora su James, e su Joyce, è fondamentale Melchiori 1976.

17 Tra gli altri, ne commentava il successo sulle pagine del *New York Herald* Arthur Livingston: “Le vendite del ‘Notturmo’ di D’Annunzio superano le centomila unità nelle prime sei settimane, mettendo in imbarazzo i profeti che avevano relegato il salvatore di Fiume in un passato remoto” (Livingston 1922).

Alla "anti-ricezione" dei romanzi, dunque, si accompagna anche il mancato approdo di una porzione significativa dell'opera, e del capolavoro in versi in particolare: sfortunatamente, è impossibile stabilire quanto il taglio dell'*Alcyone* o del *Notturmo* abbia pesato nell'esclusione di d'Annunzio dal canone del nuovo che l'editoria nordamericana modulò a partire dagli anni Trenta. Il posizionamento di quell'opera al di qua o al di là della faglia tra i due secoli è, del resto, problema che si pone sistematicamente a ogni tentativo storiografico sul Novecento letterario italiano. Dalle scelte editoriali (e dai gusti del pubblico) negli Stati Uniti non può venire che una risposta limitata, che sembra però intanto escludere di fatto il romanzo di d'Annunzio, e per motivi non soltanto politico-ideologici; quanto al resto della sua produzione, e alla poesia in particolare, la questione resta più che mai aperta.

### Bibliografia

- Anceschi, L.  
1958 "Ipotesi di lavoro sui rapporti tra D'Annunzio e la ' lirica del Novecento'", in *Convivium*, n. 6, pp. 710-715.
- Andreoli, A.  
2000 *Il vivere inimitabile. Vita di Gabriele d'Annunzio*, Mondadori, Milano.
- Berto, G.  
1971 *The Sky is Red*, Greenwood Press, Westport.
- Borgese, G.A.  
1937 *Goliath. The March of Fascism*, Viking Press, New York.
- Caetani, M. (a cura di)  
1970 *An Anthology of New Italian Writers*, Greenwood Press, Westport.
- Calvino, I.  
1988 *Six Memos for the Next Millennium*, tr. di P. Creagh, Harvard University Press, Cambridge.
- D'Annunzio, G.  
1900a *The Flame of Life*, tr. di K. Vivaria, Fertig, New York.  
1900b *The Flame of Life*, tr. di K. Vivaria, Page & Co., Boston.  
1932a *The Flame of Life*, tr. di K. Vivaria, Modern Library, New York.  
1932b *The Intruder*, tr. di A. Hornblow, Page, Boston.



- 1968a *The Daughter of Jorio. A Pastoral Tragedy*, tr. di P. Isola, A. Henry, C. Porter, Greenwood Press, New York.
- 1968b *Tales of My Native Town*, tr. di R. Mantellini, Greenwood Press, New York.
- 1975 *Triumph of Death*, tr. di G. Harding, Fertig, New York.
- 1988a *Alcyone*, ed. critica a cura di P. Gibellini, Mondadori, Milano.
- 1988b *Nocturne and Five Tales of Love and Death*, tr. di R. Rosenthal, The Marlboro Press, Marlboro.
- 1988c *Prose di romanzi*, vol. I, a cura di A. Andreoli, N. Lorenzini, Mondadori, Milano.
- 1999 *Lettere ai Treves*, a cura di G. Oliva, Milano, Garzanti.
- 2003 *Halcion*, tr. di J. G. Nichols, Routledge, New York.

De Matteis, G.

- 2010 “Le ‘Novelle della Pescara’ tra Verga e Pirandello”, in *La nuova ricerca*, a. XIX, n. 19, pp. 1-7.

Di Nicola, L.

- 2016 “Classici italiani nel mondo. Quale canone per il nuovo millennio?”, in *Narrativa*, n. 38, pp. 43-53.

Donnarumma, R.

- 2012 “Tracciato del modernismo italiano, in *Sul modernismo italiano*”, a cura di R. Luperini, M. Tortora, Liguori, Napoli, pp. 13-38.

Eco, U.

- 1983 *The Name of the Rose*, tr. di W. Weaver, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego.

Fasoli, P.

- 2018 “Le ali della vittoria: note sulla fortuna di D’Annunzio nell’America del Nord”, in “D’Annunzio in Italia e nel mondo a ottant’anni dalla morte. 45° Convegno internazionale di studi 2018”, *Rassegna dannunziana*, a. XXXIV, n. 72, pp. 42-51.

Galbo, J.

- 1996 “Sex, Geography, and Death: Metropolis and Empire in a Fascist Writer”, in *Society and Space*, n. 14, pp. 35-58.

Gavazzeni, F.

- 1980 *Le sinopie di “Alcyone”*, Riccardo Ricciardi, Milano-Napoli 1980.

Gibellini, P.

- 2018 “L’Alcyone’ e la poesia del Novecento”, in “D’Annunzio in Italia e nel mondo a ottant’anni dalla morte. 45° Convegno internazionale di studi 2018”, *Rassegna dannunziana*, a. XXXIV, n. 72, pp. 11-23.







Gioanola, E.

2007 *Pirandello's Story. La vita o si vive o si scrive*, Jaca Book, Milano.

Griffin, G.

1970 *Gabriele D'Annunzio: The Warrior Bard*, Kennikat Press, Port Washington-Londra.

Guglielminetti, M.

2006 *Pirandello*, Salerno Editrice, Roma.

Healey, R.

2019 *Italian Literature since 1900 in English Translation. An Annotated Bibliography. 1929-2016*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London.

Klopp, C.

1988 *Gabriele D'Annunzio*, Twayne Publishers, Boston.

La Porta, F.

2009 "Lingua e letteratura 'minore'. Implosione del canone e scritture della migrazione", in *Lid'O*, n. 6, pp. 245-249.

Ledeon, M.A.

1977 *The First Duce: D'Annunzio at Fiume*, John Hopkins University Press, Baltimora-Londra.

Levi, C.

1947 *Christ Stopped at Eboli*, tr. di F. Frenaye, Farrar, Straus & Co., New York.

Livingston, A., Nardelli, F.

1931 *Gabriel the Archangel*, Harcourt, Brace & Co., New York 1931.

Livingston, A.

1922 "The World of Foreign Books", in *New York Herald*" 19 marzo 1922.

1950 *Essays on Modern Italian Literature*, S. F. Vanni, New York.

Maiolini, E.

2019 "Stato, problemi, applicazioni critiche della filologia dannunziana", in *Archivio d'Annunzio*, n. 6, pp. 101-128.

Melchiori, G.

1976 *James, Joyce e D'Annunzio*, in *D'Annunzio e il simbolismo europeo. Atti del convegno di studio. Gardone Riviera, 14-15-16 settembre 1973*, a cura di E. Mariano, Il Saggiatore, Milano, pp. 299-312.



Montale, E.

1951 "Gozzano dopo trent'anni", in *Lo Smeraldo*, a. V, n. 5, pp. 3-8.

Moravia, A.

1949 *The Woman of Rome*, tr. di L. Holland, Farrar, Straus & Co., New York.

Nardelli, F.V.

1986 *Pirandello. L'uomo segreto*, a cura di M. Abba, Bompiani, Milano.

Nerozzi Bellman, P. (a cura di)

1990 *Gabriele D'Annunzio e la cultura inglese e americana. Atti del convegno, Pescara, 12-13 dicembre 1988*, Solfanelli, Chieti.

Pieri, M.

2017 "Il gioco delle parti dietro le quinte de 'La Figlia di Iorio'", in *Archivio d'Annunzio*, n. 4, pp. 25-38.

Pirandello, L.

1943 *To Find Oneself*, tr. di M. Abba, Samuel French, New York.

1960 *Discorso alla Reale Accademia d'Italia*, in *Saggi, poesie e scritti vari*, Milano, Mondadori.

Ragusa, O.

1974 "L'insegnamento della letteratura italiana negli Stati Uniti", in *Itali-ca*, a. LI, n. 3, pp. 289-294.

Sapegno, N.

1968 *D'Annunzio lirico*, in *L'arte di Gabriele d'Annunzio. Atti del convegno internazionale di studio (Venezia-Gardone Riviera-Pescara, 7-13 ottobre 1963)*, a cura di E. Mariano, Mondadori, Milano, pp. 157-166.

Sforza, C.

1939 "D'Annunzio, Inventor of Fascism", in *Books Abroad*, a. XII, n. 3, pp. 269-271.

Silone, I.

1934a *Fontamara*, tr. di M. Wharf, Harrison Smith & Robert Haas, New York.

1934b *Fontamara*, tr. di M. Wharf, Random House, New York.

Somigli, L.

2014 "Modernismo italiano e modernismo globale. Appunti per un dibattito in progress", in *Narrativa*, nn. 35-36, pp. 65-75.

Svevo, I.

1930 *Confessions of Zeno*, tr. di Beryl de Zoete, Knopf, New York.

Tortora, M.

2011 "La narrativa modernista italiana", in *Allegoria*, n. 63, pp. 83-91.

Valesio, P. (a cura di)

1988 "D'Annunzio a Yale. Atti del Convegno (Yale University, 26-29 marzo 1988)", in *Quaderni dannunziani*, nn. 3-4.

Valesio, P.

1992 *Gabriele d'Annunzio: The Dark Flame*, Yale University Press, New Haven.





FRANCESCA PANGALLO

## SE NON QUANDO, DOVE?

### Successo internazionale e traduzione delle opere di Primo Levi negli Stati Uniti

*Premesse: da Primo Levi agli Stati Uniti*

In occasione dell'uscita del terzo volume delle nuove *Opere complete* di Primo Levi per Einaudi (2018a), il curatore Marco Belpoliti ha sottolineato l'importanza di quest'ultimo tomo scegliendo di approfondire, in un suo contributo per la rivista *Doppiozero* (Belpoliti 2018), la storia di un testo in particolare: l'intervista pubblicata da Philip Roth sul *New York Times Book Review* il 12 ottobre del 1986 a seguito del suo incontro con Levi, a Torino, a settembre dello stesso anno (Roth 1986)<sup>1</sup>. Questa conversazione – della quale esistono almeno tre versioni, precisa Belpoliti (2018) – è considerata una delle più rilevanti interviste all'autore non solo per via dei contenuti, ma anche in virtù dell'interlocutore, già riconosciuto come uno degli scrittori americani più influenti e apprezzati.

La scelta fatta da Belpoliti di partire dalla genesi e dalla storia editoriale dell'intervista con Roth per dimostrare l'importanza delle conversazioni all'interno del *corpus* leviano ci è utile, in questa sede, per mettere a fuoco il rapporto di Levi con il mondo statunitense e la tendenza al confronto con la ricezione dell'autore negli USA nel panorama critico italiano. Non a caso, l'intervista di Roth a Levi è uno dei testi più noti e fruibili anche da parte dei lettori italiani, grazie alla sua pubblicazione nell'edizione tascabile de *Il sistema periodico* del 2014 (Levi 2014). Nonostante il gran numero di riedizioni e ristampe dei volumi leviani usciti negli ultimi quarant'anni sul mercato italiano, la presenza della conversazione fra Roth e Levi rimane un'eccezione: questa è cioè l'unica intervista dell'autore tradotta da un'altra lingua a comparire in qualità di vera e propria appendice

---

1 La versione italiana più recente del testo dell'intervista, integrato e tradotto da N. Gobetti, è disponibile con il titolo "Conversazione a Torino con Primo Levi", in P. Levi 2018, vol. III, pp. 635-646.



all'edizione originale più recente di questa raccolta di racconti. In tutti gli altri casi, le postfazioni rimangono costituite da saggi critici o da testi curati dall'autore stesso<sup>2</sup>.

Una tale anomalia dell'apparato critico nelle edizioni tascabili italiane ci serve innanzitutto a prendere consapevolezza di un *trend* più ampio, attivo soprattutto negli ultimi anni, in base al quale l'interesse editoriale nei confronti di Levi da parte americana – culminato a novembre 2015 con la pubblicazione in tre volumi dei *Complete Works* presso l'editore Norton-Liveright (Levi 2015b) – ha determinato una nuova ondata di pubblicazioni critiche<sup>3</sup> e riorganizzazione di molti testi originali anche nella tradizione italiana: questo fenomeno è evidente se si guarda alla distanza cronologica che separa, o meglio unisce, l'ultima edizione tascabile de *Il sistema periodico* nel 2014, l'uscita dei *Complete Works* nel 2015, i volumi I e II delle nuove *Opere complete*, pubblicati nel 2016 per Einaudi, e la riedizione del volume di conversazioni, interviste e dichiarazioni apparso nel 2018 sempre per Einaudi, già citato all'inizio di questo contributo (Levi 2018a).

Per quanto sia possibile vedere un sodalizio abbastanza consolidato, oggi, nel rapporto della letteratura leviana con l'editoria e la critica americane, rimane invece paradigmatico e rivelatorio constatare quanto il riferimento al panorama statunitense sia diventato, anche nel contesto italiano, funzionale al successo della figura dell'autore entro e fuori lo scenario nazionale: perché? È evidente che il mercato editoriale statunitense rappresenta un bacino di risonanza importante nel mondo occidentale, sebbene questo rapporto sia spesso sbilanciato unicamente verso l'asse europeo: la disponibilità di traduzioni e pubblicazioni straniere negli USA<sup>4</sup> non è mai stata proporzionale all'impatto dei numerosi *blockbuster* e best-seller

2 È il caso dell'*Appendice scolastica a Se questo è un uomo*, presente dal 1976 in poi nelle successive riedizioni. Cfr. P. Levi 2016, vol. I, pp. 279-304 e pp. 1482-1483.

3 Cfr. soprattutto Goldstein e Scarpa 2015, e le altre pubblicazioni a cura del Centro Internazionale Studi Primo Levi di Torino all'interno della collana Einaudi "Lezioni Primo Levi".

4 Cfr. l'iniziativa di monitoraggio della piattaforma "Three Percent" dell'Università di Rochester, NY, a partire dal 2008: "solo il 3% circa di tutti i libri pubblicati negli Stati Uniti sono opere in traduzione. [...] E questo 3% comprende tutti i libri in traduzione – in termini di narrativa letteraria e poesia, la cifra è in realtà più vicina allo 0,7%" (University of Rochester n.d.).

americani distribuiti nei vari paesi dell'Unione Europea. Per quanto negli ultimi tempi alcune scelte di mercato stiano cambiando<sup>5</sup>, la letteratura straniera conosciuta e tradotta negli Stati Uniti, con particolare riferimento a quella italiana, rimane una letteratura che in termini di fruibilità e disponibilità sul mercato presenta un'offerta ancora molto diversa da quella in lingua originale. Da circa una decina d'anni, tuttavia, dal contesto americano è emerso un chiaro sforzo di ritraduzione e ripubblicazione di vari autori e autrici italiani secondo un interesse e un approccio filologico più maturi<sup>6</sup>: è dunque all'interno di questa rinnovata attenzione e sensibilità che Levi ha rappresentato e continua a rappresentare una delle eccezioni più degne di nota (Fiori 2014).

Al momento, la percentuale di testi di Levi disponibili in traduzione inglese, sia in prosa che in versi, è seconda solo alla tradizione italiana della sua opera. Questa accessibilità bilingue del *corpus* leviano è un fenomeno recente, raggiunto con l'ambiziosa pubblicazione dei *Complete Works* che, come dichiarato dal responsabile editoriale Robert Weil, è stato un progetto che ha richiesto più di dieci anni di lavoro:

La mia impresa è iniziata sul serio nel 1999 [...], ma la situazione dei diritti d'autore di Levi era così scoraggiante da ricordare [il mito] delle stalle di Augia, dal momento che i suoi libri erano stati pubblicati in America da almeno sette diversi editori, ed alcuni solo attraverso la distribuzione dall'Inghilterra<sup>7</sup> (Weil 2015, p. 2803).

Se il processo editoriale dell'opera di Levi in inglese non è stato semplice, tanto meno lo è stata la ricezione dei suoi scritti nei rispettivi contesti di riferimento: il modo in cui sia l'Italia che l'America

5 Cfr. in particolare il fenomeno editoriale di autori come Elena Ferrante (Schlinger 2018).

6 Si pensi, per esempio, alla traduzione inglese de *L'arte della gioia*, pubblicata e distribuita sul mercato statunitense da Farrar, Straus and Giroux nel 2013, o ancora all'edizione americana dello *Zibaldone* di Leopardi nello stesso anno, sempre per Farrar, Straus and Giroux. Questa pubblicazione è infatti il risultato di un lavoro di traduzione e rigore filologico sia dal punto di vista del testo che degli apparati: "L'opera non è soltanto una traduzione, ma una vera e propria 'edizione' in lingua inglese, che comprende apparati critici e filologici, note, indici e una lunga introduzione", (Università La Sapienza n.d.).

7 Traduzione dell'autrice.

si sono relazionate alla scrittura di Levi e alla sua figura di autore è sintomatico, al contrario, della reiterata difficoltà da parte del pubblico e della critica di dare una definizione precisa sia all'autore che al suo *corpus* di romanzi, racconti, poesie, saggi e articoli, parallelamente alle trasformazioni storiche, economiche e socio-culturali che hanno investito il mondo occidentale dalla fine della Seconda guerra mondiale ad oggi.

Gli alti e i bassi di questa relazione turbolenta, nonché gli ostacoli che Levi ha incontrato prima di consolidare il suo ruolo di autore oltreoceano e diventare una vera e propria stella nel firmamento letterario americano, sono interessanti per due ragioni: se, da un lato, riflettono una fatica simile a quella che ha caratterizzato anche la ricezione dell'autore in Italia (soprattutto nell'immediato dopoguerra), dall'altro rappresentano un *unicum* esclusivo alla tradizione americana, che si è differenziata e resa addirittura autonoma, ad un certo punto (più o meno a partire dal successo di *The Periodic Table* nel 1984), da quella italiana. Questa differenza è riscontrabile sia in termini di traduzione che di distribuzione sul mercato statunitense di volumi completamente diversi, per contenuto e titolo, da ogni altra pubblicazione di Primo Levi in lingua originale o straniera<sup>8</sup>.

Le responsabilità dietro una storia editoriale così distinta sono in gran parte riconducibili a dinamiche di tipo storico e socio-culturale peculiari agli Stati Uniti, come ad esempio l'evoluzione della narrazione e della percezione dell'esperienza concentrazionaria nel contesto americano dagli anni '60 in poi (Novick 2000), o il ruolo che da sempre caratterizza le comunità ebraiche statunitensi a livello socio-economico, politico e culturale (Zola, Dollinger 2014). Tuttavia, lo scopo di questo contributo è mettere queste e altre dinamiche in relazione ai meriti che alcune personalità hanno avuto nel diffondere, riproporre e sostenere la necessità dell'opera leviana negli Stati Uniti. Nelle prossime pagine, si cercherà di restituire a lettori e lettrici un percorso accessibile, suddiviso cronologicamente in tre periodi, per comprendere quanto il riconoscimento a cui è giunto Levi negli USA

8 Si fa, non far riferimento in particolare alle edizioni delle raccolte di racconti, che presentano titoli ed indici completamente diversi dalle pubblicazioni originali: cfr. *Moments of Reprieve* (1986), *The Mirror Maker: Stories and Essays* (1989), *The Sixth Day and Other Tales* (1990), e *A Tranquil Star: Unpublished Stories* (2007).



sia stato il risultato di un insieme di interazioni e tentativi tutt'altro che semplici all'inizio, o dallo sviluppo lineare. Solo attraverso questa discontinuità è però possibile, da parte nostra, cogliere più a fondo il significato del suo successo internazionale: un'eccezione oggi riconosciuta all'interno di un panorama editoriale in cui non sempre la grande letteratura straniera è riuscita a ricavare uno spazio e un interesse di pubblico adeguati.

*Primi tentativi (anni '40): il contributo di Anna Yona e Laura Capon Fermi*

Al tempo della prima stesura di *Se questo è un uomo*, Levi fa una scelta lungimirante, vista a posteriori. Verso la fine del 1946, all'invio del dattiloscritto presso Einaudi e altri due editori italiani di cui non si conosce il nome (Belpoliti 2000, p. 25), corrisponde un parallelo invio del medesimo materiale a Boston presso una sua cugina di secondo grado, Anna Yona Foa. Sorella dell'avvocato e antifascista Vittorio Foa, per sfuggire alle persecuzioni razziali, nel 1935 Anna si era trasferita con il marito negli USA (Scarpa, Mori 2017, pp. 118-119). È noto che Yona abbia tradotto il capitolo de "Il canto di Ulisse" per proporlo all'editore Little, Brown and Company di Boston, il quale rifiutò tuttavia la proposta di pubblicazione<sup>9</sup>. Nonostante questo rifiuto, è rilevante notare quanto Levi abbia sin dall'inizio ritenuto fondamentale che la sua testimonianza scavalcasse i confini nazionali: il progetto iniziale ha cioè compreso fin da subito, nella mente dell'autore, l'esigenza di una traduzione inglese di *Se questo è un uomo* (Scarpa, Mori 2017, p. 118). Errato sarebbe definirlo un progetto bilingue, ma altrettanto sbagliato, o per lo meno parziale, si dimostrerebbe un giudizio che veda nel primo tentativo di pubblicazione del testo solamente la scelta di un bacino di destinatari circoscritto ai lettori italofofoni. Questa prima prova si configura quindi come un evento essenziale per comprendere a fondo la necessità dell'autore di rivolgersi ad un pubblico ampio, guardando proprio in direzione del mercato statunitense.

9 Sebbene la traduzione sia andata perduta, il dattiloscritto inviato da Levi a Yona è stato donato allo United States Holocaust Memorial Museum. Cfr. United States Holocaust Memorial Museum n.d.

Un secondo tentativo ‘mancato’ di traduzione di *Se questo è un uomo* sempre negli USA sarà messo in atto qualche anno più tardi, dopo l’uscita della prima edizione del testo per la casa editrice Francesco De Silva (Levi 1947), dalla scrittrice e attivista Laura Capon Fermi<sup>10</sup>, trasferitasi a Chicago insieme al marito (lo scienziato e premio Nobel Enrico Fermi) sempre a causa delle persecuzioni razziali (Scarpa, Mori 2017, p. 129). È certo che Laura Fermi fosse entrata in possesso dell’edizione De Silva (Levi 2016, I, p. 1456) nonostante le poche copie disponibili e il fallimento della casa editrice stessa nel 1949 (Belpoliti 2015, p. 41), e forse anche di alcuni capitoli dattiloscritti appartenenti alla bozza del testo antecedente la pubblicazione in Italia (Levi 2015b, III, p. 2826). A testimonianza dell’entusiasmo per questa iniziativa, Franco Antonicelli, editore e fondatore della De Silva, rilasciò nel 1948 una brochure pubblicitaria in cui si annunciava, precocemente, l’iniziativa: “La moglie del celebre scienziato Enrico Fermi tradurrà questa eccezionale cronaca dell’inferno di Aushwitz [sic] per gli americani” (Scarpa, Mori 2017, p. 128). È uno slancio ingenuo quello di Antonicelli, tuttavia: diversamente da Yona, “la versione di Laura Fermi non sarà mai completata” o proposta ad alcuna casa editrice (Scarpa, Mori 2017, p. 128).

Laura Fermi è quindi la seconda figura chiave coinvolta nei primi tentativi di internazionalizzazione dell’opera leviana, e anche questo secondo tentativo inconcluso dimostra quanto l’urgenza di diffondere la testimonianza di Levi arrivi dagli Stati Uniti all’Italia, questa volta, in un momento in cui Levi era un autore ancora sconosciuto nel proprio Paese. A questa altezza cronologica, è poco probabile che le ragioni del duplice insuccesso fossero dipese dalla qualità della traduzione: gli anni dell’immediato dopoguerra sono silenziosi dal punto di vista delle scritture memoriali. Le voci dei testimoni facevano fatica a trovare un pubblico disposto a lasciar riemergere il trauma recente della guerra. Proprio l’autore dirà, a distanza di tempo, che in quel periodo “la gente [...] aveva voglia di altro, di ballare per esempio, di fare feste, di mettere al mondo dei figli. Un libro come questo mio

10 Le carte autografe del tentativo di traduzione di Laura Fermi sono oggi conservate la University of Chicago Library. Cfr. University of Chicago Library n.d..

e molti altri che sono nati dopo era quasi uno sgarbo, una festa guastata” (Belpoliti 2000, p. 25). Il problema della pubblicazione e fortuna di Levi è quindi un problema di ricezione, all’inizio, in entrambi i contesti di riferimento: l’unico pubblico a disposizione è di fatto un pubblico immaturo, acerbo e digiuno di questioni che invece, anni dopo, torneranno al centro del dibattito storico e culturale del secondo ’900.

*Un debole esordio (anni '50-'60): l'insuccesso delle prime edizioni americane*

Se ai due primi tentativi di traduzione sono corrisposti due analoghi fallimenti di pubblicazione, il debutto vero e proprio dell’opera di Levi in America è di nuovo un doppio tentativo con esiti, questa volta, fra loro opposti. Mentre il primo ciclo di pubblicazioni leviane sul mercato americano – tra la fine degli anni ’50 e la prima metà degli anni ’60 – verrà quasi del tutto ignorato, è nel secondo *round*, dopo l’uscita della traduzione de *Il sistema periodico* nel 1984, che si registra una crescita esponenziale d’interesse verso l’autore e la sua opera. La distanza che intercorre fra queste due soglie è significativa dal punto di vista socio-culturale in tutto il mondo occidentale. Il rimosso bellico stava infatti tornando, lentamente, in superficie: da una parte, grazie all’interesse delle nuove generazioni, e dall’altra, per via di eventi che funsero da spartiacque culturale per la memoria della Shoah e la letteratura sui campi di sterminio, primo fra tutti il processo Eichmann. Molti studi fanno coincidere con la diretta televisiva del processo da Gerusalemme, nel 1961 (Lipstadt 2011; tr. it. 2014), l’inizio di una nuova era rispetto alla Shoah come visibilità e produzione culturale (Finkelstein 2000; tr. it. 2004), e danno un rilievo particolare alla sua ricezione negli Stati Uniti, che diventano centrali sia come bacino d’utenza che di distribuzione (Cinquegrani, Pangallo, Rigamonti 2021, pp. 31-39).

Mentre i tempi divennero culturalmente più maturi, grazie anche ad una maggiore distanza temporale dalla fine della guerra, il rinnovato interesse da parte del pubblico verso la Shoah percorse tuttavia due parabole diverse in America e in Europa: nel caso dell’Italia, già dalla fine degli anni ’50 si allargarono

i margini per parlare di memoria concentrazionaria degli Ebrei, distinguendola da quella dei prigionieri politici ad esempio, o dalla letteratura sulla Resistenza (Baldini 2012, pp. 758-763). È a partire da quel periodo che Levi inizia a diventare un autore-testimone di rilievo nel panorama italiano, cioè dalla riedizione Einaudi di *Se questo è un uomo* nel 1958, e in particolare dopo la pubblicazione de *La tregua*, nel 1963, accolta dal pubblico molto positivamente.

Negli Stati Uniti, invece, entrambe le traduzioni di questi due testi, pubblicate a poca distanza dalle originali<sup>11</sup>, genereranno un numero di vendite bassissimo. Le modalità in cui le due prime edizioni arrivarono sul mercato statunitense, nonché le trasformazioni storiche sopra accennate, non facilitarono la comprensione della scrittura leviana da parte di un pubblico culturalmente molto diverso da quello italiano. Complici di questo primo fallimento furono anche le scelte operate dalle case editrici americane, come ad esempio la Orion Press, responsabile di non aver adeguatamente rivisto e corretto il testo di *If This Is a Man* (Levi 1959). In seguito, anche Collier Books, che ripubblicò nel 1961 (stesso anno del processo Eichmann) la medesima traduzione con il titolo di *Survival in Auschwitz* – così è ancora oggi spesso conosciuto *Se questo è un uomo* negli Stati Uniti – compromise non poco la profondità della testimonianza leviana, presentata quasi come un'avventura di sopravvivenza, con un'insistita enfasi sentimentale evidente anche dalle scelte di copertina (Fig. 1).

11 La prima edizione inglese di *Se questo è un uomo* è apparsa sia negli Stati Uniti che in Regno Unito per la casa editrice Orion Press, con il titolo *If This Is a Man*, nel 1959. A questa è seguita una riedizione per l'editore Collier Books (divisione del gruppo Macmillan Publishing) nel 1961, distribuita solo negli USA con una variazione nel titolo: *Survival in Auschwitz: the Nazi Assault on Humanity*. La traduzione de *La tregua* appare invece nel 1965 già con due vesti editoriali e titoli diversi nel mondo anglosassone: *The Truce: A Survivor's Journey Home from Auschwitz* in Gran Bretagna per The Bodley Head, e *The Reawakening: A Liberated Prisoner's Long March Home through East Europe* in America, per Atlantic-Little, Brown and Company.

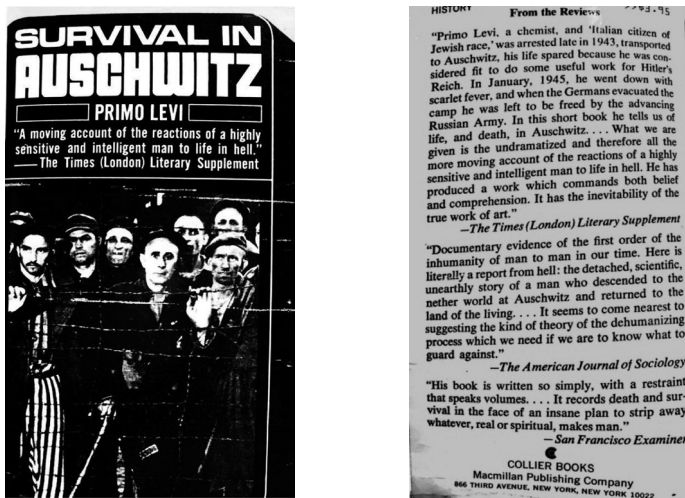


Fig. 1: Copertina della riedizione americana di *Se questo è un uomo* per Collier books (1961)  
Recto Verso

Una figura di rilievo, che si lega alle vicende di questo primo debutto, è quella dello studioso Stuart Woolf, il quale, sebbene sia noto come il primo traduttore di Levi non solo in inglese, ma anche in assoluto (rispetto cioè a tutte le altre traduzioni dell'autore in lingua straniera), in realtà entrò in contatto con l'autore in maniera abbastanza casuale. Nel 1956, ovvero negli anni immediatamente precedenti la riedizione Einaudi di *Se questo è un uomo*, Woolf era un semplice dottorando in storia quando, per motivi di ricerca, si trasferì da Oxford a Torino. Attraverso la famiglia di Leonardo Debenedetti<sup>12</sup>, venne a conoscenza di Levi e dell'edizione *princeps* del libro "primogenito"<sup>13</sup>:

12 Cfr. L. Debenedetti, P. Levi, *Rapporto sulla organizzazione igienico-sanitaria del campo di concentramento per Ebrei di Monowitz (Auschwitz-Alta Slesia)*, in "Minerva Medica", XXXVI, luglio-dicembre 1946, pp. 535-544. Il testo del *Rapporto*, poi ripubblicato nel volume *Così fu Auschwitz. Testimonianze 1945-1986*, a cura di F. Levi e D. Scarpa, Einaudi, Torino, 2015, pp. 3-30, è oggi incluso nell'*Appendice alle nuove Opere Complete*, vol. 1, pp. 1177-1194.

13 La definizione "primogenito" è dell'autore: cfr. C. Paladini, 1987, p. 148. L'espressione è stata ripresa dal Centro Internazionale di Studi Primo Levi per

Alla prima lettura, [...] decisi che andava tradotto in inglese e (o superbia dell'innocenza) che io ero il traduttore adatto. Ciò che feci, con la collaborazione stretta e attiva di Primo Levi. [...] Ci si incontrava a casa sua, due volte a settimana per quasi un anno, a discutere ogni parola del libro, ma anche, e sempre più spesso, a parlare di un'infinità di argomenti. (Woolf 1991, p. 197)

Stuart Woolf e l'autore lavorarono dunque insieme nel compilare il terzo tentativo di traduzione in inglese, dopo Yona e Fermi, di *Se questo è un uomo*. Ciò che Woolf definì “superbia dell'innocenza”, nella citazione sopra riportata, è un atteggiamento che riecheggia nella versione tradotta del testo, in cui sono presenti refusi, calchi dall'italiano e imprecisioni, nonché informazioni poco accessibili per un lettore non italiano (per esempio i riferimenti letterari alla *Commedia* dantesca, o quelli storici sulla Resistenza). L'iniziativa di traduzione di Woolf, magari ingenua nella resa, è stata tuttavia essenziale per l'avvio della distribuzione dell'opera leviana fuori dall'Italia: Woolf e l'autore collaborarono infatti alla traduzione in autonomia (Woolf 2009, pp. 699-700) dalla casa editrice americana Orion, la quale apprese solo successivamente dell'esistenza di una versione del testo già tradotta.

La successiva collaborazione fra editore e traduttore non fu però, in questo caso, altrettanto proficua: Woolf sostenne che Orion Press non gli diede modo o tempo di emendare e migliorare la bozza di traduzione curata insieme a Levi (2015b, I, p. 204)<sup>14</sup> prima che questa fosse data in stampa per la pubblicazione. Se traduttore ed autore lavorarono fianco a fianco, editore e traduttore poi non collaborarono affatto – sembra che Orion fosse perfino restia al pagamento di Woolf (Levi 2015b, I, p. 204) – per limitare la presenza di quelle criticità che, come normale, sorgono in casi di traduzione e pubblicazione di un testo straniero. Questo rese *If This Is a Man* un prodotto inferiore all'originale italiano, penalizzato in termini di qualità del testo e non pensato per un pubblico differente da quello madrelingua.

---

una mostra dedicata alla genesi di *Se questo è un uomo* presso la Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, nel 2018. Cfr. Centro Internazionale di Studi Primo Levi 2018.

- 14 Questo e altri dettagli sono stati precisati in realtà alquanto di recente da Woolf, nel nuovo “Translator's Afterword” alla revisione del testo di *If This Is a Man*, presente nel primo volume del cofanetto dei *Complete Works*, alla pagina indicata.

*Un secondo esordio (anni '80): l'uscita di The Periodic Table e il successo*

Il nome e l'opera di Levi tornano protagoniste sulla scena letteraria americana a distanza di più vent'anni, nel 1984, con la pubblicazione negli Stati Uniti de *Il sistema periodico* per Schocken Books. Questa piccola ma stimata casa editrice newyorkese iniziò la sua attività lavorativa in Germania, con base operativa a Berlino. Costretta a chiudere verso la fine degli anni '30 per via delle restrizioni legali applicate alle attività di cittadini tedeschi di razza ebraica, Schocken Books si era quindi spostata negli Stati Uniti dove, successivamente, riprese a lavorare una volta finita la guerra<sup>15</sup>. Rispetto al contributo della casa editrice Schocken circa la pubblicazione dei testi leviani in America, è importante sottolineare come, ancora una volta, le dinamiche di edizione e traduzione non si accompagnarono inizialmente: l'italianista e critico letterario Raymond Rosenthal entrò infatti in possesso de *Il sistema periodico* autonomamente dall'editore e, un po' come Woolf, ne rimase affascinato. Giudicando la raccolta di racconti ispirati alla professione di chimico un capolavoro d'eccezione, Rosenthal si auto-propose di tradurre il testo e cercare allo stesso tempo qualcuno disposto a pubblicarlo.

La questione non era semplice: il libro era già stato rifiutato da almeno una ventina di editori (Thomson 2002; tr. it. 2017, p. 601). Allo stesso modo, negli anni precedenti, ogni tentativo di pubblicazione negli Stati Uniti delle opere di Levi era stato rifiutato nonostante gli sforzi dell'agente Bobbe Siegel e, parallelamente, il crescente interesse accademico rispetto agli studi sull'Olocausto in America: ad esempio Arthur Samuelson, futuro caporedattore presso Summit Books, dovette leggere la maggior parte delle opere di Levi in italiano, anche quelle già precedentemente tradotte, poiché le traduzioni in inglese non erano più disponibili fin dagli anni '70; similmente, lo studioso e storico della Shoah Alvin Rosenfeld, grande estimatore dell'opera di Levi, dovette prima leggere la traduzione tedesca de *Il sistema periodico* per poi cercare a sua volta (senza successo) un editore che fosse interessato a farne un'edizione inglese (Weil 2015, p. 2797).

15 Per la datazione, cfr. le informazioni riportate dal gruppo editoriale Knopf Doubleday, di cui Schocken è oggi parte: <https://knopfdoubleday.com/imprints/#schocken>, ultima cons. 14 giugno 2023.

Come è stato notato dalla critica italiana in merito alla ricezione internazionale di Levi, che prende inizio proprio in America, prima del 1984 “la conoscenza di Levi era stata affidata a un sistema di relazioni personali più che a un vero e proprio interesse dell’industria culturale” (Levi 1997, II, p. 1595). Fra i meriti di Rosenfeld, Samuelson e altri sostenitori di Levi all’estero, è doveroso riconoscere la dedizione con la quale queste figure di intellettuali operarono nel promuovere il libro e l’opera dell’autore negli USA con un relativo anticipo rispetto ai tempi. Rosenfeld, ad esempio, introdusse alla lettura di Levi importanti personalità come il noto critico Irving Howe (autore della prefazione all’edizione americana di *Se non ora, quando?*) che, insieme ad altre figure di spicco nei circoli intellettuali americani, appoggerà Levi e contribuirà a rendere prestigiosi sia il suo nome che il suo lavoro di scrittore presso il pubblico statunitense.

Anche Raymond Rosenthal va dunque considerato come un membro, forse il più importante in quel momento storico, di una cerchia più estesa di intellettuali che, seppur rimanendo ristretta, si accorse del carattere originale e del valore dell’opera di Levi in un momento in cui le condizioni in America stavano lentamente cambiando in favore di un prossimo, condiviso e decisivo entusiasmo per lo scrittore torinese. Quando il redattore di Schocken Books Emile Capouya decise di acquistare i diritti del libro, lo fece basandosi sulla fiducia nei confronti di Rosenthal e ignorando le dovute riserve in merito all’indifferenza con cui altri avevano scartato il volume (Thomson 2002; tr. it. 2017, p. 601).

In maniera imprevedibile, accadde però che il romanziere e premio Nobel Saul Bellow espresse un breve giudizio positivo sul libro di Levi, determinandone involontariamente il successo: il celebre “strillo” di Bellow (Baldini 2017, pp. 78-79) verrà subito riportato sulla copertina dell’edizione tascabile del libro, pubblicata nello stesso anno di quella *hardcover*. È tuttavia importante sottolineare che i due scrittori non si conoscevano, e che non sussiste alcuna ipotesi di interesse a favorire o screditare l’opera dell’uno o dell’altro. È probabile anzi che il testo fosse finito sulla scrivania di Bellow in virtù delle comuni origini ebraiche dello scrittore americano e del chimico torinese. Il grado in cui Bellow è stato responsabile del successo di Levi in America è di fatto un caso spontaneo: nonostante il parere positivo che determinò l’attenzione editoriale per la raccolta



di racconti leviana, Bellow non si occupò ulteriormente della figura e dell'opera di Levi durante la sua carriera (come diversamente accadrà in seguito nel caso di Philip Roth, ad esempio). Indubbiamente, tuttavia, questa casualità contribuì ad aumentare sia il numero delle vendite che il prestigio di *The Periodic Table*, un testo che tuttora si ritiene essere il maggior responsabile della notorietà di Levi negli Stati Uniti.

*Un esordio dentro un altro esordio (anni '70-'80): l'uscita di If Not Now, When?*

Il secondo, definitivo esordio americano di Levi ha in realtà alle spalle una storia più complessa, dalla quale si impara che la scelta in origine pensata per il rilancio dell'autore sullo scenario internazionale non ricadde subito su *Il sistema periodico*, o meglio, venne determinata da una serie di coincidenze autonome fra loro. Poco prima che Rosenthal si ritrovasse fra le mani un volume di racconti uscito quasi dieci anni prima in Italia (1975), allo stimato traduttore William Weaver, noto per la sua traduzione di *The Name of the Rose* di Umberto Eco (1983), venne consegnata una copia di *Se non ora, quando?* (1982) dalla sorella di Levi, Anna Maria, la quale giustamente pensò di proporre nel 1983, nella prospettiva di un rilancio dell'autore in America, l'ultimo testo pubblicato in Italia nel medesimo frangente temporale (Thomson 2002; tr. it. 2017, p. 600): un romanzo che aveva, per altro, consacrato definitivamente il prestigio di Primo Levi come autore nel panorama italiano.

Diverse fonti ammettono l'impossibilità di ricostruire con certezza il percorso di Levi presso gli editori americani durante i primi anni '80. Secondo un importante contributo a cura di Michael Rothberg e Jonathan Druker, il dominio culturale del 'paradigma olocausto' nella sfera pubblica era tornato in auge in America verso la fine degli anni '70 soprattutto grazie al successo della miniserie televisiva *Holocaust* (NBC 1978), e una tale condizione sarebbe stata di per sé sufficiente a favorire l'ascesa letteraria di Levi in qualità di scrittore-testimone negli Stati Uniti (Rothberg, Druker 2009, p. 107).

È importante segnalare anche un'altra coincidenza di rilievo, cioè che *The Periodic Table* uscì negli Stati Uniti poco dopo le

pubblicazioni di altri autori italiani diventati noti anche all'estero – come Pavese, Sciascia, Calvino e soprattutto Eco. Ian Thomson, nella sua biografia, specifica che l'interesse per Levi negli USA sembrava non esser stato promosso nel modo giusto in passato (Thomson 2002, tr. it. 2017, p. 600); ora che, invece, la letteratura italiana sembrava aver preso piede sul mercato librario americano, era arrivato il momento di sfruttare questa opportunità per cercare di affermare anche il nome di Primo Levi, cosa che effettivamente funzionò: “per molti versi il successo di Levi beneficiò di una situazione favorevole. La letteratura italiana ora era piuttosto in voga presso i circoli intellettuali americani. [...] Più di tutto fu il clamore suscitato dal *Nome della rosa* a spianare la strada alla ricezione di Levi al di là dell'Atlantico” (Thomson 2002, tr. it. 2017, p. 621).

L'editore Summit Books, parte del gruppo editoriale Simon & Schuster di New York, decise infine, dopo che Weaver era entrato in possesso del testo, di commissionargli la traduzione di *Se non ora, quando?* in un momento in cui, per altro, “l'obiettivo era richiamare un pubblico di etnia ebraica con un romanzo ‘sull'Olocausto’” (Thomson 2002, tr. it. 2017, p. 601). L'edizione americana rimase tuttavia bloccata per diversi mesi a causa della polemica anti-israeliana nella quale Levi e altri intellettuali italiani si trovarono coinvolti per via delle posizioni belligeranti assunte da Israele nei confronti del Libano<sup>16</sup>. Come messo in evidenza da Thomson, il profilo laico dell'autore assunse tutto un altro peso nel contesto editoriale statunitense:

Quando si scoprì che Levi era un ebreo assimilato con posizioni anti-israeliane, venne bloccata la pubblicazione e Weaver non fu pagato per mesi. Sin dall'inizio la non religiosità di Levi gli impedì di godere delle simpatie di certi ebrei americani. Solo dopo che il noto critico ebreo Irving Howe accettò di scrivere la prefazione del romanzo, Weaver ricevette il suo compenso. (Thomson 2002; tr. it. 2017, p. 601)

16 Su questo punto e circa le posizioni di Levi in merito al conflitto in Libano da parte israeliana, si suggerisce la lettura di un articolo dell'autore uscito sulla prima pagina del quotidiano *La Stampa*, il 24 giugno del 1982, dal titolo *Chi ha coraggio a Gerusalemme?* ora disponibile nelle nuove *Opere complete*, vol. II, alle pp. 1528-1529.

Anche se nel 1985 il libro andò finalmente in stampa, quella non sarebbe stata l'unica volta in cui a Levi vennero mosse critiche per via delle sue radici ebraiche: anzi, il pregiudizio più forte nei confronti dello scrittore si manifestò verso il modo in cui l'identità ebraica non sembrava costituire una parte fondamentale né del suo lavoro, né del suo atteggiamento personale. La polemica nata a seguito della pubblicazione di un articolo fortemente accusatorio sulla rivista *Commentary*, da parte della scrittrice Fernanda Eberstadt, nell'autunno del 1985, fece emergere proprio questa frattura e differenza fra ricezione americana e italiana: nonostante l'episodio rappresentasse un caso isolato in termini di giudizi negativi nei confronti di Levi, la cui stima in America era stata comunque consacrata da un viaggio promozionale dell'autore e sua moglie nei mesi precedenti, nonché dal numero delle vendite dei suoi due ultimi libri, l'articolo di Eberstadt esprimeva "l'opinione di un intero gruppo, quegli ebrei che consideravano Levi non 'abbastanza ebreo'" (Angier 2002; tr. it. 2004, p. 647).

Malgrado queste piccole discrepanze nella ricezione, Summit Books pubblicherà entro l'anno successivo altri tre volumi: *The Monkey's Wrench* (1986), la raccolta di racconti *Moments of Reprieve* (1986c), e l'edizione congiunta di *Survival in Auschwitz* e *The Reawakening* (1986d). Le edizioni successive, quasi tutti volumi di racconti e saggi ad eccezione della traduzione de *I sommersi e i salvati* (1986a), furono di fatto pubblicazioni postume nella tradizione americana, in quanto uscite dopo la morte dell'autore, avvenuta nell'aprile del 1987.

### *Conclusioni: dagli Stati Uniti a Primo Levi*

Dalla ricostruzione delle vicende editoriali americane dell'opera di Primo Levi si evince che un ruolo fondamentale fu anzitutto ricoperto dai traduttori delle prime edizioni di Levi, i quali spesso lavorarono senza un contratto editoriale alle spalle, credendo tuttavia nella necessità della scrittura leviana al di là delle possibilità di pubblicazione. Una fiducia simile ha guidato anche il supporto ricevuto da Yona e Fermi, alle quali sono attribuibili i primissimi tentativi di traduzione inglese di *Se questo è un uomo*. Gli editori americani, invece, se da un lato ebbero un peso essenziale nell'aver scelto di

pubblicare un autore pressoché sconosciuto dal loro pubblico di riferimento, correndo notevoli rischi di mercato, dall'altro costituirono, a volte, un ostacolo per la corretta tradizione dell'autore in lingua inglese – come si è visto per la mancata revisione del testo da parte di Orion Press, o della variazione di titolo nel caso di Collier Books.

In aggiunta ai rapporti e alle dinamiche in cui si sono mossi editori e traduttori, si è visto come sia critici che scrittori abbiano volontariamente (come Alvin Rosenfeld e Philip Roth), o involontariamente (per esempio Saul Bellow) contribuito alla circolazione del nome di Levi nelle redazioni e negli ambienti letterari, nonché accademici. È all'interno del mondo universitario che Levi è diventato, per altro, un vero e proprio *case-study* negli Stati Uniti: al di là delle numerose conferenze e iniziative organizzate per ricordarne la *legacy* e il contributo letterario<sup>17</sup>, l'opera di Levi è presente in molti sillabi non solo di letteratura o di storia, ma anche di filosofia e di scrittura creativa. Ad esempio, il workshop “For Man Is a Centaur”<sup>18</sup>, tenuto a Princeton dalla scrittrice Jhumpa Lahiri, parte proprio dalla lettura in chiave narratologica de *Il sistema periodico* per esplorare il nodo e le potenzialità fra le pratiche di *fiction*, *auto-fiction* e *memoir*. Questo è un esempio rilevante, se si considera che Levi è rimasto nel panorama italiano (soprattutto a livello scolastico) un autore frequentato quasi esclusivamente per i suoi libri testimoniali<sup>19</sup>.

In ultimo, è stato senz'altro lo stesso Levi il primo ad aver intravisto negli Stati Uniti un bacino di pubblico importante, per il quale valeva la pena ritentare, a discapito dei molti rifiuti ricevuti, fino a raggiungere un compromesso fra edizioni mutile, traduzioni inesatte e un'accoglienza non sempre positiva. In questo senso, Robert Weil ha ragione quando sottolinea quanto in comune Levi e gli Stati Uniti condividano in termini di evoluzione ed influenza l'uno sull'altro:

17 Si guardi per esempio il calendario del Primo Levi Center di New York e le iniziative promosse annualmente, <https://primolevicenter.org/>, ultima cons. 9 maggio 2023.

18 Cfr. *For Man is a Centaur: Reading Primo Levi*, Class Code: CWR 319, Lewis Center for the Arts at Princeton University, Spring 2022: <https://arts.princeton.edu/courses/for-man-is-a-centaur-reading-primo-levi/>, ultima cons. 10 maggio 2023.

19 Il Centro Internazionale di Studi Primo Levi sta invece proponendo kit didattici che implementino l'insegnamento dell'autore anche in relazione ad altri nuclei letterari di rilievo, come ad esempio il genere fantascientifico o il macro-tema del lavoro (cfr. Centro Internazionale di Studi Primo Levi n.d.).

“Indiscutibilmente, la storia americana di Levi [...] rivela tanto sulle permutazioni della cultura, della letteratura e della politica americana, ebraiche o meno, quanto sullo stesso Levi” (Weil 2015, p. 2803). Che Levi e la sua storia editoriale negli Stati Uniti raccontino, indirettamente, anche di alcune trasformazioni intrinseche alla stessa società americana è un dato che illumina, dal nostro punto di vista, un’altra delle motivazioni sul perché, oggi, fra i molti autori della nostra letteratura, Levi sia sentito più vicino che mai dall’altra parte dell’oceano.

### *Bibliografia*

Angier, C.

2002 *The Double Bond: Primo Levi, a Biography*, Farrar, Straus and Giroux, New York; tr. it. *Il doppio legame: vita di Primo Levi*, Mondadori, Milano, 2004..

Baldini, A.

2012 “La memoria italiana della Shoah (1944-2009)”, in *Atlante della letteratura italiana, vol. 3: Dal romanticismo ad oggi*, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino, pp. 758-763.

Baldini, A. (a cura di)

2017 “Primo Levi in 4D. Intervista a Domenico Scarpa”, in *Allegoria*, a. XXIX, terza serie, n. 75, gennaio-giugno, pp. 74-89.

Belpoliti, M.

2000 “Levi: il falso scandalo”, in *La Rivista dei libri*, a. 10, n. 1, gennaio, pp. 25-27.

2015 *Primo Levi di fronte e di profilo*, Guanda, Milano.

2018 “È uscito il terzo volume delle Opere Complete / Philip Roth e le tre interviste a Primo Levi”, in *Doppiozero*, 30 maggio. Ultima cons. 8 maggio, 2023. <https://www.doppiozero.com/philip-roth-e-le-tre-interviste-primo-levi>.

Centro Internazionale di Studi Primo Levi

n.d. “Kit didattici”. Ultima cons. 9 giugno 2023. <https://www.primolevi.it/it/didattica/kit>.

2018 “Se questo è un uomo, il libro ‘primogenito’”. Ultima cons. 12 giugno, 2023. <https://www.primolevi.it/it/se-questo-uomo-libro-primogenito>.

Chomsky, M.N. (regia di)

1978 *Holocaust*, Titus Productions, NBC.

Cinquegrani, A., Pangallo, F., Rigamonti, F.

2021 *Romance e Shoah. Pratiche di narrazione della tragedia indicibile*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia. <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni4/libri/978-88-6969-493-6/>.

Eberstadt, F.

1985 "Reading Primo Levi", in *Commentary*, October, pp. 41-47. Ultima cons. 14 giugno 2023. <https://www.commentarymagazine.com/articles/reading-primo-levi/>.

Eco, U.

1983 *The Name of the Rose*, tr. di W. Weaver, Harcourt, New York, 1983.

Finkelstein, N.G.,

2000 *The Holocaust Industry. Reflections on the Exploitation of Jewish Suffering*, Verso, New York-London; tr. it. *L'industria dell'Olocausto. Lo sfruttamento della sofferenza degli ebrei*, Rizzoli, Milano, 2004.

Fiori, S.

2014 "Ann Goldstein: 'Leopardi, Levi e la Ferrante, così negli Usa si legge l'Italia'", in *La Repubblica*, 30 ottobre. Ultima cons. 5 maggio, 2024. [https://www.repubblica.it/cultura/2014/10/30/news/ann\\_goldstein\\_leopardi\\_levi\\_e\\_la\\_ferrante\\_e\\_cos\\_negli\\_usa\\_si\\_legge\\_l\\_italia-99362748/](https://www.repubblica.it/cultura/2014/10/30/news/ann_goldstein_leopardi_levi_e_la_ferrante_e_cos_negli_usa_si_legge_l_italia-99362748/).

Goldstein, A., Scarpa, D.,

2015 *In un'altra lingua/In Another Language*, "Lezioni Primo Levi", Einaudi, Torino.

Lahiri, J.

2022 *For Man is a Centaur: Reading Primo Levi*, Class Code: CWR 319, Lewis Center for the Arts at Princeton University, Spring Semester. Ultima cons. 10/05/2023. <https://arts.princeton.edu/courses/for-man-is-a-centaur-reading-primo-levi/>.

Leopardi, G.

2013 *Zibaldone*, a cura di M. Caesar, F. D'Intino; tr. di K. Baldwin e altri, Farrar, Straus and Giroux, New York.

Levi, P., Debenedetti, L.,

1946 *Rapporto sulla organizzazione igienico-sanitaria del campo di concentramento per Ebrei di Monowitz (Auschwitz-Alta Slesia)*, in "Minerva Medica", XXXVI, luglio-dicembre, pp. 535-544.

Levi, P.,

1947 *Se questo è un uomo*, Francesco De Silva, Torino.

1958 *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino.

- 1959 *If This Is a Man*, tr. di S. Woolf, Orion Press, London-New York.
- 1961 *Survival in Auschwitz: the Nazi Assault on Humanity*, tr. di S. Woolf, Collier Books, New York.
- 1963 *La tregua*, Einaudi, Torino.
- 1965 *The Truce: A Survivor's Journey Home from Auschwitz*, tr. di S. Woolf, The Bodley Head, London.
- 1965 *The Reawakening: A Liberated Prisoner's Long March Home through East Europe*, tr. by Stuart Woolf, Atlantic– Little, Brown and Company, Boston, Toronto.
- 1975 *Il sistema periodico*, Einaudi, Torino.
- 1982 *Se non ora, quando?*, Einaudi, Torino.
- 1984 *The Periodic Table*, tr. di R. Rosenthal, Schocken Books, New York.
- 1985 *If Not Now, When?*, tr. di W. Weaver, Summit Books, New York.
- 1986a *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino.
- 1986b *The Monkey's Wrench*, tr. di W. Weaver, Summit Books, New York.
- 1986c *Moments of Reprieve*, tr. di R. Feldman, Summit Books, New York.
- 1986d *Survival in Auschwitz and The Reawakening: Two Memoirs*, tr. di S. Woolf, Summit Books, New York.
- 1988 *The Drowned and the Saved*, tr. di R. Rosenthal, Summit Books, New York.
- 1989a *Other People's Trades*, tr. di R. Rosenthal, Summit Books, New York.
- 1989b *The Mirror Maker: Stories and Essays*, tr. di R. Rosenthal, Schocken Books, New York.
- 1990 *The Sixth Day and Other Tales*, tr. di R. Rosenthal, Summit Books, New York.
- 1997 *Opere*, vol. I e II, a cura di M. Belpoliti, introduzione di D. Del Giudice, Einaudi, Torino.
- 2007 *A Tranquil Star: Unpublished Stories*, tr. di A. Goldstein, A. Bastagli, Norton, New York.
- 2014 / 1975 *Il sistema periodico*, Einaudi, Torino.
- 2015a *Così fu Auschwitz. Testimonianze 1945-1986*, a cura di F. Levi e D. Scarpa, Einaudi, Torino.
- 2015b *The Complete Works of Primo Levi*, vol. I, II, III, a cura di A. Goldstein, introduzione di T. Morrison, tr. di S. Woolf, A. Goldstein, J. McPhee, N. Rich, A. Bastagli, F. Bastagli, A. Shugaar, J. Galassi, A. Milano Appel, M. F. Moore, Norton-Liveright, New York.
- 2016 *Opere complete*, vol. I e II, a cura di M. Belpoliti, Einaudi, Torino.
- 2018a *Opere complete*, vol. III, “Conversazioni, Interviste, dichiarazioni”, a cura di M. Belpoliti, “Bibliografia e Indici” a cura del Centro Internazionale di Studi Primo Levi, Einaudi, Torino.
- 2018b “Conversazione a Torino con Primo Levi”, in Levi, P., *Opere complete*, vol. III, a cura di M. Belpoliti, tr. it. di N. Gobetti, Einaudi, Torino, pp. 635-646.
- Lipstadt, D.E.
- 2011 *The Eichmann Trial*, Schocken Books, New York; tr. it. *Il processo Eichmann*, Einaudi, Torino, 2014.

Novick, P.

2000 *The Holocaust in American Life*, Mariner Books, Boston.

Paladini, C.

1987 “A colloquio con Primo Levi” [5 maggio 1986], in Sorcinelli P. (a cura di), *Lavoro, criminalità e alienazione mentale. Ricerche sulle Marche tra Otto e Novecento*, Il Lavoro Editoriale, Ancona, pp. 147-160.

Roth, P.

1986 “A Man Saved by His Skills”, in *The New York Times Book Review*, October 12. Ultima cons. 08/05/2023. <https://www.nytimes.com/1986/10/12/books/a-man-saved-by-his-skills.html>.

Roth, P., Levi, P.

2014 / 1975 “Intervista di Philip Roth a Primo Levi”, in P. Levi, *Il sistema periodico*, Einaudi, Torino, pp. 223-231.

Rothberg, M., Druker, J.

2009 “A Secular Alternative: Primo Levi’s Place in American Holocaust Discourse”, in *Shofar*, vol. 28, n. 1, Fall, pp. 104-126.

Sapienza, G.

2013 *The Art of Joy*, translated by Anne Milano Appel, New York, Farrar, Straus and Giroux, New York.

Scarpa, D., Mori, R. (a cura di)

2017 *Album Primo Levi*, Einaudi, Torino.

Schillinger, L.

2018 “The Hottest Trend in American Literature Isn’t From the U.S”, in *The Atlantic*, November 11. Ultima cons. 09/05/2023. <https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2018/11/ferrante-knausgaard-translation-rise/575482/>.

Thomson, I.

2017/2002 *Primo Levi. A Life*, Hutchinson, London; tr. it. *Primo Levi. Una vita*, UTET, Milano.

United States Holocaust Memorial Museum

n.d. Primo Levi Manuscript Collection. Ultima cons. 10 giugno 2023. <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn538193>.

Università La Sapienza

n.d. *Laboratorio Leopardi – The Zibaldone Project*. Ultima cons. 17 luglio 2023. <https://web.uniroma1.it/lableopardi/leopardi-centre/zibaldone-project>.



University of Chicago Library

n.d. "Guide to the Laura Fermi Papers 1922-1977". S. IV-8-9. Ultima cons. 12 giugno 2023. <https://www.lib.uchicago.edu/e/src/findingaids/view.php?eadid=ICU.SPCL.FERMILAURA>.

University of Rochester

n.d. "Three Percent: A Resource for International Literature". Ultima cons. 9 maggio, 2023. <http://www.rochester.edu/College/translation/three-percent/about/>.

Weil, R.

2015 "Primo Levi in America", in P. Levi, *The Complete Works of Primo Levi*, vol. III, Norton-Liveright, New York, pp. 2795-2804.

Woolf, S.

1991 "Primo Levi e il mondo anglosassone", in A. Cavaglion, Consiglio Regionale del Piemonte-Aned (a cura di), *Primo Levi: il presente del passato. Giornate internazionali di studio*, Franco Angeli, Milano, pp. 197-202.

2009 "Tradurre Primo Levi", in *Belfagor*, LXIV, 6, 30 novembre, pp. 699-705.

Zola, G.P., Dollinger, M. (a cura di)

2014 *American Jewish History: A Primary Source Reader*, Brandeis University Press, Waltham.





FRANCO MINGANTI  
TRIANGOLAZIONI TRANSATLANTICHE  
DI UNA CUCINA VINTAGE

*Borderlands transatlantiche*

Quando si esplorano i territori delle *borderlands* transatlantiche, sarebbe utile tenere presente che il discorso critico sull'americanizzazione globale richiede complessità, sofisticazione articolata, senso della differenza e attenzione per le specificità. Pur tuttavia, ciò che viene materialmente processato finisce troppo spesso per essere allineato su un ordine binario, bilaterale delle cose – le relazioni Italia-Stati Uniti, quelle tra Francia e America, quelle svedesi-americane, e così via, realtà nazionale via l'altra – nonostante che, in tempi di importanti trasformazioni tecnologiche, le impollinazioni transatlantiche abbiano triangolato, sovente eluso, e a volte obliterato, genealogie, idee e *branding* nazionali.

Nel contesto delle relazioni tra Europa e Stati Uniti, un gran numero di scambi, tanto idee quanto artefatti, si sono sviluppati lungo rotte intricate, viaggiando da una sponda all'altra dell'Oceano Atlantico, così come attraversando i confini tra le nazioni europee. Il che potrebbe invitare a flirtare con nozioni di immaginario spaziale, come le eterotopie di Michel Foucault (Foucault, 1986 pp. 22-27) o la trialettica del vedere di John Berger, *l'interplay* triadico di spazialità, storicità e socialità (Berger, 1972).

Vorrei dunque offrire qui una sorta di caso di studio che pone al proprio centro la nuovissima cucina del 1958 della mia famiglia, e vorrei articolarla come una specie di dispositivo narrativo, un cronotopo, per dirla con Mikhail Bachtin (Bachtin, 1981), che potrebbe ben trovare il proprio posto, e la propria ragione d'essere, all'interno di relazioni euroamericane, triangolando l'alterità "*thirdspace*", per dirla con Edward W. Soja (Soja, 1996), con particolare attenzione per le *borderlands* svedesi-americane e italia-no-americane.



Il pretesto è il trasloco della mia famiglia dalla periferia agreste di una cittadina come Imola, a una trentina di chilometri da Bologna, a una nuova urbanizzazione più vicina al centro, sia pure in uno spazio ancora aperto su campi coltivati. Mi piacerebbe dunque ricreare quello spazio intersezionale e virtuale riverberato dalle triangolazioni culturali e materiali tra America, Svezia e Italia – in qualche modo euroamericane, come vedremo – che hanno avuto luogo nell’era postbellica delle relazioni transatlantiche. In effetti, proverò a discutere soprattutto il luogo iconico del tavolo di quella cucina nel nostro nuovo appartamento come una specie di paradigma, giustapponendo stili diversi che caratterizzano specifici contesti di *display* culturale, discussione *scholarly* di fonti primarie ed esperienze inevitabilmente soggettive.

### *Imola, 1958*

In apertura, sarà utile offrire una cornice spazio-temporale intrecciata con riferimenti autobiografici che facciano luce sul setting “*factional*” di questa narrazione, esattamente all’intersezione in cui – echeggiando l’antropologo James Clifford – relazioni culturali e geografiche storicamente ben specifiche si rendono visibili e certe storie possono aver luogo (Clifford, 1997 p.11).

Le coordinate: l’anno è il 1958, il luogo è Imola, mia città natale, nella “rossa” Emilia-Romagna. A dire il vero, né in Emilia né in Romagna: idealmente, meglio, il trattino che le separa, ma anche che le tiene insieme, le connette e le unisce. Il più classico dei luoghi di ibridazione e di imbastardimento, e pure, probabilmente, un luogo della mente, uno stato dell’anima i cui confini spesso si confondono e facilmente collassano.

Nel maggio di quell’anno – avevo 6 anni – ci trasferimmo da un piccolo appartamento di una periferia quasi-campagna ad un appartamento più grande al quarto piano di un condominio appena costruito a ridosso del centro. Quel prendere l’ascensore per la prima volta ci rese istantaneamente “moderni”.

Nel mondo postbellico, le idee della modernità circolavano con nuova velocità ed efficacia, riconnettendo nazioni e orizzonti culturali attraverso narrazioni e politiche di civiltà e progresso che abitavano quelle norme socioculturali e quelle pratiche materiali che

ora si mostravano negli eventi internazionali come nel quotidiano vissuto nella cucina di casa.

L'Italia era in pieno boom dopo le rovine fisiche e morali della Seconda Guerra Mondiale, veloce nel balzare all'avanguardia dell'integrazione economica europea (Ginsborg, 1990 p. 213). L'"Europa" – vale a dire il Mercato Comune Europeo (MEC) originario, ben presto ribattezzato Comunità Economica Europea (CEE) – era un processo in movimento, un cantiere aperto che andava facendosi, nella realtà come nei suoi simboli. Le note del "Te Deum" di Marc-Antoine Charpentier aprivano lo spazio virtuale ma partecipativo dell'Eurovisione: mai termine fu più appropriato per veicolare un'idea, progetto e proiezione dell'Europa. In quel 1958 la mia classe partecipò a un concorso per disegnare il logo del MEC e vari francobolli celebrativi, mentre l'Eurovision Song Contest, nato due anni prima, godeva di un notevole successo... e quell'anno segnò il trionfo di Domenico Modugno con la sua "Volare", oltre all'esordio della Svezia nella competizione.

Lentamente ci stavamo preparando per quello che sarebbe stato il mio programma preferito di sempre, l'iconico *Giochi senza frontiere/Jeux sans frontières/Spielen ohne Grenzen*, che sarebbe stato lanciato in tv qualche anno dopo, nel 1965.

### *Scampoli di Stati Uniti e Svezia*

Nel contesto della ricostruzione e rifondazione dell'Europa sotto gli auspici del Piano Marshall, l'Italia si stava freneticamente reinventando quale paese *moderno*, persino cosmopolita (DeGrazia, 2005). Il boom economico spingeva sempre più italiani verso la casa di proprietà, un fatto nuovo che riaffermava valori tradizionali e, insieme, testimoniava della determinazione dell'Italia a partecipare a quel mondo in trasformazione. Come ha commentato Penny Sparke, esperta di storia del design, "[l]egata a valori tradizionali come la famiglia, ma anche aperta alle spinte della 'modernizzazione', la casa italiana del dopoguerra funzionava sia come ancoraggio al passato, sia come mezzo per dimostrare la volontà e la capacità dell'Italia di entrare a far parte del XX secolo" (Sparke, 1990 p. 250). C'era una grossa posta in gioco, che andava ben oltre i singoli individui: già

nel 1946 Ernesto G. Rogers, direttore di “Domus”, la rivista italiana di architettura e design più accreditata, aveva anticipato che “si trattava di formare un gusto, una tecnica, una morale – tutti aspetti della medesima funzione. Si trattava di costruire una società” (Sparke, 1990 p. 227).

L’America era dappertutto e le istanze dell’“americanizzazione” erano ovvie e in piena luce, ma che ne era delle mie *borderlands* svedesi-italiane di allora? Un bel po’ della mia Svezia italiana arrivava confusamente filtrata dall’America, anzi da Hollywood: c’erano la “divina” Greta Garbo, la “scandalosa” Ingrid Bergman “in Rossellini”, la “dea del sesso” Anita Ekberg – che sarebbe stata presto celebrata dalla fama in chiave Hollywood-sul-Tevere, diretta da Federico Fellini ne *La dolce vita* nel 1960 – e forse anche Ingmar Bergman, in figura per una primigenia breve rassegna di suoi film sulla tv italiana.

Nell’infosfera internazionale, il nome di Dag Hammarskjöld era sempre nell’aria: sia pure da New York, sede dell’ONU di cui era Segretario Generale, incarnava una Svezia civica e civile tutta neutralità e missioni di pace, elementi che non mancavano di toccare la mia immaginazione di bambino aperto alle sorti progressive del mondo. Intanto, nella vita di tutti i giorni, nelle palestre delle nostre scuole, ci esercitavamo su attrezzi che si chiamavano “spalliera svedese” e “quadro svedese”, poiché almeno sin dagli anni trenta la Svezia si era vista riconoscere internazionalmente una reputazione nel campo dell’educazione fisica e della “ginnastica estetica” propugnata da Per Henrik Ling, celebrata dai medici italiani perché particolarmente attenta alla grazia dei movimenti. In qualche modo ad essa collegata, ecco allora in arrivo la funzionalità etica e la pulizia estetica della *medelvågen’s aesthetic*, l’“estetica del giusto mezzo” nella fortunata formulazione dello storico dell’arte Jeff D. Werner, un approccio del design svedese “percepito come una versione ‘temperata’ del moderno” (Werner, 2008 p. 387).

Poi, a un livello curiosamente “glocale”, c’era il motocross. Pionieristicamente, Imola era stata in Italia l’apripista per la disciplina, luogo in cui si disputava il Gran Premio d’Italia, prova del campionato del mondo organizzato dalla FIM. Dopo anni di affermazioni dei crossisti belgi, a partire dal 1955 Sten Lundin e Bill Nilsson vennero a Imola a vincere sette gran premi di fila, un marchio di dominio assoluto.

Insomma, per un imolese come me, nel 1958 la Svezia non era più un paese così lontano, tenuto a distanza dal mito: gli svedesi erano lì, davanti ai miei occhi di fan, attendati con meccanici e famigliari nel paddock aperto, e la bandiera blu con la croce gialla della loro pettorina a me pareva la bandiera più bella del mondo, un sentimento appena velato quando, alla fine di giugno, il Brasile vinse la Coppa del Mondo di calcio, *in* Svezia e *contro* la Svezia dei Liedholm, Hamrin e Skoglund che già militavano nel campione italiano.

### *Cucine moderne*

Se veniamo alla cucina, seguendo le indicazioni della sociologa inglese June Freeman, potremmo dire, in via preliminare, che “ci sono pochi esempi di modernismo internazionale in architettura abbracciati dal grande pubblico come il modo in cui è stato adottato il concetto della cucina componibile” (Freeman, 2004 p. 50). Se mettiamo a fuoco lo scenario che ci racconta la cucina moderna, con i curatori del MOMA Juliet Kinchin e Aidan O’Connor potremmo affermare che

[1]a cucina moderna epitomizza e incarna lo stile di vita e la relazione con la cultura del consumo del suo proprietario; essa inoltre mantiene il proprio significato archetipico come cuore simbolico della casa, il centro intorno a cui ruota la famiglia moderna. È arrivata talvolta ad articolare, e a volte sfidare attivamente, le relazioni della società con il cibo, la tecnologia, il ruolo domestico della donna e le politiche internazionali [...] Architetti progressisti in Europa e negli Stati Uniti hanno disegnato ambienti sempre più compatti, spartanamente ammobiliati, sovente con spazi soggiorno-cucina unificati ispirati da modesti interni rurali. In molti si sono coinvolti nella registrazione etnografica di tali spazi, reputati incarnare tradizioni e culture nazionali in forme più pure rispetto all’architettura monumentale [...] Sia che fosse concepita come dispensa ove conservare le preparazioni del cibo, sia che venisse vista come una *facility* al di fuori della casa, queste varianti della Nuova Cucina condividevano ammirazione per la razionalità scientifica e aspirazioni utopiche per una società più egualitaria. C’era il convincimento che le trasformazioni della vita quotidiana a livello della cucina sarebbero state seguite da cambiamenti nei comportamenti e da un miglioramento del benessere sociale (Kinchin, O’Connor, 2011 pp. 5 e 11).

I resoconti agiografici del Piano Marshall tendevano a idealizzare la narrazione della cucina americana del dopoguerra come un archetipo tecnologico da esportazione trasferito unidirezionalmente attraverso l'Atlantico, anche se in realtà "il progetto implicava modifiche, impollinazioni e ibridazioni" (Oldenzel, 2009 p. 316). La verità è che non tutti in Europa accettavano i modelli americani per come venivano propagandati, la Russia men che meno: ad esempio, ci si potrebbe utilmente riferire alla ben nota controversia sulla "cucina della guerra fredda" che si scatenò il 24 luglio del 1959, quando Nikita Khrushchev e il vicepresidente Richard Nixon ebbero un vivace scambio di opinioni davanti alla "dream kitchen" giallo-limone della General Electric esposta al padiglione degli Stati Uniti alla Fiera Campionaria di Mosca. Ma il focus sul 1958 del mio intervento mi costringe, con qualche riluttanza, a lasciar fuori i curiosi fatti di Mosca e le interessanti ricerche ad essi collegate.

Spesso i modelli americani furono contestati e rigettati e, nella maggior parte dei casi, ibridati attraverso tocchi locali di pragmatica creatività. La particolare storia culturale della cucina moderna racconta una vicenda di intensi scambi, di impollinazioni transatlantiche, di circolazioni eccentriche, di triangolazioni, fraintendimenti, scatti ideologici, appropriazioni più o meno debite, mosse azzardate e avventurosi rilanci delle poste in gioco. Ad esempio, gli europei tesero spesso a minimizzare gli estremi tayloristici americani che avevano delineato i fondamenti della cucina moderna: l'americana Christine Frederick, *columnist* del "Ladies' Home Journal", fu tra i primi ad applicare coordinate tayloristiche nella progettazione di case più funzionali, con una particolare attenzione per la donna, e raccolse i propri studi in *The New Housekeeping: Efficiency Studies in Home Management* (1913), un libro che ebbe parecchia fortuna in tutta Europa. D'altra parte, gli americani volentieri minimizzarono gli ideali socialisti che avevano ispirato, giusto per fare un nome, la cucina di Francoforte del 1926-27 di Grete Schütte-Lihotzky, la "madre di tutte le cucine moderne". Gli europei rinunciavano alle storie nazionali della progettazione e del design accettando di incorniciare la cucina moderna come "americana" (Arista, *Cucina all'americana*, 2015 p. 263), mentre gli americani spesso ri-esportavano verso l'Europa idee incontestabilmente europee.



*Cucine entro e attraverso i confini*

Nell'Europa del dopoguerra, la cucina componibile (*fitted kitchen*) era un concetto vincente. Come sostiene June Freeman, si caratterizzava “per adattare insieme mobili ed elettrodomestici costruiti secondo misure standard compatibili con le dimensioni delle unità componibili [...] Era inoltre dotata di un piano di lavoro continuo posto su dette unità, e le loro pareti avevano file di armadietti coordinati, anch'essi progettati per massimizzare l'uso degli spazi disponibili” (Freeman, 2004 p. 56). In Germania, nei primi anni cinquanta, la Poggenpohl iniziò a costruire in serie unità standardizzate di cucina come quelle sopra descritte, mentre in altri paesi il dibattito era in buona sostanza derivativo: ad esempio, in Inghilterra ci si focalizzava sui modelli di cucina dagli Stati Uniti e si pubblicizzavano cucine prodotte localmente come ispirate a quelle americane (Freeman, 2004 p. 46).

La storica Jenny Lee sostiene che, mentre nella gran parte dei paesi europei, durante quel decennio, le cucine restavano qualcosa che le singole persone arredavano mettendo insieme mobilio vario, piano piano si resero disponibili soluzioni sempre più standardizzate. Rifacendosi allo studio di Freeman, Lee mostra bene come i produttori tedeschi di cucine ebbero un notevole impatto all'estero, mostrandosi spesso particolarmente creativi, più innovativi dei produttori locali (Lee, 2018 p. 49).

In Italia, le agenzie di pubblicità preferirono spingere sull'“americanità” di quella nuova modernità. Maristella Casciato, Senior Curator delle Collezioni di Architettura del Getty Research Institute, spiega che “alle prime cucine attrezzate con componenti standardizzate prodotte per il mercato italiano ci si riferiva genericamente come ‘cucine all'americana’” (Casciato, 2006 pp. 9-10). Ahimè, quelle super accessoriate cucine abitabili che ammiccavano dalle pagine delle riviste americane erano destinate a restare un sogno irraggiungibile per i consumatori italiani. Naturalmente, un efficacissimo ruolo nella loro promozione veniva svolto dal cinema di Hollywood: Natalie Fullwood ha sottolineato che “certo, *cucina all'americana* veniva usato come termine che comprendeva un po' tutto per descrivere la cucina componibile (*assembled kitchen*) con unità verticali integrate ed elettrodomestici vari che molti italiani avevano visto per la prima volta al cinema” (Fullwood, 2015 p. 167).

Nell'ambito delle *borderlands* svedesi-americane e italiano-americane, sarebbe utile ricordare che Åke Ekelund e Yngve Steen, nel loro *Köket av i dag* [*La cucina di oggi*], del 1950, nel tentativo di individuare un profilo degli standard medi della "cucina internazionale", sottolineavano l'urgenza di comparazioni corrette, con riferimento alle cucine di lusso americane progettate essenzialmente per mostre, showroom o riviste patinate di design d'interni, ma che mai entravano realmente in produzione. Gli autori così concludevano: "Gli standard della cucina svedese sono di gran lunga superiori a quelli di qualsivoglia paese, America inclusa. Potrebbe anche sembrare una vanteria, ma è un fatto assodato in termini di qualità dei materiali, accessori e progettazione" (Ekelund, Steen, 1950 p. 143).

In qualche modo, anche le cucine componibili italiane degli anni cinquanta tentavano di sfuggire agli standard americani: dopo tutto, già nei decenni precedenti c'erano state da noi notevolissime incursioni nella modernità. Ad esempio, nel 1930 Piero Bottoni, uno degli architetti di punta in Italia, aveva esposto la cucina della sua *Casa Elettrica* alla IV Esposizione Internazionale delle Arti Decorative ed Industriali di Monza, antesignana della celebratissima Triennale di Milano, offrendo un manifesto davvero unico del Razionalismo italiano proiettato sullo sfondo dell'International Style (Polin 1982).

Negli anni della transizione tra prima e seconda guerra mondiale l'architettura accademica e professionale aveva proceduto dappertutto in Europa riconoscendo i contributi internazionali. Uno studio classico come *Grundrisselehre. Die Stockwerkswohnung* (Stratmann, 1941/1951) viene ampiamente ripreso da un popolare manuale di progettazione come *Costruzione razionale della casa* (Griffini, 1931/1948) che mette a confronto la cucina di Francoforte con cucine americane "tipiche", mentre un noto trattato del 1954, *Architettura pratica. Volume primo: Composizione degli edifici* (Carbonara 1954/1976) passava in rassegna lo stato dell'arte del design della cucina offrendo, tra l'altro, schizzi e illustrazioni della cucina svedese "normalizzata" e il *rendering* grafico di classici studi dell'HFI, sia pure tratti da un numero de "L'Architecture d'aujourd'hui".

Nel 1954 il design della cucina della S.A.F.F.A. realizzato da Augusto Magnaghi ricevette il Compasso d'Oro nell'anno di

esordio del premio, per “l’indipendenza stilistica” in un campo nel quale si ritrovava sovente l’imitazione dei vezzi particolari delle produzioni americane e per una produzione che si inquadra anche nella “moralità” del gusto moderno che poneva l’accento sulla linea e non sul lusso, come si legge nelle motivazioni dell’importante riconoscimento (Arista, *Cucina componibile*, 2015 p. 265).

Negli anni cinquanta, “Domus” e altre riviste popolari provarono a contenere l’influenza di un immaginario americano della cucina, sottolineando due concetti paralleli, sia dunque rivalutando una via italiana al design della cucina, sia lanciando un’indagine su altre soluzioni apparse un po’ dappertutto in Europa. Da una parte, in un articolo pubblicato su “Domus” nel marzo 1954, l’architetto Mario Tedeschi poteva affermare che quella di Magnaghi era “una cucina italiana”, concepita per soddisfare le nostre consuetudini ed esigenze e, in quanto tale, si contrapponeva in certo modo alla cucina all’americana che “appariva in quel momento quale realizzazione del concetto più progredito nel campo dell’arredamento delle cucine” (Tedeschi, 1954 pp. 75-76).

Dall’altra, il nuovo sguardo allargato all’Europa apriva decisamente alla *cucina svedese*, ora imposta all’attenzione e lanciata commercialmente, là dove era l’approccio scandinavo complessivo ad essere celebrato: ad esempio, il progetto INA-Casa del 1949, *Piano Incremento Occupazione Operaia. Case per lavoratori*, con tutta probabilità il programma di edilizia popolare più consistente mai proposto in Italia, offriva ad architetti e costruttori numerosi esempi di progettualità virtuosa, per la maggior parte riferentesi all’architettura e al design d’interni scandinavi (Verdelli, 2009).

Nel luglio 1950 l’architetto svedese Lena Larsson poteva introdurre la prospettiva sociale del design svedese ai lettori di “Domus”, un’argomentazione cui gli italiani del boom erano particolarmente sensibili. In un articolo dal titolo *La Svezia produce in serie*, specificava che, per comprendere appieno la produzione contemporanea di mobili d’arredamento, era necessario tenere presente che, per la gran parte, si trattava di mobili semplici, a basso costo e prodotti in serie, e che tale produzione era strettamente e inevitabilmente legata al movimento di sviluppo e stabilizzazione sociale che la Svezia perseguiva da almeno una ventina d’anni (Larsson, 1950 p. 75).

### *Il tavolo di cucina*

Ora, per tornare al trasloco della mia famiglia nel maggio del 1958, attraverso passaggi metonimici potremmo viaggiare da una casa a un appartamento, poi dalla sua nuova cucina al suo tavolo, probabilmente il vero cronotopo, il dispositivo di consistenti narrazioni culturali. Se ci focalizziamo sul tavolo della cucina quale essenza simbolica, sia pure contestata, della cucina moderna, la sua presenza nel design appare problematica, o forse solo sintomatica. Tipicamente, le cucine americane erano ampie stanze al piano terra di villette suburbane che normalmente ospitavano un piccolo tavolo di servizio (Carlisle, Nasardinov, Pustz, 2008 p. 11) che le produzioni hollywoodiane avevano reso familiare al pubblico europeo. Quelle immagini venivano ora moltiplicate dall'importazione di nuovi prodotti popolari, programmi televisivi come *Leave It to Beaver*, arrivato in Italia nel 1957 col titolo *Il carissimo Billy*, quintessenza delle serie tv suburbane, che riscosse da subito un notevole successo e offrì agli italiani uno sguardo ravvicinato sulla materialità della vita quotidiana in America.

Ma le piccole cucine europee dell'edilizia popolare raccontavano storie differenti. La cucina di Francoforte del 1926 non aveva nemmeno il tavolo, dato che le carrozze ferroviarie della Pullman ne erano l'ispirazione; la olandese Bruynzeel, cucina disegnata da Piet Zwart, era in buona sostanza una parete attrezzata che offriva un lungo piano di lavoro lineare, un design successivamente rielaborato nel 1938 per la produzione industriale. Nel 1946, per il progetto "L'Unité d'Habitation" di Le Corbusier a Marsiglia, Charlotte Perriand separò drasticamente la minuscola area di lavoro dal tavolo da pranzo, aprendo la cucina ad altri spazi, recuperando così la centralità nella casa che la cucina aveva avuto già nel Medio Evo (Dupavillon, 2002 pp. 208-209), mentre l'ente svedese Hemmes Forskingsinstitut/HFI – era stato lanciato nel 1944 con lo scopo di studiare e migliorare gli standard abitativi, con particolare attenzione per le condizioni del lavoro casalingo – sviscerava con cura l'argomento-tavolo nel volume *Kök planering inredning* insistendo nell'offrire un tavolo a 5 posti con un lato appoggiato alla parete, con lo scopo di guadagnare un po' di spazio per il movimento dei commensali, soluzione – come sostengono alcuni – abbracciata sin dall'inizio dall'Ikea (Husz, Carlsson, 2018 p. 283). In effetti, gli esperti proponevano che il tavolo

della cucina dovesse occupare “uno spazio limitato della stanza [...] preferibilmente vicino a una finestra sufficientemente ampia” (Torell, 2018 p. 173), così che le persone sedute a tavola – la famiglia e uno o due ospiti, come ricordava la letteratura – potessero godere di una qualche vista. Certo, si era convinti che il comfort delle persone – sufficiente spazio per braccia e gambe, fluidità dei movimenti, facilità di muoversi intorno al tavolo e un campo visivo ottimale – fosse cruciale per il benessere (Berglund, 1957 pp. 28-47), in un momento particolarmente delicato per le trasformazioni della vita per la società e le singole famiglie. Ulrica Torell, sovrintendente al Dipartimento di Storia Culturale del Nordiska Museet di Stoccolma, annota curiosamente che, retrospettivamente,

l’immagine forte della coesione familiare, del benessere e della comunità (al tavolo della cucina) degli anni cinquanta e sessanta emerge come l’ultima risorsa prima che le preparazioni tradizionali dei cibi e i pranzi familiari iniziassero a dissolversi e frammentarsi. Forse per questa ragione tale immagine veniva enfatizzata e sottolineata con tanta intensità” (Torell, *Köksbordet*, 2018 p. 176).

In Italia i tavoli della cucina figuravano raramente nelle pubblicità, forse per ragioni connesse con l’ambientazione e l’efficacia di scatti solitamente frontali, o forse perché erano considerati marginali o persino opzionali, oppure non erano sufficientemente significativi nel contesto del progetto di design (Annichiarico, 2015 p. 97).

Nondimeno, il nostro subconscio premoderno funzionava in modo diverso: la centralità del tavolo nella stanza era quintessenziale nel quotidiano italiano. Né le cucine americane, né le cucine svedesi potevano rendere giustizia a un ruolo così centrale nell’Emilia-Romagna terra del trionfo di pasta sfoglia, tagliatelle e tortellini. La giovane svedese ritratta dall’HFI nella sua efficiente e misuratissima cucina mentre tira l’impasto per infornare dolcetti alla cannella in uno spazio minimo e con un mattarello di dimensioni ridotte non ha nulla a che vedere con l’*arzdora* romagnola col suo cospicuo *sciadur* [s-ciadùr] che stende la sfoglia su un ampio tagliere appoggiato sul tavolo.

I produttori di quella nostra cucina erano, a detta di mia madre, una piccola azienda locale destinata ben presto a sparire, forse perché lavorava troppo bene, se è vero che, a distanza di una sessantina

d'anni, la loro cucina risplende ancora, come nuova. Ciò che rendeva unico quel manufatto era concentrato nei dettagli del tavolo: di "moderna" fòrmica, metteva a disposizione l'ampio tagliere che bastava sfilare da sotto e appoggiare sul tavolo, pronto all'uso, il perfetto alloggiamento per il lungo mattarello, un secondo tagliere, più piccolo, per sminuzzare erbe e verdure e un cassetto per gli utensili.

Se quel tavolo potesse parlare, allora si potrebbe mettere in fila una lunga lista di attività umane svolte intorno ad esso. Certo, consumare i pasti era centrale, ma nonna che tirava l'impasto col mattarello per fare le tagliatelle (con noi bambini a darle ogni tanto una mano) o che faceva quanto necessario per cuocere e conservare il cibo (le uova "invernali", le marmellate, le conserve di pomodoro, i sottaceti, i liquori fatti in casa), mamma che preparava i suoi dolci squisiti, babbo che leggeva il giornale (be', anche nonna lo leggeva!), mamma maestra che preparava la lezione per la scuola, noi bambini che facevamo i compiti o che assemblavamo oggetti fantastici col Meccano, nonna che rammendava, mamma che lavorava ai ferri e tutti che ascoltavano la radio (avremmo avuto una tv solo parecchi anni dopo) o che giocavano a carte e celebravano una qualche occasione speciale con la tombola, o che chiacchieravano con ospiti occasionali o qualche parente, magari seduti a prendere un caffè o a bere un bicchierino di alcol sociale e ricreativo (non c'era visita senza che nonna offrissi un bicchiere del vino che imbottigliavamo da noi) ... erano queste alcune tra le centinaia di azioni che il tavolo registrava, dato che era il protagonista assoluto, sia pure invisibile, il dispositivo centrale nel teatro della nostra cucina. *No table, no party.*

Prima dell'esplosione dei rivoluzionari laminati plastici italiani dell'era del boom, quei metalli brillanti e facili da pulire avevano vinto la loro battaglia in cucina contro il "vecchio" legno; le superfici di fòrmica colorata avevano idealmente completato le linee pulite del design di cucine immacolate innervate dal nuovo ethos igienico e sanitario votato a spazzare via lo sporco e le macerie della guerra. La risultante narrazione raccontava di un sistema produttivo e di una cultura del design capaci di interpretare il sogno della cucina degli italiani tenendo insieme concetti di assemblaggio e razionalità, con un gusto particolare per materiali di qualità e per il colore, un qualcosa di cui i designer svedesi accusavano i loro colleghi italiani, o che invero invidiavano loro.

*Cucine evocate*

Cosa stavamo acquistando – voglio dire, noi, la mia famiglia e l'emergente classe media – in quei giorni? Americano? Svedese? Moderno? “Cucina all'americana”, “cucina svedese”, “cucina componibile” (variamente *modular, assembled, fitted*) erano espressioni correnti, all'epoca, definizioni che spesso si sovrapponevano e confondevano nell'uso quotidiano, riferite com'erano, quasi sempre, ai medesimi manufatti. Per il vero, l'attribuzione “americana” per la cucina pagava, laddove quella “svedese” funzionava meglio nel contesto del design d'interni, quando veniva associata a soluzioni di arredamento – come nel caso specifico del design essenziale degli scaffali – che si presentavano semplici, funzionali, moralmente impeccabili, dunque intrinsecamente estetici.

Come la “mia” Svezia, anche l'America era realmente un “paese-di-evocazione” (Werner, 2008 p. 384), la cui essenza andava distillandosi attraverso campagne sottili e strategiche che andavano ben oltre la semplice marcatura nazionale. Come ha scritto Ruth Oldenziel, docente di Storia della Tecnologia a Eindhoven, l'immagine della cucina (*americana*) era diventata “l'icona standard della modernità americana” (Oldenziel, 2009 p. 315), laddove Paolo Scrivano, docente di Storia dell'Architettura presso il Politecnico di Milano, insiste che

i sogni e le fantasie di americanizzazione hanno dato una forma al nostro universo di desideri astratti pieni di visioni attraenti e generiche insieme: l'aggettivo “americano” venne riferito non solo a prodotti importati dagli Stati Uniti, ma anche a qualsiasi cosa moderna e progressista, contribuendo alla ridefinizione della cittadinanza dalla sfera pubblica a quella privata (Scrivano, 2017 pp. 174-175).

Va inoltre detto che le condizioni materiali dell'export/import e, genericamente, degli scambi transatlantici rendevano particolarmente complesso il quadro: le importazioni dirette non erano sempre agevoli e il più delle volte le aziende americane vendevano la licenza di costruzione a produttori italiani. A volte accadeva che questi ultimi importassero tecnologia americana col supporto di qualche dispositivo del Piano Marshall, così da poter adattare gli standard tecnologici americani ai requisiti locali. I cloni modificati erano più

semplici, decisamente più funzionali per gli italiani, naturalmente molto meno costosi dei modelli d'oltre oceano, come ci ha edotto Guido Crainz scrivendo a proposito delle nuove “geografie industriali italiane” (Crainz, 2005).

I produttori italiani – talvolta imprenditori che viaggiavano, andavano in esplorazione, facevano rete e magari diventavano importanti intermediari – coinvolgevano giovani designer, avviando progetti e collaborazioni che avrebbero ben presto favorito il boom dell'*international design* italiano, rafforzando il rassicurante mantra degli italiani grandi artigiani-artisti, decisamente più artigiani creativi che affidabili produttori industriali.

### *Si va per “moderno”*

Quanta America e quanta Svezia c'erano nella mia cucina del 1958? Difficile a dirsi, tanto più che quei marcatori di nazionalità persero rapidamente smalto e vennero metabolizzati. Ben presto vennero come messi tra parentesi e dati per scontati: in Italia quei *national brandings* evaporarono e ci facemmo bastare l'aggettivo “moderno”. Dopotutto, in Italia come in Svezia l'insofferenza per quella vanteria spesso bombastica della superiorità americana in ogni campo portava ad arginarla e a pensare piuttosto a valorizzare ingegno e produzioni locali. La fama dei designer italiani dilagò nel panorama internazionale e di lì a poco la plastica sarebbe diventata sempre più il simbolo della “rivoluzione petrolchimica” che avrebbe segnato il boom economico del paese (Colitti, 2008).

Il 15 giugno del 1961, un sintomatico momento – se si vuole, una specie di epifania – ebbe luogo sugli schermi della tv nazionale. *Campante Sera* era un programma estremamente popolare, pionieristico frullatore dell'identità italiana in trasformazione nel dopoguerra, ed era condotto da Mike Bongiorno, iconico *testimonial* degli Stati Uniti in Italia, di lì a poco ironicamente celebrato dall'Umberto Eco di *Fenomenologia di Mike Bongiorno* (Eco, 2018). Due città di regioni diverse si sfidavano ogni settimana in tv per duellare in ambiti diversi, dai giochi di abilità ai quiz “culturali”. In un segmento del programma, ispirato al format americano *The Price Is Right*, erano di fronte la piemontese Arona e la giuliana Monfalcone, con due famiglie a cercare di indovinare il prezzo di qualche oggetto, nella fattispecie una



cucina “modernissima”, nel commento di Bongiorno celebrata come una specie di miracolo “interamente in laminato plastico”.

Questo pareva segnalare la fine di un’era, la sospensione del riposizionamento continuo all’intersezione di scambi materiali e negoziazioni culturali: dall’immagine sognata all’oggetto reale (importato), poi alle copie e ai cloni spacciati per “svedesi” o “americani”. Gli italiani semplicemente optarono per “moderno”. Sarà che le tracce di tutte quelle triangolazioni tenderanno a sparire, ma quei fatti restano aperti per ulteriori campagne di archeologia culturale. Una cucina restava pur sempre una cucina e i designer d’interni e le agenzie di pubblicità erano ormai ripartite per altre frontiere (della comunicazione). Ma queste sono altre *borderlands*...

### *Bibliografia*

Annichiarico, S.

2015 *Lustra, linda, disabitata. La messinscena della cucina nella pubblicità cartacea italiana*, in G. Celant (a cura di), *Cucine & Ultracorpi*, Electa/Triennale Design Museum, Milano.

Arista, F.B.

2015 “Cucina all’americana”, in G. Celant (a cura di), *Cucine & Ultracorpi*, Electa/Triennale Design Museum, Milano.

2015 “Cucina componibile”, in G. Celant, (a cura di), *Cucine & Ultracorpi*, Electa/Triennale Design Museum, Milano.

Bakhtin, M.

1981. *Forms of Time and of the Chronotope in the Novel*, in *The Dialogic Imagination*, University of Texas Press, Austin.

Berger, J.

1972 *Ways of Seeing*, BBC/Penguin Books, London/Harmondsworth.

Berglund, E.

1957 *Bord för måltider och arbete i hemmet*, Seelig, Stockholm.

Carbonara, P.

1954/1976 *Architettura pratica. Volume primo: Composizione degli edifici*, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino.

Carlisle, N., Nasardinov, M.T., Pustz, J.

2008 *America’s Kitchens*, Historic New England, Boston.

Casciato, M.

2006 “Between Craftmanship and Design: Italy at Work”, in J.M. Pozo Municio, J. Martínez González (a cura di), *La arquitectura norteamericana, motor y espejo de la arquitectura española en el arranque de la modernidad (1940-1965)*, T6 Ediciones, Pamplona.

Clifford, J.

1997 *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge.

Colitti, M.

2008 *La Montecatini e la rivoluzione petrolchimica*, in *ENI. Cronache dall'interno di un'azienda*, Egea, Milano.

Crainz, G.

2005 *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta*, Donzelli, Roma.

DeGrazia, V.

2005 *Irresistible Empire: America's Advance Through Twentieth Century Europe*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge.

Dupavillon, C.

2005 *Éléments d'une architecture gourmande*, Monum, Éditions du patrimoine, Paris.

Eco, U.

2018 “Fenomenologia di Mike Bongiorno” (1961), ora in G. Marrone (a cura di), *Umberto Eco, Sulla televisione. Scritti 1956-2015*, La nave di Teseo, Milano.

Ekelund, Å., Steen, Y.

1950 *Köket av i dag*, Utgiven av Hem i Sverige, Stockholm.

Foucault, M.

1986 “Of Other Spaces” in *Diacritics*, vol. 16, n. 1, Spring.

Freeman, J.

2004 *The Making of the Modern Kitchen. A Cultural History*, Berg, Oxford/New York.

Fullwood, N.

2015 “Recipe for Change: Kitchens in Comedy, Italian Style” in *Cinema, Gender, and Everyday Space. Comedy, Italian Style*, New York, Palgrave Macmillan.



Ginsborg, P.

1990 *A History of Contemporary Italy. Society and Politics 1943-1988*, London/Harmondsworth, Penguin Books.

Griffini, E.A.

1931/1948 *Costruzione razionale della casa*, Hoepli, Milano.

Husz, O., Carlsson, K.

2018 “Kökskunskap. Svenska kök mellan social ingenjörskonst och global kommersialism” in U. Torell, J. Lee, R. Qvarsell, H. Bergman, K. Carlsson (a cura di), *Köket. Rum för drömmar, ideal och vardagsliv under det långa 1900-talet*, Stockholm, Nordiska Museets Förlag.

Kinchin, J., O'Connor, A.

2011 *Counter Space: Design and the Modern Kitchen*, The Museum of Modern Art, New York.

Larsson, L.

1950 “La Svezia produce in serie”, in *Domus*, n. 248, luglio.

Lee, J.

2018 “Det moderna kökrummets historia” in U. Torell, J. Lee, R. Qvarsell (a cura di), *Köket. Rum för drömmar, ideal och vardagsliv under det långa 1900-talet*, Nordiska Museets Förlag, Stockholm.

Minganti, F.

2020 “Flimsy Passings. Le vicissitudini della mia nuova cucina componibile tra Italia, Stati Uniti e Svezia (2013)”, in F. Minganti, *Cool, Calm, Collected Essays. Saggi di documentate passioni*, Bacchilega Editore, Imola.

2021 “A Postwar Italian Kitchen Shining in the Swedish-American Borderlands”, in D. Blanck, A. Hjorthén (a cura di), *Swedish-American Borderlands. New Histories of Transatlantic Relations*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Oldenziel, R.

2009 “Exporting the American Cold War Kitchen: Challenging Americanization, Technological Transfer, and Domestication”, in R. Oldenziel, K. Zachmann (a cura di), *Cold War Kitchen. Americanization, Technology, and European Users*, MIT Press, Cambridge.

Polin, G.

1982 *La Casa Elettrica di Figini e Pollini, 1930*, Officina Edizioni, Roma.

Scrivano, P.

2017 *Building Transatlantic Italy: Architectural Dialogues with Postwar America*, Routledge, New York/London.



Soja, E.W.

1996 *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Blackwell Publishing, Malden.

Sparke, P.

1990 “‘A Home for Everybody?’ Design, Ideology and the Culture of the Home in Italy, 1945-72”, in Z.G. Baranski, R. Lumley (a cura di), *Culture and Conflict in Postwar Italy*, Macmillan, London.

Stratmann, S.

1941/1951 *Grundrisslehre. Die Stockwerkswohnung*, Verlag des Druckhauses Tempelhof, Berlin.

Tedeschi, M.

1954 “Una cucina italiana” in *Domus*, n. 292, marzo.

U. Torell, U., Lee, J., Qvarsell, R., Bergman, H., Carlsson, K. (a cura di), “Köket. Rum för drömmar, ideal och vardagsliv under det långa 1900-talet”. Nordiska Museets Förlag, Stockholm.

Torell, U.

2018 “Köksbordet. Mönster och möblering för vardag i hemmen” in U. Torell, J. Lee, R. Qvarsell, H. Bergman, K. Carlsson (a cura di), *Köket*, Nordiska Museets Förlag, Stockholm.

Verdelli, M.

2009 “Il piano INA-Casa” pubblicato su [www.academia.edu](http://www.academia.edu). Ultima cons. 08 gennaio 2019.

Werner, J.D.

2008 *Medelvägens estetik: Sverigebilder i USA*, Gidlund, Hedemora.

## BIOGRAFIE AUTORI E AUTRICI

CRISTINA IULI è Professoressa associata di Lingue e letterature anglo-americane all'Università del Piemonte Orientale, Vercelli. Si occupa prevalentemente di modernismo, studi transatlantici, teoria critica e scienza e letteratura. Ha coordinato l'unità locale del Progetto di Ricerca di Rilevante Interesse Nazionale "Transatlantic Transfers: The Italian Presence in Postwar America"

I suoi saggi sono pubblicati su *Journal of Modern Italian Studies*, *Modernism/Modernity*, *Arizona Quarterly*, *Simplex*, *Flusser Studies*, *Aut-Aut*, *Letterature D'America*, *RSA-Journal*, *Italian American Review* e altre riviste; ha pubblicato volumi sugli studi culturali e la storia letteraria, sul modernismo americano, su Nathanael West, e curato numeri speciali di diverse riviste dedicati ad autori e aspetti specifici della letteratura americana del XX e XXI secolo. Nel 2021-22 ha ideato e coordinato il progetto di ricerca "Anti-Racist Pedagogy: Teaching American Literature in Ethnically Diverse Italy" finanziato dall'Ambasciata degli Stati Uniti d'America, e nel 2019 è stata Fulbright Distinguished Professor alla Northwestern University.

STEFANO MORELLO è Assistant Director for Digital Projects presso l'American Social History Project della City University of New York. In precedenza, è stato assegnista di ricerca presso l'Università del Piemonte Orientale, dove, con Cristina Iuli, ha introdotto e sviluppato per la prima volta in Italia l'insegnamento della letteratura americana attraverso le digital humanities. La sua ricerca si concentra sulla cultura popolare (e impopolare) americana attraverso un approccio transnazionale. Tra i suoi progetti digitali più significativi figurano l'*East Bay Punk Digital Archive*, la mostra "The Lung Block: A New York City Slum and Its Forgotten Italian Immigrant Community" e *The Beat in/and Italy*. Ha pubblicato saggi sulle rappresentazioni endogene ed esogene dell'esperienza migratoria degli

italiani negli Stati Uniti e sulle politiche delle fanzine nel contesto delle sotto- e contro-culture giovanili. Morello è anche redattore fondatore di *JAm It! (Journal of American Studies in Italy)*.

GIORGIO ALBERTI è docente senior di italiano presso il Dipartimento di French and Italian del Dartmouth College. Nel 2016 ha ottenuto la Lauro de Bosis Fellowship presso l'Università di Harvard. La sua ricerca si concentra principalmente sull'esame dei meccanismi di ricezione e legittimazione della letteratura italiana del secondo dopoguerra negli Stati Uniti, e in particolare del ruolo svolto dai principali traduttori, editori, critici letterari, accademici e opinionisti nel plasmare tale ricezione. Ha pubblicato ricerche sull'agente letterario Erich Linder, sul traduttore William Weaver e su Italo Calvino.

GIOELE CRISTOFARI è Dottore di Ricerca in *Ecologia dei sistemi culturali e istituzionali* presso l'Università del Piemonte Orientale. Si occupa di letteratura italiana contemporanea; tra i suoi interessi di ricerca, la poesia di Cesare Pavese e il romanzo di Gabriele d'Annunzio (di cui sta attualmente curando, per l'Edizione Nazionale, *Il Fuoco*). È autore della monografia *Il canzoniere smembrato. Le Poesie del disamore di Cesare Pavese* (Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2021).

CECILIA GIBELLINI insegna Letteratura italiana all'Università del Piemonte Orientale. I suoi studi si concentrano sulle intersezioni tra letteratura e arti visive, sulla critica tematica, sull'intertestualità, sulla variantistica e sulle edizioni di testi ed epistolari inediti, tra cui le *Novelle libertine inedite e disperse* di Giambattista Casti, il *Carteggio* tra Umberto Saba e Vittorio Sereni, le lettere di Gabriele d'Annunzio alla moglie, e l'edizione critica del *Sogno d'un mattino di primavera* di Gabriele d'Annunzio.

SARA MARZIOLI dirige il programma di *Interdisciplinary Studies* e insegna nel Dipartimento di World Languages and Literatures all'Università del Nebraska in Omaha. La sua ricerca è incentrata sulle culture della diaspora africana dell'Atlantico, *Black European Studies*, la letteratura e il cinema mondiale, e letteratura delle migrazioni in Italia e negli Stati Uniti. Sta lavorando a una monografia intito-



lata, *The Other Black Atlantic: Afro-Modernism in Italy*, che mette in dialogo scrittori e registi afroamericani e italiani del XX secolo focalizzandosi sull'intersezione tra storia, narrazione e colonialità in Italia e nel *Black Atlantic*. Oltre a contributi in collettanee, le sue ricerche sono state pubblicate su *African American Review*, *Atlantic Studies* e *Modernism/Modernity*.

FRANCO MINGANTI, Alma Mater Professor dell'Università di Bologna, è stato docente di letteratura americana che ha dedicato la propria ricerca interdisciplinare ai temi della narrazione americana affrontando i vari media dell'intrattenimento e scrivendo di letteratura, musica, jazz, fumetti, radio, cinema, televisione, fiction elettronica. Coautore di una fortunata *Storia della letteratura americana* (1991), è autore di numerose pubblicazioni su letteratura, letteratura e jazz, sull'immaginario radiofonico nella letteratura e nel cinema, sulle forme della cultura afroamericana, sull'America del *New Deal*, sui *Beat*, sulle culture del *noir* e sulla controcultura.



FRANCESCA PANGALLO lavora come assegnista di ricerca presso il dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Ca' Foscari Venezia, dove ha conseguito il dottorato di ricerca in Italianistica. I suoi studi riguardano prevalentemente la circolazione delle opere di Primo Levi negli Stati Uniti, dagli anni Quaranta a oggi, e in generale la tradizione e narrazione della Shoah dal punto di vista testimoniale e post-memoriale. Su questi temi ha pubblicato ricerche monografiche e su riviste.



GIULIA PELLIZZATO svolge attività di ricerca ad Harvard dal 2020. Nel 2021 è stata borsista di ricerca presso l'Università del Piemonte Orientale per il progetto PRIN "Transatlantic Transfers: The Italian Presence in Post-War America." È stata Postdoctoral Fellow presso il Dipartimento di Italiano della Brown University, e attualmente sta completando un secondo Dottorato in "Value Creating Education for Global Citizenship" presso la DePaul University di Chicago. Ha pubblicato studi sulle donne nell'editoria, sulla letteratura transatlantica, sulle pratiche di traduzione, sulla scrittura collaborativa, sulla teoria della ricezione, sugli archivi del XX secolo e su autori come Goffredo Parise, Jolanda Insana, Giuseppe Prezzolini, Leonardo Sciascia, Ippolito Nievo.



CARLA POMARÉ è Professoressa di Letteratura inglese all'Università del Piemonte Orientale. I suoi lavori comprendono studi sull'eredità romantica in Yeats e Wallace Stevens, su Gertrude Stein e le arti visive, sulla retorica del silenzio di Emily Dickinson e Christina Rossetti, sulla riscrittura di Shakespeare da parte di H.D.. Ha scritto molto sui rapporti di Byron con la cultura italiana, concentrandosi sulle intersezioni tra i discorsi letterari e storici (*Byron and the Discourses of History*, Routledge). Il suo studio più recente è una nuova edizione commentata e traduzione del *Riccardo III* di Shakespeare (Bompiani).

ANTONELLA VALOROSO si è formata tra l'Italia e gli Stati Uniti, dove nel 2006 ha conseguito il PhD in Lingua e letteratura italiana presso l'Università di Yale. I suoi interessi di ricerca includono il teatro e l'opera italiana, la storia e la cultura del XIX secolo, l'autobiografia e la letteratura autobiografica. Svolge attualmente attività come ricercatrice e consulente scientifica presso la *Romeyne Robert and Ugucione Sorbello Foundation* (USA). Nel 2005 ha curato la prima edizione moderna dei *Ricordi e Studi artistici* di Adelaide Ristori e nel 2022 ha pubblicato la monografia *Adelaide Ristori e lo specchio della scrittura*. Nel 2019 ha pubblicato con Ruggero Ranieri il volume *Ugucione Ranieri di Sorbello. Un intellettuale tra due mondi*, primo risultato di un lavoro di ricerca tutt'ora in corso sulla vita e l'attività di Ugucione Ranieri di Sorbello.

MARTA ZONCA è dottoranda in Letteratura Inglese presso l'Università del Piemonte Orientale. La sua attività di ricerca si focalizza sulla letteratura di viaggio del periodo romantico, privilegiando le destinazioni del nord Europa e studiandone le implicazioni coloniali. È stata membro dell'unità di ricerca dell'Università del Piemonte Orientale per il progetto PRIN Transatlantic Transfers e per il progetto Antiracist Pedagogies. Nel 2023 ha tradotto per Interlinea le poesie della poetessa ugandese Susan Kiguli pubblicate in *Terre che piangono* (2023) e presentate al Festival Internazionale di Poesia Civile a Vercelli.



## TRANSATLANTIC TRANSFERS. STUDI E RICERCHE INTERDISCIPLINARI

Collana diretta da *Maria Cristina Iuli*

1. Marta Averna, Gennaro Postiglione, Roberto Rizzi (a cura di), *The Italian Presence in Post-war America, 1949-1972. Architecture, Design, Fashion, Volume 1. Architetture, interni e oggetti nel passaggio attraverso l'Atlantico, Volume 2. Mediatori, itinerari intellettuali, usi e costruzioni dello spazio*
2. Simone Cinotto e Giulia Crisanti (a cura di), *Un oceano di stile. Produzione e consumo di Made in Italy negli Stati Uniti del dopoguerra*
3. Enrico Carocci, Ilaria A. De Pascalis, Veronica Pravadelli (a cura di), *Transatlantic Visions. Culture cinematografiche italiane negli Stati Uniti del secondo dopoguerra*
4. Lara Conte e Michele Dantini (a cura di), *Narrazioni atlantiche e arti visive 1949-1972. Sguardi fuori fuoco, politiche espositive, identità italiana, americanismo/antiamericanismo*

*Finito di stampare  
nel mese di luglio 2024  
da Puntoweb s.r.l. – Ariccia (RM)*