

# ALMA MATER STUDIORUM UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DOTTORATO DI RICERCA IN  
CULTURE LETTERARIE, FILOLOGICHE E STORICHE  
CICLO XXVIII°

*Settore Concorsuale di afferenza: 10/F2 (prevalente) e 10/F4 (secondario)*

*Settore Scientifico disciplinare: L-FIL-LETT/11 (prevalente) e L-FIL-LETT/14 (secondario)*

TITOLO TESI:

VITTORINI AMERICANO

LA TRAIETTORIA AMERICANISTICA DI ELIO VITTORINI

PRESENTATA DA:

Riccardo Paterlini

RELATRICE:

Prof.ssa Giuliana Benvenuti

COORDINATORE DOTTORATO:

Prof. Luciano Formisano



# INDICE

Introduzione	3
PARTE PRIMA: L'APPRODO A <i>AMERICANA</i>	15
1. <i>Americanisti e no</i>	18
2. <i>Vittorini traduttore e "negriero"</i>	40
3. <i>Controfascismo e americanismo</i>	54
4. <i>«Letteratura» vs. «Omnibus» nel segno di Saroyan</i>	65
5. <i>La scoperta di Erskine Caldwell</i>	89
6. <i>Altre traduzioni e altri articoli 1938-1941</i>	102
PARTE SECONDA: <i>AMERICANA</i>	115
1. <i>Lucia Rodocanachi: una ghost per Americana?</i>	122
2. <i>Comporre Americana</i>	133
3. <i>L'edizione "Bompiani-Bo" (aprile 1941)</i>	141
4. <i>Una prefazione anti-Americana</i>	161
5. <i>L'edizione "Pavese-Pivano" (marzo 1942)</i>	186
6. <i>L'edizione "Cecchi" (ottobre 1942)</i>	196
7. <i>Il mondo offeso: Vittorini e Pintor scrittori a Weimar</i>	206
8. <i>Un mattonissimo intitolato Americana</i>	247
9. <i>Una rivincita per immagini</i>	259
10. <i>L'Americana postbellica</i>	296
11. <i>L'Americana 2.0</i>	317
Conclusioni	323
<i>Appendice iconografica</i>	329
<i>Bibliografia</i>	373



## Introduzione

Il lavoro di tesi che qui si presenta intende proporsi come un'indagine, il più possibile approfondita, del percorso intellettuale del Vittorini americanista, dai primi anni Trenta al dopoguerra. Al centro dell'indagine si colloca la vicenda dell'antologia *Americana*, pubblicata nell'ottobre del 1942 dopo due anni di travagliate contrattazioni con il Ministero della Cultura Popolare: gli uffici del ministero, deputati alle funzioni censorie, fecero il possibile per impedirne la diffusione, per poi concedere il *nulla osta* ad una versione dell'antologia depauperata delle note critiche originali (firmate da Vittorini) e accompagnata da una prefazione di Emilio Cecchi (costruita col dichiarato proposito di decostruire il mito letterario americano). *Americana* nonostante tutto costituirà un vero e proprio oggetto di culto generazionale, simbolo di contro-cultura e chiave di volta nell'interpretare il mito americano come mito d'ascendenza politica.

Nel mettere in campo la ricostruzione del percorso di Vittorini all'interno dei territori della narrativa statunitense, e nel riprendere le vicende dell'antologia di scrittori americani, ci si scontra tuttavia con una serie di problemi relativi, sia alla traiettoria vittoriniana, sia al campo letterario e politico nel quale essa si iscrive.

Una delle prime questioni problematiche che s'incontrano nell'attraversare l'americanismo vittoriniano riguarda la controversa questione delle traduzioni affidate a Lucia Rodocanachi, soprannominata da Montale *négresse inconnue*: l'intellettuale ebrea d'origini triestine, secondo parte della critica, sarebbe nascosta dietro molte delle traduzioni – comparse in volume o in rivista – firmate da Vittorini durante gli anni Trenta.

In considerazione di questo elemento – sul quale si è aperto un ampio e contrastato dibattito, a partire in particolare dall'inizio degli anni Novanta – uno degli assi portanti del percorso intellettuale del Vittorini “americano” viene potenzialmente minato. Si scopre infatti come lo scrittore siciliano, tra i traduttori riconosciuti come più importanti nel cosiddetto decennio delle traduzioni (dal '30 al '40), non traducesse in completa autonomia, ma avvalendosi del lavoro altrui (non segnalando la collaborazione né allora, né in seguito).

In questo quadro, lo si vedrà, anche la paternità dell'antologia *Americana* potenzialmente rischia di subire contraccolpi: in particolare dopo che il critico genovese Giuseppe Marcenaro ha segnalato (anche in tempi recentissimi) la possibilità che il lavoro della *négresse* sia celato anche nelle traduzioni e nella scelta dei testi della celebre antologia.

Un secondo elemento critico, che talora è stato evidenziato per il Vittorini americanista, riguarda la pubblicazione di alcuni articoli dedicati alla letteratura americana che vanno in direzione diametralmente opposta alla costruzione mitografica, che si dà in qualche modo per assodata per lo scrittore siciliano. Gli articoli antiamericani firmati da Elio Vittorini per «Il Mattino» di Napoli e per il «Bargello» vanno certamente considerati cronologicamente nel percorso intellettuale vittoriniano (un percorso che nei primi anni Trenta si attesta su

posizioni di vago nazionalismo e di fascismo militante). Tuttavia, anche se contestualizzata (e in qualche misura giustificata), la presenza di un esordio critico antiamericano per Vittorini rappresenta un'ombra nel quadro dell'interpretazione canonica del mito letterario americano: interpretazione che, spesso ricorrendo ad alcune semplificazioni, ha guardato a tutto il periodo che va dal 1930 alla caduta del regime fascista, con l'idea di un incondizionato filo-americanismo.

Infine va rilevato che anche alcuni dei successivi interventi vittoriniani, come sottolinea Michel Beynet, risentono di un'ambiguità di fondo, per la quale in prima istanza risulta difficile comprendere se lo scrittore stia contribuendo o meno alla costruzione mitografica di cui si discute: si tratta in particolar modo degli articoli comparsi su «Omnibus», «Oggi» e «Tempo», tra il 1937 e il 1941.

A queste questioni si aggiunge che l'*Americana* uscita nelle librerie nel 1942, presenta caratteri in prima istanza difficilmente riconoscibili come contro-culturali: a partire dalla prefazione, firmata da Cecchi, sino ai corsivi critici presenti tra un testo letterario e l'altro, sembra di essere di fronte a un volume che contribuisce a decostruire il mito americano piuttosto che ad affermarlo. Com'è possibile dunque che quest'antologia (che presenta marcati caratteri antiamericani) sia divenuta, già a partire dalla sua edizione censurata, un simbolo di americanismo, sinonimo di opposizione intellettuale al regime fascista?

Infine, si dovrà tener presente l'evoluzione politica del percorso dello scrittore siciliano. Ammesso che il mito americano abbia elementi di larvato antifascismo, una delle domande che si sono riproposte anche in tempi piuttosto recenti è la seguente: Vittorini fu davvero antifascista? E, in caso affermativo, in quale momento del suo percorso va collocata la conversione all'opposizione politica al regime?

Nel dibattito, che sembrava aver trovato una sistemazione definitiva, con la convergenza sul 1936 come data cardine per la presa di coscienza vittoriniana (e il conseguente distacco dal PNF), negli ultimi anni sono tornati ad aprirsi spiragli d'ombra. A ipotizzare per Vittorini una conversione tardiva, sulla soglia del 25 luglio del '43 (ovvero quando la crisi del fascismo si era in qualche modo palesata apertamente) è stata in particolar modo Ruth Ben-Ghiat nel suo *La cultura fascista*, facendo ricorso agli studi di Mirella Serri. Quest'ultima, sulla base di una serie di documenti inediti, ha infatti ricostruito – con velate accuse di collaborazionismo – la partecipazione di Vittorini e di Giaime Pintor al convegno degli scrittori tenutosi a Weimar nell'ottobre del 1942.

Oltre a cercare di ricostruire il passaggio di Vittorini dal fascismo all'antifascismo, si cercherà dunque di dar conto della partecipazione dello scrittore siciliano al convegno weimariano (che si colloca, peraltro, tra il definitivo “licenziamento” delle bozze di *Americana* e la diffusione del volume nelle librerie) e di capire se questa partecipazione possa configurarsi come una compromissione, particolarmente tarda, con il regime.

Se dai problemi posti dallo specifico del percorso intellettuale di Vittorini si trascorre su problematiche di “campo” si trovano altrettante questioni irrisolte. Una delle colonne portanti del mito americano, già si accennava, è la sua potenziale connotazione antifascista. A partire dal dopoguerra infatti le ricostruzioni del mito letterario statunitense hanno messo in risalto gli aspetti contro-culturali e di opposizione al regime che la traduzione e la pubblicazione di testi letterari provenienti da oltreoceano avrebbero portato con sé.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> I primi studi sul mito letterario americano sono certamente quelli in cui la connotazione politica è più fortemente presente. Si vedano: AGOSTINO LOMBARDO, *La ricerca del vero. Saggi sulla tradizione letteraria americana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1961 (i primi due capitoli, pp. 11-81; primo capitolo precedentemente in ID., *La critica italiana sulla letteratura americana*, in «Studi Americani», n. 5, 1959, pp. 9-49; secondo capitolo precedentemente in: ID., *L'America di Vittorini*, in «Criterio», V-VI, 1958, pp. 354-368); DONALD HEINEY, *America in Modern Italian Literature*, New Brunswick, Rutgers University Press,



Questa impostazione, definita talvolta “militante”, unita al fatto che spesso si tende a considerare il Ventennio come un oggetto storico monolitico, ha fatto sì che si sviluppasse un’idea forse troppo semplicistica: il “luogo comune” vorrebbe che dal 1930 in poi occuparsi di letteratura americana, tradurre autori statunitensi e pubblicarne i romanzi fosse in qualche modo una forma di antifascismo; a quest’idea fa da sfondo l’immagine di un Ventennio ermeticamente richiuso su se stesso, con rigide politiche autarchiche di matrice antiamericana e con un sistema di potente censura. Il risultato è stato l’instaurarsi di una rigida equazione – mai esplicitata in sede scientifica, ma entrata a far parte in qualche modo del dizionario storico-critico *dés idées reçues* – che vedrebbe (per tutti gli anni Trenta) una diretta corrispondenza tra americanismo e antifascismo, alla quale si contrapporrebbe specularmente il binomio fascismo-antiamericanismo.

La critica e la storiografia, già da qualche decennio a questa parte, hanno naturalmente messo in discussione e problematizzato tutto questo, talvolta mettendo tra parentesi anche l’interpretazione politica del mito americano di cui s’è accennato. Emergono infatti alcuni elementi che risultano difficilmente riassorbibili in un sistema impostato polarmente.

Tra gli esempi che mettono in discussione più radicalmente la rigida connessione tra fascismo e antiamericanismo si potrebbero citare alcuni discorsi del Duce, tesi a mettere in rilievo i buoni rapporti Italia-America (1926),<sup>2</sup> o a interpretare il *New*

---

1964; DOMINQUE FERNANDEZ, *Il mito dell’America negli intellettuali italiani dal 1930 al 1950*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1969.

Sul mito americano, e più in generale sui problemi relativi all’americanismo e all’antiamericanismo, nel contesto della cultura fascista si vedano anche: NICOLA CARDUCCI, *Gli intellettuali e l’ideologia americana nell’Italia letteraria degli anni Trenta*, Manduria, Lacaita Editore, 1973; GIUSEPPE MASSARA, *Americani. L’immagine letteraria degli Stati Uniti in Italia*, Palermo, Sellerio, 1984; MICHELA NACCI, *L’antiamericanismo in Italia negli anni Trenta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989; MICHEL BEYNET, *L’image de l’Amérique dans la culture italienne de l’entre-deux-guerres*, 3 vol., Aix-Marseille, Publications de l’Université de Provence, 1990; EMILIO GENTILE, *Impending Modernity: Fascism and the Ambivalent Image of the United States*, in «Journal of Contemporary History», n. 1, vol. 28, gennaio 1993, pp. 7-29; AA. VV., *Chi stramalediva gli inglesi. La diffusione della letteratura inglese e americana in Italia tra le due guerre*, a cura di Arturo Cattaneo, Milano, Vita e Pensiero, 2007 (in particolare parte prima, pp. 7-61); DAVID FORGACS e STEPHEN GUNDLE, *Cultura di massa e società italiana. 1936-1954*, Bologna, Il Mulino, 2007; CLAUDIO ANTONELLI, *Pavese, Vittorini e gli americanisti. Il mito dell’America*, Bagno a Ripoli, Edarc Edizioni, 2008; AMBRA MEDA, *Al di là del mito. Scrittori italiani in viaggio negli Stati Uniti*, Firenze, Vallecchi, 2011.

<sup>2</sup> Il discorso che segue fu trasmesso dall’emittente radiofonica del «Chicago Tribune» il 14 dicembre del 1926. La voce del Duce era stata registrata su un disco, poi spedito negli States: «Io nutro la più cordiale

*Deal* di Roosevelt come un esperimento corporativista di ispirazione fascista (1934).<sup>3</sup> Oppure si potrebbe chiamare in causa un'opera di letteratura odeporica: *L'America, ricerca della felicità* di Margherita Sarfatti, ritratto entusiastico degli *States*, che l'amante del Duce diede alle stampe nel 1937 dopo un viaggio oltreoceano.<sup>4</sup> O ancora, sempre rimanendo in ambiti strettamente mussoliniani, si potrebbe dar conto del viaggio negli USA che il giovane Vittorio Mussolini (il "figlio del capo", scriverà Umberto Eco), appassionato di cinematografia statunitense, intraprenderà in quello stesso 1937, per tentare di costruire rapporti di cooperazione filmica con gli americani.

Tra le opere della propaganda fascista in cui i rapporti Italia-USA si presentano come più che ottimi, tuttavia, potrebbe essere ancora più significativo chiamare in

---

amicizia per gli Stati Uniti e credo che la moderna Italia sia stretta ad essi da saldi e reali vincoli. Sia per i continui scambi commerciali, sia per l'afflusso di grandi correnti umane, sia, infine, per l'innegabile desiderio di conoscersi e apprezzarsi reciprocamente, intense relazioni si sono stabilite tra i due paesi e hanno creato una vicendevole comprensione morale, da cui naturalmente una mutua simpatia ha avuto origine. Le due nazioni, infatti, hanno molti punti in comune. L'Italia d'oggi, come l'America, è sana, semplice e piena di fiducia in se stessa. A ciò deve essere aggiunta l'attrazione che le due nazioni esercitano l'una sull'altra: l'ammirazione americana per la nostra antica civiltà è sempre viva, l'interesse italiano per la civiltà americana è in pieno e potente sviluppo. Io stesso sono un sincero ammiratore della civiltà dell'America. [...] Gli Stati Uniti e l'Italia sono oggi, insomma, stretti più che mai gli uni all'altra. La civiltà americana è stata accusata di essere dominata esclusivamente da fattori meccanici e materiali e di trovare i propri impulsi solo nel desiderio del guadagno. Nulla potrebbe essere più falso. La civiltà nord-americana ha dato un notevole contributo all'attività spirituale del mondo. Essa produrrà ancora più in avvenire. [...] ho visto, con profonda soddisfazione, svilupparsi una più larga conoscenza dell'Italia e una chiara comprensione del fascismo nella grande Repubblica americana. [...] I due popoli, italiano e americano, sono nati per intendersi a vicenda, a causa delle loro finalità ultime e ora hanno appreso a conoscersi e ad apprezzarsi sempre meglio. [...] Americani e italiani d'America! Io vi unisco nello stesso caldo saluto!» (BENITO MUSSOLINI, *Primo messaggio al popolo americano*, in ID., *Opera omnia. Dall'attentato Zaniboni al discorso dell'ascensione (5 novembre 1925-26 maggio 1927)*, vol. XXII, Firenze, La Fenice, (1951-1963) 1957, pp. 290-291).

<sup>3</sup> Nel 1934 Mussolini, recensendo un volume dell'economista americano Henry Wallace sul «Popolo d'Italia», scriveva: «Il succo del libro di Wallace è questo: gli Stati Uniti possono, per uscire dalla terribile depressione cominciata nel 1929, scegliere tre strade: [...] per riuscire in ognuno di questi tre possibili tentativi, condizione pregiudiziale, secondo il Wallace, è l'instaurazione di un «ordine» nell'economia: la creazione di un «piano», una economia, insomma «programmata». [...] L'economia programmata è nel programma del «New Deal» del nuovo programma – cioè – inaugurato da Roosevelt. [...] Il Wallace dice cooperazione. Ma egli intende corporazione. Il suo libro è «corporativo». Le sue soluzioni sono corporative. [...] Alla domanda: che cosa vuole l'America?, si può rispondere: tutto fuorché un ritorno all'economia liberale, cioè anarchica. Se poi qualcuno domandasse: dove va l'America? Ebbene, dopo la lettura del libro di Henry Wallace, si può tranquillamente affermare che l'America va verso l'economia corporativa, cioè verso l'economia di questo secolo. Merito e gloria imperitura della Rivoluzione fascista quella di aver aperto la grande strada sulla quale – a poco a poco – marceranno tutti i popoli!» (B. MUSSOLINI, *Che cosa vuole l'America*, in «Il Popolo d'Italia», 17 agosto 1934. Ora anche in ID., *Opera omnia. Dal Patto a Quattro all'inaugurazione della provincia di Littoria (8 giugno 1933-18 dicembre 1934)*, vol. XXVI, Firenze, La Fenice, (1951-1963) 1958, pp. 300-302).

<sup>4</sup> MARGHERITA SARFATTI, *L'America, ricerca della felicità*, Milano, Mondadori, 1937.

causa *La centuria alata* di Italo Balbo. Il testo, pubblicato nel '34 – per i toni millenaristici e per le descrizioni aeree degli Stati Uniti – sembra quasi anticipare alcune delle sezioni introduttive presenti nei corsivi progettati da Vittorini per la sua *Americana*:

Non vi sono più terre nuove da scoprire: in compenso l'uomo si butta con fervore di apostolato alla esplorazione in profondità delle più ricche e complicate civiltà moderne: una volta erano i popoli più progrediti che marciavano incontro a quelli ancor primitivi del mondo nuovo: ora il vecchio continente ha molto da imparare dalla civiltà meccanica americana.<sup>5</sup>

Avvertivo e apprezzavo come non mai l'importanza che l'America aveva nel mondo per il progresso generale della civiltà. Quel popolo che la guerra aveva fatto uscire dal suo intangibile isolamento e mescolato al nostro, nella cruenta saga dell'eroismo, allorché tutti i valori del mondo moderno sembravano sprofondata nella voragine, aveva ancora una grande missione da compiere: era l'anticipatore geniale del progresso meccanico, l'immensa riserva di ottimismo, di salute, di forza, la garanzia di una più stabile pace [...].<sup>6</sup>

Vediamo in basso la scacchiera, regolare fino al millimetro, delle lunghe strade diritte, che si tagliano ad angolo retto, isolando blocchi di case, perfettamente uguali come forma e come grandezza. Ad ovest della città è la zona dell'industria, con mille ciminiere erette verso il cielo e un arcipelago di stabilimenti, le cui vetrature mandano in alto bagliori metallici. Rivedo dall'alto le grandiose officine Ford. Un fumo fosco forma su questa zona una specie di nuvola pesante che si allunga verso la città. Questo è veramente il regno di Vulcano, il dominio del metallo e del fuoco. Per chilometri e chilometri si allineano le officine, intersecate dalle guizzanti rotaie dei raccordi ferroviari. Questa è l'America, vien fatto di pensare, coi suoi enormi impianti della produzione in serie, con le sue macchine pesanti, col suo lavoro razionalizzato, con le sue miriadi di operai, tutti modellati su uno stampo. Di qui partono per tutto il mondo le vetture che conducono l'uomo su quattro ruote per tutti i sentieri della inesauribile curiosità, dell'impaziente interesse, del mai sazio desiderio di correre...<sup>7</sup>

Questi esempi risultano utili a comprendere, più che altro, quale sia stata la complessità dei rapporti culturali tra fascismo e americanismo negli anni Trenta. Laddove Strapaese (per citare un esempio significativo) aderiva alla polemica

---

<sup>5</sup> ITALO BALBO, *La Centuria alata*, Milano, Mondadori, 1934, pp. 9-10.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>7</sup> *Ivi*, pp. 241-242.

antistatunitense da subito, altri settori della cultura fascista, talvolta “apicali” – come gli esempi riportati in qualche modo dimostrano – agli Stati Uniti guardavano con benevolenza e talvolta ammirazione.

Da mettere in discussione, in questo quadro di revisione e problematizzazione, è anche l'idea di un regime ermeticamente chiuso su se stesso e autarchicamente impermeabile a ciò che proviene dall'America. In questo si sono spesi, con uno studio storico e sociologico particolarmente dettagliato, David Forgacs e Stephen Gundle che, analizzando i consumi culturali degli italiani durante il fascismo e l'immediato dopoguerra hanno messo in rilievo come «il periodo fra il 1936 e il 1954» faccia parte in qualche modo «di un'onda lunga di modernizzazione culturale».<sup>8</sup> La cultura americana, in quanto cultura di massa, nonostante i tentativi di arginamento da parte del regime, sarebbe riuscita a fare breccia e a raggiungere gli italiani, in base alle logiche (difficilmente governabili) del mercato. Scrivono i due studiosi:

Anche nella sua fase più interventista e repressiva, dall'istituzione del ministero della Cultura popolare nel 1937 alla destituzione di Mussolini nel luglio 1943, la politica culturale fascista operò sempre in un contesto in cui altre potenti forze erano in gioco. Esse comprendevano, in primo luogo, le industrie culturali – editoria libraria e giornalistica, produzione e distribuzione cinematografica, radio, industria discografica – e gruppi commerciali in esse coinvolti e, in secondo luogo, i consumatori stessi, che esercitavano in misura crescente le loro scelte di prodotti e attività culturali attraverso il mercato. Talvolta gli interessi di questi gruppi coincisero, altre volte si scontrarono, con quelli delle élite fasciste. Il risultato fu una complessa rete di negoziazioni, concessioni e compromessi oltre che di varie, spesso tacite, forme di opposizione, disobbedienza e resistenza. [...] i loro tentativi di dirigere la vita culturale [di regime fascista, governi democristiani e movimenti politici e sociali organizzati], di conferirle una fisionomia nazionale, una dimensione morale o un *ethos* collettivo, ebbero senza dubbio un impatto, che fu talvolta rilevante, ma che tale impatto poté anche essere attenuato o perfino neutralizzato dalle dinamiche della cultura di massa.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> D. FORGACS e S. GUNDLE, *Cultura di massa...* cit., p. 25.

<sup>9</sup> *Ivi*, pp. 23-24.

Sebbene, in base alla vicenda editoriale di *Americana*, si possa in parte dissentire (perlomeno nello specifico del regime fascista) rispetto al fatto che «le preferenze dei consumatori» non fossero «sottoposte a controlli politici efficaci» e che i «dispositivi disciplinari dei regimi che si succedettero» fossero «a conti fatti, fallimentari»,<sup>10</sup> ciò che certamente va tenuto presente – e Forgacs e Gundle lo evidenziano efficacemente – è che a portare in Italia la letteratura statunitense furono in primo luogo grandi case editrici come Mondadori, Rizzoli e Bompiani: case editrici a vari gradi “compromesse” con la cultura fascista. L’idea che l’importazione di letteratura statunitense avesse in qualche modo a che fare con logiche di “contrabbando” e “clandestinità”, di conseguenza, va in certa misura ridimensionata.

La somma di questi elementi di “criticità” potrebbe mettere a dura prova la resistenza dell’architettura del mito americano e indurre a guardare anche l’antologia *Americana* con sospetto: la pubblicazione del volume di narratori statunitensi, preso atto di tutto ciò, può davvero essere considerata un’operazione contro-culturale come ci è stato raccontato sino ad oggi? L’antologia di Vittorini racchiude davvero elementi di larvato antifascismo?

A queste domande si proverà a dare risposta descrivendo dettagliatamente la vicenda censoria che il volume progettato da Vittorini dovette affrontare. Qui basti aggiungere, a completamento del quadro introduttivo, una distinzione di natura eminentemente cronologica, che può essere utile, in parte, a restituire un valore politico all’americanismo vittoriniano e un valore contro-culturale all’antologia di narrativa statunitense.

Michel Beynet, che ha studiato a fondo l’immagine dell’America nella cultura italiana tra le due guerre, individua una data cardine nel mutamento di rapporti tra il fascismo e gli Stati Uniti: il 1936. Scrive Beynet: «après 1936, et surtout après 1938, sous l’influence probable du nazisme, l’hostilité du fascisme à l’Amérique était de plus en plus marquée»,<sup>11</sup> per poi aggiungere, «dès 1938, et surtout à partir de 1940,

---

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>11</sup> M. BEYNET, *L’image...* cit., p. 5.

l'image de l'Amérique était [...] brouillée par la propagande».<sup>12</sup> L'escalation nel peggioramento dei rapporti tra Italia e Usa deriverà dal progressivo allontanamento dell'Italia dalla sfera d'influenza anglo-americana, e dal conseguente avvicinamento alla Germania nazista: saranno la campagna coloniale in Etiopia (che scatenerà le sanzioni della Società delle Nazioni), l'appoggio a Franco nella guerra civile spagnola ed infine l'alleanza con il Reich tedesco (nel novembre del '36), i passaggi cruciali che daranno inizio alle ostilità. A partire da questi mutamenti geopolitici il regime fascista lancerà quella che Emilio Gentile ha definito la «crociata contro la demoplutocrazia americana».<sup>13</sup> Aggiunge lo storico:

[...] The dreams of an alliance between Americanism and fascism collapsed at the end of the 1930s, when political relation between the two countries deteriorated. [...] The anti-totalitarian statements of President Roosevelt, the "pacifist fire-raiser", in the autumn of 1937, confirmed that Americanism was not only unable to remedy the perverse effects of modernity, but also helped to spread and aggravate them, like a contagious virus which threatened the very existence of the "civilization of the spirit". Mussolini, converted to anti-Americanism, now privately attacked America, "a country of Negroes and Jews, an element which disrupts civilization", a country which had been built "with the most abused and worn-out spiritual material in Europe".<sup>14</sup>

Alle considerazioni di Beynet e Gentile, che restituiscono all'antiamericanismo di matrice specificamente fascista confini cronologici più chiari, si potrebbero affiancare gli studi messi in campo da Michela Nacci, che dimostra come in qualche modo l'antiamericanismo nella cultura italiana fosse già largamente attestato prima dell'avvento del fascismo.<sup>15</sup> Il fascismo dunque, grossomodo dal 1936 in poi, farebbe propri una serie di stereotipi antiamericani già presenti nella cultura del nostro paese e pronti all'uso: essi diverranno affilati strumenti di propaganda per combattere una nazione che va divenendo sempre più nemica, su tutti i fronti, anche quello culturale.

---

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>13</sup> Si traduce da: E. GENTILE, *Impending...* cit., p. 8.

<sup>14</sup> *Ivi*, pp. 21-23.

<sup>15</sup> Vd. M. NACCI, *L'antiamericanismo...* cit.

È all'interno di questo quadro culturale e storico che va a collocarsi l'americanismo vittoriniano, e con esso l'impresa editoriale dell'antologia di scrittori statunitensi "dalle origini ai giorni nostri" (progettata a partire dalla primavera del 1940). L'ipotesi che l'avvicinamento alla letteratura statunitense per Vittorini abbia connotazioni politiche sembra dunque effettivamente plausibile, e l'idea che *Americana* possa costituire un oggetto di contro-cultura può in qualche modo avere spazio.





PARTE PRIMA  
L'APPRODO A *AMERICANA*



Il nome di Elio Vittorini, nell'azione di diffusione della letteratura americana in Italia, è indissolubilmente legato all'antologia *Americana* uscita nelle librerie nel tardo autunno del 1942, dopo avventure e traversie censorie che verranno descritte nel dettaglio nella seconda parte di questo lavoro. Tuttavia la traiettoria di Vittorini come americanista comincia ben prima del '42, e prima di approdare al progetto editoriale di casa Bompiani per la pubblicazione di un'"antologia di scrittori americani dalle origini ai giorni nostri", essa presenta un'evoluzione particolarmente interessante.

La "preistoria" del Vittorini americanista è contraddistinta da un percorso non perfettamente lineare, che muove da pregiudizi largamente diffusi nella cultura italiana dei primi anni Trenta, passa attraverso cauti entusiasmi, vive retrocessioni, polemiche, battute d'arresto, per poi scorrere più lineare verso la costruzione mitografica a partire dal 1937-38.

È possibile ricostruire la traiettoria americanistica dello scrittore siciliano attraverso: il monumentale lavoro di pubblicazione degli articoli e degli interventi vittoriniani che Raffaella Rodondi ha messo in campo, corredato da un commento

storicamente dettagliatissimo;<sup>1</sup> la cronologia delle traduzioni americane di Vittorini;<sup>2</sup> le tappe epistolari segnalate nei carteggi (particolarmente utile la recentissima pubblicazione del carteggio con Lucia Rodocanachi, la oramai celebre *négresse inconnue* che coadiuvò il giovane ed inesperto Vittorini in alcuni dei suoi lavori di traduzione).

### 1. *Americanisti e no*

I primi articoli di Vittorini dedicati alla letteratura statunitense risalgono ai primissimi anni Trenta e si inseriscono nell'alveo della collaborazione con la terza pagina del «Mattino» di Napoli, maturata grazie all'amicizia con Curzio Malaparte (divenuto caporedattore del giornale partenopeo nel 1928). Il primo in assoluto, salvo ulteriori ritrovamenti, è l'articolo *Ragguagli su James* pubblicato nel luglio del 1930.<sup>3</sup>

Se già in questo periodo Cesare Pavese va intuendo le potenzialità di sviluppo e innovazione che la narrativa americana potrebbe portare con sé – nel novembre del '30, recensendo l'opera di Sinclair Lewis, lo scrittore torinese con un certo entusiasmo scriverà: «da noi non si è mai scritto nulla di simile a questo»<sup>4</sup> – Vittorini di fatto è ancora legato all'idea, fortemente diffusa negli ambienti letterari

---

<sup>1</sup> Si vedano: ELIO VITTORINI, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi, 2008; ID., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi, 2008.

<sup>2</sup> Per un resoconto esaustivo e aggiornato a riguardo è possibile tenere presente: FLAVIO COGO, *Elio Vittorini editore 1926-1943*, Bologna, ArchetipoLibri, 2012, pp. 335-337.

<sup>3</sup> A seguire, salvo diversa indicazione, per le citazioni virgolettate si veda: E. VITTORINI, *Ragguagli su James*, in «Il Mattino», 6-7 luglio 1930, p. 3. Ora anche in: ID., *Letteratura arte... 1926-1937...* cit., pp. 191-196.

<sup>4</sup> CESARE PAVESE, *Un romanziere americano. Sinclair Lewis*, in «La Cultura», a. X, n. 11, novembre 1930. Ora anche in: ID., *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951, p. 6.

italiani, che la letteratura statunitense sia una letteratura di secondaria importanza, costruita con “materiali di sfrido” della più nobile letteratura europea.

A partire da questo pensiero largamente attestato, l'articolo *Ragguagli su James*, sembra utilizzare l'autore americano come pretesto strumentale, quasi come grimaldello polemico: secondo Vittorini, James risulterebbe addirittura decisivo nel contrastare «la mania del primitivismo» e nel persuadere «quanti tra Boston e il Missisipi non riconoscevano ancora la necessità di accettare una cultura, una lingua, una tradizione e una civiltà letteraria dall'Europa».

Attraverso l'analisi di Vittorini, lo scrittore di origini statunitensi, sembrerebbe quasi divenire strumento “maieutico” di presa di coscienza della propria subalternità da parte dei letterati americani, costretti ad un tratto a constatare la derivazione essenzialmente europea delle proprie opere. James con un «sorriso semplicemente raffinato» sconfesserebbe il «singolarissimo strapaesanesimo» per il quale i letterati americani tenderebbero a considerarsi culturalmente indipendenti dalla madre Europa.

Continuando in questa stessa direzione, nell'articolo pubblicato sul «Mattino», lo sguardo sull'opera jamesiana diviene pretesto per affossare l'originalità di autori come Whitman, che «non è riuscito che a provocare cori ed orchestre di pellirosse sotto le impalcature della Weimar emersoniana», Twain e Bret Harte, che «con il loro pruriginoso *farwestismo*» non seppero «poi mettere altra carta in tavola, storicamente vidimabile, se non la trovata dell'*humour yankee*». E l'età tradizionalmente riconosciuta come “aurea” per la letteratura americana sarebbe rappresentata da autori come «Channing, Emerson, Thoreau, Longfellow, Poe, essenziali protagonisti» proprio perché dimostrerebbero «l'europeità della derivazione»: «direi della maturazione», chiosa Vittorini.

Dal primo articolo vittoriniano si possono derivare perlomeno due considerazioni. La prima di ascendenza diretta: il Vittorini ventunenne risulta perfettamente iscritto nella *paideia* tradizionalista e proto-autarchica costitutiva di certa parte della cultura fascista, nella quale alla letteratura americana si riconosce

una funzione tutt'altro che universalistica. La seconda desunta "per anticipazione": si rileva come le motivazioni che in questa fase spingono Vittorini a tributare un certo rilievo a Henry James (ovvero l'europismo dello scrittore statunitense), siano di fatto le stesse che successivamente ne determineranno la svalutazione e il conseguente ridimensionamento all'interno dell'antologia *Americana*.<sup>5</sup>

Se nell'estate del '30, scrive Raffaella Rodondi, «i tempi di *Americana* sono di là da venire»,<sup>6</sup> già qualche mese più tardi, nel secondo articolo americano di Vittorini, si registra un fugace ma sensibile mutamento di posizione. A novembre, recensendo *Our Mr. Wrenn* di Sinclair Lewis, per la traduzione di Cesare Pavese, appena pubblicata da Bemporad, i toni verso la letteratura americana risultano momentaneamente più concilianti:

Il momento di parlare di Sinclair Lewis è suonato da un pezzo in Europa e in Italia; dal giorno che il Premio Nobel 1930 ha convinto il vecchio mondo della seria esistenza d'una letteratura americana e di uno scrittore grande davvero dell'America contemporanea.

Prima del Premio ben pochi sapevano guardare agli Stati Uniti come ad un continente letterario ben differenziato e inconfondibile. Il luogo comune, basandosi sull'unità della lingua, aggregava senz'altro la storia letteraria americana ai vari capitoli di quella inglese e giungeva assurdamente a separare l'uno scrittore dall'altro sciogliendoli da ogni continuità che non fosse quella tradizionale britannica. Io non sono del parere di altri, estremisti dell'americanismo, che pretenderebbero riconoscere una netta indipendenza spirituale agli Stati Uniti fin dal giorno che il primo nativo prese la penna in mano [...]. Secondo me la letteratura americana si è sviluppata *du côté* di quella inglese del secolo scorso in maniera tale da restare abbastanza attaccata al vecchio tronco per assorbirne la linfa secolare, e nello stesso tempo abbastanza libera e distante per non subirne le ulteriori fioriture e stagioni [...] e tuttavia i suoi scrittori più interessanti sono stati quelli che meglio seppero trarre profitto dalla coltura europea, come Henry James, ad esempio. Ma una letteratura americana, anche se stretta consanguinea dell'inglese, esiste da un pezzo. È più di un secolo che gli Stati Uniti ci danno grandi scrittori, come tante letterature minori [...] non hanno saputo darci mai. [...] Mentre in Inghilterra e in America la lingua rimane in sostanza la stessa, v'è tra di loro, oggi, tanta differenza di letteratura quanta ve n'è di civiltà; ossia un abisso. [...] Negare questo distacco in letteratura varrebbe oggi come negarlo nello spirito

---

<sup>5</sup> Si vedano le note di Raffaella Rodondi in: E. VITTORINI, *Letteratura arte... 1926-1937...* cit., p. 196.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

dei due popoli; e sarebbe assurdo; come dire che i grattacieli di New York e le case studentesche di Oxford si rassomigliano. Nondimeno, un'influenza della letteratura inglese sull'americana si nota tutt'oggi proprio nei massimi scrittori di questa: per esempio Sinclair Lewis. È il primo romanzo di Lewis *Our Mr Wrenn*, scritto a trent'anni intorno al 1912 [...].

Una buona traduzione di quest'opera, una ammirabile traduzione, ci dà ora Cesare Pavese presso la Casa Editrice Bemporad. Segnalo questo libro, sia per il suo significato originale sia per la bontà della traduzione, a preferenza del *Babbitt*.<sup>7</sup>

Il dubbio che sia stato proprio l'influsso delle traduzioni e degli scritti di Pavese<sup>8</sup> ad aver instillato in Vittorini un principio di riconsiderazione delle posizioni vagamente anti-americanistiche del primissimo articolo, è più che lecito.

Sebbene Vittorini non sposi ancora le posizioni degli "estremisti dell'americanismo", che tenderebbero a vedere una letteratura americana "indipendente" sin dai suoi primissimi passi, e nonostante sembri annoverarla di fatto nel numero delle "letterature minori", riconosce che aggregare i capitoli della storia letteraria americana a quelli della storia letteraria inglese costituisce un "luogo comune". Luogo comune che di fatto deve cedere il campo alla constatazione che oramai tra le due letterature c'è un distacco evidente e che gli Stati Uniti da più di un secolo "danno grandi scrittori".

Proseguendo la rapida ricognizione sui luoghi del primo Vittorini americanista, a stretto giro si incontra un terzo articolo dedicato a *Nataniel Hawthorne*,<sup>9</sup> pubblicato ancora una volta sul «Mattino» verso la metà di dicembre. Lontani da territori lewisiani, nei quali le incursioni di Pavese hanno aperto spazi di esplorazione, i passi dello scrittore siciliano tornano a farsi più cauti e la cifra antiamericana torna a farsi sentire più acutamente.

---

<sup>7</sup> E. VITTORINI, *Scrittori anglo-sassoni. Sinclair Lewis e Mr Wrenn*, in «Il Mattino», 20-21 novembre 1931, p. 3. Ora anche in: ID., *Letteratura arte... 1926-1937... cit.*, pp. 322-325.

<sup>8</sup> Vd. C. PAVESE, *Un romanziere americano... cit.*

<sup>9</sup> A seguire, salvo diversa indicazione, per le citazioni virgolettate si veda: E. VITTORINI, *Nataniel Hawthorne*, in «Il Mattino», 15-16 dicembre 1931, p. 3. Ora anche in: ID., *Letteratura arte... 1926-1937... cit.*, pp. 330-334.

«Parliamo di Hawthorne, se Dio vuole», scrive un Vittorini certo non acceso da particolare entusiasmo: lo scrittore americano, sebbene «non graditissimo», risulta «interessante ancor oggi» come «normale esponente» di una certa «generazione romantica». Egli è giunto «al suo romanticismo, librescamente, come del resto tutti gli scrittori americani» del periodo aureo della letteratura statunitense, che «studiarono di atteggiarsi più che possibile alle forme classiche del secolo elisabettiano, fino al punto di riuscire più papisti del papa, ossia più europei degli europei», cadendo così «nel lezioso, nel convenzionale, nell'astratto».

Il contributo dedicato a Hawthorne è breve, ciononostante anche in questo caso è possibile constatare come si sia ancora molto distanti dalle illuminazioni dai toni epici dei corsivi di *Americana*, nei quali *The Scarlet Letter* si trasformerà addirittura in «libro tanto più forte dei *Fratelli Karamazov*»<sup>10</sup> (così da sollevare l'amichevole dissenso dello stesso Pavese).<sup>11</sup> Da rilevare in ogni caso come, in ultimissima battuta e nonostante tutto, Vittorini riconosca al romanzo di James un fondamentale portato di «novità letteraria».

La collaborazione con il «Mattino», che sino a questo momento è stata di fatto la prima occasione di Vittorini per esprimere le proprie opinioni in relazione alla letteratura statunitense, si interrompe con l'avvicendamento alla direzione del giornale di Luigi Barzini senior.

“Redattore viaggiante” per il «Corriere della Sera» per oltre vent'anni, e successivamente corrispondente da New York dal 1921, Barzini torna in Italia dopo dieci anni negli Stati Uniti, e appena approdato al «Mattino» di Napoli rivoluziona l'impostazione del giornale, sollevando accesissime polemiche. Il suo intento, velatamente dichiarato sin dal primo articolo da direttore, del 3 gennaio

---

<sup>10</sup> E. VITTORINI, *Americana. Raccolta di narratori dalle origini ai giorni nostri*, Milano, Bompiani, 1941 (bloccata dalla censura e riedita nel 1968), p. 44. Ora anche in: ID., *Letteratura arte... 1938-1965...* cit., p. 136.

<sup>11</sup> Scriverà Pavese: «C'è naturalmente qualche minuzia su cui dissento (la *Lettera Scarlatta* più forte dei *Karamazov*; [...]) ma non contano» (C. PAVESE, *Mestiere di vivere*, a cura di Marziano Guglielminetti e Laura Nay, Torino, Einaudi, 1990, p. 239).



1932<sup>12</sup> – al di là dei toni “fascistissimi” e delle tipiche celebrazioni epiche del regime mussoliniano – è quello di portare il moderno giornalismo americano in Italia: pezzi asciutti, più fatti, meno opinioni e in generale meno compiacimento letterario. Queste le linee guida della ricetta di riforma targata Barzini: ricetta che coinvolge immediatamente anche la terza pagina del giornale, portando alla “disattivazione” di una serie di collaborazioni giornalistico-letterarie, tra cui quella con Elio Vittorini.

Lo scrittore siciliano si lamenta per la prima volta del provvedimento, che dimezza di fatto gli introiti sui quali può contare, in una lettera a Enrico Falqui del 27 gennaio del 1932:

E poi, poi... non ti avevo scritto che sarebbe stato un disastro? «Il Mattino», hai visto, ha completamente abolito la terza pagina. Cioè mi ha levato trecento lire al mese... Mi resta da vivere con trecento lire del «Bargello». Tutto qui. E nulla di strano se comincio a provare la cosiddetta voluttà dei disastri». <sup>13</sup>

Querimonia vittoriniana che nel giro di poche settimane si sposterà anche sul piano pubblico, nell'unica sede giornalistica con la quale, a questo punto, una collaborazione fissa è ancora aperta: «Il Bargello». Sulla testata fascista, nella rubrica *Corpo di Guardia* – che nel nome sembra dichiarare programmaticamente intenti vagamente militanti – il 21 febbraio del 1932 Vittorini scrive:

Il grand'uomo Luigi Barzini è arrivato dall'America, col roseo proposito di riformare e ringiovanire il giornalismo italiano. Nominato direttore del «Mattino» subito s'è posto all'opera e in meno che si dica ha fatto sparire la terza pagina. Il resto del giornale è rimasto quello che era. Ma il sole dell'avvenire, spuntando dall'occiduo stavolta, già ride al giornalismo italiano.<sup>14</sup>

La caustica ironia vittoriniana non rappresenta un *hapax* polemico solitario, sembra inserirsi anzi in un vero e proprio fuoco di fila programmato, di matrice

---

<sup>12</sup> Vd. LUIGI BARZINI, *Il Mattino*, in «Il Mattino», 3 gennaio 1932, p. 1.

<sup>13</sup> Si vedano le note di Raffaella Rodondi in: E. VITTORINI, *Letteratura arte... 1926-1937...* cit., p. 604.

<sup>14</sup> E. VITTORINI, *Avvenimenti*, nella rubrica *Corpo di Guardia*, in «Il Bargello», a. IV, n. 2, 21 febbraio 1932, p. 3. Ora anche in: ID., *Letteratura arte... 1926-1937...* cit., pp. 603-604.

antiamericana, il cui bersaglio sono naturalmente gli intenti riformatori di Barzini senior. In questo senso, lo stesso 21 febbraio sull'«Italia Letteraria», Alberto Consiglio, dopo un incontro a tu per tu con il direttore del «Mattino» sul tema “giornalismo in stile americano”, scrive:

Intervista dunque? No, non intervista, cioè esposizione delle idee di un personaggio su di un dato argomento. [...] le idee di Barzini sull'argomento ci sembrano diametralmente opposte allo spirito, non diciamo del giornalismo italiano, ma di quello europeo.

[...] Il giornalismo europeo, dice Barzini, è ancora inceppato nella retorica e nella cattiva letteratura [...] il giornalista europeo è ancora troppo preoccupato di dire al lettore quel che egli pensa della cosa, come egli ha visto il fatto, trascurando di enunciare il fatto in sé, di dare la notizia nei suoi termini oggettivi. Il giornalismo americano, afferma Barzini, è tutt'altro: in esso il notiziario è scheletrico, essenziale, ridotto al minimo indispensabile; gli articoli, brevissimi, sono di chiarezza elementare. [...] Questo giornalismo oggettivo e meccanizzato è l'aspetto essenziale dello spirito letterario americano. [...] Tutti gli scrittori americani contemporanei sono passati attraverso il giornalismo e attraverso questo giornalismo. E la letteratura americana, dice sempre Barzini, è la migliore del mondo.

[...] E, infatti, se prendete tra le mani il giornale che ora dirige Barzini, vedrete che queste idee americane sono state tradotte subito in atto. [...] i titoli [...] occupano maggiore spazio delle notizie [...]. Abolita la terza pagina, in luogo di articoli letterari o di varietà letteraria, ecco delle sensazionali rivelazioni sul sottosuolo della città percorso da tumultuosi fiumi e sparso di spelonche. Insomma, muoiano i letterati e viva il giornalismo [...].

Idee americane? sì americanissime. [...] Ma [...] il grande giornalismo, è stato in gran parte inventato da noi, italiani, in un secolo e mezzo di lotte politiche. L'America non ha proprio nulla da insegnarci in materia.

[...] Stabilito codesto confronto, si potrà affermare che il giornalismo americano serve un pubblico ignorante e ingenuo [...] un popolo che non ha vivi e profondi travagli spirituali come ne hanno i popoli europei a grande cultura. Quindi l'introduzione in Italia di un giornalismo prevalentemente cronachistico costituirebbe una diseducazione, un inoltro verso uno stadio inferiore di civiltà.<sup>15</sup>

A raccogliere il testimone della diatriba e darle immediata prosecuzione sarà di lì a breve Ugo Ojetti, che, agli inizi di marzo, interverrà rivolgendosi direttamente a Barzini con toni di amichevole canzonatura:

---

<sup>15</sup> ALBERTO CONSIGLIO, *Barzini e l'americanismo*, in «L'Italia Letteraria», a. IV, n. 8, 21 febbraio 1932, p. 1.

L'altro giorno caro Barzini, tornavo da Malta in volo. [...] Apro «Il Mattino» e fuor di queste sette lettere non riconosco niente. Le colonne sono in tocchi: titoli, titoli e titoli anche su due o tre righe, perché chi ha fretta, anche a leggere solo quelli possa illudersi di aver colto in un baleno l'essenza d'ogni notizia; [...] e la terza pagina [...] uguale o quasi uguale nel mosaico alle altre pagine.

È proprio vero: in pochi giorni tu hai portato sana sana Nuova York proprio a Napoli, e ad Alberto Consiglio hai confidato che il giornalismo americano è il giornalismo perfetto perché è tutto fatti; e che le notizie han da essere, come là, concise, anzi scheletriche, e gli articoli brevissimi, d'una trasparenza elementare. Hai perfino aggiunto che la letteratura americana è, Dio ti salvi, la migliore del mondo.

Forse non hai scelto il momento più comodo per questa esaltazione dell'America a modello universale [...] in questi tempi difficili nei quali gli stessi tuoi impavidi americani non sanno, tra due oceani, che pesci pigliare. [...] Se riesce, come t'auguro, presto vedremo altri giornali seguire il tuo esempio [...] e tutt'un'epoca del nostro giornalismo [...] sarà morta per sempre.<sup>16</sup>

Nel riportare i passaggi salienti dell'articolo di Ojetti, constatato come Barzini nei suoi propositi riformisti non fosse del tutto in torto, si sono tralasciate le digressioni nazional-paesaggistiche sulla bellezza del Golfo di Napoli, di Amalfi e del Vesuvio visti dall'aereo, e gli elogi nostalgico-tradizionalisti del piccolo mondo antico della letteratura nazionale. Da questi emerge il carattere vagamente passatista e amabilmente conservatore di quella che viene chiamata per l'appunto la polemica Barzini-Ojetti. Polemica nella quale, è bene ricordarlo, al di là delle "prime parti" interpretate per l'appunto da Barzini e Ojetti, Vittorini va giocando un ruolo da comprimario.

Proprio in ragione dello spunto riguardante la letteratura americana sollevato da Consiglio e commentato da Ojetti, lo scrittore siciliano si sente chiamato nuovamente in causa e, a strettissimo giro, imbraccia nuovamente e più compiutamente le armi della contesa. Il 13 marzo del 1932, ancora una volta sul «Bargello», scrive:

---

<sup>16</sup> UGO OJETTI *Lettera a Luigi Barzini sul giornale all'americana*, in «Pègasos», a. IV, n. III, marzo 1932, pp. 351-353.

Nel corso della polemica Barzini - Ojetti - «Italia Letteraria» [...] a Luigi Barzini è scappato di bocca, persino, che la letteratura americana è oggi la migliore del mondo. «Dio ti salvi» ha commentato Ugo Ojetti. E Dio lo salvi!... Ma si vede proprio che Barzini ha lasciato l'Italia quindici anni fa e non ha ancora avuto il tempo materiale di porsi al corrente. La letteratura americana la migliore del mondo? Non si sa oggi quale letteratura sia la migliore. E non dirò che sia l'italiana. Ma l'americana? Quali sarebbero gli scrittori americani che possono dirsi i «migliori del mondo»? Dreiser? Lewis? Oh, egregio Barzini, la dia a bere a chi vuole; fra noi resta inteso che Henry James, morto nel 1917, è ancora l'*ultimo* grande scrittore americano, l'unico che possa sostenere il confronto degli europei. Dreiser non vale Zola... E Lewis, il conclamato Lewis, che cos'è Lewis a paragone del nostro Svevo? Ma Barzini ha mai letto Svevo? E ha mai sentito parlare di un certo Emilio Cecchi, di un certo Baldini, di un certo Moravia, di un certo Cardarelli, di un certo Malaparte, di un certo Comisso? Tutti *premi Nobel* egregio Barzini, un po' più che *premi Nobel*.<sup>17</sup>

Lo *exploit* polemico ha certamente così alto grado di causticità a causa delle conseguenze che la “riforma Barzini” ha determinato per il giovane Vittorini sul piano personale. La perdita dell'introito assicurato dalla collaborazione col «Mattino», per il cambiamento del giornale in senso americanista, determina, com'è naturale, il riaffioramento di sentimenti antistatunitensi e contemporaneamente una subitanea retrocessione da quegli stessi territori sui quali precedentemente lo scrittore siciliano aveva fatto le sue prime caute concessioni. Sinclair Lewis, dopo quanto scritto solo qualche mese prima proprio sulle colonne del «Mattino», sembra sia lasciato irrimediabilmente cadere con toni vagamente sprezzanti; Henry James, viene letteralmente sepolto da un canone letterario italo-centrico, che pare vergato da Vittorini secondo strettissimi parametri di autarchia letteraria. Come rileva Crovi «il territorio della nuova narrativa statunitense» è «qui ignorato-snobbatto dallo scrittore siracusano».<sup>18</sup>

La polemica Barzini-Ojetti approderà per i suoi esiti conclusivi sulle colonne di «Critica fascista», dalle quali Cornelio Di Marzio, una delle voci più autorevoli della propaganda fascista militante, metterà in campo opinioni dai toni ultimativi:

---

<sup>17</sup> E. VITTORINI, *Dopo l'America*, nella rubrica *Corpo di Guardia*, in «Il Bargello», a. IV, n. 2, 13 marzo 1932, p. 3. Ora anche in: ID., *Letteratura arte... 1926-1937...* cit., pp. 603-604.

<sup>18</sup> RAFFAELE CROVI, *Il lungo viaggio di Vittorini*, Venezia, Marsilio, 1998, p. 96.

Se viene in discussione la “terza pagina” è chiaro che, per un paese come il nostro, non si possa fare a meno di quei certi ingredienti che per l’Italia sono sempre stati di primo piano e che si chiamano la letteratura, la pittura, il teatro, la musica, la religione e simili.

Vogliamo americanizzare l’Italia con la cronaca dei divorzi, dei rapimenti di bambini: con le lotte dei briganti e dei contrabbandieri?

Ma se noi non abbiamo di questa cronaca?

[...] Né è il caso di parlare di impaginazione all’*americana* [...] all’impaginazione all’americana, non sarebbe male sostituire, una buona volta, qualcosa di nostro, aderente alle cose nostre [...] e fascista come tutto.

[...] Pagine italiane, impaginate alla fascista e scritte con lo stile di Mussolini.<sup>19</sup>

La chiusa di Di Marzio lancia i propri strali selezionandoli dal catalogo oramai consolidato degli stereotipi antiamericani di sempre: divorzi, rapimenti, gangsterismo... all’appello mancano solamente linciaggi, meccanizzazione dell’uomo e il caos delle grandi città, per completare la cupa fotografia da “cronaca nera” della società statunitense: alla quale com’è naturale si contrappone l’oleografia del Bel Paese, con la sua arte insuperata, le sue tradizioni morali e i suoi rigidi principi autarchici.

Di fatto Barzini e i suoi propositi di riforma avranno vita brevissima. Il giornalista sarà “squalificato” dal ruolo di direttore della testata partenopea nell’agosto del 1933: apprenderà di “aver dato le dimissioni” direttamente da un dispaccio dell’Agenzia Stefani, a quanto pare partito direttamente dal Duce (che non aveva gradito un articolo critico nei confronti del regime, comparso sul quotidiano napoletano). La squalifica di Barzini non consentirà in ogni caso a Vittorini di recuperare la collaborazione con la testata partenopea.

Le occasioni di avvicinamento critico alla letteratura americana per Vittorini dopo il termine della collaborazione con «Il Mattino» si faranno più rade.

---

<sup>19</sup> CORNELIO DI MARZIO, *Tra Barzini e Ojetti. Per un giornalismo fascista*, in «Critica fascista», a. X, n. 6, 15 marzo 1932, pp. 108-109.

Tuttavia, nella stessa direzione di critica antiamericana (anche se sul piano più generale della cultura americana *tout cours*), si registrano alcuni giudizi in campo cinematografico, del quale lo scrittore siciliano comincia ad occuparsi in maniera più sistematica a partire dalla primavera del '32: «Veramente sul “Bargello” io non recensisco più libri. Mi sono dato ai films»<sup>20</sup> scrive a Quasimodo il 18 maggio dello stesso anno.

Alcune sottili critiche al cinema statunitense si trovano già nel primo intervento comparso sulla rivista fiorentina il 5 giugno del 1932: nel recensire l'opera cinematografica di René Clair lo scrittore siciliano scrive che il regista francese, tra gli altri meriti, avrebbe quello di sostituire «le lagrime, gli svenimenti, gli amplessi e la leccornia americana dei baci».<sup>21</sup> E se nell'opera di Clair Vittorini non può non riconoscere l'influenza di Charlie Chaplin, quest'ultimo, a scampo d'equivoci, viene categorizzato con l'etichetta di «anglosassone»,<sup>22</sup> quasi a mettere in secondo piano la produzione hollywoodiana di gran parte dei suoi film.

Poco dopo, annunciando l'uscita nelle librerie della prima storia del cinema pubblicata in Italia, *Cinema ieri e oggi* di Ettore Margadonna, Vittorini scrive sul «Bargello» (con toni di critica più aperta) che grazie alla nuova opera «si può riuscire a capire su quale assurda mentalità standardizzatrice a tutto capace di credere fuorché all'arte, è fondato il cinematografo americano».<sup>23</sup>

Nonostante l'audacia dei toni la polemica vittoriniana – che prosegue di lì a breve in una vera e propria recensione del volume del Margadonna<sup>24</sup> – non si spinge sino al punto di attaccare direttamente l'empireo delle star registiche hollywoodiane: Chaplin, Keaton, Griffith, Van Dyke, Murnau, Vidor... «son

---

<sup>20</sup> Si vedano le note di Raffaella Rodondi in: E. VITTORINI, *Letteratura arte... 1926-1937...* cit., p. 586.

<sup>21</sup> E. VITTORINI, *Film di Clair*, nella rubrica *Settimanale dei films*, in «Il Bargello», a. IV, n. 23, 5 giugno 1932, p. 3. Ora anche in: ID., *Letteratura arte... 1926-1937...* cit., pp. 591-598.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> E. VITTORINI, *Un panorama del cinema*, in «Il Bargello», a. IV, n. 48, 27 novembre 1932, p. 3. Ora anche in: ID., *Letteratura arte... 1926-1937...* cit., p. 578.

<sup>24</sup> La recensione costituisce il pretesto per procurarsi gratuitamente una copia del prezioso dizionario cinematografico, che per Vittorini ha il proibitivo prezzo di copertina di 90 lire. Si vedano le note di Raffaella Rodondi in: E. VITTORINI, *Letteratura arte... 1926-1937...* cit., p. 586.

sempre quelli, si sa, e non possono essere che quelli». <sup>25</sup> Si limita semmai a metterli tra parentesi, a confinarli nel dizionario cinematografico *des idées reçues*, per poi gettare un generico discredito sul futuro del cinema americano:

Condivido poi la sua [di Margadonna] sfiducia per l'immediato avvenire del film americano che, a giudicare dalla produzione di quest'anno, sembra si sia votato alle ripetizioni e ai gretti, talvolta falsi (es. *Tarzan*), rifacimenti. <sup>26</sup>

Vittorini, oltre che come critico letterario, per certi versi anche come “critico cinematografico” sembra collocarsi dunque in posizione di retroguardia. I suoi interventi sul cinema proseguiranno perlomeno sino al 1937 e non si registrano sostanziali cambiamenti di traiettoria. Lo scrittore siciliano continua a dimostrarsi particolarmente critico sia riguardo il cinema italiano – del quale tuttavia è pronto talvolta a riconoscere gli sforzi («Con *Tredici uomini e un cannone* il film italiano sembra essersi messo di pari passo con il film americano di ordinaria amministrazione») <sup>27</sup> – che nei confronti del cinema statunitense, del quale da un lato non può non riconoscere la posizione predominante, ma che dall'altro, di fatto, non produce un solo film in grado di suscitare un'adesione aperta e incondizionata.

Se si volesse per un attimo allargare lo sguardo e provare a sviluppare qualche considerazione “di campo” (esaminando in un contesto più ampio le “escursioni vittoriniane” nel campo cinematografico di matrice statunitense), si potrebbe partire da alcune delle opinioni che esprimerà Donald Heiney, verso la metà degli anni Sessanta, in merito ai rapporti tra cinema americano e cultura italiana durante il Ventennio.

---

<sup>25</sup> E. VITTORINI, *Cinema ieri e oggi*, in «L'Italia letteraria», a. V, n. 4, 22 gennaio 1933, p. 5. Ora anche in: ID., *Letteratura arte... 1926-1937...* cit., pp. 632-637.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> E. VITTORINI, *Cinema*, in «Il Bargello», a. IX, n. 4, 22 novembre 1936, p. 3. Ora anche in: ID., *Letteratura arte... 1926-1937...* cit., pp. 997-1000.

Lo studioso americano individuerà infatti nel cinema statunitense (soprattutto nei *Westerns*) uno dei luoghi privilegiati per la formazione di una cultura antifascista:

The Westerns were an infallible antidote to Fascism, and the reason was that there was a very little talking in them. Italy was traditionally the land of rhetoric and Fascism was a rhetorical bureaucracy. [...] The heroes of the Westerns talked very little. [...] In this way a lot of young Italians became anti-Fascists without knowing it, simply going to the movies.<sup>28</sup>

L'analisi di Heiney, giustificata da un certo entusiasmo storico-critico sviluppatosi nei confronti del mito americano a partire dal dopoguerra, certo sopravvaluta le potenzialità “subliminali” del cinema *made in USA*. Perlomeno nel caso in cui si faccia riferimento alla vicenda vittoriniana: il giovane scrittore siciliano, nella traiettoria che va seguendo, sembra in qualche modo sconfessare l'idea che negli anni Trenta si potesse divenire antifascisti recandosi al cinema. A meno che non si voglia percorrere l'ipotesi, un po' impervia per il vero, di un Vittorini che mentre critica apertamente la cinematografia statunitense, “senza saperlo”, comincia a gustarne l'antiretorica (e conseguentemente a maturare sentimenti di avversione al regime).

Di qui il passo è breve per l'insorgere di alcune domande che presuppongono uno sguardo più ampio: “il cinema americano favorì davvero l'emergere di una controcultura?” e nel caso “se non per Vittorini, l'analisi di Heiney, per chi può essere considerata valida?”, dal momento in cui lo scrittore siciliano rappresenta forse l'artefice principale della costruzione mitografica americana (artefice che peraltro con la sua vicenda biografica costituisce proprio il principale snodo di connessione di questa stessa costruzione con il mito antifascista).

Una possibile risposta potrebbe essere contenuta in un intervento di Umberto Eco intitolato *Il mito americano di tre generazioni antiamericane*. Eco nel suo celebre articolo – su una linea in qualche modo parallela a quella tracciata da Heiney –

---

<sup>28</sup> DONALD HEINEY, *America in Modern Italian Literature*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1964, pp. 23-24.



analizzava il mito degli Stati Uniti come «flusso di contropropaganda di regime»<sup>29</sup> per un'intera generazione. Nel farlo raccontava brevemente le storie di Tito Silvio Mursino (anagramma di Vittorio Mussolini, figlio del Duce) e Giaime Pintor (eroe della resistenza), chiedendosi da dove scaturisse l'immagine mitologica degli Stati Uniti di cui loro, e altri giovani come loro, si sarebbero fatti portatori. Eco arrivava a concludere: «Pintor e Vittorio Mussolini, da due lati opposti della barricata, ci dicono che il mito arrivava via-cinema».<sup>30</sup> Certo per il figlio del Duce, parlare di contropropaganda, o addirittura di opposizione politica, risulterebbe a dir poco fuorviante: per lui ci si dovrà limitare a registrare la semplice fascinazione generazionale nei confronti della cinematografia statunitense. Pintor potrebbe invece incarnare più compiutamente il ruolo di “oppositore politico” di derivazione cinematografica: del giovane intellettuale che guardando i film di Tom Mix sviluppa la propria controcultura in opposizione ai fasci. I celebri passaggi de *La lotta contro gli idoli* in cui Pintor discute di cinema americano come «arma serenamente rivoluzionaria», il «più grande messaggio che abbia ricevuto la nostra generazione»,<sup>31</sup> sembrerebbero confermarlo. Tuttavia è necessario tenere presente come si stia prendendo in considerazione un testo particolarmente tardo dell'intellettuale di origini sarde, scritto intorno al gennaio del 1943: un testo che dunque difficilmente può fornire elementi sulla gestazione di un antifascismo di derivazione cinematografica datato “anni Trenta”. A questa constatazione se ne aggiunge una seconda, ancor più dirimente: Pintor, pochi anni prima, riguardo al cinema statunitense scriveva tutt'altro. Nel '41 in *Pretesto americano* confessava la sua sfiducia nel mezzo cinematografico che, soprattutto in America, determinava la corruzione dell'opera letteraria, la quale, portata su pellicola, non poteva resistere «al logorio di una interpretazione collettiva» e finiva con l'assumere «presto i valori

---

<sup>29</sup> UMBERTO ECO, *Il mito americano di tre generazioni antiamericane*, in *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002, p. 276.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> GIAIME PINTOR, *La lotta contro gli idoli. Americana*, pubblicato postumo in «Aretusa», marzo 1945. Ora anche in: ID., *Il sangue dell'Europa*, a cura di Valentino Gerretana, Torino, Einaudi, 1965, pp. 156-157.

di chi le confidava un interesse mediocre». <sup>32</sup> Si vedrà tutto questo più compiutamente nella seconda parte, per ora sia sufficiente constatare come, per questi motivi, anche Pintor difficilmente possa interpretare la parte del giovane italiano “immunizzato” alla propaganda dei fasci grazie al cinema *made in USA*.

Accantonati Vittorini e Pintor è comunque possibile affermare che il cinema americano durante gli anni Trenta fu un elemento di contropropaganda? Se non ci si spinge al punto di sostenere che “molti giovani italiani divennero antifascisti semplicemente andando al cinema”, la risposta è “in parte probabilmente sì”. Una conferma in questa direzione giunge ancora una volta da Cesare Pavese.

Particolarmente precoce nel cogliere tutto ciò che proviene da oltreoceano, lo scrittore torinese già verso la fine degli anni Venti aveva sviluppato un’aperta passione per il cinema americano, ed esattamente nella funzione antiretorica e filo-statunitense delineata da Heiney e Umberto Eco. Di seguito, a dar conto di ciò, i passaggi più significativi di un suo scritto risalente al 22-23 ottobre del 1927:

In Italia, finora [...] il cinematografo non ha dato altro che cose di questo genere. (α) *Un balilla del '48*, *Beatrice Cenci* (β), *Martiri d'Italia*, *Frate Francesco*, *Il vetturale del Moncenisio* ecc. α) β) (i due ultimi, poi, conditi di un troppo facile esaltamento patriottico) che cosa ci dicono di degno, di vissuto nell’atmosfera della nostra vita?

Sì sì, conosco a memoria il ritornello: quadri di bellezza pura, ritorno alle fonti paesane [...], classicità di costruzione, e tante altre cose; va bene, va bene, ma che cosa significa tutto questo? Che cos’ha di vitale? Credete che basti?

[...] Non sentite quanto ciarpame, quanto sforzo, quanta puzza di riscaldato?

[...] Sempre la stessa ha da essere l’anima degli Italiani, retorica e facilona in eterno?

[...] L’America, già gonfia del nuovo respiro che ora la pone alla testa del mondo, comprese subito tutta l’immensità della rivoluzione che covava in quella piccola macchina nera e da persona pratica, che sa le vie della vita, diede ai suoi centri produttivi un formidabile assestamento finanziario e lavorò così liberamente, potendo infischiarci di ogni concorrenza industriale.

[...] Il cinematografo americano si è imposto così a tutto il mondo, non solo per l’organizzazione finanziaria (c’è degli imbecilli che lo credono e lo

---

<sup>32</sup> G. PINTOR, *Pretesto americano*, in «Ansedonia», anno III, n. 2, marzo 1941. Ora anche in: ID., *Il sangue...* cit., p. 79.

stampano), non solo per la perfezione «sua» tecnica, ma essenzialmente, unicamente direi, perché ha saputo pronunciare nei suoi film una parola di vita nuova.

Padroni di accettarla o no, ma sta di fatto che le film americane, anche le meno degne, sono tutte piene, gonfie, vive, di una loro anima sana, di una concezione franca e giovane della vita, di uno slancio che informa la loro vita di tutti i giorni, verso una serietà gioiosa di esistenza e di lavoro.<sup>33</sup>

Per lo scritto di Pavese, costituito di appunti privati, l'idea di un "flusso di contropropaganda" di cui scriveva Umberto Eco, probabilmente può essere evocata abbastanza serenamente. Difficile, invece, facendo leva su queste stesse pagine, individuare per il cinema americano una funzione "maieutica" nel determinare l'insorgere di una coscienza antifascista, come Heiney proporrebbe.

A questo punto, volendo completare il quadro, può risultare utile rovesciare la logica del ragionamento messo in campo dal critico americano. Il cinema statunitense molto difficilmente costituisce un fattore scatenante nel determinare l'opposizione politica della generazione che aveva vent'anni negli anni Trenta (Vittorini e le sue ricognizioni critiche ne siano l'esempio eloquente). Al contrario, semmai, quando i giovani di questa generazione sotto la cenere cominceranno a sentir ardere "astratti furori" (per dirla sempre con Vittorini): a quel punto comincerà a maturare, spontaneamente, la consapevolezza di una consonanza di una possibile saldatura tra l'antiretorica del cinema (e della letteratura d'oltreoceano) e il sentimento, in fase di maturazione, di una crescente avversione politica.

Per dirla in altri termini, non saranno il cinema e la letteratura americani a svolgere l'epica funzione di "generatori di antifascismo" (in molti casi, anzi, il loro messaggio è neutrale, o ambiguo, dal punto di vista strettamente politico). Questi, tutt'al più, ad un certo punto, diverranno elementi strumentali ad un'opposizione politica altrimenti sviluppatasi. E lo diverranno in misura crescente, per un tipico principio di azione/reazione, dal momento in cui l'America comincerà ad essere identificata come nemica: a quel punto le pellicole e i romanzi *made in USA*

---

<sup>33</sup> C. PAVESE, *Per la famosa rinascita*, in ID. *Il serpente e la colomba. Scritti e soggetti cinematografici*, a cura di Mariarosa Masoero e Lorenzo Ventavoli, Torino, Einaudi, pp. 6-11.

assumeranno i contorni allettanti di oggetti proibiti, e l'irraggiungibile orizzonte americano diverrà lo schermo bianco sul quale proiettare la propria visione alternativa della società contemporanea.

Segnate a grandi linee le coordinate geografiche del campo nel quale il giovane scrittore siciliano ha mosso i primi passi di critico cinematografico, è possibile aggiungere un'ultima considerazione che rimetta nuovamente in gioco l'analisi della traiettoria del "Vittorini americano". Si constata nei fatti, ancora una volta, quanto sia ampia, a quest'altezza cronologica, la divergenza tra la rotta su cui "naviga" Cesare Pavese e quella su cui si va muovendo lo scrittore siciliano: convintamente filo-americana la prima, genericamente antiamericana la seconda.

Il discorso pubblico vittoriniano sulla letteratura americana, nei primi anni Trenta, torna ancora, un'ultima volta, nel gennaio del 1933 in occasione dell'uscita della nuova traduzione del *Moby Dick* di Melville, pubblicata dall'editore Frassinelli nel '32, anche in questo caso per la traduzione di Cesare Pavese. Scrive Vittorini:

In data 27 novembre '31, sul «Corriere della Sera», Emilio Cecchi scriveva: «A proposito del Melville [...] all'Università di California [...] mi chiesero a quali autori americani dello scorso secolo si attribuisca maggior significato oggi in Europa. [...] spiegai come, anche oggi, possano essere per noi più importanti Melville e Poe. [...] conoscevano forse, sullo stesso argomento, le idee d'un americano: Waldo Frank nella *Riscoperta dell'America*, allora uscita? Non conoscevano. [...]».

E dunque; di che si meraviglia Cesare Pavese, - nel suo saggio della «Cultura», n. 1, 1932, e nella sua prefazione [...] a *Moby Dick* - se questo scrittore ottocentesco, Herman Melville, rinasce solo oggi alla fama? O la sua meraviglia andava raddoppiata dal fatto che questo scrittore americano rinasca alla fama proprio per opera di scrittori europei.

[...] Ma vediamo che scrittore è questo Melville, che opera questo suo capolavoro *Moby Dick*. Si pensi a lui, suggerisce il Pavese, come a una sorta di fusione di Edgardo Poe e Nataniele Hawthorne. [...] E non si dica per questo che egli è scrittore fattosi su Poe e Hawthorne. Si è fatto su molti altri di più. Sugli scrittori del primo '600 inglese, filosofi e moralisti compresi, e sull'ultimo '500 degli Elisabettiani, e di Shakespeare del quale ha l'accento addirittura, e la veemenza [...]. Nonché sulle fonti francesi di questi stessi, su Rabelais in special modo; e sulla Bibbia, in quella forma di testo secentesco nella quale

essa fu di nuovo per gli uomini, entro il mondo anglosassone, un libro sacro. E poi su Coleridge, poiché di certo nella *Ballata dell'Antico Marinaro*, che egli stesso cita più volte, Melville dovette intravedere quel demonismo della natura alla cui esaltata rappresentazione si dà in *Moby Dick* [...].

[...] E a me sembra che sia questa facoltà d'incanto la forza veramente nativa di scrittore in Melville, facoltà d'incanto dinanzi alla natura che fa dello stesso *Moby Dick* anzitutto un «documentario lirico» dell'esistenza di caccia sull'oceano. [...] per il ritmo lirico documentario [...] si può parlare di poesia delle origini.

[...] Il lettore, in altri termini, crede sul serio al Pequod che incrocia pei tre oceani [...] e non crede che poco, o con molto meno intensità, e non perché sia falso nella vita, al tetro accanimento di Achab contro il demone bianco *Moby Dick*, nel quale sente un «di più» di meraviglioso e di tragico che lo disturba, un di più di cerebrale.

Per il lettore, *Moby Dick* resta una «mite collina di neve»... Colpa di Melville se non riesce a farci credere nel demone.<sup>34</sup>

Di nuovo uno scritto bifronte, che da una parte lascia qualche spazio a spiragli di entusiasmo verso i territori della letteratura statunitense, e dall'altra lancia strali verso i letterati americani, incapaci – secondo quanto testimoniato da Emilio Cecchi – di accorgersi del valore di Melville... “di che si meraviglia Pavese?” per l'appunto. A quest'altezza, proprio il magistero di Cecchi, in materia di letteratura anglosassone, sembra avere per Vittorini un'autorevolezza di primaria importanza: le idee del poligrafo toscano – letteralmente entusiasta di Melville – sono riprese da Vittorini pedissequamente. Oltre all'altezzoso compatimento nei confronti dei letterati americani, vengono mutuati dall'articolo cecchiano comparso a suo tempo sul «Corriere della Sera», il riferimento ai filosofi moralisti, a fonti francesi (Rabelais in particolare) e l'interpretazione dell'opera di Melville come “poesia delle origini”.<sup>35</sup>

Si assiste peraltro ad una situazione curiosa, rispetto a quanto accadrà in futuro. In questo momento i ruoli Vittorini-Cecchi sono addirittura rovesciati: Vittorini nell'asserire che “per il lettore *Moby Dick* resta una mite collina di neve” si dimostra più critico e notevolmente meno entusiasta dello stesso Cecchi, il cui articolo su

---

<sup>34</sup> E. VITTORINI, *Moby Dick*, in «Pegaso», a. V, n. I, gennaio 1933, pp. 126-128. Ora anche in: ID., *Letteratura arte... 1926-1937...* cit., pp. 642-645.

<sup>35</sup> Cfr. EMILIO CECCHI, *Moby Dick*, in «Corriere della Sera», 27 novembre 1931, p. 3.

Melville rappresenta invece uno dei pochi contributi critici intorno alla letteratura statunitense, in cui l'atteggiamento di sprezzatura umanistico-accademica viene lasciato cadere.

Allo stesso tempo Vittorini, per quanto critico e cauto, non disdegna di seguire le piste critiche contrassegnate da Pavese attraverso i suoi precedenti scritti.<sup>36</sup> E dunque da Pavese vengono mutuati, tra gli altri, i riferimenti agli elisabettiani, a Shakespeare e alla *Ballata dell'Antico Marinaro*.

È la chiusa vittoriniana tuttavia che apre all'americanistica di derivazione pavesiana: «*Moby Dick* è capolavoro, ad ogni modo, che tutti devono sentirsi in obbligo di conoscere. E la traduzione di Cesare Pavese non poteva essere migliore».<sup>37</sup> Elogio che verrà specificato ancor meglio in occasione della ripresa dell'articolo sul «Corriere adriatico», di lì a poco più di un mese:

Cesare Pavese ha pensato a tradurlo in italiano e ha fatto opera tale che se Melville fosse stato italiano non l'avrebbe, nemmeno d'una parola, scritta diversa. Come sempre si dovrebbe fare, traducendo. E che il nuovo editore torinese Frassinelli l'abbia pubblicata è garanzia d'una nuova e stupenda volontà editrice.<sup>38</sup>

L'aperto *endorsement* al Pavese traduttore chiude di fatto una prima fase, per il «Vittorini americano». Da questo punto in avanti, a quanto si può ricostruire attualmente, Vittorini interromperà la sua attività pubblica di critica letteraria americana riprendendo, solo quattro anni più tardi, nel 1937, con gli articoli per «Letteratura» e l'inizio della collaborazione per «Omnibus».

Al centro di questo primo periodo s'è visto, l'episodio più significativo è rappresentato certamente dalla polemica Barzini-Ojetti, della quale si è dato conto

---

<sup>36</sup> Si vedano: C. PAVESE, *Herman Melville*, in «La Cultura», gennaio-marzo 1932; ID., *Prefazione*, in HERMAN MELVILLE, *Moby Dick*, Torino, Frassinelli, 1932. Ora entrambi in: C. PAVESE, *La letteratura...* cit., pp. 77-95.

<sup>37</sup> E. VITTORINI, *Moby Dick...* cit., pp. 126-128.

<sup>38</sup> E. VITTORINI, *Herman Melville e il suo capolavoro*, in «Corriere adriatico», 24 febbraio 1933, p. 3. Segnalato nelle note di Raffaella Rodondi in: ID., *Letteratura arte... 1926-1937...* cit., pp. 646.

abbastanza diffusamente, poiché restituisce in modo sufficientemente sfaccettato le caratteristiche del campo culturale all'interno del quale il giovane Vittorini comincia a muovere i propri passi di americanista.

Siamo nel contesto di un esteso antiamericanismo. Che tuttavia sarebbe superficiale definire semplicemente “fascista”: a quest'altezza cronologica l'America e la sua cultura rappresentano un oggetto ambiguo, che larga parte degli ambienti della cultura fascista considerano con sospetto, ma che altri settori, fascisti a pari grado, guardano con sincera ammirazione (le opinioni in tema di giornalismo americano di Barzini senior, fascista della prima e dell'ultim'ora, sono un esempio indicativo in questo senso).

Certo, la cultura d'oltreoceano in questo momento catalizza le apprensioni del moralismo di derivazione cattolica, i giudizi sprezzanti degli ambienti accademici tradizionali, orgogliosi raffronti di matrice nazional-fascista e le consuete invettive strapaesane contro le civiltà meccanizzate. Tuttavia è da rilevare come questo antiamericanismo diffuso, allo stato dei fatti, non abbia ancora una connotazione politica unitaria e unidirezionale: l'avversione nei confronti degli *States*, come ha messo in rilievo Michela Nacci, costituisce un elemento insito nella cultura italiana da prima dell'avvento del regime mussoliniano (così come sarà presente anche dopo la caduta del regime, nella polemica anticapitalista delle sinistre).<sup>39</sup>

La cultura dei fasci, come la cultura italiana *tout court*, è dunque certamente maggioritariamente antiamericana, ma l'antiamericanismo non è ancora divenuto un elemento ufficiale nella politica culturale del regime mussoliniano, non è stato ancora fatto “legge”, come invece accadrà successivamente: di conseguenza, se la *doxa* antiamericana prevale, al tempo stesso il riferirsi e prendere a modello l'America, non rappresenta ancora un sintomo di larvato dissenso, men che meno un'aperta opposizione.

In questo contesto Vittorini, ancor saldo nelle sue convinzioni di ‘fascista di sinistra’, si inserisce senza particolari segnali di discontinuità: per ora nella sua libera

---

<sup>39</sup> MICHELA NACCI, *L'antiamericanismo in Italia negli anni Trenta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 17.

gravitazione intorno al sistema della letteratura statunitense prevalgono le spinte centrifughe, innescate da alcuni degli elementi di cui sopra (una repulsione mista di accademismo e tradizione, pregiudizi nazionalistico-autarchici e forse qualche sfumatura di derivazione strapaesana).

A queste osservazioni, utilizzando alcuni degli strumenti di analisi messi a disposizione da Pierre Bourdieu, si potrebbe aggiungere la constatazione collaterale che siamo di fronte ad un Vittorini giovane, che all'interno del campo letterario occupa ancora una posizione periferica, e che dunque sconta una necessità di legittimazione incompatibile con posizioni di aperto dissenso. Lo scrittore siciliano infatti agisce in un campo letterario, quello italiano degli anni Trenta, largamente impostato su valori fascisti: un campo che tende dunque a strutturarsi con logiche dominanti (per le quali si può facilmente immaginare le posizioni ortodosse abbiano facoltà di accumulazione di capitale letterario potenzialmente più alta, rispetto alle posizioni eterodosse). Insomma, il giovane Vittorini, ancora nei primi anni Trenta, forse non si può permettere il lusso di uscire dai ranghi, col risultato che si ritrova a nutrire le fila dell'ampio reggimento degli intellettuali allineati: degli intellettuali "eteronomi" direbbe Bourdieu.

Nonostante tutto questo, talvolta il giudizio di Vittorini sulla cultura statunitense registra delle "anomalie", dei disallineamenti rispetto al sostanziale antiamericanismo complessivo: dell'ampiezza di queste oscillazioni si è cercato di dare conto. Esse si registrano, a quanto pare, nei momenti di avvicinamento alle "orbite pavesiane" e ne troviamo diretta testimonianza nell'entusiasmo, prima cauto per Sinclair Lewis, e poi più aperto per la traduzione firmata "Cesare Pavese" del *Moby Dick*.

Per il "primo Vittorini americano", dunque, la seconda parola d'ordine dopo "antiamericanismo", sembra essere "oscillazione": un'oscillazione innescata da un campo letterario fortemente polarizzato verso la critica stereotipica nei confronti degli Stati Uniti, da un lato, e da personali idiosincrasie, dall'altro.



Ciò di cui certamente non si può parlare per Vittorini in questa prima fase è di filo-americanismo. E ancor più travisante sarebbe connettere questo filo-americanismo (di fatto non sussistente) con un pensiero antifascista lungi da svilupparsi, come talvolta è stato fatto.

Cesare Pavese nel 1947, ripercorrendo un mito americano oramai in declino, scriveva:

Verso il 1930, quando il fascismo cominciava a essere «la speranza del mondo», accadde ad alcuni giovani italiani di scoprire nei suoi libri l'America, una America pensosa e barbarica, felice e rissosa, dissoluta, feconda, greve di tutto il passato del mondo, e insieme giovane, innocente. Per qualche anno questi giovani lessero tradussero e scrissero con una gioia di scoperta e di rivolta che indignò la cultura ufficiale, ma il successo fu tanto che costrinse il regime a tollerare, per salvare la faccia.<sup>40</sup>

Se lo scrittore torinese in quel “alcuni giovani italiani” intendesse includere retroattivamente anche Elio Vittorini non siamo in grado di ricostruirlo: nel caso saremmo di fronte ad un generoso tributo allo scrittore siciliano, a quest'altezza cronologica di fatto immeritato. Pavese “verso il 1930” è forse l'unico che si va accorgendo del valore della letteratura e del cinema statunitensi, e che ne va connettendo il portato di innovatività, con una generica avversione alla retorica della cultura nazionale di stampo fascista.

---

<sup>40</sup> C. PAVESE, *Ieri e oggi*, in «L'Unità», 3 agosto 1947, p. 3. Ora anche in: ID., *La letteratura...* cit., pp. 193-196.

## 2. Vittorini traduttore e “negriero”

L'ultima recensione vittoriniana, con l'elogio al Pavese traduttore di *Moby Dick*, conclude la primissima fase del Vittorini americanista e, coincidenza forse non casuale,<sup>41</sup> è contestuale all'inizio delle attività di traduzione per lo stesso scrittore siciliano.

Nel periodo immediatamente successivo all'uscita dell'articolo su Melville, infatti, Vittorini comunica all'amico Silvio Guarnieri, di aver ricevuto «incarico di tradurre Lawrence per Mondadori».<sup>42</sup> La lettera, datata 7 marzo 1933, si riferisce alla traduzione del *St. Mawr*, che uscirà per la casa editrice milanese, col titolo *Il purosangue*, quello stesso anno. Traduzione, che secondo quanto verrà confidato a Giacomo Antonini<sup>43</sup> il 20 luglio successivo, non deriva da entusiasmi di carattere letterario, quanto da questioni di mero sostentamento: «Finalmente ieri ho potuto consegnare una traduzione di Lawrence (che traducendo ho imparato anche a detestare: questo balbuziente scrittore) per questione puramente finanziaria [...]».<sup>44</sup>

La traduzione di Lawrence aprirà in ogni caso la proficua collaborazione con Mondadori, della quale il giovane Vittorini (in questo periodo in continue difficoltà economiche, dovute alle incertezze lavorative e alle spese di mantenimento della famiglia), riferirà entusiasta alla moglie, Rosina Quasimodo, il 31 ottobre dello stesso anno:

Rusca mi aspettava proprio con scopi precisi e ho fatto *benissimo* a venire. Non si tratta di un impiego, si tratta di meglio. Si tratta che mi danno un

---

<sup>41</sup> L'elogio al *Moby Dick* tradotto da Pavese per Frassinelli probabilmente scaturisce da un Vittorini che sta cominciando a misurarsi in prima persona nelle traduzioni dall'inglese: un Vittorini che è dunque in grado di apprezzare più pienamente le qualità degli altri traduttori.

<sup>42</sup> E. VITTORINI, *I libri, la città, il mondo. Lettere 1933-1943*, a cura di Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 1985, p. 7.

<sup>43</sup> Giacomo Antonini, collaboratore di Bompiani, corrispondente da Parigi per l'«Italia Letteraria» e spia dell'OVRA a partire dal 1935: a lui è ispirata la figura di Marcello Clerici, protagonista del *Conformista* di Alberto Moravia, secondo Roberto Festorazzi (ID., *Il segreto del conformista. Vita di Giacomo Antonini*, Soveria Mannelli, Rubettino editore, 2009).

<sup>44</sup> E. VITTORINI, *I libri...* cit., p. 11.

compenso fisso mensile, pari in un certo senso a uno stipendio, e che io sono il loro *intenditore* e traduttore-capo per le cose inglesi.<sup>45</sup>

L'approdo a Mondadori come traduttore e intenditore in materia di letteratura anglosassone, che rappresenta uno dei passi più importanti nella formazione del Vittorini americanista, ha sfumature a dir poco piratesche: in particolar modo se si pensa all'avvicinamento alla lingua inglese assolutamente antiaccademico di cui lo stesso scrittore siciliano darà conto molti anni dopo.

Vittorini, se si fa riferimento a quanto compare nel 1949 su «Pesci rossi», ha imparato l'inglese presso gli stabilimenti tipografici della «Nazione» (dove fu impiegato tra il 1930 e il 1933), nelle pause del lavoro di correzione bozze, grazie all'aiuto di Alessandro Chiari, suo compagno di tavolo:

Avevo lasciato il mio impiego di assistente lavori, avevo lasciato la Venezia Giulia, e mi guadagnavo da vivere correggendo bozze di stampa presso la tipografia del quotidiano di Firenze chiamato «La Nazione». Sbrigavo il mio lavoro in una gabbia di vetro posta al centro della sala linotipisti, e questo era piuttosto male per la mia salute; facevo turno di notte, dalle 22,30 alle 5,30 del mattino, e questo era pure male per la mia salute, ma ebbi la fortuna di stringere amicizia con un vecchio operaio che era stato all'estero e conosceva l'inglese.

[...] Il mio amico che conosceva l'inglese accondiscese a insegnarmi l'inglese. E fu in un modo molto speciale che cominciammo. Fu sul testo del *Robinson Crusoe*, leggendolo e traducendolo parola per parola, scrivendo sopra ogni parola inglese la corrispondente parola italiana... Poi continuai da solo, un po' come un sordomuto, su testi ancora di De Foe, e su autori del Settecento, su autori dell'Ottocento, su autori contemporanei anche americani fino al giorno in cui mi trovai in grado di poter tradurre correttamente.<sup>46</sup>

La ricostruzione autobiografica dell'episodio contiene evidenti tratti di addomesticamento narrativo: essa deve svolgere una funzione precisa nel *Bildungsroman* intellettuale vittoriniano, costituendo uno degli snodi cruciali nel percorso, a tappe forzate, di acquisizione dello status di scrittore. E certamente nel narrare della cultura e dell'istruzione faticosamente guadagnate dal basso, partendo

---

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>46</sup> E. VITTORINI, *Della mia vita fino ad oggi raccontata ai miei lettori stranieri*, in «Pesci rossi», a. XVIII, n. 3, marzo 1949, pp. 5-7. Ora anche in: ID., *Letteratura arte... 1938-1965...* cit., pp. 508-518.

da posizioni subalterne all'interno del campo sociale (figlio di ferroviere prima, "operaio" poi), ci sono elementi di retorica non trascurabili: è indicativo in questo senso l'espedito con cui Vittorini lega programmaticamente il proprio percorso di formazione letteraria al *Robinson Crusoe*, sia in senso di esperienza realmente vissuta (sarebbe stato per Vittorini il libro d'avventure dell'infanzia, e al tempo stesso il primo romanzo ad essere tradotto dall'inglese), che in senso di esperienza allegorica (*Robinson Crusoe*, come Vittorini, scopre e comincia a dominare un intero mondo partendo da un grado zero).<sup>47</sup>

Gli elementi di superfetazione retorica da parte di Vittorini, per il vero difficilmente quantificabili, in passato hanno determinato le messa in discussione di questa ricostruzione (complice lo stesso Vittorini che del capitolo relativo all'apprendistato della lingua inglese ha fornito in seguito versioni alternative).<sup>48</sup> All'episodio tuttavia «sembra difficile non credere almeno nei suoi tratti essenziali»,<sup>49</sup> secondo Ferretti, anche in considerazione della sostanziale conferma che ne darà Romano Bilenchi: lo scrittore toscano in un volume di ricordi autobiografici, ripercorrerà l'incontro con l'amico Vittorini, descrivendo il suo lavoro di correttore di bozze alla «Nazione» esattamente nei termini delineati dallo stesso scrittore siciliano nel '49.<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> Sul mito dell'intellettuale autodidatta riferito all'episodio si veda: GIANCARLO FERRETTI, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 160-162.

<sup>48</sup> Due perlomeno le versioni alternative fornite da Vittorini: «Debbo aggiungere le traduzioni da Edgar Poe [...]. L'editore le aveva ordinate a Delfino Cinelli [...]. Chiese a me [...] se volevo tradurre il resto per fare tutto Poe narrativo, io accettai con entusiasmo e così imparai l'inglese» (E. VITTORINI, *I libri...* cit., p. 99); «In quello stesso tempo rilessi in una edizione italiana quasi completa il *Robinson Crusoe*. Appresi che De Foe aveva scritto molti altri libri che non erano tradotti. Volevo assolutamente leggerli, e decisi di imparare l'inglese, per poterlo fare. Cominciai con una grammatica, continuai su un testo di De Foe stesso, *The journal of the Plague year*, traducendone, a forza di vocabolario, una pagina al giorno» (E. VITTORINI, *Intervista con la giornalista inglese Kay Gittings*, in ID., *Letteratura arte... 1938-1965...* cit., p. 327).

<sup>49</sup> G. FERRETTI, *L'editore...* cit., pp. 160-161.

<sup>50</sup> Vd. ROMANO BILENCI, *Amici. Vittorini, Rosai e altri incontri*, Torino, Einaudi, 1976, p. 114 e 143 (precedentemente in ID., *Vittorini a Firenze*, in «Il ponte», a. XXIX, nn. 7-8, 31 luglio-31 agosto 1973). La certificazione di Bilenchi, per la sua collocazione cronologica (successiva al resoconto vittoriniano) potrebbe non avere valore probatorio. A fornirle maggior credito si aggiungono due lettere di pugno dello stesso Vittorini, precedenti l'uscita dell'articolo per «Pesci rossi», nelle quali lo scrittore siciliano scrive: «Mio caro Romano, - non riesco a ricordarmi il nome del mio *professore d'inglese*. Cioè del vecchio correttore di bozze che mi insegnò l'inglese alla «Nazione». Ma c'è suo figlio alla tipografia del giornale. Lui è morto. Potresti individuarlo e dirmi come si chiamava suo padre (nome e cognome)? Mi faresti un grande piacere» (senza data); aprile-giugno 1948, «Grazie per avermi comunicato il nome del Chiari» (entrambe in

Ciò che va certamente ridimensionata è la qualità delle competenze linguistiche vittoriniane: o meglio, bisognerebbe riuscire a trovare collocazione cronologica precisa, per così dire, per il fatidico giorno in cui Vittorini “si trova in grado di tradurre correttamente”.

Certamente, se si fa fede a quanto riportato in una oramai celebre lettera di Montale a Lucia Rodocanachi, datata 9 maggio 1933, questo giorno – a traduzione del *St. Mawr* di Lawrence inoltrata – non doveva essere ancora giunto. Scriveva Montale alla Rodocanachi:

Vittorini deve consegnare fra non molto il *St. Mawr* di Lawrence a Mondadori, con l'appendice di un'altra novella. [...] Accetterebbe di farle lei, *solo letteralmente*, a tamburo battente? Vittorini le manderebbe il libro e alcune delle parti già fatte sia per darle modo di anticipare alcune caratteristiche del suo “stile” (!) nel pezzo che farà lei, sia perché lei corregga qualche strafalcione che gli sarà certo sfuggito. [...] Per questo lavoro Vittorini le darebbe solo 500 lire (da riceversi presto: fra un paio di mesi), dato che lo pagano ancora poco, ma in seguito le darebbe (se faranno altri lavori, come Mondadori vuole) anche 1.000, cioè più della metà. Naturalmente l'accordo dovrà restare segreto. Vuole scrivere subito la risposta a Elio Vittorini presso Gabinetto Vieusseux, ecc.??<sup>51</sup>

La lettera inaugura di fatto l'ormai nota vicenda delle traduzioni affidate a Lucia Rodocanachi, *négresse inconnue* secondo la celebre definizione dello stesso Montale, e autrice primaria di una parte delle traduzioni comparse a firma “Elio Vittorini” (e non solo) negli anni Trenta. La vicenda, messa in rilievo meritoriamente da Giuseppe Marcenaro a partire dalla fine degli anni Settanta è oggi ricostruibile ad un maggior grado di dettaglio grazie alla pubblicazione in volume del carteggio Vittorini-Rodocanachi, per la cura di Anna Chiara Cavallari ed Edoardo Esposito, che dà coronamento editoriale al precisissimo lavoro critico di Andrea Aveto sul tema.<sup>52</sup>

---

E. VITTORINI, *Gli anni del Politecnico. Lettere 1945-1951*, a cura di Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 1977, pp. 168-169).

<sup>51</sup> GIUSEPPE MARCENARO, *Un'amica di Montale. Vita di Lucia Rodocanachi*, Milano, Camunia, 1991, p. 141.

<sup>52</sup> Per la ricostruzione dei rapporti tra Vittorini e Lucia Rodocanachi si veda innanzitutto il carteggio: E. VITTORINI, *Si diverte tanto a tradurre? Lettere a Lucia Rodocanachi 1933-1943*, a cura di Anna Chiara Cavallari e Edoardo Esposito, Milano, Archinto, 2016 (precedentemente pubblicato anche in: ANDREA AVETO, *Elio*

Lucia Mopurgo Rodocanachi, intellettuale triestina di origini ebraiche, fu una sorta di “Gertrude Stein” tutta italiana: la sua villa di Arenzano, progettata dal marito, il pittore Paolo Rodocanachi, fu frequentata da intellettuali, scrittori e poeti, con i quali la padrona di casa intesseva fitti carteggi (di alto livello letterario se si fa riferimento a quanto testimoniato, tra gli altri, proprio da Montale, che ne elogiava le doti epistolari definendola una «Sévigné del nostro secolo».<sup>53</sup>

Al di là dei convegni sulla riviera ligure, e degli scambi epistolari, in anni in cui molti scrittori per “tirare a campare” si dedicavano, spesso forzosamente, alle traduzioni (talvolta anche da lingue sulle quali avevano scarsissime competenze), a lei, plurilinguista appassionata di letterature straniere, si rivolgeranno in molti per domandare aiuto e collaborazione, chiedendo tuttavia, contestualmente, assoluto silenzio e riservatezza.

Gadda nel novembre del 1938, riguardo la traduzione di un’opera di carattere scientifico, scriverà per l’appunto: «Occorre però che del sub-appalto, nel quale non vedo nulla di male, di fronte alla legge divina, sia rigorosamente taciuto: anche per ragioni di mondana, editoriale opportunità».<sup>54</sup> Sulla stessa linea Montale nel maggio del ’40: «Dimmi ad occhio e croce se potresti tradurre letteralmente il romanzo di Steinbeck *To a God Unknown* che ti manderei a parte. [...] La faccenda dovrebbe restare assolutamente *fra di noi* e neppure Vittorini dovrebbe esserne informato».<sup>55</sup>

---

Vittorini. *Lettere a Lucia Mopurgo Rodocanachi (1933-1943)*, tesi di dottorato, XVII ciclo, Università degli Studi di Genova, Facoltà di Lettere e Filosofia, anno accademico 2003-2004).

Si vedano inoltre: G. MARCENARO, *Lucia Rodocanachi*, in «pietre», a. IV, n. 4-5, aprile-maggio 1978; ID., *Vittorini dritto d'autore*, in «Epoca», a. XLI, n. 2071, 14-20 giugno 1990, pp. 90-96; G. FERRETTI, *Vittorini e i «negri»*, in «L'Unità», 25 giugno 1990, p. 21; SILVIA SERENI, *Processo all'Americana*, in «Epoca», a. XLI, n. 2074, 4-11 luglio 1990, pp. 88-93; G. MARCENARO, *Un'amica... cit.*, (in particolare pp. 131-136); G. FERRETTI, *L'editore... cit.*, (in particolare pp. 3-23); F. COGO, *Elio Vittorini... cit.*, (in particolare pp. 132-147); EDOARDO ESPOSITO, *Vivere di traduzioni*, introduzione a E. VITTORINI, *Si diverte... cit.*, pp. 5-22; G. MARCENARO, *La ghost che traduceva per Vittorini "l'americano"*, in «Il Venerdì», 6 gennaio 2017, pp. 94-95. La ricostruzione che appare di fatto come la più completa, dettagliata e convincente è certamente: A. AVETO, *Traduzioni d'autore e no. Elio Vittorini e la "segreta" collaborazione con Lucia Rodocanachi*, in AA.VV., *Lucia Rodocanachi: le carte, la vita*, a cura di Franco Contorbia, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2008, pp. 153-192.

<sup>53</sup> G. MARCENARO, *Un'amica... cit.*, p. 126.

<sup>54</sup> CARLO EMILIO GADDA, *Lettere a una gentile signora*, a cura di Giuseppe Marcenaro, Milano, Adelphi, 1983, p. 88.

<sup>55</sup> G. MARCENARO, *Un'amica... cit.*, pp. 139-140.

Il sistema delle traduzioni si configurava, a quanto pare, come un gioco di ruoli a carte coperte. Gioco nel quale, tuttavia, ognuno doveva avere un certo grado di consapevolezza delle mosse degli altri attori in campo. Gli editori certamente erano interessati principalmente alla firma di scrittori noti e al fatto che le traduzioni fossero “artisticamente certificate”, e con tutta probabilità non erano ignari del fatto che gli scrittori a cui venivano affidati i lavori, in seconda battuta, si sarebbero rivolti a collaboratori terzi.

Contemporaneamente per molti scrittori le traduzioni erano la necessaria incombenza per poter vivere di letteratura e, come ha sottolineato Esposito, doveva essere prassi comune caricarsi «di impegni perché dire di no era escludersi dal circolo vitale delle collaborazioni a pagamento».<sup>56</sup> Lo stesso Montale testimonia l'importanza del sostentamento dato dal lavoro di traduzione, “sfogandosi” con la Rodocanachi in una lettera del 21 settembre del '40: «Pare che diventi difficile trovar libri da tradurre. Non so di che vivrò».<sup>57</sup> E quanto il lavoro di traduzione assumesse talvolta sfumature impiegate, vagamente bartlebiane, è testimoniato (oltre che da quanto scriveva Vittorini ad Antonini riguardo Lawrence) nuovamente da Montale in una seconda lettera alla *négresse*, nella quale è contenuto un breve “componimento” dai toni parodistici: «per me ha tanto di barba/questo mestiere vile/ma solo traduzioni/mi chiedono i coglion!».<sup>58</sup>

La terza parte in gioco, cruciale anch'essa, era impersonata da figure come Lucia Rodocanachi (non fu certo la sola *négresse inconnue* della storia delle traduzioni degli anni Trenta e Quaranta),<sup>59</sup> che attraverso collaborazioni editoriali in sub-appalto, avevano l'opportunità di ottenere lavori di traduzione pagati (seppure non molto). Certo, nell'ipocrisia generale del gioco queste figure erano “condannate” di fatto

---

<sup>56</sup> E. ESPOSITO, *Vivere...* cit., p. 10.

<sup>57</sup> G. MARCENARO, *Un'amica...* cit., p. 141.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 144.

<sup>59</sup> Una seconda *négresse* alle dipendenze vittoriniane viene citata dallo stesso scrittore siciliano in una lettera alla Rodocanachi: si tratta di Sofia Cumbo (vd. E. VITTORINI, *Si diverte...* cit., p. 51). Si può citare inoltre Henry Furst, autore di una parte delle traduzioni comparse a firma Eugenio Montale negli stessi anni (vd. MARCELLO STAGLIENO, «*Enrico aiutami: è una vita impossibile*», *lettere inedite di Eugenio Montale a Henry Furst*, in «Il Giornale», 24 ottobre 1989, p. 3).

all'anonimato: questo tuttavia doveva in qualche modo essere messo in conto anticipatamente.

Per altri versi si può guardare alla “fabbrica delle traduzioni” come ad un sistema graduato: un sistema al cui vertice stanno gli editori, intenzionati a pubblicare letterature straniere (spesso per il successo di vendite che queste portano con sé), e di lì a scendere i collaboratori editoriali, gli scrittori, sino all'apparato dell'“indotto”, nel quale si collocano per l'appunto i collaboratori terzi come la traduttrice di origini triestine. Scriverà Vittorini alla Rodocanachi, ipotizzando scherzosamente un ulteriore livello nella “gerarchia della produzione”: «Sento che c'è quasi una punta di sfruttamento, in questo da parte mia. E mi consolo al pensiero che anch'io sono sfruttato, da parte dell'editore e di tutti. Ma lei, a sua volta, chi sfrutta?». <sup>60</sup> La Rodocanachi in effetti a sua volta (senza “sfruttare” nessuno) si avvaleva della collaborazione di «Frieda Baciagalupo Natoli, una affabile e colta signora di Rapallo». <sup>61</sup>

Da sottolineare è il fatto che spesso ai collaboratori terzi come la Rodocanachi venivano chieste traduzioni letterali, su cui poi lo scrittore di turno (che doveva “certificare” apponendo la propria firma), si spendeva per ricalibrare stilisticamente il testo e dare al lavoro di traduzione una forma artistico-letteraria: si trattava dunque, spesso, di veri e propri lavori a quattro mani. Ne derivava quella che si può giudicare un'equa divisione dei compensi in parti uguali. Allo stesso tempo è vero tuttavia, nel caso specifico, che l'abilità della Rodocanachi era tale, che in alcuni casi gli “appaltatori” intervenivano davvero poco: «Del resto scrive meglio lei di me» <sup>62</sup> scriveva Gadda a riguardo. In casi come questi la quota di compenso della traduttrice nascosta poteva divenire addirittura maggioritaria. <sup>63</sup>

Si rileva oggi come tutto questo sistema fosse moralmente discutibile. Ammesso che abbia una qualche utilità ragionare per categorie morali, soprattutto in

---

<sup>60</sup> E. VITTORINI, *Si diverte...* cit., p. 53.

<sup>61</sup> G. MARCENARO, *Un'amica...* cit., p. 140.

<sup>62</sup> C. E. GADDA, *Lettere a...* cit., p. 85.

<sup>63</sup> Nello stesso contesto Gadda scriveva: «se lei potesse farmi la traduzione *quasi definitiva* e io avessi *davvero* poco lavoro, potrei lasciare a lei il maggior utile: e contentarmi di un quasi parassitario prelievo, dovuto alla mia qualità di grand'uomo: (semi-fesso)» (*Ibidem*).



prospettiva storica, forse può essere più utile considerare come elemento guida per la comprensione del fenomeno la “necessità economica”: il mero sostentamento con ogni probabilità è davvero uno dei motivi preponderanti nel determinare le ragioni degli scrittori.

Esplorato corsivamente il contesto della vicenda è possibile riprendere più da vicino gli elementi riguardanti specificamente Vittorini. La lettera di Montale del 9 maggio 1933 sopracitata è testimonianza del percorso, non propriamente lineare, che lo scrittore siciliano segue per completare la prima traduzione dall'inglese per Mondadori. Le competenze linguistiche acquisite con l'aiuto di Alessandro Chiari tra i torchi tipografici della «Nazione» non dovevano consentire a Vittorini la necessaria agilità per ultimare la traduzione del *St. Maur* nei tempi concordati con Luigi Rusca, e l'intercessione di Montale presso l'amica traduttrice, ad un tratto, dovette rendersi necessaria per poter portare a termine il lavoro entro scadenza.

Lucia Rodocanachi dovette accettare immediatamente, tanto che Vittorini, entusiasta di aver trovato una soluzione, le risponderà a strettissimo giro di posta il 12 maggio, ipotizzando addirittura futuri sviluppi di tipo “societario”:

Cara Signora,

le sono grato che abbia accettato e non so come dirle meglio grazie. [...] da solo, non sapevo davvero come mettermi a correre per giungere in tempo alla data di consegna fissata. [...] Io sono certo che la sua traduzione potrebbe esser tale da pubblicarsi senz'altro – ma siccome dovrò renderla in un certo senso *mia* – la prego di mandarmela nella prima stesura, diciamo così, letterale, in modo che possa rifinirla nel senso mio [...]. A parte le mando 12 pagine campionarie del mio infame modo di tradurre [...] – Per la questione fin.[anziaria] stavolta voglia scusarmi se si tratta di poco, ma spero di ottenere altro lavoro e a migliori condizioni, e se Lei vorrà ancora accettare di essermi compagna, potremo, credo, organizzare una vera e propria *ceca* – di traduzioni rapide e buone – e diventare ricchi!<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> E. VITTORINI, *Si diverte...* cit., pp. 25-26.

Di qui in avanti si dipanerà un intenso sodalizio intellettuale, che – al di là dei lavori di traduzione a quattro mani – sarà spesso attraversato da consigli, scambi di opinioni rispetto ad opere e autori e reciproci sfoghi personali. A testimonianza di tutto questo purtroppo resta solamente la voce vittoriniana (la voce di Lucia Rodocanachi va desunta di riflesso, poiché le sue lettere non sono pervenute).

Ci si può domandare per quale motivo Vittorini dovette decidere di avvalersi della collaborazione di Lucia Rodocanachi. Ferretti rispetto a questo tema formula ipotesi più che plausibili: in una prima fase, come in parte già anticipato, prevale probabilmente «la ragione di una padronanza incerta e insufficiente dell'inglese»; in una seconda fase, già «a partire dal 1935» si può invece «pensare, molto probabilmente, che Vittorini porti avanti il rapporto a due per [...] ragioni di maggiore produttività», così da poter «accettare più lavori possibile» e poter «mantenere una vasta rete di collaborazioni, rispettandone le strette scadenze e ricavandone il compenso necessario».<sup>65</sup>

Vittorini effettivamente tra il 1933 e il 1942 firmerà complessivamente una mole davvero impressionante di traduzioni:

- 16 opere in volume (12 per Mondadori e 4 per Bompiani);
- i testi inclusi nelle antologie di Pantheon, ovvero *Teatro Spagnolo* (3 testi teatrali), *Narratori spagnoli* (3 episodi di romanzo), *Americana* (13 racconti);
- una traduzione del *Tito Andronico*, per il primo volume del *Teatro shakespeariano*, curato da Mario Praz per Sansoni;
- un saggio di David Herbert Lawrence su Giovanni Verga;
- 16 racconti comparsi fra l'aprile del 1937 e il luglio 1939 sui periodici «Letteratura», «La lettura», «Omnibus» e «Tempo»;
- un romanzo a puntate, *Il cielo è il mio destino* di Thornton Wilder, anch'esso su «Tempo».<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> G. FERRETTI, *L'editore...* cit., p. 13.

<sup>66</sup> Per un resoconto dettagliato dei titoli si veda: A. AVETO, *Traduzioni...* cit., pp. 174-176.

In questo contesto si deve dunque pensare che in tutte le celebri traduzioni vittoriniane degli anni Trenta e Quaranta vi sia nascosto il lavoro di Lucia Rodocanachi?

In molte occasioni Vittorini con ogni probabilità tradusse in modo del tutto autonomo, soprattutto per ciò che concerne gli autori e le opere che lo interessavano maggiormente, e soprattutto dopo la primissima fase (una volta acquisita una certa dimestichezza con la lingua). Il 12 marzo 1938, in questo senso scriveva alla Rodocanachi:

Quanto a *Unclay* davvero la prego di non mettersi a tradurlo. Se ne vuol fare due tre pagine per suo gusto è un conto. Ma *lavorarci* no. Se ottengo di poterlo tradurre (il che non è molto probabile) voglio sudarci sopra io. È un autore che mi interessa studiare e vedere di apprenderne il più possibile. E con la guida di un'altra traduzione apprenderei poco o nulla.<sup>67</sup>

Come fare tuttavia a stimare correttamente a quante traduzioni Lucia Rodocanachi fu chiamata a collaborare? Andrea Aveto, raccogliendo minuziosamente ogni informazione utile, all'interno del carteggio tra lo scrittore siciliano e l'intellettuale di origini triestine, ha evidenziato quanto segue.

Oltre che per il *St. Mawr* (*Il purosangue*, 1933), la *négresse* coadiuverà Vittorini nelle traduzioni di *The Plumed Serpent* (*Il serpente piumato*, 1935) e di un'antologia di racconti uscita col titolo *La vergine e lo zingaro* (1935), dello stesso Lawrence; lo soccorrerà nel completamento del *Gordon Pym* (*Gordon Pym e altre storie*, 1937) di Poe (traducendo 4 brevi racconti), e di *The Forsyte Saga* (*La saga dei Forsyte*, 1939) di John Galsworthy (traducendo i due *interludes*); collaborerà per la traduzione di *The Tragedy of Titus Andronicus* (*Tito Andronico*) di Shakespeare, uscita per il *Teatro* di Shakespeare (1943) curato da Mario Praz; e di un *sainete* di Ramón de la Cruz, intitolato *Las Tertulias de Madrid* (*I salotti di Madrid*), per il *Teatro spagnolo* (curato dallo stesso Vittorini e uscito nel 1941).

---

<sup>67</sup> E. VITTORINI, *Si diverte...* cit., p. 87.

Oltre che per queste uscite in volume, la cooperazione della “cara signora” si renderà necessaria per alcuni testi e racconti comparsi su periodico: *The Ghost (Il fantasma)* di Richard Hughes, comparso su «Omnibus» il 12 giugno 1937; *Wash Jones (Gli eroi)* di William Faulkner, pubblicato su «Letteratura» nell’aprile del 1938; *Haircut (Un magnate del teatro)* di Ring Lardner, pubblicato su «Omnibus» il 9 aprile del 1938; *Heaven’s my Destination (Il cielo è il mio destino)*, di Thornton Wilder, pubblicato a puntate su «Tempo» dal 1 giugno al 12 ottobre 1939. All’elenco va poi aggiunta, sempre per pubblicazione in rivista, la traduzione del saggio di David Herbert Lawrence su Giovanni Verga (*Giovanni Verga*), pubblicato su «Omnibus» il 9 ottobre 1937.

Dubbia, ma plausibile, infine la collaborazione per: *The House with the Eco (La casa dell’eco)*, di Theodore Francis Powys, pubblicato su «Letteratura» il 4 ottobre 1937; *My Heart’s in the Highlands (L’uomo col cuore negli altipiani)* di William Saroyan, comparso su «Omnibus» il 15 gennaio 1938.

Le traduzioni in cui la collaborazione della Rodocanachi appare certificata dalle fonti, dunque non sono in realtà moltissime, se rapportate alla mole complessiva delle traduzioni comparse con la firma di Vittorini. Stilando un resoconto complessivo si avrebbero:

- 5 opere in volume, su un totale di 16;
- 3 traduzioni di testi mediamente brevi per Pantheon (1 per il *Teatro spagnolo* e 2 per *Americana*), su un totale di 19;
- il *Tito Andronico*;
- 3 racconti in rivista (due dei quali sono gli stessi che compariranno in *Americana*), su un totale di 16;
- *Il cielo è il mio destino* di Wilder;
- il saggio di Lawrence su Verga.

Nell’arco temporale sopra delineato (1933-1942) dunque il lavoro della Rodocanachi è certamente presente in almeno 12 dei lavori di traduzione dello

scrittore siciliano, su 51 complessivi,<sup>68</sup> la maggior parte concentrati nel periodo compreso tra il 1935 e il 1939. Ciò non significa che non vi possa essere una presenza latente del lavoro della *négresse*, o di altri collaboratori sconosciuti, nelle traduzioni rimanenti. Come sottolinea Andrea Aveto infatti:

[...] molteplici elementi, diretti e indiretti, concorrono a evidenziare come il numero delle versioni condotte autonomamente da Vittorini non sia deducibile da una semplice operazione aritmetica che sottragga al monte complessivo dei lavori da lui firmati nel decennio 1933-1942 i casi di cui si è dato compendiosamente conto [...].<sup>69</sup>

Che il lavoro di Lucia Rodocanachi sia presente o meno in mole maggiore, rispetto a quanto le fonti possano dare certificazione, in tutti i casi, è bene ricordare che, nell'assoluta maggioranza delle occasioni, l'appalto vittoriniano riguardò eminentemente il lavoro di stesura di una prima traduzione dei testi, più o meno letterale, sulla quale Vittorini in seguito interveniva ampiamente.

Ciò che è certo in questa vicenda potenzialmente davvero spinosa, è il fatto che il sodalizio per la Rodocanachi sarà segnato da un perfetto anonimato, sul quale Vittorini almeno in un'occasione (dopo l'uscita del *Serpente piumato* di Lawrence) si impegnerà a fare giustizia: «non sono stato capace di avvertire, come desideravo, che c'era lei in collaborazione. Ma per il terzo ci penserò. Lo metterò in prima pagina che siamo stati in due ad averlo tradotto. Va bene?». <sup>70</sup> Tale proposito, è da dire, resterà del tutto inevaso: Vittorini solamente in seguito procurerà all'amica traduzioni autonome di *Die Elxiere des Teufels* di Hoffmann, per Bompiani (1943), e di *A Portrait of the Artist as a Young Dog* di Dylan Thomas, per Einaudi (1955).<sup>71</sup>

In base a quanto testimoniato da Giuseppe Marcenaro, in conseguenza della scomoda posizione di traduttrice di sponda, la *négresse* si ricaverà alcuni piccoli spazi

---

<sup>68</sup> Nel computo complessivo vengono conteggiati una sola volta i due racconti usciti sia in rivista, che all'interno dell'antologia *Americana*.

<sup>69</sup> A. AVETO, *Traduzioni...* cit., p. 182.

<sup>70</sup> E. VITTORINI, *Si diverte...* cit., p. 52.

<sup>71</sup> Vd. A. AVETO, *Traduzioni...* cit., pp. 191-192.

di sfogo e ironia. È il caso in particolare di una lettera a Carlo Bo del novembre del '37:

La traduzione di Lawrence citata sul «Frontespizio», l'ho fatta io, e rispetti il segreto di Pulcinella, Vittorini non ci si è affaticato sopra. Creda, quella prosa che appena tiripettata mi faceva arrossire, mi riempie di legittimo orgoglio con le arditezze del suo stile, ora che non lavoro incalzata degli S.O.S. del negriero...<sup>72</sup>

La lettera citata da Marcenaro (della quale tuttavia secondo Ferretti «è impossibile» verificare «fino in fondo la credibilità»)<sup>73</sup> si riferirebbe alla traduzione del saggio di Lawrence su Verga.

La collaborazione Vittorini-Rodocanachi, si diceva, ha cominciato ad essere messa in luce, meritoriamente, a partire dalla fine degli anni Settanta proprio da Marcenaro: il critico genovese, che ha avuto modo di conoscere di persona l'intellettuale di origini triestine nell'autunno del 1968, ha contribuito alla riemersione di Lucia Rodocanachi agli onori delle cronache.

Ai propositi di risarcimento intellettuale tuttavia si sono affiancati da subito toni vagamente polemici, particolarmente acuti proprio per quel che riguarda Vittorini: lo scrittore siciliano è stato descritto come lo sfruttatore, irricoscente e opportunisto, di Lucia Rodocanachi. È stato messo l'accento sui ritardi nei pagamenti; sulle pressanti richieste; sulla colpevole omissione, da parte di Vittorini, della segnalazione della collaborazione, nelle traduzioni svolte a quattro mani. Nei suoi vari interventi sulla vicenda, Marcenaro, riportando i passaggi epistolari relativi a questi aspetti, ha ricostruito l'immagine di un rapporto verticale, di vera schiavitù.

Sono stati tralasciati tuttavia altri elementi che emergono oggi dalla pubblicazione del carteggio: ovvero le confidenze, gli sfoghi e le confessioni di Vittorini – ricambiati a quanto pare dalla Rodocanachi – che sembrano configurare,

---

<sup>72</sup> G. MARCENARO, *Un'amica...* cit., pp. 135-136.

<sup>73</sup> G. FERRETTI, *L'editore...* cit., p. 15.

lettera dopo lettera, qualcosa di molto diverso da un mero rapporto di subordinazione lavorativa.

L'impostazione polemica scelta da Marcenaro peraltro potrebbe non rendere giustizia alla stessa Rodocanachi, che da fine intellettuale, difficilmente si sarebbe sottoposta ad un "caporalato" come quello delineato: se il rapporto con Vittorini non avesse avuto forti motivazioni di comunione letteraria, probabilmente la *négresse* avrebbe rapidamente liquidato il suo "negriero", e difficilmente lo avrebbe ripetutamente invitato ad Arenzano (dove lo scrittore siciliano si recò almeno una volta, nell'agosto del 1938).<sup>74</sup> Se il rapporto fosse stato intellettualmente avvilente, inoltre, la traduttrice non si sarebbe spesa in varie occasioni per tentare di replicare con Gadda, lo stesso tipo di collaborazione instaurata con Vittorini.<sup>75</sup>

Con ogni probabilità Lucia Rodocanachi traduceva in parte per ricavarsi un margine di "indipendenza economica" dal marito,<sup>76</sup> e in parte perché nel lavoro di traduzione – e nel rapporto con gli amici scrittori che ne derivava – doveva trovare una gratificazione intellettuale altrimenti negata. Un esplicito segnale del piacere di tradurre dimostrato dalla "cara signora" lo si ritrova, ancora una volta, in una missiva di Vittorini, che redarguisce scherzosamente l'amica, domandandole per quale motivo abbia tradotto tre novelle di Hughes invece di una:

Cara Signora,

---

<sup>74</sup> A testimonianza del soggiorno vittoriniano ad Arenzano si vedano la lettera di Vittorini del 29 agosto 1938 («sarebbe stato un modo di ringraziarvi, lei e Cian, per la cara ospitalità di Arenzano», in E. VITTORINI, *Si diverte...* cit., p. 90) e la lettera di Gadda del 5 agosto 1938 («Vittorini verrà lunedì in ogni modo per 2-3 giorni», in C. E. GADDA, *Lettere a...* cit., p. 80).

<sup>75</sup> Si vedano tra le altre, a titolo esemplificativo, le lettere che seguono: «Devo dirle: ho tardato qualche giorno a risponderle perché volevo ad ogni costo sentire Rusca. Egli purtroppo ha escluso, per il momento almeno, di potermi affidare qualche traduzione: gli ho sottoposto i titoli dei libri da Lei indicatimi nelle due lettere, ma nessuno gli parve del caso, per una ragione o per l'altra, neppure Kafka. Può darsi che per un certo tempo non si facciano più traduzioni dall'inglese» (C. E. GADDA, *Lettere a...* cit., p. 48); «Ci terrei tanto a vederla, anche per parlare del nostro programma... sebbene i giorni siano difficili per lo scrivere e il tradurre» (*Ivi*, p. 50); «da Rusca ritenterò, valendomi delle sue proposte. – Ma ho poca fiducia» (*Ivi*, p. 53).

<sup>76</sup> Lo si desume, anche in questo caso "di riflesso" dalla lettera di Vittorini del 31 gennaio 1936 (vd. E. VITTORINI, *Si diverte...* cit., pp. 59-60).

io non capisco che cosa le sia saltato in testa di tradurre tre novelle di Hughes invece dell'una a sua scelta tra le varie indicate. Si diverte proprio tanto a tradurre?<sup>77</sup>

*Si diverte proprio tanto a tradurre?* non è un caso sia il titolo scelto da Anna Chiara Cavallari ed Edoardo Esposito per la pubblicazione del carteggio Vittorini-Rodocanachi, nell'implicito intento di spostare l'attenzione dagli aspetti di sfruttamento (sui quali si è spesso insistito maggiormente), agli elementi di gratificazione che il sodalizio sembra oggi rivelare.

Si è dato conto diffusamente della natura del rapporto Vittorini-Rodocanachi oltre che per la funzione cruciale nel percorso di formazione del Vittorini americanista, per le controversie che esso ha generato nel dibattito critico: controversie che, si vedrà nel dettaglio nella seconda parte, toccano da molto vicino anche l'antologia *Americana*, della quale in varie occasioni è stata messa in discussione la paternità vittoriniana.

### *3. Controfascismo e americanismo*

Negli anni in cui Vittorini sviluppa il proprio apprendistato da traduttore, inoltrandosi passo, passo sempre più addentro i territori della letteratura statunitense, comincia a mutare il contesto geopolitico internazionale. L'inizio della campagna d'Etiopia (ottobre 1935), con le conseguenti sanzioni da parte della comunità internazionale, e l'intervento al fianco di Franco nella guerra civile spagnola (settembre 1936), com'è noto, saranno i passaggi più significativi del progressivo allontanamento dell'Italia fascista dalla sfera d'influenza delle nazioni

---

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 74.



democratiche occidentali, e del conseguente avvicinamento alla Germania nazista. A siglare l'intesa con quest'ultima, ai primi di novembre del '36 sarà la costituzione dell'asse Roma-Berlino.

I mutamenti in atto a livello generale produrranno conseguenze dirette sullo specifico della traiettoria politica vittoriniana che comincerà a derivare progressivamente dalle rotte dell'ortodossia fascista. In conseguenza di questi stessi mutamenti nell'Italia fascista comincerà inoltre a prodursi inoltre un progressivo cambiamento di percezione riguardo la civiltà e la cultura americana (letteratura compresa), in direzione di un antiamericanismo sempre più diffuso. Si vedrà come nel caso di Vittorini, e di altri come lui, questi due fenomeni al principio indipendenti convergeranno presto verso la saldatura ideologico-letteraria su cui si strutturerà buona parte del mito letterario degli Stati Uniti.

Nel 1935 l'Italia fascista si prepara alla guerra d'Etiopia. Vittorini per parte propria, oltre a partecipare al dibattito pubblico intorno alla legittimità della campagna coloniale (in chiave anti-inglese, come tanti),<sup>78</sup> in un primo momento sembra addirittura volersi iscrivere da volontario alla spedizione per l'acquisizione del celebre "posto al sole": «E d'estate se non parto prima per l'Abissinia, passerò a trovarla», scriveva tra le altre cose a Lucia Rodocanachi il 14 giugno del '35. Confesserà all'amico Silvio Guarnieri di aver rinunciato al proposito, il 19 settembre dello stesso anno, proprio alla vigilia dell'inizio delle ostilità:

Io ho definitivamente abbandonato l'idea di andare in Africa volontario, perché, essendo della classe 1908 che rientra tra quelle in previsione per il regolare richiamo, non posso più andare da volontario. Me l'hanno detto al

---

<sup>78</sup> Si vedano: E. VITTORINI, *Inglese, barbari e civiltà*, in «Il Bargello», a. VII, n. 38, 22 settembre 1935, p. 1 (ora anche in: ID., *Letteratura... 1926-1937... cit.*, pp. 884-885); ID., *Paragrafi sugli inglesi delle sanzioni*, in «Il Bargello», a. VII, n. 41, 13 ottobre 1935, p. 1 (ora anche in: ID., *Letteratura... 1926-1937... cit.*, pp. 886-887). Raffaele Crovi (ID., *Il lungo viaggio... cit.*, pp. 138-139) mette in rilievo tuttavia come Vittorini esprima forti dubbi intorno al colonialismo di sfruttamento e occupazione: vd. E. VITTORINI, *Atlantico universale*, in «Il Bargello», a. VIII, n. 24, 5 aprile 1936, p. 1 (ora anche in: ID., *Letteratura... 1926-1937... cit.*, pp. 932-933).

Distretto. Tanto meglio e tanto peggio. Le cose sono molto più serie di quello che si credeva e vedrai che fra poco resterò anche senza lavoro perché Mondadori non potrà pubblicare libri tradotti dall'inglese – Chi è andato in Africa, in fondo, ha fatto semplicemente in tempo ad imboscarsi – dalla fame, perlomeno.<sup>79</sup>

La guerra d'Etiopia scatenando le sanzioni della Società delle Nazioni determinerà l'acuirsi degli attriti tra l'Italia e il mondo anglosassone: l'Inghilterra in primo luogo, ed in seconda battuta gli Stati Uniti; e la preoccupazione di Vittorini rispetto alla possibile interruzione delle traduzioni dalla lingua inglese è testimonianza – prima ancora che i fatti ne diano effettivo riscontro – della piena consapevolezza, negli ambienti intellettuali legati al mondo dell'editoria, del fatto che la campagna etiopica potrà produrre un ulteriore slancio nelle politiche autarchiche, anche in ambito culturale, e che questo rischierà di avere ripercussioni sulle “importazioni”, in particolar modo della letteratura anglosassone.

Di fatto veri provvedimenti interdittivi, rispetto alle letterature inglese e americana, non arriveranno che molto più tardi, tuttavia le preoccupazioni vittoriniane indicano come già a questa altezza si respiri un clima di forte ostilità – ancora non assurta a legge ufficiale dello Stato – nei confronti delle letterature in lingua inglese. La polemica anti-inglese e in seconda istanza la polemica antiamericana stanno cominciando a divenire sempre più congeniali alle politiche culturali ufficiali promosse dal regime: sta prendendo avvio insomma quel processo che condurrà, tra le altre, anche le opere letterarie statunitensi ad essere percepite, sempre più, come potenziali iscritte all'indice dei libri proibiti della cultura fascista. Per un principio di azione/reazione, già enunciato corsivamente in precedenza, questo determinerà il progressivo sviluppo, intorno ad esse, del magnetismo tipico degli oggetti di controcultura di ascendenza politica.

---

<sup>79</sup> E. VITTORINI, *I libri...* cit., p. 57.

Nel 1936 si registra poi l'esplosione della guerra civile spagnola. Essa costituisce un cruciale punto di svolta ideologico per il Vittorini "fascista di sinistra" e per molti giovani che come lui avevano riposto nel regime mussoliniano le proprie speranze rivoluzionarie. Di questo passaggio fondamentale per Vittorini si dà conto di seguito ripercorrendo tutti i passaggi più importanti: l'evoluzione politica di Vittorini è infatti strettamente connessa all'evoluzione del Vittorini americanista.

Già prima dell'inizio delle ostilità, il 23 febbraio del '36, sul «Bargello», Vittorini, rispetto al «filodestrisimo» della stampa italiana «nel riferire sull'attuale lotta politica in Spagna», ammoniva: «è un grosso sbaglio da parte nostra. Le cosiddette reazionarie "destrre europee" non hanno nulla a che fare col Fascismo» che «non ha che da perderci ad appoggiarsi, fuori d'Italia, su di esse».<sup>80</sup> L'andamento della storia di fatto ribalterà il "grosso sbaglio" prospettico proprio su Vittorini, che comincerà a percepire la portata del proprio abbaglio politico (nell'adesione al fascismo come movimento di rivoluzione anti-borghese), già a partire dal luglio dello stesso anno: contestualmente all'inizio del golpe franchista e via via in misura crescente con andamento direttamente proporzionale all'appoggio che l'Italia darà al golpe stesso (già a settembre si registrerà l'intervento ufficiale del regime mussoliniano a supporto dell'armata lealista attraverso il corpo di spedizione volontario M.M.I.S.).

Vittorini in questo contesto generale di rabbia e disillusione esprimerà i propri "astratti furori" in primo luogo nella corrispondenza privata. Celebri le lettere all'amico Silvio Guarnieri, scritte tra la fine di luglio e gli inizi di agosto:

[...] è semplicemente assurdo che mentre in Spagna sta succedendo quello che sta succedendo tu mi parli di *Garofano* e di giro in Istria e di costume letterario senza una parola per quelli là. Questa è la volta che quasi vorrei litigare con te, davvero! Io è una settimana che non dormo – non dormo – per l'ansia che quei maledetti generali non l'abbiano vinta. E per la rabbia e lo schifo che mi fanno i nostri giornali col loro atteggiamento filo-sediziosi. [...] Come non si sente più da che parte è la bellezza e da che parte è il laidume? Come non si sente entusiasmo per questi operai che vengono fuori dalle officine a *difendere* la loro speranza? E come non si sente orrore per quelle

---

<sup>80</sup> E. VITTORINI, *Atlante universale*, in «Il Bargello», a. VII, n. 18, 23 febbraio 1936, p. 1. Ora anche in: ID., *Letteratura... 1926-1937... cit.*, pp. 925-926.

canaglie aristocratiche che assalgono un popolo alle spalle per costringerlo ad abbandonare la *sua* speranza? Da parte tua mi meraviglia proprio. A tal punto sei stordito dal bel sole italiano, spalle contro la parrocchia? Cattolicesimo e sole! Io farò qualche pazzia se gli operai perdono! Qualche pazzia per dire la mia solidarietà, per essere con quei morti in qualche modo! Ho una bandiera rossa nel cuore che mi viene dal loro sangue! Guai se il loro sangue non fosse vittorioso! Crede di guadagnarci, il fascismo stesso, ad avere una vittoria di canaglie aristocratiche sul proprio conto? Perché lo chiamerebbero *fascismo* abbattere un popolo per mettergli il giogo! Malgrado l'enorme differenza dopotutto! – Ho telegrafato all'Ambasciata di Spagna per augurare la vittoria del Governo sui «generalisti». E muoio dall'ansia che sia vittoria.<sup>81</sup>

[...] grazie della tua lettera, e delle tue rassicurazioni. Però: andasse bene da noi, poco importerebbe (cioè meno importerebbe) l'andar male degli altri. Ma andar male dappertutto sarebbe un disastro. E poi non si può disinteressarsi della sorte altrui. Perché si dovrebbe? Questo è un punto che capisco poco della tua lettera. La classe operaia è classe operaia dappertutto. I disgraziati sono disgraziati dappertutto. La reazione è reazione dappertutto e se dilaga finisce per acuire di più la nostra.<sup>82</sup>

Quanto alla Spagna oramai non ho più speranza. Una volta di più vinceranno i preti – Una volta di più si ritornerà al narcotico delle chitarre che tanto è in questi giorni stato rimpianto dalla borghesia turistica europea. Uno di questi giorni andrò a B.[occa] di M.[agra] e ti scriverò di laggiù. Vado a smaltire la mia rabbia e la mia voglia di pazzie – maledetto borghese che è in me – [...] – Saluti agli amici, a patto che non esultino pro-generalisti e pro-preti.<sup>83</sup>

In seconda istanza (prima di partire per Bocca di Magra, come annunciava all'amico Guarnieri nelle lettere appena citate), Vittorini tenterà un improbabile intervento giornalistico sulla questione: agli inizi dell'agosto del '36 si recherà a Firenze da Gioacchino Contri, direttore del «Bargello», e gli proporrà di pubblicare un falso *reportage* dalla Spagna intitolato *A Malaga ce l'hanno con l'Inghilterra*, a firma *El Gringo*. Il velleitario tentativo di dare il proprio apporto pubblicistico alla causa repubblicana spagnola, purtroppo per Vittorini, non andrà a buon fine: il «Bargello» rifiuterà la pubblicazione del pezzo apertamente filo-repubblicano (che riemergerà

---

<sup>81</sup> E. VITTORINI, *I libri...* cit., p. 58 (25 luglio 1936).

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 60 (29 luglio 1936).

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 61 (2 agosto 1936).

solamente in anni relativamente recenti grazie al ritrovamento da parte di Giovanni Falaschi).<sup>84</sup>

Secondo la testimonianza di Romano Bilenchi, al di là dei propositi meramente intellettuali, Vittorini e Vasco Pratolini, all'epoca della guerra di Spagna, avrebbero nutrito addirittura «il proposito di andare a combattere con i repubblicani spagnoli», ideando «un piano preciso per espatriare».<sup>85</sup> Piano che per Vittorini si sarebbe infranto nell'impossibilità di ottenere un passaporto e nell'estremo tentativo (questo sì davvero improbabile) di raggiungere la Spagna via Corsica, «con l'aiuto di alcuni pescatori [...] di Bocca di Magra o di uno dei paesi vicini».<sup>86</sup>

Il grado di serietà dei progetti di partenza per la guerra di Spagna da parte di Vittorini è difficilmente misurabile in assenza di fonti "d'epoca" che ne diano certificazione, ciò che è certo è che lo scrittore siciliano va accumulando una sempre più incontenibile insofferenza. Se ne troverà traccia, ancora una volta, dopo il ritorno dalle vacanze a Bocca di Magra, in una lettera del 10 ottobre a Quasimodo: «Leggo storia e politica, leggo giornali, scrivo, traduco e mi riempio di fulmini, di fulmini da scaricare».<sup>87</sup>

Anche in questo caso sarà Romano Bilenchi, nei primi anni Settanta, a dare testimonianza delle conseguenze politiche che i "fulmini da scaricare" avrebbero determinato per lo scrittore siciliano: ovvero una convocazione in questura, assieme allo stesso Bilenchi, e la contestazione, da parte del commissario di turno, di essere «stati uditi pronunciare» in pubblico, tra le altre cose, che «il generale Franco era un sovversivo, un volgare macellaio, forse peggiore di Hitler».<sup>88</sup> I discorsi di Vittorini e Bilenchi, carpi da un informatore della polizia tra i tavolini di un caffè di Firenze, avrebbero determinato secondo Bilenchi il successivo abbandono del PNF da parte di Vittorini:

---

<sup>84</sup> Elio Vittorini: *lettere al «Bargello» (con un inedito sulla guerra di Spagna)*, a cura di Giovanni Falaschi, in «Inventario», nuova serie, XXIII (1985), 13, pp. 7-30. L'inedito *A Malaga ce l'hanno con l'Inghilterra* ora è presente anche in: ID., *Letteratura... 1926-1937...* cit., pp. 964-968.

<sup>85</sup> Vd. R. BILENCHI, *Amici...* cit., p. 123 (e più in generale riguardo Vittorini e la guerra civile spagnola pp. 123-128).

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 124.

<sup>87</sup> E. VITTORINI, *I libri...* cit., p. 57.

<sup>88</sup> R. BILENCHI, *Amici...* cit., p. 127.

Si scagliava contro se stesso, contro di me per il suo, per il nostro velleitarismo. – Pensa, – diceva, – che giovani come noi oggi sono in carcere o a combattere e noi non facciamo nulla di pratico [...] Troie, siamo, – diceva Elio. – Siamo delle troie. Io pubblicai sul «Bargello» un articolo intitolato *La vera cultura è quella popolare* e Mussolini, letto e approvato, ne prese lo spunto per istituire il ministero della cultura popolare. Siamo un fiorellino rosso all'occhiello della giacca dei padroni.

Infine, senza dire nulla a nessuno, Vittorini si dimise dal partito fascista. Si recò al gruppo rionale Montemaggi, al quale era iscritto e, dopo aver detto che non poteva neppure più formalmente apparire come uno dei sostenitori di un regime che si basava sulle spie e sulla polizia, restituì la tessera. Fu immediatamente istituito un procedimento per il suo invio al confino. A salvare Elio intervenne Gioacchino Contri [...].<sup>89</sup>

L'episodio riportato da Bilenchi, come in generale tutto il racconto degli anni di *Vittorini a Firenze*, potrebbe essere tacciato di parzialità: risente infatti di un'impostazione retorica vagamente manichea e ricorre spesso ad un'aneddotica di carattere nostalgico, che potrebbe celare deformazioni prospettiche e intenti di restauro ideologico (anche personale) di difficile accertabilità.

Tuttavia, in parziale consonanza con la tarda testimonianza di Bilenchi, troviamo una lettera del 25 ottobre del '36, scritta da Vittorini all'amica Lucia Rodocanachi:

A causa di aver detto quello che penso sulla Spagna e di non aver nascosto la mia simpatia pro-governativi e la mia antipatia contro la Vandèa degli insorti sono sotto consiglio di disciplina e sarò espulso come eretico dal partito, per non dire che forse avrò da fare con la Commissione per il confino. Che c'entra in Spagna il fascismo? A così poca distanza di anni dall'assolutismo clericale-señoritistico il fascismo in Spagna non può essere altro che Vandèa.<sup>90</sup>

Vittorini – che con questa lettera secondo Aveto «consegna la più persuasiva versione della sua espulsione dal Partito Nazionale Fascista»<sup>91</sup> – sembra non capacitarsi del fatto che il fascismo italiano (nel quale sino a questo momento ha creduto per i suoi aspetti di derivazione socialista massimalista) in Spagna si sia consegnato alla reazione. La lettera si presenta in qualche modo come la presa di

---

<sup>89</sup> *Ibidem.*

<sup>90</sup> E. VITTORINI, *Si diverte...* cit., pp. 65-66.

<sup>91</sup> A. AVETO, *Traduzioni...* cit., p. 165.

consapevolezza di un lutto, ancora non perfettamente superato. “Che c’entra in Spagna il fascismo?” scrive Vittorini alla Rodocanachi, come a voler sottolineare ancora una volta come il fascismo sia un movimento politico di ben altra natura, rispetto a quanto l’appoggio di Mussolini ai lealisti spagnoli stia dimostrando. In questo senso anche la ricostruzione di Bilenchi – che dipinge un Vittorini dal piglio risoluto, nella sua decisione di abbandonare il partito fascista – in base alla lettera dello stesso Vittorini, potrebbe assumere ben altri contorni: quelli di un’espulsione in certa misura difficile da comprendere.

Che l’uscita dal PNF derivasse di fatto da scomunica, più che da un personale ammutinamento, del resto sarà lo stesso Vittorini a confermarlo implicitamente, ad anni di distanza. In un celebre articolo intitolato *Fascisti i giovani?*, comparso su «Politecnico» nell’immediato dopoguerra, vera e propria resa dei conti – generazionale e personale assieme – rispetto al fascismo e al senso di colpa per averne fatto parte, lo scrittore siciliano ripercorrerà la propria uscita dal PNF come segue: «venni espulso dal partito fascista e mi avviai a pensare come oggi penso».<sup>92</sup> Sostanzialmente la stessa versione presentata anche in un altro celebre articolo uscito su «Pesci rossi» nel 1949.<sup>93</sup> In entrambi i casi la testimonianza vittoriniana differisce da quella di Bilenchi, sia per le motivazioni dalle quali sarebbe derivata l’uscita dal partito fascista,<sup>94</sup> sia per le modalità con le quali questo allontanamento si sarebbe verificato: Vittorini certifica non un abbandono, ma di fatto una vera e propria espulsione. Espulsione dalla quale maturerà e darà i propri frutti il progressivo dissenso politico germogliato in conseguenza della guerra civile spagnola.<sup>95</sup>

---

<sup>92</sup> E. VITTORINI, *Fascisti i giovani?* in «Il Politecnico», n. 15, 5 gennaio 1946, p. 1 e 4. Ora anche in: ID., *Letteratura... 1938-1965... cit.*, pp. 263-273.

<sup>93</sup> Scriverà Vittorini nel ’49: «Nell’autunno del ’36 ebbi, per un’ingenuità possibile solo in Italia, un nuovo infortunio politico. Scrisi su un giornaleto di studenti universitari un articolo in cui dicevo che l’Italia avrebbe dovuto aiutare i repubblicani spagnoli e non i franchisti. [...] la polizia si limitò a minacciarci di confino per un’altra volta. Però il partito fascista decise di espellerci». (E. VITTORINI, *Della mia vita... cit.*, pp. 5-7. Ora anche in: ID., *Letteratura... 1938-1965... cit.*, p. 511).

<sup>94</sup> La differenza tra le due testimonianze non invalida di fatto la veridicità dell’episodio descritto da Bilenchi. Semplicemente lo priva potenzialmente della funzione di fattore scatenante l’uscita dal PNF.

<sup>95</sup> Rispetto alla vicenda dell’uscita dal PNF si veda anche: R. RODONDI, *Il presente vince sempre. Tre studi su Vittorini*, Palermo, Sellerio, 1985, pp. 207-211.

In tutti i casi, come scrive Giovanni Falaschi a riguardo, il «particolare tecnico dell'abbandono del PNF da parte di Vittorini è poco importante»: <sup>96</sup> ciò che è certo è che il “lungo viaggio” attraverso il fascismo dello scrittore siciliano volge al termine, e che si va gradualmente strutturando quello che Raffaele Crovi ha definito il «controfascismo» <sup>97</sup> di Vittorini, inteso come il passaggio graduale da un «fascismo eretico» ad un sempre più convinto antifascismo.

La guerra di Spagna prelude inoltre alla maturazione dei presupposti ideologici che troveranno spazio, a partire dal settembre del 1937, nel più celebre romanzo vittoriniano: i “fulmini da scaricare”, dei quali Vittorini scriveva a Quasimodo nell'autunno del '36, un anno dopo, diverranno infatti preziose scintille d'innescio per l'elaborazione politico-letteraria di *Conversazione in Sicilia*. Gli «astratti furori», «non eroici», e il senso di impotenza «per il genere umano perduto», suscitati dai «massacri sui manifesti dei giornali» <sup>98</sup> relativi alla guerra civile spagnola, propri di Vittorini scrittore, verranno proiettati su Silvestro, alter ego dell'autore e protagonista del romanzo.

*Conversazione* su queste basi diverrà un libro politico, potenzialmente antifascista, «certamente il romanzo più letto dai confinati di Ventotene negli anni 1940-45», <sup>99</sup> secondo quanto testimoniato in seguito da Alfonso Failla: Vittorini dovrà però criptare i potenziali spunti di contestazione politica presenti nel testo, attraverso il ricorso ad uno stile lirico-allusivo che possa in qualche modo rendere immune il romanzo da accuse di realismo, e di conseguenza di disfattismo.

Gli espedienti stilistici non saranno tuttavia sufficienti a perseguire lo scopo prefissato, e già a partire dalla pubblicazione a puntate su «Letteratura» prenderanno piede i primi problemi censòri. Alessandro Bonsanti, direttore della rivista testimonierà a riguardo:

---

<sup>96</sup> *Elio Vittorini: lettere...* cit., p. 11.

<sup>97</sup> R. CROVI, *Il lungo viaggio...*, p. 142.

<sup>98</sup> Vd. E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, in ID., *Le opere narrative*, vol. I, a cura di Maria Corti e Raffaella Rodondi, Milano, Mondadori, 1974, p. 571.

<sup>99</sup> ALFONSO FAILLA, *Elio Vittorini con gli anarchici di Siracusa*, in «Il Ponte», luglio-agosto 1973.



Gli scritti di Vittorini caddero un paio di volte sotto la sua giurisdizione [di Achille Malavasi, incaricato delle funzioni censorie dalla prefettura di Firenze]; nel caso di *Conversazione in Sicilia* i suoi addebiti, mossi ufficialmente a chi scrive, verterono sulle proteste giunte direttamente dalla Sicilia, offesa per le accuse di miseria che il romanzo conteneva. Nessun accenno alla politica, quasi che non fosse possibile pensare che si osasse criticare il regime sopra le riviste di cui si era autorizzata la stampa.<sup>100</sup>

Dalle proteste provenienti direttamente dalla Sicilia deriverà con ogni probabilità la comparsa, a partire dalla quarta puntata del romanzo, della celeberrima *Nota cautelativa*:

Ad evitare equivoci o fraintendimenti avverto che, come il protagonista di queste *Conversazioni* non è autobiografico, così la Sicilia che lo inquadra e accompagna è solo per avventura Sicilia; solo perché il nome Sicilia mi suona meglio del nome Persia o Venezuela. Del resto immagino che tutti i manoscritti vengano trovati in una bottiglia.<sup>101</sup>

Studiata nell'intento di sedare le proteste dei propri correghionali, la *Nota* verrà in seguito trasportata da Vittorini anche nella pubblicazione in volume del 1941, con lievissime modifiche.<sup>102</sup> Il tentativo, anche in questo caso, sarà quello di provare a dissuadere i censori dall'individuare qualunque tipo di legame, tra il piano narrativo del romanzo e la realtà contingente della Sicilia degli anni Trenta.<sup>103</sup> Nonostante i diversivi, alla fine *Conversazione* incapperà in un provvedimento di sequestro, innescato, secondo quanto testimoniato in seguito da Vittorini stesso, da un articolo comparso nel 1942 sull'«Osservatore Romano»: «il primo a denunciare che

---

<sup>100</sup> ALESSANDRO BONSANTI, *Questo libro è timbrato «FRAGILE»*, in «Il Giorno», 17 novembre 1976, p. 3.

<sup>101</sup> E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, quarta puntata, in «Letteratura», a. III, n. 1, gennaio 1939, p. 54.

<sup>102</sup> Due le edizioni in volume risalenti al 1941: la prima per l'editore Parenti, con il titolo *Nome e lagrime*, stampata in pochissimi esemplari; la seconda per Bompiani con il titolo definitivo. In entrambe (rispetto alla versione comparsa su «Letteratura», nelle ultime due puntate di *Conversazione*), la *Nota* reca «questa *Conversazione*» in luogo di «queste *Conversazioni*» (Vd. E. VITTORINI, *Conversazione...* cit., in ID., *Le opere...* cit., p. 710).

<sup>103</sup> Di problemi censori relativi alla pubblicazione di *Conversazione in Sicilia* in volume si ha notizia già in una lettera a Sebastiano Aglianò del 9 novembre 1939: «*Conversazione in Sicilia* non uscirà tanto presto in volume. Vi sono delle difficoltà di censura da superare, e poi voglio correggere molte cose» (E. VITTORINI, *I libri...* cit., p. 98).

il mio libro era deleterio ai “sentimenti nazionali” e alla morale fascista». <sup>104</sup> Sino alla liberazione *Conversazione* verrà ristampata in Svizzera e cirolerà in Italia in regime di clandestinità.

Tracciato in un rapido excursus il tragitto della mutazione politica vittoriniana, se si dovesse sintetizzare in poche formule l'insieme dei vari cambiamenti in atto a livello generale, e nel dettaglio del percorso dello scrittore siciliano, si potrebbe affermare quanto segue. Vittorini a partire dall'estate 1936 comincia a maturare il proprio «controfascismo», che è al tempo stesso categoria politica e letteraria; contemporaneamente, probabilmente in modo del tutto indipendente da questo primo processo (perlomeno all'inizio), si avvicina sempre più alla letteratura americana, che va acquisendo pian piano il fascino dei territori soggetti a interdizione. specularmente, ed esattamente nello stesso arco di anni, il regime fascista va maturando il proprio progressivo antiamericanismo, che porterà a misure censorie sempre più stringenti per ciò che concerne la letteratura d'oltreoceano.

I due processi – in una prima fase indipendenti, poi via via sempre più interdipendenti – condurranno via via, alla formazione di due “poli magnetici” contrapposti all'interno del campo letterario: per Vittorini (e per altri assieme a lui) si determinerà una spessa saldatura tra antifascismo e americanismo, a costituire il nucleo simbolico portante di tutta la costruzione del mito americano; per il regime, in modo del tutto complementare, si consoliderà definitivamente, in polo unitario, il binomio antiamericanismo/fascismo.

---

<sup>104</sup> E. VITTORINI, *Intervista con la giornalista...* cit., p. 332. L'articolo, avverte Raffaella Rodondi nelle sue note, «non è stato rintracciato» (in ID., *Letteratura arte... 1938-1965...* cit., p. 337). Riguardo al presunto articolo di denuncia dell'«Osservatore Romano», Rodondi segnala anche una precedente testimonianza di Vittorini comparsa su «Politecnico»: E. VITTORINI, *Nota introduttiva a Per chi suonano le campane*, in «Il Politecnico», n. 10, 1 dicembre 1945, p. 4.

L'oggetto nel quale si misurerà in tutta la sua "magnitudo" il contrasto tra le forze espresse da questi due poli, culturali e politici al tempo stesso, sarà proprio l'antologia *Americana*, con la sua complessa vicenda censoria.

#### 4. «Letteratura» vs. «Omnibus» nel segno di Saroyan

Prima di approdare al progetto editoriale di *Americana* la rotta americanistica di Vittorini va seguita in tutte le sue tappe: essa infatti è costellata da una serie di importanti snodi che configurano il processo di avvicinamento alle orbite della letteratura statunitense da parte dello scrittore siciliano.

Dopo l'allontanamento di qualche anno dalle lettere americane (l'ultimo intervento in materia risaliva al 1933), il '37 per Vittorini sarà l'anno del ritorno sulle scene. In seguito all'uscita delle traduzioni di Poe – *Racconti e arabeschi* (1936) e *Gordon Pym e altre storie* (1937) – commissionategli da Mondadori a completamento del lavoro di Delfino Cinelli,<sup>105</sup> a luglio Vittorini riprenderà a occuparsi anche di critica letteraria. La prima occasione di pubblicazione a riguardo sarà data dalla nascita, risalente al gennaio dello stesso anno, di «Letteratura», «rivista dalle lunghe braccia [...] e dalle intenzioni molto torre d'avorio»<sup>106</sup> (secondo quanto riferito a Lucia Rodocanachi), della quale Vittorini diverrà presto uno dei principali collaboratori.

Sulla rivista diretta da Alessandro Bonsanti, nel numero di luglio 1937, Vittorini come articolo inaugurale proporrà la recensione di *Pylon* di Faulkner, appena uscito per Mondadori con il titolo *Oggi si vola*, nella traduzione di Lorenzo Gigli. Nella

---

<sup>105</sup> Vd. E. VITTORINI, *I libri...* cit., p. 99.

<sup>106</sup> E. VITTORINI, *Si diverte...*, p. 66 (25 ottobre 1936).

descrizione dell'ultima opera dello «scrittore-drago dell'America anglosassone»,<sup>107</sup> riconosciamo un Vittorini in larga parte diverso da quello incontrato in precedenza sul terreno della letteratura d'oltreoceano. Scrive Vittorini tra le primissime battute dell'articolo:

[...] il comune lettore di «narrativa piana», anche se giunge a Faulkner difilato da Virgilio Brocchi, si troverà magari trasformato di colpo in lettore moderno come un odierno selvaggio salta di colpo dall'arco e le frecce alla mitragliatrice senza passare per l'archibugio, le pistole ad esca e via di seguito.<sup>108</sup>

Il commento ricorda da vicino, nei toni e nel contenuto, le parole (già citate all'inizio di questa prima parte) di Cesare Pavese, che riguardo a Sinclair Lewis scriveva: “da noi non si è mai scritto nulla di simile a questo”. Implicitamente inscritta è la stessa polemica rispetto ad una letteratura italiana spesso ancora ferma in posizione di retroguardia, mentre la letteratura americana sembra galoppare rapidamente verso la modernità. Una modernità che secondo Vittorini in Faulkner sembra emergere con particolare forza:

E se scrittori ancora si contentano di fabbricare i personaggi loro, ad imitazione del Dio aborigeno, fuori da un pugno di terra o di cenere, Faulkner più presto li tira su da un pugno di bulloni e di viti. E niente affatto automi, ma personaggi vivi e veri quanto altri, quanto ogni altro che è animato e si muove. [...] Ecco l'emozione di ogni lettura di Faulkner; l'unico scrittore che lavori per un più di coscienza, di consapevolezza umana, nel mondo [...], mentre tutto il resto è assestamento di già conquistata civiltà e letteratura; ecco l'emozione: un bambino che grida, per una indicibile scoperta di novità, nella notte.<sup>109</sup>

Al di là dei contenuti, la pagina critica vittoriniana ha mutato profondamente impostazione anche dal punto di vista delle modalità espressive: lasciate da parte le cautele, i distinguo, gli artifici retorici di derivazione lontanamente vociana e più in

---

<sup>107</sup> E. VITTORINI, *Oggi si vola*, in «Letteratura», a. I, n. 3, luglio 1937, pp. 174-175. Ora anche in: ID., *Letteratura arte... 1926-1937...* cit., pp. 1085-1087.

<sup>108</sup> *Ibidem*.

<sup>109</sup> *Ibid.*

generale l'atteggiamento di sprezzatura intellettuale dei precedenti articoli, lo scrittore siciliano si concede ad uno stile più diretto, meno mediato, che procede speditamente a scolpire l'elogio di Faulkner, nel deliberato tentativo di attrarre il lettore alla sua scoperta.

In alcuni passaggi rispetto all'incedere elegante e distaccato di una prosa ricca di subordinate, che il lettore incontrava negli interventi critici della prima metà degli anni Trenta, prevale un andamento paratattico:

C'è un giornalista di cui non viene fatto il nome, c'è una banda di zingari-aviatori con una donna paracadutista al centro, e c'è una città americana sulle rive melmose di un lago nei due giorni di una gara aerea...<sup>110</sup>

Andamento che talvolta viene portato addirittura al limite dell'intellegibilità:

[...] da letterato attivo, uomo civile attivo, egli è agitato dal non ancora compiuto, non ancora armonizzato e diventato coscienza, l'ancora sconosciuto, che significa un altro passo, grande o piccolo, da acquistare alla letteratura e alla civiltà.<sup>111</sup>

Anche sul piano stilistico si misura dunque, in certa misura, un'urgenza del tutto nuova nel testo critico vittoriniano: la stessa urgenza che si ritroverà nei corsivi di *Americana*.

Il 1937 è l'anno di nascita, oltre che di «Letteratura», anche di «Omnibus», rivista a rotocalco, che vedrà l'assidua collaborazione di Vittorini per ciò che concerne la materia letteraria statunitense. Diretta da Leo Longanesi per Rizzoli «Omnibus» non intende spendersi esclusivamente sul piano intellettuale della letteratura, come invece la rivista di Bonsanti (a partire programmaticamente dal nome), ma si propone di affrontare temi politici, sociali, storici, intervallando gli articoli e le inchieste con un'importante presenza della fotografia: fotografie di grandi

---

<sup>110</sup> *Ibid.*

<sup>111</sup> *Ibid.*

dimensioni, sapientemente intervallate al testo con funzione di commento allusivo. Questo utilizzo dell'apparato iconografico, stampato attraverso la moderna tecnica del rotocalco, rappresenta una sostanziale novità nel panorama dell'editoria giornalistica italiana, e negli intenti è perfettamente aderente ai propositi di diffusione trasversale che la rivista longanesiana si prefigge: già a partire dal nome "omnibus", infatti, il periodico edito da Rizzoli esprime il proprio manifesto di mezzo di informazione che intende rivolgersi alla generalità dei lettori (come il mezzo di pubblica locomozione). L'abbondante ricorso del medium fotografico, in questo, è elemento strategico.

«Omnibus» trova i propri modelli di riferimento, sia sul piano contenutistico, che per l'impostazione tipografica costruita in base all'innovativa commistione fototestuale, nella pubblicistica illustrata di matrice statunitense: l'ispirazione discende in larga misura direttamente da «Life», la celebre rivista di trasformata in *magazine* nel 1936 da Henry Luce. Tuttavia se da un lato «Omnibus» attinge largamente dal modello americano, dall'altra, in molte occasioni, sembra riplasmarlo in chiave provinciale: l'allusivo utilizzo del mezzo fotografico in combinazione con i testi, spesso risulta vignettistico e sembra non avere altro scopo se non quello di lanciare generici ammiccamenti al lettore; inoltre anche per l'idea di America che vi compare – come si vedrà – «Omnibus» sembra assumere i connotati di una versione macchiettistica e parodistica di «Life».

Se dal punto di vista editoriale la rivista rappresenta un settimanale illustrato dai larghi orizzonti di pubblico, dal punto di vista politico si configura in modo più ambiguo. Essa rispecchia la sostanziale inafferrabilità ideologica del suo direttore, Leo Longanesi, il cui profilo viene efficacemente tratteggiato da Asor Rosa come segue:

Il conformismo del regime scatena gli acidi corrosivi di questa intelligenza, frondista sotto il fascismo, necessariamente filofascista o nostalgica sotto l'antifascismo.<sup>112</sup>

---

<sup>112</sup> ALBERTO ASOR ROSA, *Il giornalista: appunti sulla fisiologia di un mestiere difficile*, in *Storia d'Italia. Annali*, vol. IV, *Intelletuali e potere*, a cura di Corrado Vivanti, Torino, Einaudi, 1981. p. 1246.

Sebbene il direttore di «Omnibus» sembri muoversi programmaticamente controcorrente, ciononostante la rivista non assumerà mai i connotati di rivista antifascista, come talvolta ci si è spinti ad affermare.<sup>113</sup> L'anticonformismo longanesiano, di derivazione vagamente liberale, troverà la propria formula vincente in un atteggiamento dissacrante e in un'ironia caustica, che rappresenteranno – per il breve periodo di durata delle pubblicazioni – un segnale inverso rispetto all'afflato retorico imperante nell'Italia del Ventennio: l'irriverenza di «Omnibus» tuttavia non arriverà mai a toccare direttamente il fascismo, si limiterà semmai a prendere di mira alcuni dei valori da esso propagandati.

Per tutte queste caratteristiche, durante tutta la sua breve esistenza, la rivista sarà soggetta alla continua attenzione del MinCulPop. Corrado Pizzinelli, all'epoca stretto collaboratore di Longanesi, a riguardo racconterà:

Non era facile fare un settimanale così, con alle spalle il Ministero della Cultura Popolare e con Longanesi che non voleva mai la retorica [...]. Purtroppo dovendo concedere qualcosa alla propaganda e al Minculpop (perché «Omnibus» non era un giornale minore come «L'Italiano», ma era venduto), Longanesi era sempre sotto pressione. Quella che trovava difficile da neutralizzare era la guerra continua sotterranea che tanti gli facevano e che gli procurava tutte le settimane minacce di soppressione. Ogni tanto veniva convocato d'urgenza e doveva andare al Ministero [...]. In ogni modo per quasi due anni riuscì a superare tutti gli ostacoli, anche perché tutti sapevano che poteva andare dal Duce e, parlando con lui, poteva bloccare tutte le manovre e le calunnie. Poi improvvisamente arrivò la fine.<sup>114</sup>

La lunga resistenza di «Omnibus» – o breve durata, a seconda dei punti di vista – non sarà dovuta probabilmente solo dai rapporti personali di Longanesi con il Duce. La rivista, al di là dell'atteggiamento frondista, sarà sempre ed in ogni caso un periodico fascista, a suo modo fedele alla linea culturale dettata dal regime: questa sua posizione organica le permetterà di sopravvivere molto più a lungo di

---

<sup>113</sup> *Dizionario generale degli autori contemporanei*, Firenze, Vallecchi, 1974, pp. 933-934.

<sup>114</sup> CORRADO PIZZINELLI, *Parliamo di Longanesi*, Roma, Grafica San Giovanni, 1988, p. 80, supplemento monografico de «Il Borghese», n. 10, 1988.

quanto ci si sarebbe potuti aspettare. Come mette in rilievo Michel Beynet a riguardo:

Malgré ce ton désinvolte, «Omnibus» était parfaitement, quant au fond, dans la ligne politique voulue par le régime, et pendant les vingt-deux mois de son existence, on peut très facilement suivre dans la revue de Longanesi les séquelles de la guerre d’Ethiopie, la guerre d’Espagne, le rapprochement avec l’Allemagne nazi et ses conséquences sur l’évolution du régime, notamment la dégradation de ses rapports avec l’Amérique.<sup>115</sup>

Inquadrato a grandi linee il progetto editoriale di «Omnibus», e la peculiare collocazione politica della rivista, è interessante ripercorrere brevemente l’approdo vittoriniano al periodico, per poi misurare di volta in volta il valore degli interventi dello scrittore siciliano in questa sede.

Secondo quanto ricostruito puntualmente da Raffaella Rodondi la rivista, sin dalla sua apparizione sulle scene, viene a trovarsi al centro di una polemica già avviata sulle colonne del «Bargello» – per mano tra gli altri dello stesso Vittorini – e diretta contro la «deleteria azione anticulturale»<sup>116</sup> dei periodici Rizzoli. Vasco Pratolini si scaglierà, ad esempio, contro il «mercantilismo dell’impresa», affermando che nella «confusione fra la mentalità borghese e bottegaia», da cui la rivista trarrebbe le proprie origini, sarebbe nato «il prototipo dell’anticultura, soprattutto dell’antipopolare».<sup>117</sup> Vittorini in precedenza, all’interno dello stesso ambito, contro la «rivistomania» espressa da «quei semenzai di borghesismo che sono i settimanali di novellistica illustrata», aveva addirittura proposto la “mietitura” con «falciate “d’autorità”»<sup>118</sup> (ovvero la chiusura per decreto ministeriale). L’accusa rivolta, in generale, ai propagandisti dell’anticultura, era quella di voler alimentare

---

<sup>115</sup> MICHEL BEYNET, *L’image de l’Amérique dans la culture italienne de l’entre-deux-guerres*, vol. I, Aix-Marseille, Publications de l’Université de Provence, 1990, p. 122.

<sup>116</sup> E. VITTORINI, *Cultura e divulgazioni anticulturali*, in «Il Bargello», a. IX, n. 13, 24 gennaio 1937, p. 3. Ora anche in: ID., *Letteratura arte... 1926-1937... cit.*, pp. 1031-1034.

<sup>117</sup> VASCO PRATOLINI, *Anticultura*, in «Il Bargello», a. IX, n. 33, 13 giugno 1937, p. 2. La citazione è tratta dalle note di Raffaella Rodondi: E. VITTORINI, *Letteratura arte... 1926-1937... cit.*, p. 1106.

<sup>118</sup> Vd. E. VITTORINI, *Obiettivi di stampa e propaganda. Mietere sulla rivistomania*, in «Il Bargello», a. VII, n. 26, 30 giugno 1935, p. 2. Ora anche in: ID., *Letteratura arte... 1926-1937... cit.*, p. 876.



nelle classi popolari «la fiamma del borghesismo»<sup>119</sup> con prodotti culturali di quart'ordine.

Tuttavia alla vigilia della comparsa di «Omnibus» nelle edicole, lo scrittore siciliano sembra aver maturato giudizi meno severi sulla pubblicistica targata Rizzoli, complice l'affidamento a Leo Longanesi, della direzione del nuovo settimanale. Alle critiche espresse a riguardo dall'amico Silvio Guarnieri, il 20 marzo del '37, risponde:

Perché non vuoi scrivere su «Omnibus»? Vero che si tratta di Mondadori-Rizzoli, ma è diretto da Longanesi e sarà certo meglio di «Quadrivio» e del «Meridiano di Roma». Io sono stato inviato e ci scriverò.<sup>120</sup>

A quanto pare per Vittorini l'anticonformismo longanesiano rappresenta, in certa misura, un certificato di garanzia di un certo grado di indipendenza: ed è da questo elemento specifico probabilmente che matura la decisione dello scrittore siciliano di aderire al progetto editoriale.

I primi passi che Vittorini muoverà in direzione della rivista di casa Rizzoli saranno legati all'attività di traduttore. Un paio di settimane dopo aver dichiarato i propri intenti all'amico Guarnieri, in questo senso scriverà a Lucia Rodocanachi, proponendole un'estensione della collaborazione avviata in precedenza, proprio in direzione di «Omnibus»:

C'è un giornale, «Omnibus», quello di Longanesi, che vuole traduzioni da me. Potrebbe aiutarmi? Vogliono novelle non più lunghe di tre quarti di pagina. Ho già impegni per una di Hughes (da *A Moment of Time*) una di Powys e una di Faulkner (questa da *Doctor Martino*). Io potrei darle 50 lire a novella per la solita prima stesura. [...] Debbo sempre lavorare per Mondadori e se non mi aiutasse lei per questa collaborazione al giornale dovrei rifiutare o cercare altri. Non posso bruciare tutto il mio tempo e consumare tutte le mie cartucce in traduzioni.<sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> Vd. E. VITTORINI, *Cronache del borghesismo*, in «Il Bargello», a. VII, n. 7, 17 febbraio 1935, p. 2. Ora anche in: ID., *Letteratura arte... 1926-1937...* cit., p. 848.

<sup>120</sup> E. VITTORINI, *I libri...* cit., p. 74.

<sup>121</sup> E. VITTORINI, *Si diverte...* cit., p. 72 (6 aprile 1937).

Lucia Rodocanachi, ancora una volta, avrebbe accettato le regole d'ingaggio vittoriniane. Lo scrittore siciliano, di conseguenza, il successivo 25 aprile, le scriverà anticipando l'invio di una raccolta di racconti di Hughes sui quali operare la scelta definitiva, per la pubblicazione in rivista:

Le faccio spedire a parte dal Vieusseux *An Omnibus* di Richard Hughes, per tradurne una novella. Non ho deciso quale. Mi piace *Poor Man's Inn* ma è troppo lunga. Mi piace *The Ghost* ma è forse un po' troppo breve. [...] *The Stranger* sarebbe la lunghezza giusta tirata al massimo. [...] Ma veda di decidere lei.<sup>122</sup>

La Rodocanachi tra i racconti di Hughes contenuti in *An Omnibus* sceglierà *The Ghost*: comporrà la solita prima stesura, che poi, presumibilmente rielaborata da Vittorini, comparirà con il titolo *Il fantasma* sul numero di «Omnibus» del 12 giugno del 1937.<sup>123</sup> Come già in precedenza il nome dell'amica sarà debitamente omissivo.<sup>124</sup>

La collaborazione con «Omnibus» si farà ancor più solida a partire dall'autunno successivo. Tra il 21 e il 22 novembre del '37, infatti, rivolgendosi ancora una volta a Silvio Guarnieri (dopo l'uscita dell'ultimo numero di «Letteratura» in cui erano comparsi testi di Bonaventura Tecchi e Raffaello Franchi), Vittorini proporrà addirittura un cambio di casacca definitivo a favore della rivista di Leo Longanesi:

Che ne dici dell'ultimo numero di «Letteratura»? Io ne sono piuttosto inorridito. E in un modo che mi disarmo, mi fa disperare e mi spinge solo a tirarmi indietro dalla rivista... Avevo fatto tanto per persuadere Bonsanti a mettere Landolfi e Bartolini [...] invece delle due settimane sante di Tecchi e di Franchi; ero sicuro di averlo persuaso, avevo ottenuto una sua specie di promessa, poi vado a Milano ed ecco al ritorno mi ritrovo Tecchi e Franchi con in più le spaventose recensioni dei libri di Grande e Pavolini... [...] Oppure rinunciamo ad avere una rivista e diamoci a «Omnibus». Se il *nostro*, le cose *nostre*, non possono valere che *in se stesse*, poco importa il posto dove si

---

<sup>122</sup> *Ini*, p. 74.

<sup>123</sup> RICHARD HUGHES, *Il fantasma*, in «Omnibus», a. I, n. 11, 12 giugno 1937, p. 4.

<sup>124</sup> Giuseppe Marcenaro a riguardo cita una lettera di Guglielmo Bianchi, che il 18 giugno 1937 scrive una cartolina a Lucia Rodocanachi di questo tenore: «Ho letto la *sua* traduzione su «Omnibus», assai buona. Spero ben pagata *almeno*, perché se no non capirei sprecare tanto tempo per gli *altri*» (G. MARCENARO, *Un'amica...* cit., p. 175).

pubblicano. «Letteratura» o «Omnibus» o «Gazzettino» non contano più, finiscono per essere terreno neutro.<sup>125</sup>

Il “cambio di casacca” non avrà seguito e la collaborazione continuerà su entrambi i fronti (tanto che su «Letteratura» di lì a qualche mese Vittorini comincerà a pubblicare a puntate *Conversazione in Sicilia*). Tuttavia è facilmente constatabile il fatto che lo scrittore siciliano – già nel momento in cui scrive all’amico Guarnieri proponendogli di passare alla concorrenza – anche come critico letterario (oltre che come traduttore) di fatto si sia già concesso ad «Omnibus»: nell’arco di pochissimi giorni, il 27 novembre del ’37, sulla rivista di Longanesi comparirà la sua recensione di *These Low Grounds*, pubblicato da Harper & Brothers, a New York, quello stesso anno.

L’articolo di Vittorini, sebbene discuta dell’opera di Waters Edward Turpin come uno «tra i più notevoli romanzi pubblicati»<sup>126</sup> nel 1937 negli Stati Uniti, non è accesa dello stesso grado di partecipazione emotiva, che era possibile registrare nel testo dedicato a Faulkner qualche mese prima: lo scrittore, di fatto, mantiene gli apprezzamenti per *These Low Grounds* su un piano esente da eccessivi sbilanciamenti (consapevole probabilmente del valore letterario non capitale dell’opera dello scrittore afroamericano). D’altro canto, come rileva Michel Beynet analizzando i contenuti dell’articolo, si registra una totale assenza di stoccate antistatunitensi, abbastanza consuete su «Omnibus»:

[...] assez curieusement, aucun antiaméricanisme n’apparaît dans cet article. Car si la sympathie qu’exprime Vittorini à l’égard des Noirs semble réelle et sincère, il n’accuse absolument pas le Blancs de racisme.<sup>127</sup>

Mancanza di accensioni entusiastiche, da un lato, e assenza di stoccate antiamericane dall’altro configurano secondo Beynet una sorta di ambiguità costitutiva in questo primo intervento apparso su «Omnibus». Di questa ambiguità,

---

<sup>125</sup> E. VITTORINI, *I libri...* cit., pp. 80-81.

<sup>126</sup> E. VITTORINI, *Terre basse*, nella rubrica *Corriere americano*, in «Omnibus», a. I, n. 35, 27 novembre 1937, p. 7. Ora anche in: ID., *Letteratura arte... 1926-1937...* cit., pp. 1104-1106.

<sup>127</sup> M. BEYNET, *L’image...* cit., p. 122.

a quest'altezza da registrare come mero dato, si darà conto e spiegazione di seguito, nell'attraversamento del territorio Saroyan (che fornisce elementi per un'interpretazione tridimensionale dell'atteggiamento vittoriniano). Da rilevare in ogni caso come la recensione nel suo complesso configuri comunque il ritratto di un romanzo onesto, da non lasciarsi sfuggire, poiché Turpin, assicura Vittorini, «ha una mano umanissima da grande scrittore».<sup>128</sup>

Dell'articolo è interessante evidenziare anche le battute finali, particolarmente significative per altri aspetti relativi all'evoluzione del Vittorini americanista. Scrive Vittorini:

Eppure il libro intero è, per la sua bellezza, un grido; ma non di razza, non di parte; è un grido di semplice umanità che non vuole il male. E suona come nella notte un pianto di fanciullo malato che non si sa se è bianco o negro.<sup>129</sup>

Il passaggio potrebbe essere trascritto a testimonianza dell'inizio di un processo, che sarà tipico del Vittorini americanista: la sovrapposizione, all'altrui discorso letterario, delle proprie personalissime ragioni poetico-ideologiche. Quel “grido di semplice umanità che non vuole il male”, sembra scaturire infatti direttamente dalla categoria di umanesimo universalistico del “mondo offeso”: categoria che lo scrittore siciliano va elaborando compiutamente proprio in questi mesi, durante la composizione di *Conversazione in Sicilia* (iniziata a settembre). Il mondo offeso, classe sociale sovrastorica e geograficamente trasversale, eminentemente vittoriniana, abbraccia omnicomprensivamente gli afroamericani, i repubblicani spagnoli sconfitti dai franchisti, i contadini e gli zolfatari siciliani... ovvero ogni uomo sofferente che esprime, per l'appunto, un grido di muta protesta. Pavese, lo si vedrà nella seconda parte, all'uscita di *Americana* individuerà immediatamente questo elemento anche nei corsivi di accompagnamento ai testi presenti

---

<sup>128</sup> E. VITTORINI, *Terre basse...* cit. p. 7.

<sup>129</sup> *Ibidem*.

nell'antologia. In una lettera allo scrittore siciliano scriverà a riguardo: «vi hai portato la tensione e gli strilli di scoperta della *tua propria* storia poetica».<sup>130</sup>

Oltre che per questi elementi, l'articolo dedicato ad Edward Turpin è importante per un ultimissimo aspetto: esso costituisce infatti il principio d'inesco della collaborazione editoriale con Valentino Bompiani. Qualche mese dopo l'uscita della recensione apparsa su «Omnibus», il 14 aprile del '38, l'editore milanese scriverà infatti a Vittorini:

Caro Vittorini,

ho letto il suo articolo su *Terre basse*, e ho richiesto il libro in esame. Vorrei ora sapere da Lei se giudica l'opera tanto interessante da giustificare una traduzione italiana e se, al caso, vorrebbe incaricarsi Lei della traduzione.<sup>131</sup>

A stretto giro di posta, il 19 aprile successivo, Vittorini risponderà a riguardo:

Caro Bompiani,

*Terre Basse* meriterebbe sì di esser tradotto ma vi sono due inconvenienti: 1) che bisognerebbe forse tagliare le parti più significative in omaggio alla censura; 2) che sarebbe un duro tradurre per i dialetti negri di cui l'opera è infarcita. Tutto considerato io sconsiglierei l'impresa. Ad ogni modo se Lei, letto il libro, giudicasse di poterlo pubblicare io sarei contento di poterlo tradurre. Ma posso consigliarLe dei libri più belli della cui traduzione mi incaricherei più volentieri, non senza prima, naturalmente, dati i miei rapporti con Casa Mondadori, averne chiesto il permesso al dottor Rusca. Dico libri belli e insieme aperti all'apprezzamento del pubblico più vasto. Come per esempio *Of mice and men* di cui Lei ha pubblicato una traduzione proprio in questi giorni. E posso consigliarLe anche libri secondo me non belli, ma commercialmente indicatissimi e non troppo dannosi al palato del pubblico. Libri, per esempio come *American dream* di Michael Foster, un best-seller di cui Lei avrà certo sentito parlare. Resto dunque in attesa d'un cenno di riscontro.

Mi creda cordialmente suo

Vittorini

A proposito di Steinbeck, se mi manda il libro io lo ricorderei e raccomanderei in «Omnibus» o in «Letteratura» o in entrambi.<sup>132</sup>

---

<sup>130</sup> C. PAVESE, *Mestiere...* cit., pp. 238-239.

<sup>131</sup> *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, a cura di Gabriella D'Ina e Giuseppe Zaccaria, Milano, Bompiani, 1988, p. 26.

<sup>132</sup> E. VITTORINI, *I libri...* cit., p. 85. Successivamente anche in: *Caro Bompiani...* cit., pp. 26-27.

Prenderà così avvio un'intensa corrispondenza che porterà Vittorini a svolgere per Bompiani, come per Mondadori, l'attività di traduttore e di consulente editoriale per le opere letterarie d'origine statunitense. Di seguito i passaggi cruciali del carteggio dipanatosi tra aprile e giugno del '38:

[25 aprile 1938, Bompiani a Vittorini]

Le Sue osservazioni sono giuste e tali da decidermi a declinare il libro. Qualunque Suo suggerimento mi sarà gratissimo ma dando la sua preferenza piuttosto ai libri di valore che a quelli di successo. Le mando il romanzo dello Steinbeck. Dello stesso autore ho fatto venire i libri precedenti. Li conosce bene? Che ne pensa? Vuole che glieli mandi?<sup>133</sup>

[27 aprile 1938, Vittorini a Bompiani]

Se mi manda i libri di Steinbeck mi fa un vero piacere. [...] Sarei contento di poter tradurre anch'io qualcosa di Steinbeck. Intanto le segnalo un libro, vecchio già di tre anni, ma molto buono e pubblicabilissimo. *Heaven's My Destination* di T. Wilder [...]. E le suggerirei di chiedere in esame *The Chute* di Albert Helper [...].<sup>134</sup>

[30 aprile 1938, Bompiani a Vittorini]

Le mando tutti i libri di Steinbeck e cioè *To a God Unknown*, *In Dubious Battle*, *Cup of Gold*, *Tortilla Flat*. Quest'ultimo, da quanto mi dicono, dovrebbe essere più interessante.<sup>135</sup>

[7 giugno 1938, Vittorini a Bompiani]

Caro Bompiani,

[...] solo ora ho potuto finire i quattro libri di Steinbeck. Le confesso che, dopo tale lettura, sono rimasto un po' perplesso circa il valore genuino dello scrittore. [...] Credo [...] che dei quattro libri da Lei mandatimi solo *Tortilla Flat*, pur nel suo picarismo, si avvicini a *Of mice and men*. Inoltre è un libro veramente spassoso, con un valore suo particolare e scritto da Dio. Io sarei contento di poterlo tradurre.

[11 giugno 1938, Bompiani a Vittorini]

Caro Vittorini,

fa piacere ricevere una lettera come la Sua e cioè avere amici collaboratori che si orientano e che sanno subito orientare.

Il Suo parere mi persuade. Se mi rimanda *Tortilla Flat* tratterò subito l'acquisto del libro e intanto lo leggerò.

---

<sup>133</sup> *Caro Bompiani...* cit., p. 27.

<sup>134</sup> E. VITTORINI, *I libri...* cit., p. 86. Successivamente anche in: *Caro Bompiani...* cit., 1988, p. 27.

<sup>135</sup> *Caro Bompiani...* cit., p. 28.

Poi Glielo rimanderò per la traduzione.<sup>136</sup>

La traduzione di *Tortilla Flat* uscirà per Bompiani nel 1939 e costituirà il primissimo frutto di quella stessa collaborazione editoriale da cui, tre anni dopo, scaturirà *Americana*.

Su «Omnibus», dopo il primissimo articolo dedicato a Turpin, Vittorini pubblicherà una traduzione da un breve racconto di Alfred Morang, intitolato *Calma sottozero*.<sup>137</sup> A seguire l'8 gennaio del '38 comparirà una breve presentazione dedicata a *Saroyan l'armeno*, a giudizio di Vittorini, tra gli scrittori americani, il «più interessante dei molti rivelatisi»<sup>138</sup> negli ultimi anni. La breve presentazione prelude alla comparsa, nel numero della settimana successiva, della traduzione dell'*Uomo col cuore negli altipiani*,<sup>139</sup> e al tempo stesso anticipa l'uscita di una serie di traduzioni e una recensione, che compariranno su «Letteratura» nello stesso mese.

L'articolo pubblicato su «Omnibus», come già accaduto nel caso di Turpin, viene giocato da Vittorini sul filo di una sottile diplomazia:

Senza quasi raccontar nulla, egli riusciva così ad esprimere un mondo con intensità lirica di poeta [...]. E in tutto una certa aria di favola. [...] I barbieri di William Saroyan sono infatti i più vivi e piccanti di colore che la letteratura dell'universo abbia dato dal tempo [...] delle *Mille e una notte* [...]. La novità di Saroyan è rimasta quella che era: le considerazioni personali non fanno più massa e colore nella sua prosa, ma continuano a esserne un elemento essenziale. [...] Saroyan appare allora decisamente in progresso sulle sue composizioni precedenti. Ma in altri racconti, quel mistero è un puro vuoto e non si può non rimpiangere il caldo del ragionamento lirico che, nei primi libri, dava, in ogni caso, concretezza all'esile segno da miniatura persiana col quale Saroyan traccia volti di uomini e profili di cose.<sup>140</sup>

---

<sup>136</sup> *Ini*, p. 30.

<sup>137</sup> ALFRED MORANG, *Calma sottozero*, in «Omnibus», a. I, n. 36, 4 dicembre 1937, p. 4.

<sup>138</sup> E. VITTORINI, *Saroyan l'armeno*, nella rubrica *Corriere americano*, in «Omnibus», a. II, n. 2, 8 gennaio 1938, p. 7. Ora anche in: ID., *Letteratura arte... 1938-1965...* cit., pp. 3-6.

<sup>139</sup> WILLIAM SAROYAN, *L'uomo col cuore negli altipiani*, in «Omnibus», a. II, n. 3, 15 gennaio 1938, p. 6.

<sup>140</sup> E. VITTORINI, *Saroyan l'armeno...* cit., p. 7.

La scrittura critica di Vittorini sembra diretta da un severo principio di sottoesposizione delle proprie personali idiosincrasie, sia a livello contenutistico che a livello stilistico. Vengono messi in rilievo i pregi dello scrittore di origini armene (senza tuttavia alcun spunto di esaltazione), e ne vengono adombrati i difetti: il tutto in nome di un sostanziale equilibrio di giudizio, col quale si vuole invitare ogni tipo di lettore ad avvicinarsi in nome di una curiosità piana, scevra da eccessi di parte.

Del tutto diversi i contenuti e i toni che si trovano – quasi sorprendentemente nel giro di un brevissimo arco di giorni – su «Letteratura». Sulla rivista di Bonsanti – a seguire la pubblicazione di *Tre racconti*<sup>141</sup> dello scrittore armeno, tradotti dello stesso Vittorini – compare un testo critico intitolato *Notizia su Saroyan*. Sin dalle battute iniziali riconosciamo intenti molto differenti nelle parole vittoriniane:

William Saroyan [...] è uno dei più vivi e interessanti tra gli scrittori giovani della letteratura americana, ossia della più viva e interessante, e più varia, ricca, libera letteratura che esista oggi al mondo. Il più americano anche, lui armeno. Perché in questa specie di letteratura universale ad una lingua sola, ch'è la letteratura americana di oggi, si trova ad essere più americano proprio chi non ha in sé il passato particolare dell'America [...].<sup>142</sup>

Il primo dato ad emergere con forza nel discorso vittoriniano, in assoluto per la primissima volta, riguarda il riconoscimento nella letteratura americana di una funzione universalistica, e la sua collocazione in posizione di totale preminenza rispetto a tutte le altre letterature, come “la più varia, la più ricca e la più libera del mondo”. Partendo a misurare dai primi interventi in tema di letteratura statunitense, si registra in questa sede tutta l'ampiezza dello scarto vittoriniano, nell'arco di soli sei anni: se nel '32 dalle colonne del «Bargello», s'è visto, lo scrittore siciliano attaccava frontalmente Barzini senior poiché questi definiva la letteratura

---

<sup>141</sup> WILLIAM SAROYAN, *Tre racconti (Intorno al mondo col generale Grant. Cinque pere mature. Il gatto)*, in «Letteratura», a. II, n. 5, gennaio 1938, pp. 116-126.

<sup>142</sup> E. VITTORINI, *Notizia su Saroyan*, in «Letteratura», a. II, n. 5, gennaio 1938, pp. 141-143. Ora anche in: ID., *Letteratura arte... 1938-1965... cit.*, pp. 7-12.



americana “la migliore letteratura del mondo”, ora sembra di assistere ad un completo risarcimento in favore delle ragioni dell'ex direttore del «Mattino».

Al di là di questo scarto, facilmente spiegabile attraverso l'analisi dell'evoluzione della traiettoria americanistica di Vittorini nel medio-lungo termine, potrebbe essere meno immediato spiegare da dove derivi invece il secondo scarto differenziale appena accennato: quello presente tra le posizioni, particolarmente mediate, espresse su «Omnibus», e quelle, molto più dirette, espresse in questa sede, nell'arco di un così breve lasso di tempo. È necessaria probabilmente un'analisi puntuale del secondo articolo, in tutti i suoi passaggi, per misurare a pieno la differenza di toni e contenuti.

Il Vittorini che si presenta al cospetto dei lettori della rivista di Bonsanti, s'è detto, sembra configurarsi come un Vittorini molto diverso da quello apparso su «Omnibus»: un Vittorini che, si intuisce tra le righe della recensione, va innestando la propria ricerca letteraria, deliberatamente, su rotte che costeggiano le rive d'oltreoceano. Un Vittorini che sembra addirittura alla ricerca di una propria “carta d'identità americana”, proprio perché – come Saroyan, l'armeno – negli Stati Uniti “si trova ad essere più americano proprio chi non ha in sé il passato particolare dell'America”:

[...] uno magari arrivato di fresco dal vecchio mondo e che abbia il suo carico di vecchio mondo sulle spalle ma lo porti come un carico di spezie, di aromi, non di pregiudizi feroci. America significherà per lui uno stadio della civiltà umana, egli l'accetterà come tale, e sarà americano in tal senso, puro, nuovo, senza nulla in sé di quanto dell'America è già morto e puzza. Sarà americano al cento per cento. E col suo carico di vecchio mondo che è solo un carico di aromi non farà che rendere speciale, concreto, definitivo il proprio essere americano, più ricca l'America, più superato il vecchio mondo.<sup>143</sup>

Quanto l'immagine del nuovo arrivato dal vecchio mondo con il suo carico di spezie e aromi corrisponda ad un identikit vittoriniano, in forma di autoritratto, è di difficile certificazione: tuttavia la *Notizia su Saroyan* sembra, in quest'ultimo

---

<sup>143</sup> *Ibidem*.

passaggio, acquisire inequivocabilmente i tratti di un'emigrazione dal vecchio mondo agita per interposta persona. Precoce testimonianza, a partire già da questo articolo del gennaio del '38, di una delle caratteristiche costitutive il mito letterario americano di marca vittoriniana: la sua natura di narrazione odeporica virtuale, di viaggio oltreoceano esperito attraverso l'opera altrui.

Proseguendo nella lettura dell'articolo, la vicenda letteraria di Saroyan, immigrato del vecchio mondo in terra americana, per Vittorini diviene esemplificativa delle straordinarie capacità ecumeniche insite nella letteratura d'oltreoceano, e costituisce contestualmente il pretesto per esprimere un appassionato elogio del *melting pot*, etnico e letterario, di cui gli Stati Uniti sono espressione:

E ognuno di questi suoi simili è uomo in assoluto. La terra è comune [...], e sia ora un armeno, e ora un finlandese, ora uno scozzese, o un ebreo, un polacco, uno sloveno, un italiano, un giapponese, un filippino, un tedesco o l'ultimo esemplare d'una razza distrutta, un assiro. Il carico di vecchio mondo è in lui ogni volta diverso, come profumo, ma comune è la terra, comune è la lingua, sempre la stessa è la storia, e Saroyan finisce per vedere al di là dei limiti geografici della terra americana, vede tutta la terra, e allora l'uomo, questo armeno o questo filippino, o anche questo assiro diventa, pur nel suo profumo speciale che è solo profumo, simbolo di tutta la razza umana.<sup>144</sup>

Nell'Italia che va maturando le leggi razziali Vittorini, attraverso Saroyan, proclama il proprio manifesto di umanesimo universale: anche in questo caso (come già per Turpin), probabilmente mutuato all'interno della sfera tematico-simbolica nella quale va maturando *Conversazione in Sicilia*, proprio in questi mesi.

Vittorini, nella già citata *Nota* cautelativa di *Conversazione*, scriverà che la Sicilia descritta nel romanzo “è solo per avventura Sicilia”, solo perché il nome “Sicilia” suona “meglio del nome Persia o Venezuela”. Alla luce della *Notizia su Saroyan*, il futuro tentativo da parte di Vittorini di spostare la ricezione dell'intreccio narrativo di *Conversazione* su di un piano transnazionale (sull'asse Sicilia-Persia-Venezuela), potrebbe derivare in parte – oltre che dai propositi di distrazione della censura, di

---

<sup>144</sup> *Ibid.*

cui s'è già fatto cenno – anche dalla concezione ecumenica dell'umanità che emerge nell'articolo dedicato allo scrittore di origini armene.

La corrispondenza tra le riflessioni presenti all'interno dell'articolo, e quanto Vittorini va sviluppando nella scrittura del romanzo ambientato in terra siciliana, non si ferma qui. Nel tratteggiare le modalità con cui Saroyan costruisce i propri personaggi, Vittorini scrive:

[...] persino la qualificazione di un uomo nel suo mestiere, nel suo essere barbiere, droghiere, giornalista o cantastorie prende l'intensità evocativa che è caratteristica dell'antico mondo orientale, *Mille e una notte*. [...] Saroyan non ha fatti da narrare, situazioni da svolgere, ma cose da dire. E i personaggi non lo interessano che come simboli delle cose che ha da dire. La sua ispirazione è lirica.<sup>145</sup>

In questo passaggio testuale si rilevano almeno tre punti di intersezione delle linee poetiche di *Conversazione* con le linee attribuite da Vittorini a Saroyan: nella “qualificazione di uomo nel suo mestiere” si intuisce il profilarsi in controluce di alcuni dei personaggi di *Conversazione*, identificati per l'appunto attraverso il nome e l'epiteto professionale; i personaggi visti come “simboli delle cose che ha da dire” l'autore sembrano anticipare la parte quarta del romanzo vittoriniano, nella quale si sviluppa tutto il velato discorso politico intorno al mondo offeso, attraverso la costruzione per l'appunto di quattro personaggi simbolo (l'arrotino Calogero, Porfirio il panniere, l'uomo Ezechiele e Colombo, il venditore di vino); infine anche per *Conversazione* si potrebbe individuare l'“ispirazione lirica” attribuita allo scrittore armeno.

Il passaggio testuale in cui è in assoluto più evidente l'attingere del Vittorini critico dallo stesso canovaccio tematico del Vittorini narratore, è contenuto però nelle battute finali dell'articolo:

Saroyan, lui e solo lui, con la polemica sua propria e il sentimentalismo suo proprio, attuazione sua propria della polemica e del sentimentalismo inespressi

---

<sup>145</sup> *Ibid.*

o altrimenti espressi di tutti gli uomini che in fondo, anche se non sanno, vogliono, aspirazione antica e ogni momento rinnovata, un regno dei cieli sulla terra.<sup>146</sup>

Il “regno dei cieli sulla terra”, come nota Raffaella Rodondi, è «motivo ben vittoriniano, che dalle pagine di *Giocchi di ragazzi*, trapassa [...] a *Conversazione in Sicilia*, nel dialogo tra il protagonista e il «piccolo siciliano» bracciante nei giardini d’aranci».<sup>147</sup>

Siamo al cospetto di travaso poetico-tematico, di fatto bidirezionale, che, secondo quanto aggiunge anche in questo caso la Rodondi:

[...] trova riscontro in chiave di omaggio nella prima puntata di *Conversazione in Sicilia* (in «Letteratura», aprile 1938), dove il Gran Lombardo si presenta «capelluto come un armeno». L’edizione in volume (1941) correggerà «capelluto come un uomo antico».<sup>148</sup>

Vittorini, attraverso l’elogio dell’opera di Saroyan, parla di sé. Attraverso l’universo letterario dello scrittore statunitense costruisce e dichiara pubblicamente il proprio personalissimo manifesto poetico-letterario.

Al cospetto di questo quadro risulta legittimo tornare allo scarto differenziale di cui si diceva e domandarsi ancora una volta: “perché sulla rivista di Longanesi Vittorini trattiene i propri giudizi personali, mentre su quella di Bonsanti (come già era accaduto per Faulkner in precedenza, del resto) si lascia andare ad un discorso più letterariamente schierato? Discorso nel quale peraltro Vittorini innesta un’ampia serie di motivazioni e temi appartenenti allo specifico della propria personalissima vicenda letteraria?” Potrebbe essere difficile trovare una spiegazione, soprattutto, se si dovessero rileggere, e tener presente, le parole dello scrittore siciliano a Silvio

---

<sup>146</sup> *Ibid.*

<sup>147</sup> Vd. E. VITTORINI, *Conversazione...* cit., in ID., *Le opere...* cit., p. 580.

<sup>148</sup> Si vedano le note di Raffaella Rodondi in: E. VITTORINI, *Letteratura arte... 1938-1965...* cit., p. 11

Guarnieri. Scriveva Vittorini, in un passaggio già citato, che qui risulta significativo riprendere:

Se il *nostro*, le cose *nostre*, non possono valere che *in se stesse*, poca importa il posto dove si pubblicano. «Letteratura» o «Omnibus» o «Gazzettino» non contano più, finiscono per essere terreno neutro.<sup>149</sup>

Se le “cose nostre” come Vittorini scrive all’amico “non possono valere che in sé stesse”, com’è che le idee espresse mutano in maniera così evidente al mutare della sede di pubblicazione? È davvero “terreno neutro” il luogo di pubblicazione? La domanda è evidentemente “retorica”, come lievemente retoriche erano le dichiarazioni vittoriniane all’amico Guarnieri: il luogo di pubblicazione ha sempre un ruolo fondamentale, rileverebbe Pierre Bourdieu, e anche se Vittorini sembra non riconoscerne l’importanza a parole, nei fatti lo fa pienamente.

Publicare su «Letteratura», rivista dedicata ad un pubblico di intellettuali e letterati (che presumibilmente stampa poche migliaia di copie), è ben diverso dal pubblicare su «Omnibus», rivista che raggiunge un numero molto più vasto di lettori e che proprio per questo deve prestare estrema attenzione a ciò che pubblica e al modo in cui lo pubblica. A questo si aggiunga che nella redazione di «Letteratura» Vittorini ha un ruolo che si potrebbe definire da *insider*, mentre per «Omnibus» i suoi compiti sono quelli di semplice collaboratore esterno: anche questo elemento potenzialmente può produrre una notevole differenza nel grado di libertà espressiva che ci si può concedere in rivista.

L’ambiguità del discorso vittoriniano su «Omnibus», raffrontata alla schiettezza delle opinioni che troviamo su «Letteratura», tuttavia va analizzata anche alla luce dell’immagine di America che la rivista di Longanesi va diffondendo. Michel Beynet, ha studiato il tema nel dettaglio,<sup>150</sup> e ha identificato il periodico di Longanesi come vero e proprio campione, esemplare di quella che fu l’immagine fascista dell’America, verso la fine degli anni Trenta. Scrive a riguardo:

---

<sup>149</sup> E. VITTORINI, *I libri...* cit., pp. 80-81.

<sup>150</sup> Vd. M. BEYNET, *L’image...* cit., pp. 119-167.

«Omnibus» était véritablement un observatoire idéal pour étudier l'image fasciste de l'Amérique [...], à une époque où, sans être franchement mauvaise, elle était en train de se dégrader très rapidement». <sup>151</sup>

La parola d'ordine ricorrente, da utilizzare secondo Beynet per descrivere il rapporto di «Omnibus» con gli Stati Uniti, è “ambiguità”. Da un lato sulla rivista si registra «une présence obsédante de l'Amérique»: <sup>152</sup> presenza che, confrontata con quella degli altri paesi, Italia compresa, è quantitativamente “sconvolgente” (tra articoli, racconti di autori americani, pezzi critici dedicati a questi stessi autori, racconti di autori italiani a soggetto americano e fotografie americane, non sarebbe un'esagerazione affermare, secondo Beynet, che gli Stati Uniti arrivano ad occupare tra un terzo e la metà delle pagine della rivista). Questo probabilmente per dare soddisfazione ad un pubblico “enormement intéressato” al tema.

D'altro canto tuttavia questa stessa presenza resta secondo Beynet:

[...] fort ambiguë, puisque la plupart des articles étaient antiaméricains, tandis que la plupart des nombreuses photos de vedettes de cinéma étaient autant de p[ro]p[ri]étaires, muets mais éloquents, en faveur de l'Amérique. <sup>153</sup>

[...] l'image positive de l'Amérique transmise par «Omnibus» est quantitativement très minoritaire, et elle concerne presque exclusivement Hollywood. De là à penser qu'il y avait, de la part de cette revue, une volonté délibérée d'opposer à une image positive, mais illusoire de l'Amérique, une image négative de l'Amérique réelle, il n'y a qu'un pas. <sup>154</sup>

Il risultato è che «Omnibus» ci mostra:

[...] comment le fascisme pouvait concilier ce qui était apparemment inconciliable, c'est-à-dire la fascination qu'exerçait l'Amérique sur le public, et la répulsion qu'aurait dû lui inspirer son régime politique. [...] «Omnibus» est donc le résultat d'un compromis entre ce que voulait le fascisme, et ce que

---

<sup>151</sup> *Ivi*, pp. 120-121.

<sup>152</sup> *Ivi*, p. 123.

<sup>153</sup> *Ibidem*.

<sup>154</sup> *Ivi*, p. 125.

voulait le public italien cultivé, ce qui explique le caractère foncièrement ambigu de l'image de l'Amérique transmise par cette revue.<sup>155</sup>

Se da un lato, come rileva Beynet, il regime fascista (a quest'altezza sempre più antiamericano), mostra di fatto la propria incoerenza e la propria natura di totalitarismo incompleto (se volesse essere ideologicamente consequenziale dovrebbe censurare i discorsi intorno ai prodotti culturali provenienti dalla democrazia d'oltre-oceano), dall'altro è vero anche che «Omnibus», nella sua generale propensione antiamericana, fondamentalemente non sta giocando una partita opposta a quella della propaganda fascista. Certo l'America su «Omnibus» è onnipresente – in larga parte per motivazioni di mercato – tuttavia la maggior parte delle volte se ne parla attingendo al consolidato repertorio degli stereotipi antiamericani di sempre: gli stessi ai quali attingerà la propaganda fascista quando verrà il momento di mettere in campo una serrata campagna antistatunitense.

Dagli interventi di Giuseppe Prezzolini a quelli di Moravia, dagli interventi di Emilio Cecchi (celato dietro lo pseudonimo “Il tarlo”), a quelli di Amerigo Ruggiero e Roberto Campagnoli, i temi che tornano sono sempre gli stessi: violenza e criminalità (declinate in particolare nella descrizione di rapimenti di bambini e gangsterismo); pena di morte; problema negro, linciaggi e razzismo; indipendenza della donna (che va sempre più sottraendo all'uomo le sue prerogative); sistematica proliferazione del divorzio e conseguente decadimento dell'istituto del matrimonio; povertà culturale; povertà delle classi subalterne; quest'ultima raffrontata ogni volta all'irrefrenabile lusso degli stili di vita di marca hollywoodiana. E anche il repertorio di autori e racconti che verranno pubblicati sulla rivista, come mostra efficacemente Beynet, sono scelti per fornire al lettore una sostanziale conferma di un'idea essenzialmente negativa del paese d'oltreoceano.<sup>156</sup>

Il settimanale, in ogni numero, si occupa di Stati Uniti, ma lo fa in un'ottica piccola, a tratti strapaesana: il lettore vi trova articoli sul cinema, racconti e romanzi

---

<sup>155</sup> *Ivi*, p. 124.

<sup>156</sup> Vd. *Ivi*, pp. 149-154.

a puntate, saggi di analisi politica... ma quello che traspare non è un vero tentativo di capire o descrivere l'America nella sua complessità, quanto piuttosto il proposito di ridurla, normalizzarla e renderla in qualche modo innocua. Anche l'idea politica che degli Stati Uniti prevale è molto simile a quella che sarà presentata di lì a breve da Cecchi in *America amara* (1939), e di fatto risulta perfettamente congeniale all'ideologia fascista: uno Stato vicino ad una deriva comunista, minato da scioperi, linciaggi e malavita; uno Stato dalla facciata populista, in realtà violento e repressivo; uno Stato col gusto sadico della pena di morte. Tra un numero e l'altro si susseguono le stoccate a Franklin Delano Roosevelt, al New Deal e alla fragilità economica e sociale del sistema americano.

Come agisce Vittorini in questo contesto? Secondo Beynet si allinea di fatto all'ambiguità della rivista. E se da un lato è l'unico che non promuove discorsi esplicitamente antiamericani (anzi spesso smorza le interpretazioni stereotipiche che potrebbero derivare dalla lettura degli autori che va antologizzando), d'altro canto la sua azione di critica letteraria non ha nemmeno nulla di esplicitamente filo-americano.<sup>157</sup>

Di fatto, anche rispetto all'analisi riguardante Vittorini, si può essere parzialmente d'accordo con Beynet, a patto di rovesciare il ragionamento di base: l'ambiguità degli scritti vittoriniani è un dato inequivocabile, se n'è dato atto prendendo a caso esemplare il discorso critico intorno a Saroyan; e come si vedrà questa stessa ambiguità attraverserà la maggior parte degli articoli comparsi sulla rivista di Longanesi. Tuttavia essa deriva, molto probabilmente, da motivazioni del tutto differenti rispetto a quelle che producono, più in generale, l'ambiguità della rivista stessa.

Vittorini, a quest'altezza cronologica, muove da un sostanziale entusiasmo nei confronti della letteratura e della civiltà d'oltreoceano (l'articolo dedicato a Saroyan su «Letteratura» ne costituisce l'aperta conferma), tuttavia è perfettamente consapevole di non poter esprimere “in chiaro” le proprie opinioni: perlomeno non

---

<sup>157</sup> Delle analisi di Beynet riguardo gli articoli pubblicati da Vittorini su «Omnibus» si darà conto di seguito, articolo per articolo.



su «Omnibus». Di qui deriva probabilmente il vasto repertorio di dispositivi di attenuazione, diplomazia e mascheramento che di volta in volta vengono messi in funzione e che determinano l'ambiguità di cui si discute.

Oltrepassato il perimetro degli scritti vittoriniani, la pagina di «Omnibus» risulta ambigua per ragioni speculari: il settimanale non può non parlare abbondantemente di America, poiché sono i lettori a chiederlo, acquistando le decine di migliaia di copie del periodico in vendita nelle edicole; dal punto di vista politico, tuttavia, la fortissima presenza degli *States* viene attenuata attraverso il ricorso ad un antiamericanismo in linea con le politiche culturali del regime.

In tutto questo il punto di approdo dell'americanismo "attenuato" di Vittorini, ed il punto d'approdo dell'antiamericanismo, "attenuato" a sua volta, della rivista longanesiana, se geo-referenziati puntualmente all'interno del campo letterario, con ogni probabilità non distano molto, e si situano in territori di "ambiguità" del tutto simili.

Buona parte di queste considerazioni potrebbero apparire marginali, nella descrizione del percorso vittoriniano all'interno dei territori della letteratura statunitense: tuttavia conoscere la collocazione e l'orientamento delle postazioni critiche vittoriniane all'interno del campo letterario, può servire a ricostruire con maggior precisione gli intenti con cui lo scrittore siciliano interviene, di volta in volta, calibrando il tiro in maniera differente, in relazione naturalmente alla sede di pubblicazione.

In questo contesto generale, se si torna ad analizzare il discorso critico intorno a Saroyan, ci si accorgerà che per avere un campione significativo del pensiero vittoriniano riguardo all'autore d'origine armena, si dovrà necessariamente far riferimento all'articolo comparso su «Letteratura», piuttosto che a quello apparso su «Omnibus».

Vittorini, dell'intensa attività pubblicistica dedicata a Saroyan, il 16 gennaio del '38 (prima ancora che l'articolo e le traduzioni per «Letteratura» vengano dati effettivamente alle stampe), darà conto in una circostanziata lettera a Luigi Rusca. Al direttore generale di Mondadori, facendo leva sull'ampia visibilità data allo scrittore di origine armena attraverso i periodici, proporrà un'idea coltivata da tempo (della quale aveva messo a parte Lucia Rodocanachi già a partire dal giugno precedente),<sup>158</sup> quella di far uscire un volume di racconti scelti:

Le segnalo sul n° 2, anno II, 8 gennaio [19]38, di «Omnibus» un mio *Corriere Americano* su William Saroyan, e sul n° 3, 15 gennaio, dello stesso giornale una mia traduzione di un racconto del detto autore. Vuol vedere se Le interessa? Si tratta di uno scrittore di primo ordine che comincia a fare chiasso anche in Italia. Io ne ho scritto anche per il prossimo numero di «Letteratura» e so di due o tre che ne scriveranno sui quotidiani. Perché non approfittare della corrente e mettere fuori un volume di racconti scelti tra i migliori dei quattro volumi che egli ha dato alle stampe finora? Io potrei prepararlo in brevissimo tempo anche a parte degli impegni già presi con Mondadori. Mi sta molto a cuore tradurlo, e se la cosa non La interessasse, Le sarei grato se volesse darmi il permesso di provare presso altri editori. Ma sarebbe importante per la Medusa avere anche un Saroyan in collezione.<sup>159</sup>

Il suggerimento di Vittorini, complice forse la velata minaccia di rivolgersi ad “altri editori” (il riferimento è a Bompiani con tutta probabilità), non verrà lasciato cadere: Rusca esprimerà parere favorevole e affiderà la traduzione di Saroyan allo stesso Vittorini. Il volume di racconti uscirà nel 1940, con il titolo *Che ve ne sembra dell'America*, e la *Notizia su Saroyan* uscita su «Letteratura» verrà riadattata a *Prefazione* (con significativi tagli, dovuti alla promulgazione, nel frattempo delle leggi razziali).<sup>160</sup>

---

<sup>158</sup> Scriveva Vittorini alla Rodocanachi il 25 giugno 1937 riguardo a Saroyan: «penso a decidere Mondadori di accettarne la traduzione di tutto un volume, l'anno venturo» (E. VITTORINI, *Si diverte...* cit., pp. 77-78).

<sup>159</sup> *Ivi*, p. 78.

<sup>160</sup> Nel 1940 lo scritto vittoriniano, nel “trasloco” di sede (da una rivista di nicchia come «Letteratura», ad un volume pubblicato in una delle collane più importanti di Mondadori), rischia di entrare in urto con le politiche culturali del regime fascista, in particolare se si tiene conto dell'emanazione, nel frattempo, delle leggi per la difesa della razza. Raffaella Rodondi a questo proposito segnala il fatto che, in «ossequio alle leggi razziali, la *Prefazione* registra l'estromissione dell'«ebreo» da quella patria ideale del genere umano ch'è l'America vittoriniana. Parallelamente l'«italiano», in precedenza confuso nel gruppo delle diverse nazionalità, viene avanzato in prima sede. Variante certamente coatta quella relativa all'«ebreo», [aggiunge

Secondo quanto testimoniato dallo stesso Vittorini in una lettera a Silvio Guarnieri del 7 giugno 1938, in seguito all'intensa attività pubblicistica di cui s'è dato conto, con Saroyan si avvierà anche una rapporto di corrispondenza personale:

Io lavoro inoltre a traduzioni: ora ho cominciato la scelta di racconti da Saroyan. E sono in corrispondenza con lui dopo l'articolo che gli mandai. Mi scrive delle lettere molto simpatiche; ma io faccio una fatica terribile a scrivergli in inglese.<sup>161</sup>

### *5. La scoperta di Erskine Caldwell*

Il 1938 – oltre che per l'inizio della collaborazione editoriale con Bompiani e l'avvicinamento all'universo letterario di Saroyan – è caratterizzato, per il Vittorini americanista, dalla scoperta di Erskine Caldwell, autore che verrà assunto ben presto nel novero degli scrittori americani prediletti. Il primo tributo dedicato allo scrittore statunitense sarà la pubblicazione, il 12 febbraio del 1938, ancora una volta su «Omnibus», di *Gente in Georgia*,<sup>162</sup> traduzione vittoriniana di *August Afternoon*. Il racconto, tratto dalla raccolta *We Are the Living*, verrà proposto al pubblico di «Omnibus» come il primo scritto dell'autore americano pubblicato in Italia.

Un mese dopo, forse per un semplice principio di condivisione intellettuale, o forse per aggiungere potenziali candidati alla “Ceka” delle traduzioni,<sup>163</sup> Vittorini metterà a parte anche Lucia Rodocanachi della scoperta di Caldwell:

---

Rodondi] come confermano [...] le reiterate disposizioni in materia del ministero della Cultura popolare» (in E. VITTORINI, *Letteratura arte... 1938-1965... cit.*, p. 11).

<sup>161</sup> E. VITTORINI, *I libri... cit.*, p. 87.

<sup>162</sup> ERSKINE CALDWELL, *Gente in Georgia*, in «Omnibus», a. II, n. 7, 12 febbraio 1938, p. 4.

<sup>163</sup> Nella lettera del 12 maggio 1933 a Lucia Rodocanachi, sopra già citata, Vittorini scriveva: «se Lei vorrà ancora accettare di essermi compagna, potremo, credo, organizzare una vera e propria *ceca* – di traduzioni

[...] le ho fatto mandare Erskine Caldwell: *We Are the Living*. Ricevuto? Alcuni racconti sono molto belli; altri generici; forse scritti solo per far quattrini su riviste. Conosce lei di Caldwell *Tobacco Road*? Montale non ce l'ha e io non l'ho nemmeno. L'ho letto in francese, però, io. Per ragioni di economia. C'è una differenza enorme di costo tra le edizioni francesi e quelle inglesi o americane. E in francese Montale ce l'ha.<sup>164</sup>

In questo contesto di avvicinamento alla opera caldwelliana, su «Omnibus», nei mesi successivi, compariranno altre traduzioni di racconti dello scrittore statunitense: *La paura*<sup>165</sup> (titolo originale *The Shooting*) nel numero del 2 luglio 1938 e *Il timido*<sup>166</sup> (titolo originale *A Day's Wooing*) nel numero del successivo 20 agosto. Raffaella Rodondi apre all'ipotesi, «tutta da verificare» scrive, che anche dietro queste due traduzioni ci sia la mano di Vittorini, «forsanche assistito da Lucia Rodocanachi». <sup>167</sup> La presenza dell'opera traduttoria vittoriniana sembra effettivamente trovare conferma in una lettera a Guarnieri del 7 giugno dello stesso anno nella quale lo scrittore siciliano dice di aver fatto per «Omnibus» due traduzioni da Caldwell:<sup>168</sup> questo confermerebbe di fatto l'autorialità di Vittorini per almeno due traduzioni caldwelliane, delle tre comparse sulla rivista di Leo Longanesi (non escludendo peraltro che anche la terza, magari intrapresa dopo la lettera a Guarnieri, celi la firma dello scrittore siciliano). Il secondo elemento – ovvero la potenziale collaborazione della *négresse* – contrariamente a quanto potrebbe sembrare, non trova invece conforto documentale:<sup>169</sup> ad oggi, in assenza

---

rapide e buone – e diventare ricchi!» (E. VITTORINI, *Si diverte...* cit., p. 26). Come avvertono in nota, i curatori del carteggio Vittorini-Rodocanachi, lo scrittore siciliano utilizzando il termine “*ceca*” intendeva riferirsi, con tutta probabilità, alla «Ceka, la polizia segreta organizzata subito dopo la rivoluzione russa nel 1917» (*Ivi*, p. 27). La segretezza riguardava probabilmente gli accordi tra Vittorini e la Rodocanachi, in particolare l'anonimato dietro il quale la traduttrice doveva restare celata.

<sup>164</sup> *Ivi*, p. 87.

<sup>165</sup> E. CALDWELL, *La paura*, in «Omnibus», a. II, n. 27, 2 luglio 1938, p. 4.

<sup>166</sup> E. CALDWELL, *Il timido*, in «Omnibus», a. II, n. 34, 20 agosto 1938, p. 5.

<sup>167</sup> Si vedano le note di Raffaella Rodondi in: E. VITTORINI, *Letteratura arte... 1938-1965...* cit., p. 15.

<sup>168</sup> Scrive Vittorini a Guarnieri il 7 giugno 1938: «Ho letto Caldwell; tutti e due i romanzi, le novelle e i saggi. L'ho già recensito in «Omnibus». E ho tradotto sue novelle, pure in «Omnibus». Presto appena avrò tempo lo presenterò anche in «Letteratura» (E. VITTORINI, *I libri...* cit., p. 87).

<sup>169</sup> Per dare un tenue supporto indiziario all'ipotesi che anche le traduzioni della *Paura* e del *Timido* siano frutto della collaborazione Vittorini-Rodocanachi, Raffaella Rodondi cita la lettera scritta da Vittorini alla *négresse* il 12 marzo (sopra riportata), nella quale lo scrittore siciliano annuncia l'invio del volume di

di ulteriori elementi, per queste traduzioni si dovrà pensare dunque, in caso di attribuzione a Vittorini, ad un lavoro svolto in sostanziale autonomia.

In tutti i casi lo scrittore siciliano, già dopo la prima traduzione comparsa a febbraio, il 19 marzo 1938, pubblica, sempre su «Omnibus», una presentazione di Caldwell intitolata *Cotone e tabacco*.<sup>170</sup>

Come già per Saroyan, lo scrittore americano viene presentato al potenziale lettore italiano senza sbilanciamenti e attraverso la studiata alternanza di spunti critici («la sua polemica, come polemica sociale, resta forse senza scopo», il suo stile è «vigoroso, anche se a tratti enfatico») ad accenni dagli intenti lievemente mitografici: «ha zappato la terra, ha raccolto il cotone; poi si è messo a scrivere e ha conosciuto la miseria delle grandi città, nel tentativo di guadagnarsi la vita come scrittore. È stato operaio in una raffineria d'olio, inserviente di cucina, macchinista di teatro, cameriere in caffè di stazione e portiere in una squadra di calcio molto rinomata della Pennsylvania». *Tobacco Road* scrive Vittorini «è saltato fuori» come «piccolo capolavoro», anche se Caldwell «considerato [...] una specie di Faulkner», con l'autore di *Light in August* «in comune [...] non ha che l'alta statura di scrittore».

Al di là del ben soppesato contrappunto di giudizi positivi e negativi che Vittorini applica – tenendo nella dovuta considerazione, anche in questo caso, la sede giornalistica sulla quale va scrivendo – *Cotone e tabacco* rappresenta un'occasione di vaghissima polemica con il sistema letterario italiano sottoposto ad un regime censorio sempre più asfissiante, al quale nessuno sembra aver intenzione di opporsi:

Col secondo romanzo [*Piccolo campo*], più bello e forte del primo, ha dato origine a un clamoroso incidente tra scrittori e censura, poiché tutti gli scrittori degli Stati Uniti si sollevarono solidali contro la censura che voleva sequestrare il libro per «oscenità», e minacciarono di abbandonare in massa il suolo americano se non si fosse ritirato il decreto di sequestro. Fu una prova di

---

racconti di Caldwell intitolato *We Are the Living*: la lettera non costituisce un indizio effettivo in direzione di una conferma dell'ipotesi delineata. La raccolta di racconti *We Are the Living*, pubblicata per Viking Press nel 1933, al suo interno non annovera infatti *La Paura* (*The Shooting*) e *Il Timido* (*A Day's Wooing*).

<sup>170</sup> E. VITTORINI, *Cotone e tabacco*, nella rubrica *Corriere americano*, in «Omnibus», a. II, n. 12, 19 marzo 1938, p. 7. Ora anche in: ID., *Letteratura arte... 1938-1965...* cit., pp. 13-16.

solidarietà letteraria forse unica nella storia del mondo, e il decreto venne ritirato, il libro salvato, e Caldwell ora vive tranquillo avendo la stima di chi lo capisce e l'ostilità di chi non lo capisce [...].<sup>171</sup>

Vittorini non si sbilancia nell'esprimere valutazioni e raffronti rispetto al contesto letterario italiano, ma sembra abbastanza evidente come quest'ultimo costituisca implicitamente il secondo termine di paragone nel discorso intorno al rapporto di Caldwell con la censura statunitense: in questo va tenuto presente che lo scrittore siciliano già a partire dall'estate del 1934 aveva cominciato ad avere i primi problemi personali con le prefetture, relativamente alla pubblicazione del *Garofano rosso* su «Solaria» (per analoghe accuse di immoralità);<sup>172</sup> e successivamente le attività di censura avevano avuto ripercussioni sulla sua attività di traduttore, secondo quanto confidato a Silvio Guarnieri solo qualche mese prima della pubblicazione di *Cotone e tabacco*.<sup>173</sup> Da questi precedenti scaturisce probabilmente lo spunto polemico (talmente velato da risultare quasi incodificabile), presente nell'articolo. In ogni caso, ancora una volta, Vittorini sembra stia sfruttando il

---

<sup>171</sup> *Ibidem*.

<sup>172</sup> Alberto Carocci scriveva a Vittorini il 14 agosto 1934: «Caro Vittorini, oramai sei ufficialmente riconosciuto per un pornografo. L'ultimo numero di «Solaria» è stato sequestrato in questi giorni con decreto prefettizio, a causa del tuo *Garofano rosso*. [...] mandami prestissimo la prossima puntata, più espurgata che puoi: devo sottoporla all'esame dell'Ufficio Stampa della Prefettura». Vittorini avrebbe risposto a stretto giro di posta il 16 agosto: «Caro Alberto – mi racconti una storia? Io non capisco cosa ci fosse di sequestrabile. Allora perché non sequestrano tutta la buona letteratura italiana dal '300 al '700? Raccontami meglio la cosa e mi rivolgerò a Pavolini per far togliere il sequestro. [...] Che significa poi espurgata? senza male parole semplicemente o addirittura portare l'azione fuori dal sofà?». Di nuovo Carocci il 31 agosto 1934: «Caro Vittorini, non è uno scherzo. Anzi, mi meraviglio della tua meraviglia. Il clima del regime, per tua regola, è una cosa seria: le rivoluzioni si fanno o non si fanno. Rivolgiti pure a Pavolini, ma ti predico un buco nell'acqua. Mandami possibilmente subito la puntata seguente. Espurgata, significa, che le pelose orecchie del funzionario dell'Ufficio Stampa non debbano esserne scandalizzate; non occorre che tu porti in chiesa la Madonna a cavallo» (E. VITTORINI, *I libri...* cit., p. 39). I problemi per *Il garofano rosso* continuarono anche in seguito, il 2 novembre dello stesso anno a Silvio Guarnieri Vittorini scriveva: «Io ho avuto anche stavolta il *fermo* della censura per la VII puntata del *Garofano*: e debbo rassegnarmi a lasciarla uscire come i giornali in tempo di guerra, tutta frastagliata di spazi bianchi – Ma andrò a Roma da Ciano, quando si tratterà di mettere insieme il volume, e lo coprirò di contumelie. Che mi mandino al confino, perlomeno!» (*Ivi*, p. 53). Per la polemica di Vittorini intorno al tema della censura, già da prima che *Il garofano rosso* venisse bloccato, si veda anche: E. VITTORINI, *Una censura letteraria?*, in «Il Bargello», a. VI, n. 26, 1 luglio 1934, p. 3 (ora anche in: ID., *Letteratura arte... 1926-1937...* cit., pp. 793-795).

<sup>173</sup> Scriveva Vittorini a Guarnieri tra il 21 e il 22 novembre 1937: «Per me stesso non ho potuto ottenere traduzioni che fino al 31 marzo. Sembra non abbiano modo di lavorare. Manca la carta, manca tutto... E la censura è feroce. Sono letteralmente presi dal panico (dico gli editori)» (E. VITTORINI, *I libri...* cit., p. 81).

discorso intorno alla vicenda letteraria di un altro autore, per intervenire indirettamente sui problemi che riguardano più da vicino la sua vicenda letteraria personale.

In questa direzione, ancora più interessante rispetto a *Cotone e tabacco*, risulta essere un secondo intervento dedicato a Caldwell e pubblicato, sempre su «Omnibus», il 17 settembre del 1938. Si tratta di un'intervista, intitolata per l'appunto *Caldwell*,<sup>174</sup> che Vittorini avrebbe parzialmente ri-antologizzato in *Diario in pubblico* nel 1957, presentandola come segue:

Si ricorreva a ogni sorta di espedienti, negli anni come il 1938, per riuscire a dire qualcosa di quanto pur si aveva da dire in contrasto con l'ideologia ufficiale e con i luoghi comuni dell'opinione pubblica di allora. A me accadde anche di inventarmi un'intervista con uno scrittore straniero. E fu attribuendola all'intervistato che pubblicai, con altre di carattere più contingente, la considerazione di cui sopra. Il presunto intervistato era l'americano Erskine Caldwell.<sup>175</sup>

In questo caso dunque è lo stesso Vittorini, a distanza di quasi vent'anni, a certificare come in certa misura programmatico l'uso a pretesto polemico dell'altrui esperienza letteraria. Ed in effetti se da un lato, come segnala Raffaella Rodondi, la «presunta intervista, specie nella zona più cronachistica, potrebbe derivare dal carteggio»<sup>176</sup> con Caldwell, dall'altro il carattere di costruzione «a tavolino» emerge chiaramente dalla presenza di temi tipicamente vittoriniani, provocatoriamente impostati per agire direttamente sul campo letterario nazionale.

In prima battuta, nel solco dell'idea vittoriniana (che già traspariva nell'articolo dedicato a Faulkner nel '37) di una letteratura italiana spesso ferma in posizione di retroguardia, Caldwell, intervistato, confesserebbe allo scrittore siciliano «che, come moltissimi oggi in America», sino a poco tempo prima aveva «una falsa opinione» della «curiosità culturale» degli italiani: «Vi credevo immersi nel culto degli antenati»

---

<sup>174</sup> E. VITTORINI, *Caldwell*, col soprattitolo *Colloqui per corrispondenza*, in «Omnibus», a. II, n. 38, 17 settembre 1938, p. 7. Ora anche in: ID., *Letteratura arte... 1938-1965... cit.*, pp. 24-30.

<sup>175</sup> E. VITTORINI, *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1976, p. 103.

<sup>176</sup> Si vedano le note di Raffaella Rodondi in: E. VITTORINI, *Letteratura arte... 1938-1965... cit.*, p. 30.

(l'interesse dimostrato nei confronti della sua opera gli avrebbe fatto cambiare idea). A seguire con inconfondibile tono di voce vittoriniano, lo scrittore americano espone l'idea di una cultura universale «espressione ultima della civiltà umana», che tuttavia non può essere affidata al primato di una cultura nazionale rispetto alle altre: «Ebbene, io credo che nessuna cultura particolare lo sia. Non la francese, non l'italiana, non l'americana... Credo interrotto, e non so spiegarvi per quale ragione, il tempo in cui la cultura di una determinata nazione era la cultura per eccellenza, la cultura espressione ultima della civiltà umana». Al di là del tema caro a Vittorini di una cultura umanistica universale, in questo caso il bersaglio polemico latente sembra essere la pretesa (tipicamente fascista), del primato della cultura italiana a livello internazionale, in nome del glorioso passato umanistico. Poche righe dopo, in immediata sequenza, si registra invece la stoccata nei confronti della «pseudo-cultura di colore locale» (in questo caso il bersaglio è rappresentato con tutta probabilità da Strapaese).

Di seguito Caldwell aggiungerebbe: «Ma suppongo, purtroppo, più probabile che, ancora una volta, solo una parte dell'umanità, un popolo o un gruppo di popoli, assuma in proprio la misura dell'universale e dia al mondo un'ultima espressione di cultura, di civiltà umana, sotto forma di sua cultura particolare». Supposizione in base alla quale, nel fittizio gioco dialettico su cui si regge l'articolo, Vittorini chiede al Vittorini-Caldwell: «Dove credete che questo possa avvenire più facilmente?». Questi, naturalmente, si dice «sicuro che il Nord America è tra i paesi che camminano verso l'incivilimento» poiché qui il «numero degli uomini animati da volontà civile, degli uomini che posseggono la misura dell'universale» è in continuo aumento, mentre perdono sempre più terreno «i coloniali, i localisti, i fautori del pittoresco». Seconda stoccata alle ideologie strapaesane di cui la cultura fascista spesso si fregia.

Nella continuazione del gioco ventriloquo d'invenzione vittoriniana, seguono una serie di domande e risposte relative al tema del “Mezzogiorno americano”, costruite forse con l'intento di affrontare indirettamente problemi tipici anche della



questione meridionale in Italia:<sup>177</sup> il problema derivato dai «residui della grande proprietà terriera qual era all'epoca schiavista», ad esempio, richiama direttamente il problema del latifondo dilagante nel nostro Meridione, e la questione del poverissimo bracciantato che «non riceve compenso» se non attraverso una parte del raccolto (ovvero il fenomeno americano degli *sharecroppers*), è vivissima anche nel Sud Italia (e rievoca peraltro, vicinissime, le pagine di *Conversazione* in cui il venditore di arance, sul traghetto che da Villa San Giovanni conduce a Messina, si lamenta con Silvestro del fatto di essere pagato attraverso una porzione dell'invendibile raccolto d'agrumi).<sup>178</sup>

Vittorini, attraverso l'avatar caldwelliano, si spende in seguito nell'attenuazione di uno degli stereotipi più tipici dell'antiamericanismo di sempre (propagandato in precedenza anche sulla stessa rivista longanesiana):<sup>179</sup> il “problema negro”, ovvero il razzismo americano rappresentato al suo più alto grado dai linciaggi del *Ku Klux Klan*. Quest'ultimo, certifica Caldwell, sebbene «riesca ancora oggi a far del male» sarebbe «in declino» poiché la sua retorica «non ha più presa sulle masse»: «si comincia a riderne», «i suoi delitti non vengono più applauditi» e anzi «qualche volta suscitano anche violente reazioni di piazza».

Avviandosi verso le battute finali della pseudo-intervista, lo scrittore siciliano, dopo aver fatto enunciare a Caldwell un canone di scrittori americani «che hanno un valore di novità letteraria» (e che come ha notato Raffaella Rodondi «coincidono in larga misura con le preferenze di Vittorini»<sup>180</sup> dello stesso periodo), domanda: «Credete anche voi che la letteratura americana sia la migliore del mondo?».

---

<sup>177</sup> La scelta vittoriniana di avvalersi della locuzione tipicamente italiana “Mezzogiorno”, in luogo di quella più universale di “Sud americano”, risulta di per sé indicativa: l'intento programmatico dello scrittore potrebbe essere proprio quello di evocare un cortocircuito semantico, nella coscienza del lettore, tra il Sud degli Stati Uniti e il Sud d'Italia, al fine di poter parlare (nascostamente) dell'estrema povertà del nostro Meridione.

<sup>178</sup> Cfr. E. VITTORINI, *Conversazione...* cit., in ID., *Opere...* cit., pp. 578-582.

<sup>179</sup> Vd. ROBERTO CAMPAGNOLI, *K.K.K.*, in «Omnibus», a. I, n. 37, 11 dicembre 1937, pp. 1-2.

<sup>180</sup> Si vedano le note di Raffaella Rodondi in: E. VITTORINI, *Letteratura arte... 1938-1965...* cit., p. 30. L'elenco attribuito da Vittorini a Caldwell conterrebbe «Albert Halper, James T. Farrell, Morley Callaghan, John Steinbeck, la Cather... E tra quelli che hanno dato un solo libro: Millen Brand, William Brown Meloney, il negro Turpin...» (E. VITTORINI, *Caldwell...* cit., p. 7). In parte l'elenco si dimostra perfettamente coincidente con le letture americane delle quali lo scrittore siciliano scriveva all'amico Silvio Guarnieri il 7 giugno precedente: «Altri americani che ho letto e mi piacciono sono: Thomas Wolfe,

La risposta si spinge a sfiorare il confine ultimo consentito nell'Italia dei fasci:

Fuori dall'americana io non conosco che la letteratura inglese e la francese. E l'americana è certo migliore di queste due. Ha un maggior numero di scrittori buoni, di scrittori che posseggono la misura dell'universale... Ma naturalmente vi sono scrittori buoni in ogni paese.<sup>181</sup>

Anche agendo attraverso lo scudo della falsa identità momentaneamente presa a prestito da Caldwell, Vittorini non si sarebbe potuto spingere oltre: perlomeno non sino al punto di porre la letteratura americana in posizione di preminenza rispetto a quella italiana. Il sostanziale “sì la letteratura americana è la migliore del mondo”, si consuma dunque per “interposta-letteratura”: declassando le letterature europee più vicine a quella italiana (ovvero quella inglese e quella francese), a letterature di “serie b”.

Vero capolavoro di mistificazione letteraria l'intervento di Vittorini su «Omnibus» ricorda il tentativo, per certi versi simile (ma non approdato a pubblicazione), della falsa corrispondenza da Malaga a firma *El Gringo* proposta al direttore del «Bargello» nel luglio del '36.

Il fatto che Vittorini sia in certa misura costretto, per dire le proprie opinioni intorno alla letteratura d'oltreoceano, a ricorrere ad un tale espediente di “contraffazione vocale”, è indicativo inoltre di almeno tre elementi già parzialmente delineati: nel 1938 l'elogio della letteratura americana è sempre più un elemento di opposizione culturale alle politiche di regime, e apparire apertamente americanisti comincia ad essere percepito come problematico; «Omnibus» si conferma non essere per nulla “terreno neutro”, come è già stato ampiamente discusso; Vittorini, quando scrive di letteratura statunitense, con piena consapevolezza, misura il grado di autocensura da applicare di volta in volta, a seconda della sede prescelta, e quando vuole spingersi oltre il limite del consentito ricorre ad espedienti. Si vedrà

---

Steinbeck John, Morley Callaghan, Albert Halper. Tutti li presenterò via via in «Letteratura». (E. VITTORINI, *I libri...* cit., p. 87).

<sup>181</sup> E. VITTORINI, *Caldwell...* cit., p. 7.

come quest'ultimo elemento, ovvero il ricorso a percorsi critici collaterali, diverrà in certa misura programmatico per quel che riguarda la vicenda editoriale e censoria di *Americana*.

Tra il '38 e il '40, dopo aver presentato Caldwell al grande pubblico attraverso articoli, traduzioni e interviste (come pressoché in contemporanea andava facendo per Saroyan), Vittorini tenterà di ottenere l'affidamento di una traduzione in volume. Il lavoro di persuasione comincerà già il 16 giugno del '38, con Valentino Bompiani:

Ha visto in «Omnibus» le mie note su Caldwell e Cain? Ci sarebbero magnifici libri da tradurre di questi due. Ma disgraziatamente sono tutti *censurabili*. Si potrebbero mettere insieme dei volumi di racconti semmai. Le interesserebbe? È questione che intanto «Omnibus» va pubblicandone e pubblicandone...<sup>182</sup>

L'opportunità di pubblicare l'opera di Caldwell verrà in effetti raccolta da Bompiani, che comincerà a valutare i romanzi dello scrittore statunitense. Anche Mondadori tuttavia se ne interesserà e a Vittorini verrà chiesto un parere riguardo a tre romanzi (*Tobacco Road*, *God's Little Acre*, *Journeyman*). Lo scrittore siciliano scriverà:

Sono tre romanzi bellissimi, brevi, amari, e allo stesso tempo divertenti; ma tutti e tre un po' boccacceschi nel senso migliore (vero) della parola, con scene sessuali senza alcun velo come se i rapporti sessuali fossero la cosa più naturale, comune, sana e scoperta di questo mondo. La società italiana e la censura che l'interpreta essendo in proposito di tutt'altro parere le scene in questione dovrebbero essere travestite con frequenti tagli; ma si potrebbero mandar prima i libri in esame. So che per *God's Little Acre* è stato accordato il permesso a un editore.

[...] Scusi se non posso dare per semplificazione i nomi dei personaggi; ma li ho dimenticati, ho letto i libri già diversi anni or sono.<sup>183</sup>

---

<sup>182</sup> E. VITTORINI, *I libri...* cit., p. 91.

<sup>183</sup> *Non c'è tutto nei romanzi. Leggere romanzi stranieri in una casa editrice degli anni '30*, a cura di Pietro Albonetti, Milano, Mondadori, 1994, pp. 500-501. La scheda valutativa firmata da Vittorini è di difficile datazione: è

Nel descrivere i “tre bellissimi romanzi” di Caldwell, Vittorini metterà l’accento sui presumibili problemi censori e non si sbilancerà sino ad esprimere un aperto consiglio di pubblicazione, probabilmente consapevole del fatto che nella contrattazione intorno all’opera di Caldwell è già in campo la “concorrenza”, per l’appunto Bompiani: l’innominato editore a cui sarebbe stato “accordato il permesso” per *God’s Little Acre* (romanzo per il quale lo stesso Vittorini, particolarmente laconico a questo riguardo con Mondadori, avrà ruolo di traduttore). I redattori di Mondadori, forse scoraggiati dai rischi censori messi in evidenza da Vittorini, e probabilmente definitivamente convinti in senso negativo da altri due pareri relativi a *Tobacco Road*, decideranno di percorrere strade prudenziali e di non intraprendere la pubblicazione di Caldwell: «Che debbo dire? Mi sembra assai pericoloso farlo esaminare»<sup>184</sup> scriverà Enrico Piceni in calce ad una delle due schede valutative, firmata da Alessandra Scalero; sull’altra comparirà invece un ultimativo “no” «a caratteri giganteschi».<sup>185</sup>

Sul fronte Bompiani, dell’imminente uscita della traduzione di *God’s Little Acre*, si avrà notizia solo nel 1940, grazie ad una lettera indirizzata dall’editore in persona allo stesso Caldwell. Il 25 aprile di quell’anno Valentino Bompiani scriverà:

Caro signor Caldwell,

la mia casa pubblicherà entro la prossima quindicina del mese di maggio la versione italiana del Vostro *God’s Little Acre*. La versione è stata affidata alle cure di Elio Vittorini che non è soltanto, come me, un Vostro ammiratore, ma che è anche notissimo in Italia, come traduttore dall’americano, per le sue alte qualità letterarie.

La mia casa è particolarmente lieta di essere la prima a pubblicare in Italia un Vostro libro ed a far conoscere la Vostra opera letteraria. È nostro intendimento di accompagnare l’uscita del volume con tutte quelle notizie e quelle pubblicità che servano a richiamare sul Vostro nome l’interessamento di una vasta cerchia di lettori. Se in questa materia vorrete aiutarci coll’invio di

---

presumibile tuttavia che risalga ai primi mesi del 1940. Certamente abbastanza tarda se si fa riferimento alle parole di Vittorini (che scrive di aver “letto i libri già diversi anni orsono”), ma in tutti casi antecedente alla pubblicazione in volume della *Via del tabacco* per Rizzoli (1940) e all’uscita del *Piccolo campo* per Bompiani (metà del 1940 circa).

<sup>184</sup> *Ivi*, p. 504.

<sup>185</sup> *Ivi*, p. 503.

materiale adatto, ci farete cosa grata. Non lasceremo nulla di intentato perché la Vostra opera sia apprezzata come merita.

Quello che faremo per *God's Little Acre* intendiamo di farlo per tutti gli altri vostri libri. Ci siamo già assicurati i diritti del Vostro ultimo romanzo *Trouble in July*. *Tobacco Road* ci è sfuggito per circostanze impreviste. *Journeyman* è stato da noi sottoposto a suo tempo al Ministero ma non riusciamo ad ottenere l'autorizzazione. Osiamo dire che è in grazia al nostro vivo interessamento che si è potuta ottenere l'autorizzazione per *God's Little Acre*.

Voi potrete constatare in prosieguo di tempo che quello che ci guida nei Vostri confronti, come è anche il caso per gli altri autori da noi pubblicati (Steinbeck, Cronin, ecc.), è un interessamento editoriale piuttosto che semplicemente un interesse librario, determinato dal desiderio di far conoscere ed apprezzare nel nostro Paese le opere più significative della letteratura estera moderna. Vi saremo quindi riconoscenti se ci darete la possibilità di essere tempestivamente informati, e con una ragionevole precedenza sugli altri editori, di quelli che possono essere i Vostri progetti letterari, Vostri libri futuri ecc., sì che noi possiamo a nostra volta preparare in tempo i lettori.<sup>186</sup>

La lettera di Bompiani dà conto, oltre che del proposito di ottenere l'esclusiva sull'intera opera letteraria di Caldwell (a parte *Tobacco Road*, malauguratamente intercettato da Rizzoli),<sup>187</sup> della faticata procedura che *God's Little Acre* ha dovuto affrontare per ottenere il nulla osta ministeriale e delle pressioni che lo stesso Valentino Bompiani (con tutta probabilità), ha dovuto mettere in campo per far sbloccare la pratica.

*Il piccolo campo* di Caldwell uscirà presumibilmente tra l'8 maggio e il 31 luglio del '40.<sup>188</sup> Dei potenziali rischi censòri, non del tutto sventati, si troverà traccia di riflesso anche nell'introduzione di Vittorini al volume. Lo scrittore nella *Nota introduttiva* a Caldwell esprimerà innanzitutto la propria soddisfazione per aver avuto la possibilità di tradurre *Piccolo campo*, capolavoro di «uno dei cinque o sei maggiori scrittori d'America»:

---

<sup>186</sup> *Caro Bompiani...* cit., pp. 49-50.

<sup>187</sup> *La via del tabacco* uscirà, quello stesso anno (1940), per Rizzoli, nella traduzione di Maria Napolitano Martone, all'interno della collana «Il sofà delle muse», diretta da Leo Longanesi (collana sorella della omonima rubrica presente su «Omnibus», all'interno della quale erano precedentemente apparse varie traduzioni di Caldwell firmate da Elio Vittorini e dalla stessa Martone).

<sup>188</sup> Si vedano le note di Raffaella Rodondi in: E. VITTORINI, *Letteratura arte... 1938-1965...* cit., p. 104.

Troppo sono contento di aver, finalmente, potuto tradurre *God's Little Acre*, per cominciare senza dir nulla di mio. Voglio esprimere, in qualche modo, la mia gioia. Solo strizzar l'occhio; dire che «ci siamo».<sup>189</sup>

Al di là delle espressioni di entusiasmo e soddisfazione da parte di Vittorini, risulta particolarmente interessante il seguente passaggio:

Riguardo ai caratteri della sua arte ricorderò ch'egli si lascia accostare volentieri, nei paragoni letterari, ai vecchi pagani d'Italia e di Francia, Boccaccio, Rabelais, Lasca, Machiavelli... Ha con essi in comune la grande possibilità, che dopo il Cinquecento sembrava perduta, di far suonare insieme corde comiche e corde tragiche.<sup>190</sup>

La letteratura umanistica europea da Boccaccio a Machiavelli, sebbene nulla sembri aver a che fare con il problema della censura in epoca fascista, per Vittorini già da tempo è argomento critico strettamente interconnesso. L'accostamento tra Caldwell e gli umanisti europei rappresenta la naturale prosecuzione della polemica intorno alla censura già presente a partire da *Cotone e tabacco*: polemica in parte personale (come già evidenziato), che in questo caso tuttavia potrebbe rivelarsi utile per provare ad inibire provvedimenti di sequestro per il romanzo di Caldwell. Nel '34, sfogandosi con Carocci riguardo al blocco di «Solaria» (dovuto agli spunti «pornografici» presenti nel *Garofano rosso*) Vittorini scriveva: «Allora perché non sequestrano tutta la buona letteratura italiana dal '300 al '700?». <sup>191</sup> Nell'introduzione al *Piccolo campo*, implicitamente, viene inserita la stessa domanda con una vaga e provocatoria funzione di dispositivo di dissuasione, puntato verso i potenziali censori. «Censurare Caldwell equivarrebbe a censurare Boccaccio, ne avreste il coraggio?» sembra domandare lo scrittore siciliano.<sup>192</sup>

---

<sup>189</sup> E. VITTORINI, *Nota introduttiva*, in E. CALDWELL, *Il piccolo campo*, trad. di Elio Vittorini, Milano, Bompiani, 1940. Ora anche in: ID., *Letteratura arte... 1938-1965...* cit., pp. 103-106.

<sup>190</sup> *Ivi*, pp. 103-106.

<sup>191</sup> E. VITTORINI, *I libri...* cit., p. 39.

<sup>192</sup> Il riferimento a Boccaccio era presente anche nella chiusa di *Cotone e tabacco*, in cui Vittorini scriveva: «l'opera di Erskine Caldwell, come appunto quella di Boccaccio e di altri vecchi pagani, non è né comica né tragica né tragicomica» (E. VITTORINI, *Cotone...* cit., p. 7). Il passaggio potrebbe indurre travisamenti in fase interpretativa. Michel Beynet ad esempio scrive a riguardo: «Il est, en tout cas, assez surprenant de voir Vittorini esquisser un rapprochement de Caldwell et de Boccace, ce qui n'est pas sans rappeler

Oltre al ricorso a questi sottili espedienti, Vittorini, nell'intento di eludere le accuse di immoralità, in fase di traduzione applicherà probabilmente un oculato sistema di autocensura. Una traccia, particolarmente significativa, è presente nel carteggio con Pavese, in una lettera del 21 agosto del '40:

Nella traduzione di *God's Little Acre* mi sono preso molti arbitri. Per esempio le poppe di Griselda sono diventate gambe. Ma come scrivere poppe in italiano? Griselda sarebbe diventata una serva. Quanto al titolo era *Il piccolo campo del Signore*, ma il Ministero ha tagliato *del Signore*.<sup>193</sup>

La risposta di Pavese non è pervenuta. Si ha tuttavia la successiva risposta vittoriniana, datata 29 agosto:

Ah, mammelle! Non è pressapoco come poppe? Forse proprio l'idea della parte mi si è guastata dalle cattive applicazioni della nostra lingua. Io non vedo che nella balia il bel seno. Griselda è gambe, in italiano.<sup>194</sup>

La scelta di Vittorini di tradurre infedelmente *breast* con “gambe” potrebbe avere motivazioni di carattere puramente letterario, come quelle espresse nella corrispondenza con Pavese, ma allo stesso tempo potrebbe portare con sé l'intento di ridurre il grado di licenziosità del romanzo di Caldwell, al cospetto del MinCulPop.

Dispositivi di dissuasione critico-letteraria ed eventuali interventi autocensuratori di fatto non sortiranno alcun effetto: le preventive apprensioni vittoriniane troveranno conferma, già qualche mese dopo l'uscita nelle librerie di *Piccolo campo*, in una disposizione di sequestro imposta dagli uffici ministeriali.

---

l'article du «Bargello» dans lequel il développait la thèse d'une littérature américaine qui devait tout ou presque, à l'Europe» (M. BEYNET, *L'image...* cit., p. 158). Nel '38 Vittorini, accostando Caldwell a Boccaccio, non stava riprendendo le tesi espresse qualche anno prima sul «Bargello», nell'articolo dal titolo *Dopo l'America* (già ampiamente citato): come si è cercato di delineare, attraverso l'analisi della *Nota introduttiva* datata 1940, lo scrittore siciliano probabilmente va sfruttando lo stereotipo fascista, di una letteratura italiana umanistica in sempiterna posizione di preminenza rispetto a tutte le altre letterature, per provare a tutelare Caldwell dagli interventi dei censori.

<sup>193</sup> E. VITTORINI, *I libri...* cit., pp. 105-106.

<sup>194</sup> *Ivi*, p. 107.

In seguito, con ogni probabilità, Bompiani tenterà di aggirare il provvedimento chiedendo autorizzazione per una ristampa “da vendere esclusivamente all'estero”, stratagemma col quale avrebbe avuto la possibilità di stampare nuove copie del volume (che facilmente sarebbero state destinate al mercato interno eludendo così i divieti).<sup>195</sup> Alla richiesta dell'editore milanese, con una missiva del 14 agosto 1941, verrà opposto un secco diniego da parte del dicastero incaricato della censura e *Il piccolo campo* non verrà più ristampato:

Oggetto: *Il piccolo campo* di Caldwell Erskine

Con riferimento alla lettera di codesta Casa Editrice del 29 luglio u.s., si comunica che questo Ministero non ritiene opportuno di autorizzare una ristampa, da vendere esclusivamente all'estero, del libro di E. Caldwell *Il piccolo campo*, per il quale fu disposto il sequestro ai sensi dell'art. 112 del T.U. della legge di P.S. dell'agosto 1940/XVIII.<sup>196</sup>

## 6. Altre traduzioni e altri articoli 1938-1941

S'è visto come il 1938 per Vittorini rappresenti davvero un anno di svolta dal punto di vista dell'attività critica e traduttoria, particolarmente intensa e sistematica per quel che riguarda Saroyan e Caldwell: nel seguire le rotte vittoriniane attorno agli universi letterari di questi due autori, tuttavia, ci si è proiettati particolarmente in avanti dal punto di vista cronologico, tralasciando momentaneamente una serie di interventi di carattere più occasionale, ma egualmente importanti, comparsi anch'essi nel 1938. In questo senso, se si volesse completare esaustivamente il

---

<sup>195</sup> È importante ricordare che le disposizioni di sequestro del MinCulPop la maggior parte delle volte non prevedevano il sequestro delle copie già stampate e presenti sul mercato, ma intimavano semplicemente la cessazione delle ristampe.

<sup>196</sup> *Caro Bompiani...* cit., p. 26.



quadro, al fine di dar conto, anche solo per un attimo, di tutti i punti toccati dalla traiettoria vittoriniana, si dovrebbero citare: le traduzioni da Faulkner<sup>197</sup> e Ring Lardner<sup>198</sup> (per le quali è assodato l'apporto di Lucia Rodocanachi), e da James Thomas Farrell,<sup>199</sup> William Saroyan<sup>200</sup> (e probabilmente John Fante);<sup>201</sup> a cui si aggiungono quattro interventi critici comparsi ancora una volta su «Omnibus». Di questi ultimi è possibile ripercorrere corsivamente i caratteri più significativi.

Il 21 maggio del 1938 sulla rivista di Longanesi comparirà un articolo dedicato a James Cain, autore di *The Postman Always Rings Twice*. I giudizi espressi da Vittorini si mantengono in quel territorio cautelativo del quale si sono già potuti misurare ampiamente i confini. La narrativa di Cain viene inquadrata innanzitutto mettendo in rilievo tratti lievemente opportunistici: «la sua freschezza ch'era terribilmente furba e pareva ingenua, destò un interesse clamoroso». Al tempo stesso, se «nel suo insieme un lavoro di Cain appare [...] come un lavoro di grande decorazione», d'altro canto chiosa Vittorini «i singoli punti, momenti che lo compongono non sono privi di verità poetica».<sup>202</sup> Anche in questo caso, come per il Saroyan, se si vuole cercare un campione del pensiero vittoriniano riguardo all'autore, si dovrà rivolgere lo sguardo in territori differenti da «Omnibus»: lo scrittore siciliano apparirà acceso di maggiore entusiasmo per l'opera narrativa di Cain, per esempio, nella corrispondenza privata con Bompiani. Il 16 giugno del '38, meno di un mese dopo l'uscita della nota dedicata a Cain sulla rivista di Longanesi, parlerà per lo scrittore statunitense di «magnifici libri da tradurre».<sup>203</sup>

Al 25 giugno del '38 risale invece l'articolo successivo, dedicato al FWP (*Federal Writers' Project*), ovvero al gruppo di giovani scrittori assoldati dalla WPA (*Work*

---

<sup>197</sup> WILLIAM FAULKNER, *Gli eroi*, in «Letteratura», a. II, n. 6, aprile 1938, pp. 107-115.

<sup>198</sup> RING LARDNER, *Un magnate del teatro*, in «Omnibus», a. II, n. 15, 9 aprile 1938, p. 5.

<sup>199</sup> JAMES THOMAS FARRELL, *Destino di un eroe*, in «Omnibus», a. II, n. 43, 22 ottobre 1938, p. 5.

<sup>200</sup> WILLIAM SAROYAN, *Che ve ne sembra dell'America*, in «La Lettura», a. XXXVIII, n. 12, dicembre 1938, pp. 1080-1084.

<sup>201</sup> JOHN FANTE, *Il conto del droghiere*, in «Omnibus», a. II, n. 50, 10 dicembre 1938, p. 5. Sebbene la traduzione del racconto di Fante non sia firmata da Vittorini, ci sono buone probabilità che sia di suo pugno.

<sup>202</sup> E. VITTORINI, *James Cain*, nella rubrica *Corriere americano*, in «Omnibus», a. II, n. 21, 21 maggio 1938, p. 7. Ora anche in: ID., *Letteratura arte... 1938-1965... cit.*, pp. 17-20.

<sup>203</sup> E. VITTORINI, *I libri... cit.*, p. 91.

*Progress Administration*) nel contesto delle politiche del *New Deal* di Roosevelt. Secondo Vittorini l'FWP, introdotto per dare lavoro ai giovani scrittori disoccupati «che non sapevano dove scrivere», «pur contentando un certo pubblico» di fatto segnerebbe «ancora il passo»: il lavoro degli scrittori sarebbe infatti in larga parte «dilettantesco». Tuttavia lo scrittore segnala corsivamente come i *Federal Writers* siano «scrittori stipendiati dallo Stato che scrivono e lavorano contro lo Stato». Di qui la constatazione vittoriniana: «se lo Stato americano lo permette vuol dire che forse è pieno d'umiltà, come ogni buon padre, nella coscienza dei propri difetti e dei propri peccati, è pieno d'umiltà verso i propri figli».<sup>204</sup> Appare evidente come Vittorini voglia evocare, a paragone del contesto statunitense, la condizione dello Stato fascista: attraverso il ricorso ad una retorica dai tratti lievemente manichei e la costruzione dell'immagine di uno Stato americano “pieno d'umiltà” – cosciente dei propri difetti, che lascia estrema libertà ai “propri figli” (i giovani *Federal Writers*), sino al punto di consentire loro di scrivere e lavorare contro sé stesso – la presentazione del FWP rappresenta un implicito invito, per il lettore di «Omnibus», a misurare il delta esistente con la situazione italiana. Una situazione in cui lo Stato fascista, sempre teso ad una propaganda dai toni superomistici, è tutto fuor che umile, e dove la libertà di espressione e di critica nei confronti del governo non hanno alcun spazio. Un breve passaggio quest'ultimo, dal quale tuttavia si intuisce come la letteratura statunitense vada divenendo per Vittorini, sempre più, un potenziale grimaldello di polemica politica.<sup>205</sup>

---

<sup>204</sup> E. VITTORINI, *Scrittori federali*, nella rubrica *Corriere americano*, in «Omnibus», a. II, n. 26, 25 giugno 1938, p. 7. Ora anche in: ID., *Letteratura arte... 1938-1965...* cit., pp. 21-23.

<sup>205</sup> Il medesimo passaggio viene interpretato in senso diametralmente opposto tuttavia da parte di Michel Beynet, che scrive a riguardo: «Certes, Vittorini se garde bien du ton polémique et désinvolte qui est habituel dans «Omnibus» lorsqu'il s'agit de Roosevelt, mais la substance de son analyse ne nous semble pas différer beaucoup des critiques que nous avons déjà vu formuler par ailleurs. Et s'il ne parle pas de la démocratie, il semble évident que, pour lui aussi, critiquer l'Etat est un scandale» (M. BEYNET, *L'image...* cit., p. 159). Sebbene l'analisi di Beynet sia in generale dettagliatissima, anche in questa situazione specifica, come già delineato più in generale per la sua analisi delle posizioni vittoriniane su «Omnibus», sembra ci sia un cortocircuito interpretativo, dovuto ancora una volta alla sovrapposizione delle posizioni della rivista di Longanesi con le posizioni dello scrittore siciliano. È difficile in particolare capire in che modo si possa individuare nell'articolo di cui sopra un qualunque elemento a suffragio dell'idea che “criticare lo Stato” possa essere considerato da Vittorini “uno scandalo”.

Gli ultimi due articoli scritti nel 1938 saranno dedicati a Faulkner e al teatro americano. L'articolo dedicato a Faulkner, dal titolo *L'ultimo Faulkner*, esce il 29 ottobre, e nelle modalità espressive messe in campo dal Vittorini americanista risulta essere in continuità con quanto pubblicato sino a questo momento su «Omnibus»: l'opera di Faulkner è descritta attraverso un processo di distanziamento da parte dell'autore e attraverso la continua oscillazione tra polarità positive («*Light in August*, luce d'agosto, [...] fu luce, un grande capolavoro, nuova forma completamente raggiunta nella letteratura americana e del mondo») e polarità negative («Con *Absalom, Absalom!*, nono romanzo [...] l'arte di Faulkner riapparve inefficiente [...]. In *The unvanquished* [...] l'inefficienza continua»)<sup>206</sup>.

L'articolo del 26 novembre, dedicato al teatro americano, si concentra invece sull'opera di Thornton Wilder, che con *Our Town*, secondo Vittorini, «troviamo insediato al primo posto tra gli autori teatrali d'America e di tutto il mondo»: «invero» aggiunge lo scrittore siciliano «credo che l'atto terzo di *Our Town* possa chiamarsi capolavoro». Anche in questo caso tuttavia non mancano le prese di distanza e i distinguo: «Naturalmente è scrittore, oggi, che la presenza di tanti altri, a cominciare da Faulkner, di lui più ricchi e intensi nella fantasia, rende meno importante di dieci anni fa».<sup>207</sup>

L'articolo dedicato a Thornton Wilder nel novembre del '38 sarà l'ultimo pubblicato da Vittorini sulla rivista di Leo Longanesi: di lì a poco il celebre periodico interromperà le pubblicazioni. Il 28 gennaio del '39 sulla terza pagina di «Omnibus» apparirà infatti un articolo di Alberto Savinio, intitolato *Il sorbetto di Leopardi*: l'articolo, scritto in occasione delle celebrazioni dell'anniversario leopardiano a Napoli, descriverà con toni irriverenti le ultime ore del poeta di Recanati, individuando la causa della morte in una «leggera colite che in napoletani

---

<sup>206</sup> E. VITTORINI, *L'ultimo Faulkner*, nella rubrica *Corriere americano*, in «Omnibus», a. II, n. 44, 29 ottobre 1938, p. 7. Ora anche in: ID., *Letteratura arte... 1938-1965...* cit., pp. 31-34.

<sup>207</sup> E. VITTORINI, *Teatro americano*, in «Omnibus», a. II, n. 48, 26 novembre 1938, p. 7. Ora anche in: ID., *Letteratura arte... 1938-1965...* cit., pp. 35-40.

chiamano ‘a *cacarella*», la quale sarebbe stata causata, secondo quanto scritto da Savinio, dall’«irrefrenabile ingordigia» di un Leopardi «amatore di gelati, sorbetti, mantecati, spumoni, cassate e cremolati».<sup>208</sup>

Il pezzo, volto probabilmente, più che a colpire Leopardi, a dissacrare la retorica delle celebrazioni napoletane, presiedute dall’accademico Farinelli, farà sì che il numero del 28 gennaio sia di fatto l’ultimo pubblicato da Longanesi. Il MinCulPop sfrutterà infatti l’occasione per mettere uno stop definitivo alla pubblicazione di una rivista che, in tutti i casi, fu da sempre considerata portatrice di un fascismo di fronda:

Prego V.E. Disporre che settimanale «Omnibus» edito da Rizzoli-Milano sospenda sue pubblicazioni per revoca riconoscimento del gerente responsabile Leo Longanesi causa atteggiamento tenuto periodico in questi ultimi tempi.<sup>209</sup>

Questo il telegramma del 2 febbraio, che il ministro Dino Alfieri avrebbe fatto inviare al prefetto di Milano. Longanesi successivamente avrebbe tentato di far ricorso contro il provvedimento, rivolgendosi, per l’ennesima occasione, direttamente al Duce senza ottenere però alcun successo.

La soppressione di «Omnibus» per Vittorini rappresenta oltre che la fine di un’importantissima collaborazione giornalistica, il venir a mancare, tutto a un tratto, della sede privilegiata per la pubblicazione di traduzioni e riflessioni intorno alla letteratura statunitense. Dell’amarezza rispetto ad una perdita così importante, lo scrittore siciliano darà conto in un paio di lettere indirizzate a Silvio Guarnieri, trasferitosi nel frattempo a Timisoara in Romania. Nell’aggiornare l’amico sulla situazione italiana, il 3 marzo Vittorini scriverà, tra le altre cose:

---

<sup>208</sup> ALBERTO SAVINIO, *Il sorbetto di Leopardi*, in «Omnibus», a. III, n. 4, 28 gennaio 1939, p. 3. Ora anche in: ID., *Il sorbetto di Leopardi*, a cura di Massimo Gatta, Bologna, Ogni uomo è tutti gli uomini Edizioni, 2015.

<sup>209</sup> *Longanesi e gli italiani*, a cura di Pietro Albonetti e Corrado Fanti, Faenza, Edit Faenza, 1997, p. 34.

«Omnibus» non è fallito; è stato soppresso. Tuttavia Rizzoli ha avuto il permesso di trasferire varie delle attività di «Omnibus» (quella letteraria in particolar modo) su uno dei suoi settimanali: «Tutto»; senza però Longanesi.<sup>210</sup>

Per poi aggiungere, il 12 aprile, a distanza di un mese circa:

La cosiddetta “vita intellettuale” qui continua, intanto, a passi di piombo, tra difficoltà infinite. Se c’è qualcosa di decente presto finisce con grande gioia delle cose brutte. I sozzi giornali di Zavattini prosperano, e che sia «Omnibus» a dover scomparire non è divertente.<sup>211</sup>

Pur con tutte le cautele, i distinguo e le attenuazioni a cui Vittorini doveva sottoporre i propri giudizi, per scrivere di letteratura statunitense su «Omnibus», la rivista di Longanesi rappresentava certamente un’opportunità unica per Vittorini: da un lato per la frequenza con cui si parlava di narrativa americana, dall’altro per la quantità di lettori che il periodico era in grado di raggiungere.

L’inizio del 1939, oltre che per la fine di «Omnibus», è caratterizzato per Vittorini dal trasferimento a Milano, già a partire dal febbraio-marzo.<sup>212</sup> L’approdo a Milano, vagheggiato da tempo,<sup>213</sup> rappresenta per Vittorini il coronamento di un desiderio e contestualmente la possibilità di intensificare il lavoro per la casa editrice Bompiani.

---

<sup>210</sup> E. VITTORINI, *I libri...* cit., p. 94.

<sup>211</sup> *Ivi*, p. 97.

<sup>212</sup> A testimonianza del trasferimento è possibile citare due lettere all’amico Silvio Guarnieri. La prima del 14 gennaio 1939: «io mi stabilisco a Milano con la fine di marzo». La seconda del 3 marzo successivo: «Io intanto mi trovo a Milano e sono contento: ho una bella casa, una bella via, la vicinanza di Giansiro e di Carlo Emilio. L’indirizzo è *via Pacini 23* (ripeto 23)» (entrambe in: E. VITTORINI, *I libri...* cit., rispettivamente alle p. 93 e 94).

<sup>213</sup> Si veda a questo riguardo, a titolo esemplificativo, quanto Vittorini scriveva a Lucia Rodocanachi già nel 1933 (10 novembre): «Sa che è la più bella città del mondo? Anzitutto è città: quando ci si è dentro veramente si pensa che il mondo è coperto di case; e poi può capitare che si trovi della campagna in mezzo a un quartiere, che si trovi un posto con una chiesetta proprio da campo al margine; copre il mondo ed è piena del mondo, di tutte le possibilità naturali del mondo (tranne montagne che detesto) allo stesso tempo. Io non sarò più tranquillo se non saprò d’esserci là dentro, come milanese [...]» (E. VITTORINI, *Si diverte...*, p. 36).

Oltre alla collaborazione per Bompiani proseguirà come di consueto la consulenza per Mondadori (durante il '39 si registra il parere di lettura per *To Have and to Have Not* di Hemingway)<sup>214</sup> e il lavoro di traduttore. Tra le traduzioni in volume usciranno nell'anno, *Pian della Tortilla* di Steinbeck (per Bompiani), *Luce d'agosto* di Faulkner e *Passaggio a Nord-Ovest* di Kenneth Roberts (questi ultimi per la collezione «Medusa» di Mondadori). In rivista compariranno invece le traduzioni di: *Il cielo è il mio destino* di Thornton Wilder, ancora una volta con la collaborazione di Lucia Rodocanachi (la traduzione uscirà a puntate su «Tempo» e rappresenta l'inizio della collaborazione di Vittorini con la rivista mondadoriana);<sup>215</sup> *Ma io sono nato qui*, di Steinbeck (su «La lettura»);<sup>216</sup> *La figlia del pastore* di Saroyan (anch'essa su «Tempo»);<sup>217</sup>

È necessario soffermarsi in maniera meno corsiva ancora una volta all'attività pubblicitaria dello scrittore siciliano. Tra gli articoli da segnalare vi è certamente l'entusiastico *America*, resoconto, stilato per l'«Almanacco letterario Bompiani», delle opere pubblicate oltreoceano durante il 1938. Vittorini – che sulle colonne del periodico della casa editrice milanese in qualche modo “gioca in casa” – apre ad un grado d'esposizione delle proprie personali opinioni che sinora si è registrato raramente. James Cain, per il quale lo scrittore siciliano aveva dimostrato cautela su «Omnibus», viene descritto in questo termini:

Che fracasso metallico invece l'uomo di James Cain! Il nuovo romanzo di questo strano scrittore, *Serenade* [...], è senza dubbio il più scintillante

---

<sup>214</sup> Scrive Vittorini: «in linea di massima, favorevole alla traduzione. Rilevo anzitutto che il libro non presenta nulla di allarmante per la nostra censura. Non è impregnato di umore politico, e non svolge problemi sessuali. [...] Avverto che la mole del libro non supera le quattrocentomila lettere e che perciò bisognerebbe forse arrotondarlo con l'aggiunta di qualche novella. E non sarebbe male. Hemingway ha delle novelle meravigliose». Enrico Piveni esprimerà «parere favorevole» qualora «la personalità dell'Autore» non osti. Luigi Rusca commenta invece: «Decidere negativamente» (citazioni da: *Non c'è tutto...* cit., pp. 429-430). Hemingway era pur sempre lo scrittore che in *A Farewell to Arms* aveva raccontato la disfatta di Caporetto (in Italia durante il Ventennio non poteva che essere considerato nell'indice dei libri proibiti): *To Have and to Have Not* verrà pubblicato da Einaudi nel 1946.

<sup>215</sup> THORNTON WILDER, *Il cielo è il mio destino*, in «Tempo», a. III, nn. 1-20, dal 1 giugno al 12 ottobre 1939.

<sup>216</sup> JOHN STEINBECK, *Ma io sono nato qui*, in «La Lettura», a. XXXIX, n. 4, 1 aprile 1939, pp. 339-344.

<sup>217</sup> WILLIAM SAROYAN, *La figlia del pastore*, in «Tempo», a. III, n. 6, 6 luglio 1939, p. 44.

dell'anno, meraviglioso di orchestrazione, limpido di musica e, nella sua limpidezza, pieno di succhi vitali [...].<sup>218</sup>

Anche per Faulkner, sebbene permangano di fatto le critiche all'ultimo romanzo (esprese in precedenza su «Omnibus»), i toni sono di aperta adesione:

E io segnalo *The unvanquished* in senso negativo appunto per questo: la sua convenzionalità e il suo pallore a paragone della grandezza di *Luce d'agosto*. È un libro brutto insomma ma in quanto libro di un grande scrittore, non in se stesso.<sup>219</sup>

Lo stesso vale per Saroyan e Caldwell. Vittorini confessa come le ultime opere dei due scrittori statunitensi non l'abbiano del tutto soddisfatto, ma come di fatto questo non scalfisca in alcun modo la loro grandezza:

Inferiori rispetto ad opere precedenti risultano anche le raccolte di novelle date alle stampe nel corso dell'anno da William Saroyan e Erskine Caldwell. Non che indichino una diminuzione di forza da parte di questi due magnifici scrittori, tutt'altro [...]. Il guaio è che forse sono libri pubblicati per urgenza editoriale, composti perciò di tutto l'utilizzabile racimolato nei casseti, a prescindere da ogni criterio di scelta.<sup>220</sup>

Anche Steinbeck, per il quale Vittorini – al di fuori di *Tortilla Flat* – non ha mai speso parole particolarmente positive, in riferimento all'ultimo romanzo (*Red Pony*) viene recensito con indulgenza: «il delizioso autore di *Uomini e topi* e *Tortilla Flat* ha toccato, in così poche pagine, la quota massima delle proprie possibilità di stupore, delicatezza ed entusiasmo umano».<sup>221</sup>

Al di fuori dei confini della casa editrice Bompiani, dopo la chiusura di «Omnibus», Vittorini riprende le collaborazioni con Rizzoli sulla rivista «Oggi», fondata nel giugno del '39. Il periodico, progettato specificamente nell'intento di

---

<sup>218</sup> E. VITTORINI, *America*, in «Almanacco letterario Bompiani», 1939, p. 189-192, nella sezione dedicata alle *Rassegne straniere per l'anno 1938*. Ora anche in: ID., *Letteratura arte... 1938-1965...* cit., pp. 41-49.

<sup>219</sup> *Ibidem*.

<sup>220</sup> *Ibid.*

<sup>221</sup> *Ibid.* Dietro il giudizio insolitamente positivo su Steinbeck potrebbero esserci anche motivazioni strettamente commerciali legate agli interessi della casa editrice Bompiani, che di Steinbeck, entro il '41, avrebbe pubblicato in totale ben quattro romanzi: *Uomini e topi*, *Pian della Tortilla*, *La battaglia* e *Furore*.

non disperdere il capitale di lettori di «Omnibus», dal proprio predecessore riprende il formato, l'impostazione generale e molti dei collaboratori (tra i quali per l'appunto lo stesso Vittorini). Su «Oggi» la collocazione delle opinioni vittoriniane rimane in linea con quanto pubblicato sino alla fine del '38 sul settimanale di Longanesi: i giudizi sono sempre attenuati e la distanza di sicurezza dalla letteratura statunitense non viene mai oltrepassata.

Durante il 1939 si registrano tre contributi dedicati alla letteratura statunitense: *Il caso Steinbeck* uscito sul secondo numero, il 10 di giugno;<sup>222</sup> *Wright* uscito il 30 settembre;<sup>223</sup> *Pietro di Donato* nel numero del 28 ottobre.<sup>224</sup>

Il 1940 per Vittorini oltre a rappresentare l'anno di inizio della vicenda di *Americana*, vedrà la continuazione del lavoro intorno alle lettere americane con l'uscita di altre traduzioni e ulteriori contributi critici. In volume Vittorini vedrà pubblicate le traduzioni di *Piccolo campo* di Caldwell (per Bompiani), *Che ve ne sembra dell'America?* di Saroyan e *I pascoli del cielo* di Steinbeck (questi ultimi per la collezione «Medusa» di Mondadori). Per Mondadori esprimerà inoltre pareri di lettura per *Native Son* di Richard Wright,<sup>225</sup> per alcuni romanzi di Kenneth Roberts (*Arundel*, *Captain Caution* e *The Lively Lady*)<sup>226</sup> e per *Ask the Dust* di John Fante.<sup>227</sup>

---

<sup>222</sup> E. VITTORINI, *Il caso Steinbeck*, in «Oggi», a. I, n. 2, 10 giugno 1939, p. 10. Ora anche in: ID., *Letteratura arte... 1938-1965...* cit., pp. 53-58.

<sup>223</sup> E. VITTORINI, *Wright*, nella rubrica *Letture americane*, in «Oggi», a. I, n. 18, 30 settembre 1939, p. 9. Ora anche in: ID., *Letteratura arte... 1938-1965...* cit., pp. 59-60.

<sup>224</sup> E. VITTORINI, *Pietro di Donato*, nella rubrica *Letture americane*, in «Oggi», a. I, n. 22, 28 ottobre 1939, p. 9. Ora anche in: ID., *Letteratura arte... 1938-1965...* cit., pp. 61-62.

<sup>225</sup> *Non c'è tutto...* cit., pp. 519-520.

<sup>226</sup> *Ivi*, pp. 526-527.

<sup>227</sup> Scrive Vittorini: «I due romanzi di John Fante, *Wait until Spring*, *Bandini* e *Ask the Dust*, sono consigliatissimi entrambi. Il primo, che ebbe un grande successo, è un vero e proprio capolavoro. Sul secondo si possono fare delle riserve artistiche, ma appunto perché il primo era così bello. [...] Ma il vero interesse di entrambi i romanzi è nella curiosa, metà sfavillante e metà tetra, rappresentazione che danno della vita umana. Di censurabile non vi è che qualche frase facile da eliminare». Luigi Rusca accetterà il consiglio di Vittorini esprimendo la volontà di «sottoporre al più presto al Ministero della Cultura Popolare con m/m che desidero preparato molto bene, cioè mettendo in evidenza il carattere italo-americano dell'A. e indicando che si possono fare tagli e attenuazioni» (per entrambe le citazioni: *Non c'è tutto...* cit., pp. 466-467).



Le collaborazioni critiche si registrano nelle consuete sedi e con le consuete modalità. Dell'inizio del 1940 sono: un nuovo articolo dedicato alle opere letterarie americane pubblicate durante il 1939 (sull'«Almanacco letterario Bompiani»);<sup>228</sup> e una recensione ad *Ask the Dust* di John Fante, nuovamente nella rubrica *Lettere americane* della rivista «Oggi» (6 gennaio). In quest'ultima Vittorini, come suo solito, si mostra più severo e critico di quando poi si dimostri in sede privata. Sebbene Fante venga definito «il migliore del piccolo gruppo italo-americano» lo scrittore siciliano non si mostra particolarmente compiacente nei confronti della sua ultima opera:

Il primo romanzo, *Wait until spring, Bandini*, pubblicato lo scorso anno, era un delizioso libro [...]. Viene da pensare che abbia scritto questo romanzo [*Ask the Dust*] senz'altro motivo che il compiacimento del successo ottenuto col primo.<sup>229</sup>

Meno critico riguardo ad *Ask the Dust* si rivelerà (come già era accaduto in passato per altri autori) in sede non pubblica, nel caso specifico nella scheda di pubblicazione compilata per Mondadori:<sup>230</sup> accadrà così che anche il romanzo di Fante, con il titolo *Il cammino nella polvere*, verrà pubblicato nella collezione «Medusa» l'anno successivo, per la traduzione dello stesso Vittorini.

Nelle successive recensioni su «Oggi» lo scrittore siciliano si occuperà di John Upton Terrell («Novello Cain, con qualcosa di più e molte cose di meno»)<sup>231</sup> e Thomas Wolfe («C'è lentezza estenuante in lui [...]. Ma allo stesso tempo c'è prodigio in lui [...]).<sup>232</sup>

A metà del 1940 la collaborazione con «Oggi» sarà di fatto interrotta: forse per l'implementazione della collaborazione con «Tempo», versione italiana di «Life»,

---

<sup>228</sup> E. VITTORINI, *America*, in «Almanacco letterario Bompiani», 1940, p. 174-175, nella sezione dedicata alle *Rassegne straniere per l'anno 1939*. Ora anche in: ID., *Letteratura arte... 1938-1965...* cit., pp. 75-80.

<sup>229</sup> E. VITTORINI, *Un nuovo romanzo di Fante*, nella rubrica *Lettere americane*, in «Oggi», a. II, n. 1, 6 gennaio 1940, p. 20. Ora anche in: ID., *Letteratura arte... 1938-1965...* cit., pp. 81-82.

<sup>230</sup> Si veda nota n. 227.

<sup>231</sup> E. VITTORINI, *John Upton Terrell*, nella rubrica *Lettere americana*, in «Oggi», a. II, n. 6, 10 febbraio 1940, p. 20. Ora anche in: ID., *Letteratura arte... 1938-1965...* cit., pp. 85-86.

<sup>232</sup> E. VITTORINI, *Lettere americane*, in «Oggi», a. II, n. 17, 27 aprile 1940, p. 20. Ora anche in: ID., *Letteratura arte... 1938-1965...* cit., pp. 87-89.

edita da Arnaldo Mondadori, per la direzione del figlio Alberto e l'impostazione grafica di Bruno Munari. Su «Tempo» – che sin dal suo esordio nel '39 si dichiara apertamente periodico rivale di «Oggi» – Vittorini curerà la rubrica *America*, nella quale comparirà una serie di brevi articoli dedicati alla letteratura statunitense. La collaborazione con «Tempo» va segnalata poiché alcuni degli articoli pubblicati da Vittorini sul periodico mondadoriano sembrano configurarsi come veri e propri “cartoni” preparatori delle note di *Americana*, secondo quanto indicato da Raffaella Rodondi (anche se la stessa Rodondi apre all'ipotesi che possa trattarsi anche solo semplici estratti).<sup>233</sup> Nel 1940 i brevi contributi pubblicati dallo scrittore su «Tempo» saranno otto,<sup>234</sup> seguiti da altri tre nel 1941:<sup>235</sup> si tratta in tutti i casi di testi che non introducono novità significative rispetto alle posizioni del Vittorini americanista, viste sin qui.

La rubrica *America* su «Tempo» comparirà per l'ultima volta nel numero del 27 marzo - 3 aprile 1941, con una recensione della traduzione vittoriniana del *Cammino nella polvere* di Fante (probabilmente commissionata dallo stesso Vittorini): la cessazione, scrive Raffaella Rodondi «obbedisce, verosimilmente, a ragioni politiche d'ordine complessivo»<sup>236</sup> e coincide cronologicamente, come si vedrà nella seconda parte, con la prima edizione di *Americana* bloccata dal MinCulPop (segnale questo di una serrata complessiva rispetto alla letteratura statunitense da parte del regime).

Nello stesso 1941 uscirà la traduzione vittoriniana di *Canaglia in armi* di Kenneth Roberts. Vittorini tuttavia sarà oramai assorbito dal tentativo ottenere il permesso di pubblicazione per *Americana*: la pubblicazione dell'antologia (nell'ottobre del '42) sarà l'ultimo tassello nel percorso del Vittorini americanista durante il Ventennio. Sino al dopoguerra non si registreranno infatti altri contributi dello scrittore: né dal punto di vista delle traduzioni, né dal punto di vista critico.

---

<sup>233</sup> Si vedano le note di Raffaella Rodondi in: E. VITTORINI, *Letteratura arte... 1938-1965...* cit., p. 100.

<sup>234</sup> E. VITTORINI, *America*, in «Tempo», a. II, 1940 (n. 52, 23 maggio, p. 41; n. 54, 6 giugno, p. 45; n. 62, 1 agosto, p. 44; n. 64, 15 agosto, p. 41; n. 66, 29 agosto, p. 42; n. 68, 12 settembre, p. 40; n. 70, 26 settembre, p. 40; n. 72, 10 ottobre, p. 38). Ora anche in: ID., *Letteratura arte... 1938-1965...* cit., pp. 93-102.

<sup>235</sup> E. VITTORINI, *America*, in «Tempo», a. III, 1941 (n. 86, 16-23 gennaio, p. 34; n. 89, 6-13 febbraio, p. 42; n. 92, 27 febbraio - 6 marzo, p. 38). Ora anche in: ID., *Letteratura arte... 1938-1965...* cit., pp. 107-111.

<sup>236</sup> Si vedano le note di Raffaella Rodondi in: E. VITTORINI, *Letteratura arte... 1938-1965...* cit., p. 110.

Ripercorse tutte le tappe del Vittorini americanista nel decennio che va dai primissimi anni Trenta sino ai primi anni Quaranta si potrebbe stilare un breve resoconto.

Vittorini, s'è visto, muove i suoi primi passi nell'universo delle lettere americane da posizioni sostanzialmente antiamericane ed è solo a partire dal 1937, in seguito alla maturazione politica di quel "controfascismo" di cui parla Raffaele Crovi, che si assiste da parte dello scrittore siciliano, ad un'aperta adesione alla letteratura americana come "letteratura universale". La costruzione mitografica viene quindi perseguita attraverso traduzioni in rivista e in volume (talvolta con l'aiuto di Lucia Rodocanachi), e articoli: essa assume immediatamente connotati contro-culturali, che tuttavia Vittorini espone con una serie di precauzioni a seconda delle sedi di pubblicazione. In particolare quando scrive su «Omnibus», «Oggi» e «Tempo» adotta una serie di dispositivi di distanziamento dagli autori e dai testi prediletti, ben consapevole dell'impossibilità di un'espressione di adesione incondizionata. L'americanismo vittoriniano si esprime apertamente solo quando scrive su «Letteratura» o nelle sedi editoriali legate alla casa editrice Bompiani.

Mentre per Vittorini la letteratura statunitense va divenendo sempre più un orizzonte sul quale proiettare la propria opposizione culturale e politica al regime fascista, sul versante opposto il fascismo intraprende una politica sempre più dichiarata di antiamericanismo: comincia così ad essere vietata la pubblicazione di determinati testi ed autori statunitensi, e talvolta vengono ritirati i permessi precedentemente concessi.

In questo contesto generale e multifaccettato, mentre sullo sfondo i rapporti tra Italia e Stati Uniti si fanno sempre più tesi, maturerà il progetto editoriale di *Americana*.



PARTE SECONDA  
*AMERICANA*



Ricostruita l'evoluzione della traiettoria americanistica di Vittorini sino al 1940, è possibile finalmente dare inizio alla ricostruzione delle vicende dell'antologia *Americana*:<sup>1</sup> vero e proprio oggetto di culto generazionale e chiave di volta della costruzione mitografica americana di marca vittoriniana.

---

<sup>1</sup> Per la ricostruzione della vicenda di *Americana* fondamentali risultano essere: GIULIANO MANACORDA, *Come fu pubblicata «Americana»*, in AA. VV., *Elio Vittorini, Atti del convegno nazionale di studi: Siracusa-Noto, 12-13 febbraio 1976*, Catania, Greco, 1978, pp. 63-68; le note di Raffella Rodondi ad *Americana* in ELIO VITTORINI, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 162-177; GIULIO UNGARELLI, *Elio Vittorini: la parola e l'immagine*, in «Belfagor», a. V, n. 63, 30 settembre 2008, pp. 501-521; CLAUDIO PAVESE, *L'avventura di Americana*, in «Bibliologia», n. 4, 2009, 139-178; EDOARDO ESPOSITO, *Per la storia di Americana*, in AA. VV., *Il demone dell'anticipazione. Cultura, letteratura, editoria in Elio Vittorini*, Milano, il Saggiatore, 2009, pp. 31-44; BRUNO PISCHEDDA, *L'idioma molesto*, Torino, Arago, 2015 (capitolo VI, intitolato *L'antologia Americana vista da Cecchi*, pp. 213-240).

Tra gli interventi critici nei quali si fa cenno ad *Americana*, più o meno diffusamente: DOMINIQUE FERNANDEZ, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani dal 1930 al 1950*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1969, pp. 37-43; SERGIO PAUTASSO, *L'avventura americana*, in *Americana. Raccolta di narratori dalle origini ai giorni nostri*, a cura di Elio Vittorini, Milano, Bompiani, 1968, pp. 1049-1059; CLAUDIO GORLIER, *L'alternativa Americana*, in *Americana. Raccolta di narratori dalle origini ai giorni nostri*, a cura di Elio Vittorini, Milano, Bompiani, 1984, pp. VII-XV; GIUSEPPE ZACCARIA, *America tra viaggio e racconto*, in *Americana... cit.*, 1984, pp. XVII-XXX; ANNA PANICALI, *Elio Vittorini. La narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Milano, Mursia, 1994, pp. 180-186; RAFFAELE CROVI, *Il lungo viaggio di Vittorini*, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 226-230; CLAUDIO ANTONELLI, *Pavese, Vittorini e gli americanisti. Il mito dell'America*, Bagno a Ripoli, Edarc Edizioni, 2008 (capitolo 14, intitolato "Americana", pp. 156-184); E. ESPOSITO, *Elio Vittorini. Scrittura e utopia*, Roma, Donzelli, 2011 (capitolo V, intitolato *Una storia «americana»*, pp. 81-97); FLAVIO COGO, *Elio Vittorini editore 1926-1943*, Bologna, ArchetipoLibri, 2012, pp. 228-247.

*Americana*. Raccolta di narratori dalle origini ai giorni nostri negli intenti di Valentino Bompiani deve inaugurare, nel dicembre del 1940, la collana «Pantheon», costituita di antologie delle letterature dei vari Paesi. «Pantheon», collana di vocazione popolare, nasce col proposito di diffondere la conoscenza delle letterature straniere tra il grande pubblico: i volumi prevedono oltre ai testi d'autore anche testi critici di collegamento e l'accompagnamento di un apparato iconografico costituito da riproduzioni d'arte. Il progetto è quello di una grande collana di classici, ed in effetti la collezione si protrarrà per quasi trent'anni, dal 1940 al 1969, vedendo pubblicati venti volumi per la parte letteraria e sette per quella teatrale.

Per Bompiani la pubblicazione di un'antologia di scrittori americani in una collana di classici rappresenta la possibilità di dare coronamento alla linea americanistica di cui sino a questo momento si è fatto promotore: la costruzione di una storia antologica potrebbe dare infatti alla produzione d'oltreoceano lo spessore di una letteratura classica, con patente di dignità letteraria, e contestualmente determinare lo sdoganamento retroattivo dei testi di autori contemporanei già editi dalla casa editrice milanese. Per citare solamente i più celebri: *Uomini e topi* (1938), *Pian della Tortilla* (1939), *La battaglia* (1940) e *Furore* (1940) di John Steinbeck; *Piccolo campo* (1940) di Erskine Caldwell.

Fare questa antologia rappresenta quindi un mirato intervento editoriale, reso in certa misura coraggioso dalla scelta di Bompiani di pubblicare *Americana* in apertura alla collana: scelta che pone inevitabilmente la letteratura statunitense in posizione di preminenza rispetto alle letterature cosiddette "classiche". Dietro questa decisione di Bompiani da una parte ci sono certamente motivazioni "commerciali" – aprendo «Pantheon» con *Americana* il grande successo editoriale della letteratura americana negli anni Trenta si potrebbe allargare in prospettiva a tutta la collezione – dall'altra tuttavia vi è anche la tacita volontà di agire in modo indiretto sul panorama letterario italiano proponendo uno svecchiamento dei canoni letterari vigenti. Si tratta di spostare l'asse dei modelli dal romanzo francese a quello



americano. In questo senso lo stesso Bompiani avrebbe dichiarato molti anni più tardi:

Era venuto il momento di pubblicare una scelta antologica della letteratura americana, che almeno nei testi più antichi era quasi sconosciuta in Italia. [...] Era un modo di uscire dalla letteratura italiana stagnante, nell'ermetismo o nella prudenza, e un modo di partecipare alla vita, elemento infrenabile nell'opera letteraria di Vittorini.<sup>2</sup>

Per condurre in porto l'innovativa operazione editoriale Valentino Bompiani si avvale per l'appunto del lavoro di Elio Vittorini, trasferitosi a Milano (s'è visto) sin dal 1939. Vittorini, come ricorda Gian Carlo Ferretti, già nel '40 assomma in Bompiani una serie di funzioni estremamente diversificate, che coprono in qualche modo tutto l'arco della produzione editoriale:

Alla Bompiani, soprattutto per le collane Pantheon e Corona da lui dirette (anche se non firmate) fino al 1943, Vittorini finirà per coprire con una serrata attività l'intero iter del prodotto-libro, attraverso ruoli, mansioni e processi diversi: dall'ideazione e progettazione alla committenza o coordinamento delle collaborazioni, dalla scelta dei titoli da pubblicare alla corrispondenza d'ufficio, dalle trattative per i diritti agli accordi contrattuali, dalla programmazione produttiva ai problemi con la censura, dal reperimento e uso (e taglio) delle illustrazioni al lavoro su testi e bozze, dalla confezione alla stampa, dalla promozione commerciale alla politica di recensione [...]. Alternando e intrecciando naturalmente a tutta questa attività editoriale, quella di traduttore, curatore e autore in proprio [...].<sup>3</sup>

Quando il progetto di *Americana* prende il via, e Bompiani propone a Vittorini di occuparsi della redazione dell'antologia, lo scrittore probabilmente realizza che la compilazione di un volume dedicato alla narrativa statunitense rappresenta qualcosa di più di una semplice impresa editoriale: in forza della totipotenza editoriale descritta da Ferretti – che consente a Vittorini di svolgere contemporaneamente una serie di mansioni che tendenzialmente dovrebbero rimanere separate – con tutta probabilità lo scrittore siciliano comprende che ha l'opportunità di perseguire

---

<sup>2</sup> *Quando si amava l'America. Conversazione con Valentino Bompiani, Oreste del Buono e Claudio Gorlier*, a cura di Sergio Pautasso, in «La Fiera Letteraria», a. XXI, 19 dicembre 1968, p. 16.

<sup>3</sup> GIANCARLO FERRETTI, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992, p. 34.

una personalissima impresa letteraria. Con un progetto editoriale di questa portata gli è data l'occasione di divenire infatti il mediatore, lo stretto snodo di passaggio, della letteratura americana in Italia: elemento questo di potenziale accumulo di un altissimo coefficiente di capitale letterario (se si considera il grande successo che la narrativa statunitense riscuote nel pubblico dei lettori). Al discorso intorno alla letteratura statunitense Vittorini cucirà così, a doppio filo, la narrazione della propria vicenda letteraria personale, sia dal punto di vista biografico, che artistico.

Sono celebri oramai i *topoi* dell'auto-narrazione vittoriniana per ciò che concerne gli aspetti biografico-intellettuali: figlio di ferroviere; una formazione scolastica a dir poco picaresca; niente licei, niente università, ma una sorta di avviamento al lavoro chiamato Scuola Tecnica; i libri letti clandestinamente alla Biblioteca Arcivescovile di Siracusa; le letture disordinate tra gli amici anarchici; l'inglese imparato tra i torchi tipografici della «Nazione». <sup>4</sup> Di fronte all'autobiografia intellettuale "proletaria" ricostruita ad arte da Vittorini<sup>5</sup> la storia della letteratura statunitense può assumere immediatamente connotati di "fratellanza". Lo scrittore siciliano, culturalmente, si considera (e si auto-narra) come *self-made-man*, e quella americana può essere facilmente narrata come *self-made-literature* (siamo di fronte in altre parole all'epopea del *Robinson Crusoe* che sottende tutta l'opera di Vittorini tornandovi ciclicamente: l'uomo che ricostruisce il mondo dall'inizio e lo fa proprio). È così che nel racconto che lo scrittore siciliano metterà in campo, sia per la propria vicenda intellettuale, che per la storia della letteratura americana, si possono individuare una serie di elementi comuni: una partenza da umili origini (da un "grado zero" della cultura e delle lettere); una formazione ottenuta attraverso un consumo vorace, onnivoro, disordinato, appassionato e anti-gerarchico di testi della tradizione; il superamento infine della tradizione stessa attraverso forme narrative e linguistiche nuove, nuovi temi e nuovi personaggi.

---

<sup>4</sup> A titolo esemplificativo si veda a riguardo: E. VITTORINI, *Della mia vita fino a oggi*, in «Pesci rossi», a. XVIII, n. 3, marzo 1949, pp. 5-7. Ora anche in: ID., *Letteratura... 1938-1965...* cit., pp. 508-518.

<sup>5</sup> A ricalibrare gli elementi fictionalizzati dell'autonarrazione vittoriniana ha contribuito in particolar modo Anna Panicali. Si veda in particolare: A. PANICALI, *Il primo Vittorini*, Milano, Celuc, 1974.

La storia della letteratura americana tuttavia può divenire portatrice anche di altri elementi ben più cogenti rispetto a quelli appena elencati: primo tra tutti la stratificata categoria degli “astratti furori”. Essa, s’è visto nella prima parte, rappresenta il contenitore di una serie di sentimenti d’insofferenza politica – e inespressa rivolta – appartenenti in primo luogo al Vittorini scrittore; sentimenti che, successivamente proiettati su Silvestro (alter ego di Vittorini e protagonista di *Conversazione*), si tramutano da semplice motivo autobiografico in tema letterario. Anche *Americana* si avvarrà di questa categoria: essa diverrà motivo genetico, causa prima d’origine, della nuova società della quale si va descrivendo l’epopea. La vicenda storico-letteraria statunitense, nell’artificio narrativo a marca vittoriniana, prenderà spunto per l’appunto dagli “astratti furori” dei padri pellegrini che, in fuga da un’Europa decadente, con la fondazione delle colonie daranno inizio ad una civiltà “barbara e feroce” in America.

Il lettore dell’antologia si trova di fronte così ad un’indissolubile saldatura tra molteplici livelli narrativi, e l’antologia da semplice volume storico-letterario assume ben presto, in chiave di allegoria, i connotati di un intreccio romanzesco di stampo autobiografico. Pavese, letta *Americana*, individuerà immediatamente tutti questi elementi e in una lettera-recensione del 27 maggio ’42 allo stesso Vittorini, scriverà:

Non è un caso né un arbitrio che tu la cominci con gli astratti furori, giacché la sua conclusione è, non detta, la *Conversazione in Sicilia*. In questo senso è una gran cosa: che tu vi hai portato la tensione e gli strilli di scoperta della *tua propria* storia poetica, e siccome questa tua storia non è stata una caccia alle nuvole ma un attrito con la letterat.[ura] mondiale (quella letterat.[ura] mondiale che è implicita, in universalità, in quella americana – ho capito bene?), risulta che tutto il secolo e mezzo americ.[ano] vi è ridotto all’evidenza essenziale di un mito da noi tutti vissuto e che tu ci racconti.<sup>6</sup>

Pavese oltre ai temi della personale “storia poetica” di Vittorini, individua anche un altro importantissimo elemento: la costruzione mitologica di carattere generazionale. Ed in effetti gli “astratti furori” dei padri pellegrini verranno conati

---

<sup>6</sup> CESARE PAVESE, *Mestiere di vivere*, a cura di Marziano Guglielminetti e Laura Nay, Torino, Einaudi, 1990, pp. 238-239.

dallo scrittore siciliano con una connotazione allegorica che non è prerogativa esclusivamente personale. La fuga dei padri pellegrini oltreoceano, da un'Europa sempre più ripiegata su sé stessa, è una rappresentazione figurata dell'esperienza di Vittorini e contemporaneamente di quella parte della sua generazione che nel contesto claustrofobico e asfissiante della cultura fascista, va maturando sentimenti di opposizione politica e culturale. Per costoro gli Stati Uniti, con la loro letteratura, possono rappresentare l'orizzonte verso il quale tentare un'evasione: i furori dei padri pellegrini, nel progetto narrativo vittoriniano, oggettiveranno in chiave simbolica quelli dello stesso Vittorini e dei suoi coetanei. Su queste basi *Americana* si configurerà come il «volto bifronte di un “mito” insieme personale e generazionale»,<sup>7</sup> come scrive Giuseppe Zaccaria.

Per tutti questi motivi, come già si diceva, l'antologia *Americana* non sarà un semplice progetto editoriale: lo scrittore siciliano nella sua tripla natura di critico, traduttore e autore potrà permettersi di plasmare rispettivamente una storia della letteratura, un'antologia di testi e la propria narrazione romanzesca dell'America.

### ***1. Lucia Rodocanachi: una ghost per Americana?***

Solitamente si fa iniziare la ricostruzione narrativa dell'avventura di *Americana*, con una lettera del 5 maggio 1940, di Elio Vittorini a Valentino Bompiani: lettera che vedremo di seguito, e che dà conto dell'avanzamento del lavoro compositivo per l'antologia. Sino ad oggi questa testimonianza epistolare è stata sempre citata come la prima notizia utile nel ricostruire il percorso editoriale del volume dedicato

---

<sup>7</sup> G. ZACCARIA, *America tra viaggio...* cit., p. XXIV.

alla narrativa statunitense. È tuttavia possibile farla precedere da un'altra testimonianza, già resa nota da Andrea Aveto nel 2004,<sup>8</sup> ed oggi pervenuta a maggior visibilità grazie alla pubblicazione in volume del carteggio Vittorini-Rodocanachi. Si tratta per l'appunto di una missiva di Vittorini a Lucia Rodocanachi datata 24 marzo 1940:

Preparo un'antologia di scrittori americani dalle origini ad oggi ma non so che genere di collaborazione chiederle. Le chiederò magari se ha da suggerirmi qualche racconto che io non conosco —<sup>9</sup>

La lettera va presa in considerazione poiché costituisce il primo picchetto cronologico certo, ad oggi conosciuto, per quel che riguarda la redazione del progetto antologico vittoriniano, ma soprattutto perché chiama in causa direttamente Lucia Rodocanachi, l'ormai nota traduttrice segreta. Sebbene la lettera per la traduttrice di Arenzano non sembri prevedere implicazioni dirette, o ruoli strutturali, nel processo redazionale, con la sua stessa esistenza impone un'indagine dettagliata della questione della partecipazione della *négresse* alla compilazione dell'antologia. Indagine che è bene dipanare preliminarmente alla ricostruzione della vicenda editoriale e censoria di *Americana*.

Nella prima parte si accennava a come, grazie alle scoperte di Giuseppe Marcenaro, a partire dalla fine degli anni Settanta – e man mano che il patrimonio di carte di Lucia Rodocanachi ha cominciato ad emergere dall'ombra – si siano cominciate ad addensare nubi sull'attività di traduttore di Elio Vittorini: ad essere messa fortemente in discussione, tra le altre cose, è stata anche la paternità vittoriniana del progetto antologico di *Americana*.

---

<sup>8</sup> Vd. ANDREA AVETO, *Elio Vittorini. Lettere a Lucia Mopurgo Rodocanachi (1933-1943)*, tesi di dottorato, XVII ciclo, Università degli Studi di Genova, Facoltà di Lettere e Filosofia, anno accademico 2003-2004.

<sup>9</sup> E. VITTORINI, *Si diverte tanto a tradurre? Lettere a Lucia Rodocanachi 1933-1943*, a cura di Anna Chiara Cavallari e Edoardo Esposito, Milano, Archinto, 2016, p. 104.

Lucia Rodocanachi moriva il 2 maggio del '78: appena dopo la morte, nel numero di aprile-maggio di quello stesso anno, della rivista «pietre», appariva un articolo firmato da Marcenaro. Lo studioso e scrittore genovese – che aveva avuto modo di conoscere personalmente la traduttrice di Arenzano una decina di anni prima – nell'articolo sosteneva che man mano che le carte della *négresse inconnue* sarebbero state «ordinate e studiate», a risarcimento di un oblio immeritato, sarebbe emerso l'alto profilo dell'intellettuale di origini triestine, e tra le altre cose si sarebbe potuto «svelare finalmente che uno dei più noti libri del dopoguerra – *Americana*, curato da Elio Vittorini – è stato quasi interamente tradotto da lei».<sup>10</sup>

L'affermazione – che probabilmente va recepita nel contesto di un affettuoso epitaffio intellettuale (e che va perciò ridimensionata) – apriva a scenari di radicale ristrutturazione del canone letterario nazionale. Tuttavia, complice forse l'appartata sede di pubblicazione (la rivista «pietre», diretta dallo stesso Marcenaro), l'articolo non costituiva lo spunto iniziale per un doveroso dibattito critico sul tema. In seguito, e solamente a circa dodici anni di distanza, la tesi veniva ripresa dallo studioso genovese in modo più circostanziato, in un secondo e più mirato intervento sulla questione:

Le 'delusioni' vittoriniane per Lucia non erano però finite. Lui le procurò certo delle traduzioni che lei finalmente firmò con proprio nome, quali *Gli elisir del diavolo* di Hoffmann, ma le negò, tenendola ancora nell'ombra, il piacere e l'onore ufficiale d'aver collaborato attivamente ad *Americana*, la mitica antologia degli scrittori d'oltre Oceano. [...] Fu a lei che ancora una volta Vittorini si rivolse, senza sbagliare, quando si profilò l'idea di *Americana*, l'antologia 'inventata' da Cesare Pavese ed Elio Vittorini, per far scoprire agli italiani di Fine Ventennio i grandi scrittori americani. La storia di questo libro famoso è troppo nota perché la si debba raccontare, ma come tutte le cose ovvie e di profilo consolidato, anche *Americana* ha una storia parallela: «Mi suggerisca lei, per favore, lei che ha letture illimitate, autori e racconti americani...». La fama di Lucia Rodocanachi quale straordinaria e attenta lettrice, come s'è visto, era notissima tra i letterati suoi contemporanei. [...] «...Non soltanto» insisteva Vittorini «dovrebbe suggerirmi racconti di autori americani, come già le ho scritto. Potrebbe prepararmi le traduzioni letterali? Sto preparando per Bompiani un'antologia e il suo aiuto mi è indispensabile...».

---

<sup>10</sup> GIUSEPPE MARCENARO, *Lucia Rodocanachi*, in «pietre», a. IV, n. 4-5, aprile-maggio 1978, p. 19.

Così tutto tornava all'iniziale schiavitù. Nonostante gli anni il «legame» con la disponibile e silenziosa signora continuava ad essere fondamentale per Vittorini, a patto che rimanesse sempre nell'ombra.<sup>11</sup>

L'eco dell'intervento di Marcenaro, apparso stavolta su un settimanale ad ampia diffusione, generava un dibattito giornalistico di portata considerevole. Le dichiarazioni dello studioso, mettendo potenzialmente sotto accusa di frode uno dei traduttori in assoluto più importanti degli anni Trenta (il cosiddetto decennio delle traduzioni), aprivano il campo ad una serie di considerazioni dalle quali la figura di Vittorini usciva fortemente opacizzata.

A risarcire Vittorini della proprietà intellettuale di *Americana* ha contribuito successivamente Andrea Aveto<sup>12</sup> che, carte alla mano, ha revisionato le affermazioni di Marcenaro, mostrando come queste fossero, in certa misura, ingenerose nei confronti di Vittorini (e al tempo stesso forse troppo generose nei riguardi della *négresse inconnue*). Aveto, studiando attentamente i carteggi, ha messo in rilievo come le uniche traduzioni vittoriniane di *Americana*, per le quali è possibile certificare con certezza una collaborazione di Lucia Rodocanachi (per la solita prima stesura, poi rielaborata e fatta propria dallo scrittore siciliano), siano di fatto soltanto due, peraltro non commissionate specificamente per la redazione dell'antologia, ma appartenenti al repertorio dei racconti già pubblicati in rivista (si tratta delle già citate traduzioni di *Wash Jones* di William Faulkner, precedentemente comparso su «Letteratura»,<sup>13</sup> e di *Haircut* di Ring Lardner, precedentemente pubblicato su «Omnibus»<sup>14</sup>). Uscendo dalla giurisdizione vittoriniana, la firma della Rodocanachi va certamente restituita anche ad uno dei dieci racconti tradotti da

---

<sup>11</sup> G. MARCENARO, *Vittorini dritto d'autore*, in «Epoca», a. XLI, n. 2071, 14-20 giugno 1990, pp. 90-96.

<sup>12</sup> A. AVETO, *Traduzioni d'autore e no. Elio Vittorini e la "segreta" collaborazione con Lucia Rodocanachi*, in AA.VV., *Lucia Rodocanachi: le carte, la vita*, a cura di Franco Contorbia, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2008, pp. 153-192.

<sup>13</sup> WILLIAM FAULKNER, *Gli eroi*, in «Letteratura», a. II, n. 6, aprile 1938, pp. 107-115 (comparso poi, con il titolo originale *Wash Jones*, in *Americana. Raccolta di narratori dalle origini ai giorni nostri*, a cura di Elio Vittorini, Milano, Bompiani, 1942, pp. 770-780).

<sup>14</sup> RING LARDNER, *Un magnate del teatro*, in «Omnibus», a. II, n. 15, 9 aprile 1938, p. 5 (comparso poi in *Americana... 1942*, pp. 649-661).

Montale per l'antologia curata da Vittorini. Il poeta ligure il 2 settembre del '40 infatti scriveva all'amica:

Può darsi che ti mandi un libro di Faulkner con una novella da tradurre in *pochi giorni* ("That evening sun"). Ma qui il compenso è a forfait con altri lavori e così non posso precisarti un compenso; saranno poche lire da aggiungere alle 1.000 dello Steinbeck. Non m'importa dello stile; ma cerca di non lasciare parole in bianco.<sup>15</sup>

La "novella" faulkneriana, tradotta dalla Rodocanachi, comparirà in *Americana* col titolo *Il sole della sera*,<sup>16</sup> e il tenore della missiva induce a pensare che Montale non vi abbia praticamente messo mano. In definitiva sarebbero tre i racconti riconducibili in qualche modo al lavoro traduttorio della Rodocanachi, e di questi solamente uno, di fatto, preparato specificamente per l'antologia. Certo, ciò non consente di escludere in linea di principio che la *négresse* abbia avuto mano anche in altri passaggi. Come avverte ancora una volta Andrea Aveto: «qualora ulteriori lettere emergessero, non sarebbe certo sorprendente che altre pagine dell'antologia fossero riconducibili alle cure della segreta collaboratrice».<sup>17</sup>

Lo stesso Aveto, nella sua dettagliata analisi, rileva tuttavia come le citazioni sopra riportate da Marcenaro – relative alle presunte richieste d'aiuto e collaborazione alla Rodocanachi da parte di Vittorini – di fatto non siano suffragate da fonti epistolari di sorta nel Fondo Mopurgo Rodocanachi (oggi conservato presso la Biblioteca Universitaria di Genova).<sup>18</sup> L'unico riferimento ad *Americana* presente tra le carte del fondo, ricorda Aveto, è costituito dalla lettera, datata 24 marzo 1940, poco sopra citata: lettera, che come già si diceva, non consente in alcun modo di avvalorare l'ipotesi di un lavoro fattivo da parte della *négresse* per la raccolta curata da Vittorini.

---

<sup>15</sup> G. MARCENARO, *Un'amica di Montale. Vita di Lucia Rodocanachi*, Milano, Camunia, 1991, pp. 140.

<sup>16</sup> Vd. *Americana...* cit., 1942, pp. 750-769.

<sup>17</sup> A. AVETO, *Traduzioni...* cit., p. 168.

<sup>18</sup> Il Fondo Mopurgo Rodocanachi, in anni relativamente recenti (tra fine anni Novanta e inizio anni Duemila) è stato acquistato dalla Biblioteca Universitaria di Genova proprio dalla Fondazione della rivista «pietre»: rivista diretta da Giuseppe Marcenaro e costituitasi a Fondazione il 6 maggio 1980, al fine di gestire tra le altre cose, anche il patrimonio di carte di Lucia Rodocanachi.



Fondamentalmente sulla stessa linea di Aveto, Edoardo Esposito, che nell'introduzione alla recente pubblicazione delle missive vittoriniane alla *négresse inconnue*, tra le altre cose evidenzia implicitamente (con il semplice utilizzo del “sic!” tra parentesi quadre), come la conoscenza della vicenda di *Americana* da parte di Marcenaro – nonostante lo stesso Marcenaro la definisse “troppo nota perché la si debba raccontare” – non dovesse essere particolarmente approfondita: nel '78 sulla rivista «pietre», s'è visto, definiva l'antologia “uno dei libri più noti del dopoguerra” (quando la prima edizione risale al 1942); nel '90, su «Epoca», addirittura ne co-intestava l'ideazione a Cesare Pavese (che ebbe invece solamente il ruolo di traduttore).

Al di là della non perfetta conoscenza da parte di Marcenaro della vicenda editoriale dell'antologia, il dibattito sul tema, particolarmente acceso nei toni, è tuttora apertissimo: tanto che proprio la pubblicazione in volume del carteggio da parte di Esposito ed Anna Chiara Cavallari, ha determinato un nuovo intervento giornalistico da parte dello studioso genovese. Sulle colonne del «Venerdì», il 6 gennaio scorso, recensendo la pubblicazione, egli ha ribadito la presenza delle due lettere di richiesta d'aiuto da parte di Vittorini già citate nel 1990:

Per altro nell'odierna edizione [...] mancandone alcune [lettere], riferite alla vicenda della pubblicazione della celebrabile antologia *Americana*, di cui Vittorini fu il deus ex machina. Piccolo scrap: 11 aprile 1940: «Non soltanto dovrebbe suggerirmi racconti di autori americani, come già le ho scritto. Potrebbe prepararmi traduzioni letterali? Sto preparando un'antologia e il suo aiuto mi è indispensabile». Che echeggia una precedente lettera: 29 gennaio 1940: «Mi suggerisca lei, per favore, cara signora, lei che ha letture illimitate, autori e racconti americani».<sup>19</sup>

Marcenaro nel recentissimo articolo, oltre a fornire le date di riferimento per le missive (prima non esplicitate), sembra sollevare velatamente un appunto di negligenza rivolto ai curatori del carteggio appena pubblicato, che sarebbe deficitario proprio delle due lettere in questione.

---

<sup>19</sup> G. MARCENARO, *La ghost che traduceva per Vittorini “l'americano”*, in «Il Venerdì», 6 gennaio 2017, p. 94.

Il caso si fa tuttavia enigmatico, poiché le due lettere alle quali si fa riferimento, come già si accennava, sembra non siano più (o non siano mai state) reperibili: Aveto, primo editore del carteggio, oltre a certificare l'assenza delle missive nel Fondo Mopurgo Rodocanachi, contestualmente ricorda infatti come anche Ferretti nel suo *L'editore Vittorini* desse conto della mancanza, a partire perlomeno dal 1992.<sup>20</sup> Se già nei primi anni Novanta non vi era traccia delle lettere (sulle quali Marcenaro costruisce la propria tesi di un'*Americana* co-firmata da Lucia Rodocanachi), da quali fonti archivistiche cita Marcenaro?

Provando a parafrasare una risposta, che Marcenaro non affida alla pagina scritta,<sup>21</sup> possiamo riassumere come segue: le lettere del 29 gennaio e dell'11 aprile 1940 un tempo esistite, potrebbero essere state sottratte dai fondi archivistici da “mani amiche” (ovvero da qualcuno che non voleva che per *Americana* fosse messa in discussione la paternità vittoriniana), ed oggi di fatto risultano disperse. Lo studioso genovese rivela contestualmente di aver avuto modo di copiare i due brevissimi lacerti testuali al cospetto della stessa Rodocanachi, in occasione di uno dei vari incontri di persona: la *négresse* avrebbe mostrato le lettere a Marcenaro, che avrebbe avuto modo di trascriverne corsivamente parte del contenuto, prima che la “cara signora” le riponesse gelosamente nei propri cassettei (in questo contesto l'autorialità vittoriniana delle citazioni sarebbe dunque da affidare ad “autografi” di mano dello stesso Marcenaro). L'affidamento ad appunti manoscritti e l'assenza di “copie conformi” all'originale, spiegherebbe in qualche modo le discrasie testuali tra le due versioni delle missive che lo studioso presenta (la prima volta nel 1990 su «Epoca», la seconda volta lo scorso 6 gennaio su «Il Venerdì»<sup>22</sup>).

---

<sup>20</sup> G. FERRETTI, *L'editore...* cit., p. 22.

<sup>21</sup> Giuseppe Marcenaro, disponibilissimo a confrontarsi sul tema, è stato intervistato telefonicamente da chi scrive in questa sede.

<sup>22</sup> Tra i testi di «Epoca» e i testi del «Venerdì» si registrano piccole incongruenze: la scomparsa dell'articolo “le” e del “per Bompiani” nel piccolo scrap dell'11 aprile 1940; l'apparizione di “cara signora”, precedentemente assente, nella missiva del 29 gennaio. Le incongruenze potrebbero tuttavia essere dovute ad esigenze di taglio da parte delle testate giornalistiche, più che ad una trascuratezza del Marcenaro copista (trascuratezza in fase di trascrizione, della quale tuttavia lo studioso, talvolta, è stato indirettamente rimproverato dal mondo accademico: vd. G. FERRETTI, *L'editore...* cit., p. XV).

In tutti i casi dopo la morte della traduttrice, di queste lettere si sarebbero perse le tracce. Un *omissis* doloso, si diceva, quello per il quale sembra propendere lo studioso genovese, il quale ha sempre ribadito, anche in anni recenti, la necessità di dar conto dell'«ancora irrisolto (volutamente?) apporto di Lucia ad *Americanas*».<sup>23</sup> Necessità condivisibile in linea generale, ma difficilmente perseguibile in assenza degli originali di cui si discute.<sup>24</sup>

Il dibattito sulla questione è di fatto ancora acceso, anche perché il mondo accademico-scientifico, fatica a sviluppare ipotesi di revisione del canone in base all'aleatorietà delle testimonianze in campo: ovvero in base a lacerti non autografi, che andrebbero certificati sulla base della testimonianza orale del copista (per quanto autorevole). L'auspicio è naturalmente che il piccolo giallo storico-critico possa essere dipanato: che gli originali delle lettere di cui si discute possano riemergere dall'ombra; o che alternativamente le generiche accuse di sottrazione avanzate da Marcenaro trovino un indiziato.<sup>25</sup>

A questi elementi, se si volesse portare l'analisi dei testi ad un ulteriore livello di indagine bisognerebbe aggiungere che l'originalità delle lettere che Marcenaro mette in campo, potrebbe essere messa in discussione da ragioni di coerenza interna. Se rilette in successione cronologica infatti emergono alcune discrasie difficilmente motivabili:

[29 gennaio]

Mi suggerisca lei, per favore, cara signora, lei che ha letture illimitate, autori e racconti americani

---

<sup>23</sup> G. MARCENARO, *Testamenti. Eredità di maitresse, vampiri e adescatori*, Milano, Bruno Mondadori, 2012, p. 19.

<sup>24</sup> L'assenza delle missive nel carteggio recentemente pubblicato (vagamente deprecata da Marcenaro), in assenza degli originali, è dunque pienamente giustificata: a meno che non si voglia pensare che i curatori siano in qualche misura coinvolti nella sospettata sparizione.

<sup>25</sup> L'eventuale sottrazione delle due testimonianze autografe vittoriniane, dalle carte della Rodocanachi, a questo punto andrebbe presumibilmente datata al periodo antecedente la morte della traduttrice: dal '78 in poi il patrimonio di carte entrò infatti a far parte delle disponibilità della rivista «pietre», diretta dallo stesso Marcenaro. L'affidamento materiale degli epistolari a Marcenaro, in qualche modo tutore della memoria di Lucia Rodocanachi, dovrebbe costituire garanzia di conservazione del fondo archivistico nella sua integrità. Resterebbe da capire chi oltre a Marcenaro possa aver avuto accesso alle carte della Rodocanachi prima che questa morisse.

[24 marzo]

Preparo un'antologia di scrittori americani dalle origini ad oggi ma non so che genere di collaborazione chiederle. Le chiederò magari se ha da suggerirmi qualche racconto che io non conosco –

[11 aprile]

Non soltanto dovrebbe suggerirmi racconti di autori americani, come già le ho scritto. Potrebbe prepararmi [le] traduzioni letterali? Sto preparando un'antologia [per Bompiani] e il suo aiuto mi è indispensabile

Il 29 gennaio Vittorini chiederebbe suggerimenti (non viene tuttavia specificato se l'aiuto richiesto riguardi nello specifico la redazione dell'antologia *Americana*). Due mesi dopo circa, nella lettera del 24 marzo (delle tre l'unica effettivamente presente all'interno del carteggio) ci si trova al cospetto di un Vittorini che sembra non ricordare di aver vergato la missiva precedente: spiegherebbe alla Rodocanachi che sta preparando un'antologia di scrittori americani (stando al frammento del 29 gennaio la traduttrice dovrebbe già essere a conoscenza della cosa) e le confessa di non sapere esattamente “che genere di collaborazione chiederle”: chiederà magari se ha da suggerire “qualche racconto” a lui sconosciuto. Anche queste ultime affermazioni si porrebbero in aperta contraddizione con la missiva inviata a fine gennaio: si deve pensare di essere al cospetto di un Vittorini del tutto immemore dell'aver chiesto, appena due mesi prima, un aiuto abbastanza circostanziato per l'antologia *Americana*?

A porsi in contrasto con la lettera del 24 marzo, tuttavia è anche l'ultimo passaggio epistolare citato da Marcenaro (quello risalente all'11 aprile). Lo scrittore ripeterebbe ancora una volta che va preparando un'antologia di scrittori americani: sarebbe la terza occasione in cui Vittorini informa Lucia Rodocanachi di questo, peraltro, anche in questo caso, con toni da notizia fresca (e il fatto pare quantomeno singolare). Non solo, lo scrittore siciliano con il “piccolo scrap” risalente ad aprile ribalterebbe nuovamente le carte, tornando a chiedere una collaborazione urgente e “indispensabile” (mentre poco più di due settimane prima sembrava del tutto facoltativa), oltre che per “suggerimenti” anche per “traduzioni”.

Di fatto i due lacerti epistolari esposti da Marcenaro sembrano concordare tra loro, ma risultano in larga parte discordanti con l'unica lettera di cui si ha testimonianza certa. Questi elementi, uniti al fatto che lo stesso Marcenaro confessa di aver effettuato le trascrizioni corsivamente, in uno dei fugaci incontri con la Rodocanachi, fanno vacillare l'affidabilità delle trascrizioni stesse.

«Un'ulteriore considerazione» aggiunge Andrea Aveto «osta a conferire alla signora Rodocanachi una posizione di imprescindibile rilievo nel ruolo di segreta e ascoltata suggeritrice»:

[...] sin dalla fine del 1937, in concomitanza con gli esordi di Vittorini come critico di letteratura inglese e americana su «Omnibus» e su «Letteratura» e con l'intensificarsi della sua attività editoriale presso Mondadori e, a partire dall'aprile dell'anno successivo, presso Bompiani, la loro corrispondenza offre l'immagine di un rapporto di 'consulenza' a parti esattamente invertite rispetto a quanto l'articolo di «Epoca» indurrebbe a credere, con la signora intenta a sollecitare consigli di lettura per le ultime novità d'oltreoceano e lo scrittore da par suo benevolmente disposto ad assecondarne i *desiderata* [...].<sup>26</sup>

In tutti i casi, qualora fortunatamente dovessero riemergere gli originali delle lettere parzialmente citate da Marcenaro, l'autorialità vittoriniana di *Americana* sarebbe in qualche modo corrotta? Si dovrebbe pensare per il progetto antologico ad una co-intestazione per Lucia Rodocanachi?

Risulta davvero difficile poterlo pensare. Anche qualora la signora Rodocanachi avesse collaborato, come già in precedenza, fornendo a Vittorini consigli di lettura o traduzioni in prima stesura, sul progetto antologico l'impronta vittoriniana rimarrebbe in primo piano e non verrebbe in nessun modo sovrascritta (come Marcenaro arriva in qualche modo a supporre). Vittorini, infatti, se da un lato si avvarrà della collaborazione di tanti per *Americana* (per traduzioni e consigli rispetto ai testi da antologizzare), dall'altro opererà sempre in prima persona le scelte dei testi e degli autori da inserire: esemplare in questo senso sarà il rapporto con

---

<sup>26</sup> A. AVETO, *Traduzioni...* cit., p. 171.

Pavese, come vedremo.<sup>27</sup> Bompiani interpellato all'epoca delle polemiche innescate dall'articolo di Marcenaro su «Epoca», dichiarava: «discutere chi veramente ha fatto *Americana* è privo di senso» poiché «la collaborazione è stata la forza della casa editrice».<sup>28</sup> La dichiarazione, «se non apparisse scientemente calibrata per sfumare la portata delle accuse mosse a Vittorini, rischierebbe di suonare ingenerosa nei confronti dello scrittore»,<sup>29</sup> scrive Aveto; d'altro canto Bompiani si riferisce con ogni probabilità al fatto che il processo esecutivo fu lavoro collegiale (a partire innanzitutto dalle traduzioni, svolte in gran parte grazie a contributi esterni). Se anche la costruzione dell'antologia venne portata avanti con la logica dell'appalto (o addirittura del subappalto), d'altro canto non si può mettere in discussione il fatto che progettazione e direzione lavori furono sempre nelle mani di Vittorini.

In conclusione, la paternità vittoriana dell'antologia, per ora, può considerarsi salva, nonostante la presenza di due traduzioni attribuibili alla Rodocanachi e nonostante l'eventualità che riemergano dall'ombra le controverse lettere di cui s'è discusso. Nell'avvicendamento dei casi censori si vedrà come ad insidiare, ben più pericolosamente, questa stessa paternità sarà l'opera – molto meno amichevole di quella della traduttrice di Arenzano – di un altro intellettuale.

---

<sup>27</sup> A Cesare Pavese Vittorini chiederà consiglio per l'antologizzazione di un testo narrativo di Gertrude Stein, riponendo la scelta nelle sue stesse mani: questi sceglierà l'*Everybody's Autobiography*. Tuttavia lo scrittore siciliano, una volta letta la traduzione, cesserà la scelta optando per la parziale riedizione di *Melanchta* da *Tre esistenze* (per la traduzione dello stesso Pavese).

<sup>28</sup> La testimonianza di Valentino Bompiani è raccolta da Silvia Sereni in *Processo all'Americana*, in «Epoca», a. XLI, n. 2074, 4-11 luglio 1990, pp. 88-93.

<sup>29</sup> A. AVETO, *Traduzioni...* cit., p. 170.

## 2. *Comporre Americana*

Tratteggiato il dibattito critico e delimitati i confini della collaborazione di Lucia Rodocanachi al progetto di *Americana*, si ricertifica la firma di Vittorini in calce all'antologia ed è possibile ripercorre più serenamente il lavoro di compilazione da parte dello scrittore siciliano.

La scelta da parte di Vittorini di autori e testi della letteratura statunitense comincia verso la primavera del '40, come già si ricavava in qualche modo dalla lettera del 24 marzo alla stessa Rodocanachi, e tutto l'aprile dello stesso anno sarà impiegato per il lavoro di selezione e reclutamento dei traduttori. Dello stato d'avanzamento dei lavori in questa direzione si avrà un report esaustivo in una seconda lettera (della quale già si accennava) inviata a Valentino Bompiani il 5 maggio 1940:

Caro Bompiani,  
sto leggendo tre volumi al giorno: per l'antologia. Quando tornerò a Milano, sabato e domenica prossima, avrò completato il lavoro di scelta. Intanto ho ottenuto che anche Moravia traduca tre racconti. Bene, no? Così i traduttori saranno tutti scrittori.

Coi migliori saluti,  
Vittorini

Fai avere anche a Moravia, per piacere la lettera impegnativa mandata agli altri. Non importa il numero dei racconti. Basta precisare le 12 lire a pagina del compenso.<sup>30</sup>

Vittorini scrive a Bompiani da Firenze, prescelta come base operativa per il lavoro preliminare di redazione. Come già si è potuto intuire da alcuni passaggi della corrispondenza relativa al lavoro del Vittorini americanista, il principale centro di rifornimento di letteratura straniera per lo scrittore siciliano è rappresentato infatti dal Gabinetto Vieusseux: la biblioteca del Vieusseux è particolarmente

---

<sup>30</sup> E. VITTORINI, *I libri, la città, il mondo. Lettere 1933-1943*, a cura di Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 1985, p. 102. Successivamente anche in: *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, a cura di Gabriella D'Ina e Giuseppe Zaccaria, Milano, Bompiani, 1988, pp. 38-39.

fornita di letteratura statunitense, e probabilmente Vittorini in passato si era avvalso della collaborazione dell'amico Montale (direttore sino al 1938), per effettuare "ordinativi" di opere non presenti a catalogo. Da Firenze è dunque possibile sviluppare più compiutamente il processo preliminare di "spoglio".

Oltre ad individuare i racconti da inserire nel volume Vittorini, nella primavera del '40, va reclutando i traduttori. Al 18 aprile secondo quanto testimoniato da una minuta autografa vittoriniana (della lettera di collaborazione da inviare ai traduttori), sono già stati coinvolti «Carlo Linati, Piero Gadda Conti, Montale, Umberto Morra, Giansiro Ferrata e, aggiunto in seguito, Moravia».<sup>31</sup> La scelta, come confidato a Bompiani, va nella direzione di avere una squadra di traduttori "tutti scrittori".

Due con ogni probabilità le motivazioni strategiche retrostanti la decisione vittoriniana. Da un lato lo scrittore disdegna le traduzioni dei cosiddetti "professionisti", fedele al principio, in seguito enunciato compiutamente, che vede come «preferibile una traduzione infedele e viva ad una fedele e morta».<sup>32</sup> Dall'altro nel progettare la propria narrazione epica dell'epopea letteraria statunitense, egli probabilmente si rende conto che per dare valore alla costruzione mitografica, per fornirle credibilità e far sì che poi agisca indirettamente sul panorama letterario italiano, deve essere convogliato in esso il meglio delle forze intellettuali del nostro Paese: Vittorini cerca dunque di accumulare sul proprio progetto antologico la maggior quantità possibile – direbbe ancora una volta Bourdieu – di capitale letterario. Per fare questo l'unica strada percorribile, per l'appunto, è quella di reclutare alla causa alcuni tra i più importanti scrittori italiani del momento, facendo tradurre loro i testi dell'antologia: Montale, Moravia e Pavese, saranno le prime parti di una squadra che annovererà, oltre ai nomi sopracitati, anche Guido Piovene ed Enrico Fulchignoni. Il coinvolgimento nelle traduzioni di scrittori ed intellettuali

---

<sup>31</sup> *Caro Bompiani...* cit., p. 570.

<sup>32</sup> E. VITTORINI, *Del tradurre*, in «La Fiera letteraria», a. IX, n. 29, 3 giugno 1956, p. 6. Ora anche in: ID., *Letteratura... 1938-1965...* cit., p. 758.



di prim'ordine potrà garantire ad *Americana* l'autorevolezza sufficiente per agire sul canone letterario italiano.

Durante l'estate al lavoro di scelta dei testi e reclutamento dei traduttori (che volge al termine), si sussegue la compilazione vera e propria, che proseguirà senza sosta e con ritmi febbrili: Vittorini scrive i pezzi critici di raccordo tra i testi, taglia, sceglie gli scritti che gli vengono mandati, continuando a lavorare, peraltro, anche durante l'abituale soggiorno estivo a Bocca di Magra. Il 23 luglio dal borgo ligure scriverà a Bompiani:

Se hai bisogno che faccia qualcosa di urgente scrivimi: posso lavorare anche da qui. O, se necessario, posso sempre fare un salto a Milano. Scusami se non ti rispondo con un telegramma. Qui non esiste l'ufficio telegrafico e il tempo cammina (come misura minima) col flusso e il riflusso della marea.<sup>33</sup>

Vittorini è ben consapevole che il progetto antologico deve andare in porto entro la fine dell'anno, e in tutti i casi – per esigenze commerciali della casa editrice – entro le festività natalizie: i tempi stringono. La redazione di Bompiani in questo senso si spinge a «sollecitare la consegna dell'Antologia» a Vittorini: «occorrerebbe che entro agosto almeno 2/3 del materiale fosse già visto e controllato da Voi pronto per la stampa».<sup>34</sup>

Tornato a Milano Vittorini, per completare il progetto antologico, si accosta a Cesare Pavese, fino a questo momento ancora non coinvolto. Il 10 agosto del '40 gli scrive dunque proponendogli la collaborazione proposta anche agli altri traduttori:

Caro Pavese,  
[...] Da un pezzo volevo scriverti per un'antologia di letteratura americana che sto preparando in conto Bompiani. Vuoi collaborare? Il compenso è di dodici lire la pagina, ogni pagina di duemila lettere circa, cioè pressappoco la pagina della collezione «Medusa» (pagina di traduzione, non di testo). Scrivimi qualcosa al più presto.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> *Caro Bompiani...* cit., p. 570.

<sup>34</sup> *Ibidem.*

<sup>35</sup> E. VITTORINI, *I libri...* cit., p. 104.

Attraverso la corrispondenza con Pavese, che si riporta integralmente (per quel che riguarda i passaggi relativi ad *Americana*, naturalmente), è possibile avere un resoconto dello strutturarsi dell'antologia nelle sue varie fasi redazionali.<sup>36</sup>

Nella successiva lettera vittoriniana, datata 21 agosto, si scopre ad esempio che a Vittorini mancano ancora alcuni autori per completare la scelta antologica, e che sono di fatto ancora da scrivere i corsivi di legatura tra un autore e l'altro:

Caro Pavese,

[...] Per l'antologia ti dirò che, ora come ora, ragioni editoriali esigono sia soltanto un'antologia di narrativa. La scelta l'ho già fatta, tranne ancora per qualche autore. E debbo scrivere le «didascalie»: pezzi di legatura tra un autore e l'altro per farne un po' una specie di storia letteraria [...] mancano i saggisti, i poeti, eccetera ma Bompiani mi ha promesso di farmeli fare in una prossima edizione. Collaborano per le traduzioni Montale, Landolfi, Moravia, Linati, Ferrata, Morra e Piero Gadda. Io sarei felice di avere anche la tua collaborazione per esempio per Gertrude Stein e Dos Passos. Non sono riuscito a trovare un racconto della Stein. Mi contenterei di un frammento ma che fosse bello (una ventina di pagine). L'importante è soprattutto che non sia stato ancora tradotto in italiano. Puoi scegliere tu stesso? Mi daresti un grande aiuto. Dos Passos in principio l'avevo escluso. Ma ora che ho messo London e Dreiser debbo mettere anche lui. Potresti pensarci tu, come per la Stein? Inoltre, volendo tradurre altri, potresti prendere qualcuno dei non scelti, ma aspettando che scelga io perché sto leggendo e leggendo. Gli autori che figurano già scelti sono tutti assegnati. Aspetto una tua risposta.<sup>37</sup>

Vittorini spiega – forse di fronte ad un'offerta di Pavese di traduzioni di testi poetici – che l'antologia raccoglierà solo testi narrativi: di qui la proposta vittoriniana, allo scrittore tornese, di occuparsi di Stein e Dos Passos. Con ogni probabilità sarà lo stesso Pavese ad escludere il secondo dal novero degli scrittori americani da presentare nel volume antologico. Il 29 agosto Vittorini scriverà infatti:

Caro Pavese,

---

<sup>36</sup> Le risposte di Pavese a Vittorini purtroppo ad oggi mancano all'appello.

<sup>37</sup> E. VITTORINI, *I libri...* cit., p. 105.

dunque niente Dos Passos. Sono lieto di avere una conferma così. Per la Stein avevo pensato a te fin dal primo momento. Poi l'estate mi ha fatto ritardare a scriverti. Ora, ad ogni modo, hai accettato. A me sembra importantissima, e vorrei qualcosa di molto significativo, una *Melanctha*, solo un po' più breve. Non ho potuto trovare racconti in tal senso. Mi contenterei d'un pezzo di libro, quello che tu dici, *Everybody's Autobiography*, ma che fosse bello e potesse stare a sé senza fastidio eccessivo per lo scemo lettore. Se ci sono diritti da pagare Bompiani pagherà, ma credo che i libri pubblicati prima del '24 siano fuori diritti. Di quando è *Everybody's Autobiography*? In ogni caso tu puoi cominciare subito e mandarmi la traduzione al più presto: venti, trenta pagine. Ma dovresti fare anche qualcosa d'altro. Vuoi Thomas Wolfe? Vuoi James Farrell? Cabell (James Branch Cabell?) l'avevo escluso, considerandolo una specie di Hergesheimer, ma se tu mi dici che mi sbaglio posso riesaminare il caso. Lo vorresti tu? E che cosa sceglieresti? Credo ci si dovrebbe contentare del solito *Porcelain cups* che figura in tutte le antologie americane. Sono restio a prendere pezzi di romanzo, specie per autori secondari.<sup>38</sup>

Assodata la collaborazione dello scrittore torinese per la Stein, della quale rimangono solo da definire i dettagli, Vittorini chiede a Pavese di accollarsi la traduzione anche di altri autori, dall'elenco dei prescelti. Pavese, che avrebbe voluto tradurre il *Billy Bud* di Melville, autore prediletto sin dalla celeberrima traduzione del *Moby Dick*, si adombra del fatto che il compito sia stato affidato a Montale, secondo quanto si può dedurre, di riflesso, dalla lettera di Vittorini del 19 settembre successivo:

Caro Pavese,

mi dispiace che ti sia seccato di Melville. Ma è Montale che lo fa, e ha insistito tanto per farlo (avendo anche bisogno di mettere insieme il maggior numero di pagine possibile), e io gli sono troppo amico. Ti ringrazio, ad ogni modo, di avermi detto che ti è seccato.

Aspetto intanto la Stein. Per la fine del mese? Mi raccomando: almeno una trentina di pagine – e un bel blocco unito – qualcosa di significativo anche nel senso del suo apporto stilistico alla lett.[eratura] am.[ericana]. *Melanctha* avrei voluto, se non fosse già pubblicata.

Perché, inoltre, non faresti Thomas Wolfe? Sai bene che è uno scrittore importantissimo. Conosci i suoi racconti? Esito ancora tra *A Portrait of Bascom Hawke* e due come *The four lost men* e *Only the Dead know Brooklyn*. Mi fai piacere se accetti di tradurlo. Me lo ero riservato per me, ma ora, stringendo i tempi, ho paura di non arrivarci. Scrivimi.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 107.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 109.

Vittorini continua ad insistere con Pavese perché questi si prenda in carico uno dei racconti di Thomas Wolfe che nella missiva seguente, del 26 settembre, si specificherà in *A Portrait of Bascom Hawke*.

Caro Pavese,

hai avuto la mia ultima lettera? Desidero sapere se puoi mandarmi la Stein per la fine di questo mese. E se accetti di fare Thomas Wolfe. Io mi sono deciso, alla fine, per *A Portrait of Bascom Hawke*. Lo conosci? Sono ottanta pagine. Me lo puoi dare per il 12 ottobre se lo fai? Per piacere, rispondimi presto.

Volevo unire all'antologia un'appendice che raccogliesse i migliori articoli pubblicati in Italia sugli americani. Che ne pensi? Esito solo perché ho paura di non trovare nulla di buono su Poe, Hawthorne e James. E molto invece su altri...<sup>40</sup>

Dalla prosecuzione della corrispondenza si ricava, implicitamente, il sostanziale rifiuto di Pavese ad estendere la propria collaborazione al di là della traduzione di Gertrude Stein. Nella lettera emerge corsivamente anche l'idea vittoriniana di corredare l'antologia con un'appendice costituita dai "migliori articoli pubblicati in Italia sugli americani": il progetto di un'antologia critica all'interno dell'antologia letteraria – nella quale il contributo di Pavese non potrebbe certo mancare – non avrà seguito. Perlomeno non nei termini delineati da Vittorini: una versione distorta di quest'idea avrà sviluppo, come si vedrà compiutamente più avanti, nel momento in cui Emilio Cecchi sarà chiamato a mettere mano ad *Americana*, incagliata nei bassi fondali della censura ministeriale.

Vittorini in tutti i casi, tra la fine di settembre e gli inizi di ottobre, riceve da Pavese il manoscritto della traduzione (inedita) dell'*Everybody's Autobiography* di Gertrude Stein, prosecuzione dell'*Autobiography of Alice Toklas* (precedentemente pubblicata da Einaudi, nel '38, nella traduzione dello stesso Pavese). Leggendo il testo lo scrittore siciliano probabilmente si rende conto che non risulta adatto al progetto antologico: possiamo immaginare più che altro per gli aspetti

---

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 110.

maggiormente cronachistici, che di primo acchito lo relegherebbero ad un ambito diverso, meno legato alla narrativa di carattere fictionale e più vicino a territori saggistico-diaristici. Sulla scorta di riflessioni di questo genere, si può immaginare, il 2 ottobre del '40, scrive a Pavese proponendo, per l'antologia, una sostituzione del testo con parti di *Melanctha* (sebbene già pubblicato da Einaudi quello stesso anno in *Tre esistenze*):

Caro Pavese,

ho avuto il manoscritto, è ottimo, ma vorrei tenerlo per la successiva edizione di cui ti parlai (quella in cui saranno inclusi i poeti, i saggisti eccetera). Mettendolo in questa risulterebbe troppo strano che poi manchino Adams, Mencken e altri. In sostituzione ristamperei *Melanctha* se tu e l'editore me ne date il permesso. A te, per la ristampa, Bompiani darebbe un compenso di cinquecento lire. Se va bene *avvertimi subito*, così penso a passare il racconto in composizione. E spero che vada bene perché sono in un vicolo cieco. Quanto all'appendice coi migliori articoli (o prefazioni) italiani sugli americani la faccio a parte dai capitoletti integrativi: una documentazione; e perché tante cose buone non vadano perdute. Puoi mandarmi tu stesso i tuoi scritti del genere? Abbi pazienza.<sup>41</sup>

A questo punto la richiesta vittoriniana passa direttamente a casa Einaudi, alla quale Vittorini si rivolge immediatamente per ottenere il permesso di riproduzione. Di seguito la corrispondenza intercorsa tra la metà e la fine di ottobre tra Vittorini e la casa editrice torinese:

[15 ottobre 1940]

Caro Sig. Einaudi,

può darmi il permesso di riprodurre (in tutto o in parte) la novella *Melanctha*, pubblicata nel volume *Tre esistenze* della Stein, per un'*antologia della letteratura americana dalle origini sino ad oggi*, che sto preparando? *Melanctha* è, a me sembra, l'unica cosa narrativa veramente bella della Stein: e l'antologia è narrativa. Stabilisca una somma per il permesso di riproduzione, se crede. L'editore, che è Bompiani, può accordarsi con Lei per i Suoi diritti sulla traduzione di Pavese nel modo che Lei preferisce.<sup>42</sup>

[24 ottobre 1940 – Einaudi a Vittorini]

---

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 111.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 112.

tutta *Melanctha* non posso lasciarvela pubblicare, perché altrimenti chi vuol leggere *Tre esistenze* fa un affare a comprare la tua antologia, dove troverebbe praticamente, oltre agli autori, quel poco che di leggibile ha scritto Gertrude Stein. Traete da *Melanctha* un pezzo di vostro gusto e pubblicatelo: 20-30 anche 50 pagine.<sup>43</sup>

[31 ottobre 1940]

Caro Einaudi,

ti sono molto grato. Ho scelto trentotto pagine di *Melanctha*, episodi vari, che ho messo insieme in successione col titolo *Storie di Melanctha*, e una nota di richiamo a *Tre esistenze*. Stavo per dare a ritradurre *Melanctha* tutta intera (e sarebbe stato un grave contrattempo per l'antologia) quando è arrivata, per fortuna, la tua lettera. A Pavese pagheremo il compenso per pagina che diamo agli altri, come se la traduzione fosse nuova. Grazie anche da Bompiani.<sup>44</sup>

Con l'inserimento di parti scelte da *Tre esistenze* di Gertrude Stein, nella traduzione di Cesare Pavese, con ogni probabilità Vittorini può collocare il tassello mancante per la chiusura del progetto antologico, che senza la soluzione d'urgenza (e di ripiego) avrebbe rischiato di subire notevoli ritardi e di mancare l'uscita durante le festività.

Agli inizi di novembre si può presumere che l'antologia di scrittori statunitensi sia pressoché pronta: il titolo del progetto antologico sarà *Americana*, mutuato forse, secondo quanto ipotizza Raffaella Rodondi, dall'«omonima e notissima rubrica di Mencken sull'«American Mercury»».<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 113.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 165.

### 3. L'edizione "Bompiani-Bo" (aprile 1941)

Una volta portata a termine la composizione dell'antologia rimane solo un ultimo importante passaggio da affrontare: si tratta di sottoporre *Americana* al vaglio del Ministero della Cultura Popolare, al fine di ottenere il nulla osta alla stampa. È un'operazione di routine, una prassi consolidata. In Italia non esiste una censura preventiva, ma onde evitare grossi danni economici, gli editori prima di spingere a pieno regime i torchi tipografici si sincerano presso il Ministero, che ciò che stanno per pubblicare non sia invisibile alla politica culturale del regime. Valentino Bompiani, più di venticinque anni dopo l'uscita di *Americana*, nella già citata intervista su «La Fiera Letteraria», avrebbe dato conto di questo genere di dinamiche, nel funzionamento della macchina censoria, durante il Ventennio:

Molti sanno che durante il periodo fascista non esisteva una censura preventiva, esisteva però il tacito, mai dichiarato, obbligo di sottoporre al ministero della Cultura Popolare, i libri che si volevano pubblicare. Le vie che il Ministero della Cultura Popolare seguiva per dire di no, erano diverse: la più facile era quella di non rispondere mai; il libro giaceva per anni in qualche cassetto di qualche funzionario non identificabile. Un altro modo era quello di lasciarlo pubblicare e poi farlo sequestrare il giorno dopo, o due giorni dopo. Un altro era quello di *trattare*.<sup>46</sup>

Così, ai primi di novembre del 1940, Vittorini manda in composizione le bozze di *Americana*, e man mano che queste vengono stampate, sono inviate, sotto forma di sedicesimi sciolti, in lettura al Ministero della Cultura Popolare, presieduto da Alessandro Pavolini.

Esattamente negli stessi giorni nei quali vengono stampate le bozze dell'antologia, Bompiani è a Roma, proprio di fronte al Ministro: l'editore milanese a Pavolini anticipa l'indice dei materiali contenuti in *Americana* e chiede se vi siano

---

<sup>46</sup> *Quando si amava l'America...* cit., p. 17.

per i testi scelti “limitazioni nelle traduzioni”, ovvero se qualcuno dei racconti o degli autori presenti possa risultare problematico per la concessione del nulla osta alla stampa. L’incontro sembra andare a buon fine: nella sua analisi preliminare dell’indice il Ministro non riscontra titoli particolarmente sgraditi, in ogni caso si riserva di analizzare in maniera più approfondita le bozze che stanno arrivando.

La preventiva visita da parte di Bompiani al dicastero incaricato della censura merita in ogni caso uno sguardo ravvicinato, poiché dà conto di importanti dinamiche, utili a comprendere le interazioni delle forze in campo. Della consuetudine di Bompiani con gli uffici del MinCulPop un precedente significativo, nello stesso 1940 (sempre per ciò che concerne la letteratura statunitense), aveva riguardato la pubblicazione di *Piccolo Campo del Signore*: «Osiamo dire che è in grazia al nostro vivo interessamento che si è potuta ottenere l’autorizzazione per *God’s Little Acre*»<sup>47</sup> scriveva Bompiani allo stesso Caldwell (s’è visto nella prima parte), quasi vantando un trattamento di favore precluso agli altri editori. Effettivamente, come Giuliano Manacorda ha messo in rilievo, i rapporti di Bompiani con il Ministro Pavolini erano ottimi, e si mantenevano da tempo sul filo di una sussiegosa amicizia.

Nello stesso anno in cui prendeva le mosse quella che sarebbe divenuta la tormentosa vicenda censoria di *Americana*, Bompiani aveva proposto a Pavolini di partecipare a vari progetti editoriali cari al regime: dalla collaborazione al primo numero della rivista «E-42», commissionata all’editore milanese dalla direzione dell’Esposizione Universale, alla compilazione di una voce del monumentale *Dizionario delle opere* che illustrasse «le opere del Duce nel loro valore letterario, potentemente innovatore e nella loro portata umana e politica».<sup>48</sup> Pavolini, sempre gentilmente, aveva declinato, forse più che per disinteresse, per ragioni di indipendenza nell’esercizio della propria funzione di Ministro. In un contesto simile aggiunge Manacorda, ad ulteriore testimonianza della buona qualità dei rapporti esistenti, va rilevato che nel 1942 lo stesso Pavolini si sarebbe speso personalmente

---

<sup>47</sup> *Caro Bompiani...* cit., pp. 49-50.

<sup>48</sup> G. MANACORDA, *Come fu pubblicata...* cit., p. 63.



per far ottenere all'editore milanese un congedo dal servizio militare «adducendo l'assoluta necessità della sua presenza per l'attività della Casa Editrice». <sup>49</sup> Dall'insieme di questi fatti si è legittimati a supporre in effetti una solida amicizia tra Bompiani e Pavolini, oltre che un collaborazionismo fattivo da parte dell'editore milanese nel contesto della politica culturale fascista.

Questa amicizia tra il '40 e il '41 verrà tuttavia attraversata da un «momentaneo turbamento», <sup>50</sup> rappresentato, come si vedrà di seguito, proprio dal reiterato tentativo di pubblicare l'antologia *Americana*. Manacorda in fase di analisi insiste particolarmente sulla natura amicale del rapporto Bompiani-Pavolini, sottolineando come le tensioni sviluppatesi intorno ad *Americana* fossero state puramente transitorie, e come dopo la vicenda censoria dell'antologia i rapporti fossero tornati in buona sostanza alla primitiva armonia. Certamente il rapporto Bompiani-Pavolini si poté configurare con i connotati amicali descritti da Manacorda, tuttavia al tempo stesso potrebbe colorarsi di tutto un intervallo di sfumature, meno nette di quanto potrebbe apparire ad una prima analisi. I rapporti tra l'editore e il Ministro, che dalla superficie della corrispondenza appaiono effettivamente «ottimi», man mano che le lettere sedimentano, talvolta lasciano apparire nervi scoperti, pronti ad esprimere le vere tensioni che sottendono due idee completamente diverse della cultura: nella corrispondenza tra Bompiani e Pavolini potrebbe apparire, ben nascosto tra le righe, il disegno di una battaglia. Quella tra un editore, che vuole a tutti i costi pubblicare letteratura straniera (anche per esigenze commerciali, ma non soltanto), e un Ministro, incaricato esattamente dell'ufficio opposto. Ci si rende conto che dietro le forzose esigenze di una diplomazia meramente formale le reciproche stoccate si susseguono in ogni missiva. Lo stesso Manacorda cita due lettere (che si vedranno poco più avanti nella loro interezza) in cui, in merito alle vicende dell'antologia di Vittorini, queste stoccate velatamente si palesano: il 14 dicembre 1941 Bompiani scrive al Ministro dei «tanti dispiaceri» che questi gli avrebbe dato, ed il 24 dello stesso mese Pavolini

---

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 64.

<sup>50</sup> *Ivi*, pp. 63-64.

replica: «Nel compiacermi vivamente con Voi per una così efficiente e brillante attività editoriale, non posso esimermi dal confessarVi, caro Bompiani, come siete stato proprio Voi a darmi fra tante consolazioni anche qualche dispiacere...».<sup>51</sup> Stoccate lievi, eleganti, che dietro modi amichevoli potrebbero celare una non dichiarata ostilità. In quest'ottica anche le svariate proposte di collaborazione a Pavolini da parte di Bompiani si velano di opportunismo, e si configurano potenzialmente come piccoli tentativi di corruzione letteraria (sempre abilmente schivati da Pavolini): un'ipocrisia funzionale al lavoro editoriale, si può immaginare, funzionale in particolar modo alla prosecuzione dell'opera di pubblicazione di autori stranieri (sempre più avversata dal regime). È proprio sullo sfondo di questa “non dichiarata ostilità”, che a nostro avviso va letta la vicenda censoria di *Americana*, con i divieti, le false partenze e i tagli di volta in volta imposti.

Quel che è certo in tutti i casi è che la compromissione ci fu, e a rimproverarlo implicitamente all'editore qualche anno più tardi sarà in qualche modo lo stesso Vittorini, definitivamente passato all'attivismo politico antifascista e distaccatosi di fatto dalle politiche del compromesso di casa Bompiani. Nell'estate del 1943, in un periodo in cui i rapporti tra Vittorini e Bompiani saranno fortemente incrinati su basi politiche,<sup>52</sup> nella prima di una serie di severe lettere indirizzate al suo editore dalla clandestinità, lo scrittore siciliano scriverà:

Credo che ci sia da seguire un criterio del tutto nuovo nella scelta dei libri anche per «Corona». Bisogna cambiare direzione. Quello che poteva essere interessante sotto il fascismo, perché lo strappavamo al fascismo, oggi non può esserlo più.<sup>53</sup>

Vittorini sembra rimproverare a Bompiani, più che la politica del compromesso (che lui stesso in certa misura ha perseguito in prima persona), l'immobilismo politico in una fase cruciale, una fase nella quale è necessario impegnarsi

---

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> Si veda il carteggio Vittorini-Bompiani dal 31 agosto 1943 al 25 novembre dello stesso anno: E. VITTORINI, *I libri...* cit., pp. 248-258.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 248.

attivamente: “nuovi doveri” sono all’ordine del giorno, sarebbe il commento del Gran Lombardo, dalle pagine di *Conversazione*.

Ai tempi della pubblicazione di *Americana*, tuttavia, Vittorini i propri “nuovi doveri” li esprime sul piano intellettuale: e la pubblicazione dell’antologia in qualche modo, in questo, è strategica. Per questo anche lo scrittore siciliano persegue la politica del compromesso più tardi “rimproverata” a Valentino Bompiani: contemporaneamente agli abboccamenti di quest’ultimo al MinCulPop, lo scrittore comincia a manovrare le leve a sua disposizione per accelerare l’uscita dell’antologia di scrittori statunitensi. Bompiani non è il solo ad avere un “aggancio” diretto al Ministero, anche Vittorini ha le sue carte da spendere: egli è in rapporti abbastanza diretti con Corrado Pavolini, fratello del Ministro Alessandro, ex futurista, scrittore, critico e traduttore. Vittorini pensa bene, come già aveva fatto in passato per altre questioni, di avvalersi della sua “amicizia”, in questo caso per abbreviare i tempi della concessione del nulla osta. Così, il 12 novembre 1940, una settimana dopo aver inviato le prime bozze al Ministero, scrive a Corrado Pavolini per cercare una via preferenziale per la sua antologia:

Caro Pavolini,

mi promettesti di interessarti per far avere con sollecitudine alla Casa Bompiani il permesso di pubblicazione per la mia *Antologia Americana*, te lo ricordo, e domani te lo ricorderò di nuovo mandandoti le prime duecento pagine dell’impaginato, così potrai vedere meglio di che si tratta. Al Ministero sono state mandate le bozze in colonna già da una settimana.<sup>54</sup>

Più che richiedere un’intercessione, Vittorini sembra esigerla: quel “te lo ricordo, e domani te lo ricorderò di nuovo” ha il tono perentorio di una pretesa e getta luce in qualche modo sui suoi rapporti esistenti con Corrado Pavolini.

Dopo aver dato conto corsivamente del rapporto Bompiani-Pavolini (Alessandro), se si volesse gettare un rapido sguardo anche sul rapporto Vittorini-Pavolini (Corrado) si potrebbe prendere in esame il carteggio tra i due pubblicato

---

<sup>54</sup> A. PANICALI, «La vita è dura». *Lettere inedite di Elio Vittorini a Corrado Pavolini*, in «Otto/Novecento», a. XVI, n. 3-4, maggio-agosto 1992, p. 174.

da Anna Panicali. Leggendo le lettere di Vittorini si nota immediatamente come lo scrittore siciliano, sin dalla primissima missiva del 17 dicembre del '29, scriva per chiedere un favore: cerca un'intercessione per poter ottenere «la benevolenza, e se possibile, la stima»<sup>55</sup> di Alessandro Pavolini, all'epoca direttore della rivista «Il Bargello». Nella lettera successiva (20 dicembre) la richiesta di intercessione si definisce più precisamente in una richiesta di impiego e man mano che si prosegue nella lettura della corrispondenza, quella che di primo acchito appariva come nascente amicizia tra scrittori, si vela di un'ombra di opportunismo, almeno da parte di Vittorini (le cui lettere peraltro sono le uniche ad esserci pervenute). Vittorini ogni qualvolta prende in mano la penna per scrivere a Corrado Pavolini, in nome di un'amicizia richiamata continuamente (quasi di questa amicizia ci si possa per errore dimenticare), chiede di volta in volta favori e interessamenti. Il 29 aprile del 1930 arriva a scrivere: «Certi favori richiesti non sono forse pretesti di amicizia? Ma forse Le chiedo io stesso troppa amicizia. Per quanto Lei, poi, volentieri, me ne dimostri abbastanza».<sup>56</sup> Un'amicizia interessata dunque, che tuttavia, perlomeno nella prima parte dell'attività di Vittorini, va inquadrata tenendo in considerazione le condizioni di estrema indigenza dello scrittore siciliano, e la naturale ricerca – talvolta quasi elemosina – di nuove collaborazioni giornalistiche con le quali sbarcare il lunario. Purtroppo non si può misurare compiutamente l'evoluzione del rapporto tra i due scrittori, poiché nel carteggio si apre una lunghissima apnea tra il '32 e il '40 (la prima lettera a riaprire la corrispondenza è quella sopra citata del 12 novembre 1940): quello che si può desumere tuttavia dalle lettere della seconda parte del carteggio, è che il rapporto ha assunto caratteri del tutto differenti. Se all'inizio degli anni Trenta il giovane e squattrinato Vittorini scriveva a Corrado Pavolini rivolgendosi con il “lei”, da un'evidente condizione di subalternità, nei primi anni Quaranta l'orizzontalità del rapporto, certificata dal “tu” e da toni molto più diretti, appare come assodata. Anzi talvolta, dalla perentorietà dei toni con cui Vittorini si rivolge al fratello del Ministro, si potrebbe pensare che il rapporto si sia

---

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 156.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 161.

in certa misura invertito. Non è più Pavolini che potenzialmente può “trovare lavoro” a Vittorini, semmai il contrario: è Vittorini che attraverso il proprio ruolo in Bompiani procura preziose collaborazioni editoriali. Per ciò che concerne *Americana*, con Corrado Pavolini, lo scrittore siciliano va facendo leva proprio su questo ruolo di mediatore.

Sulla “coltivazione” di rapporti con i fratelli Pavolini sia da parte di Vittorini, che da parte di Bompiani, potrebbero addensarsi, ancora una volta, ombre di collaborazionismo. In particolare potrebbero essere letti come compromettenti i rapporti di “amicizia”, per quanto possano essere stati opportunistici, di Bompiani con Alessandro Pavolini, certamente uno dei più alti rappresentanti della politica fascista (sul piano culturale e non solo). Più difficile risulterebbe individuare tracce di compromissione nell’amicizia vittoriniana con il fratello Corrado, politicamente più defilato: il quale secondo Nicola Calderone «ebbe il solo torto di essere il fratello del gerarca fascista Alessandro».<sup>57</sup>

In tutti i casi l’operato di Bompiani e Vittorini si inserisce all’interno della politica del compromesso, tipica della gran parte dei rappresentanti della cultura italiana durante il Ventennio: quel “*trattare*” ricordato dallo stesso Bompiani, nell’intervista (già citata) alla «Fiera Letteraria», necessario per poter continuare a lavorare e a pubblicare. Oggi questo atteggiamento potrebbe apparire ambiguo e potrebbe essere in qualche modo condannato: è necessario tuttavia considerare il fatto che anche questo fu un modo per intervenire attivamente, nel campo letterario (e contestualmente nel campo politico). La politica del compromesso certo fu una politica rischiosa: al tempo stesso *Americana* e altre opere poi divenute oggetti simbolo di una controcultura durante il regime, senza l’operare in questa zona grigia, non sarebbero state pubblicate.

---

<sup>57</sup> NICOLA CALDARONE, *Introduzione*, in CORRADO PAVOLINI, *Autobiografia effimera*, Roma, Lucarini, 1990, p. 9.

Ricapitolando le primissime vicende editoriali dell'antologia *Americana*: ai primi di novembre del 1940 Bompiani si è recato dal Ministro della Cultura Popolare e gli ha presentato l'opera nei suoi caratteri generali. Vittorini a sua volta ha scritto al fratello di questi, Corrado, perché interceda in qualche modo.

Tuttavia la ricerca di canali laterali, attraverso i quali ottenere a stretto giro il nulla osta, non si chiude qui. Bompiani, non rassicurato probabilmente dalle parole avute dal Ministro nel suo incontro faccia a faccia, non sta con le mani in mano e scrive ad Arnaldo Frateili, scrittore, critico e suo collaboratore, ben inserito all'interno del Ministero. A Frateili l'editore chiede di intercedere per la concessione del nulla osta di *Americana* e perché questa concessione avvenga possibilmente in tempi rapidi, al massimo otto giorni.

Frateili risponde il 14 novembre spiegando all'editore che la burocrazia ministeriale, nella sua generale indolenza, un po' fisiologica, un po' voluta, ha ritmi letargici e che è necessaria perlomeno un po' di pazienza:

Caro Valentino,

avuta la tua lettera iersera, sta[ma]ne sono andato subito al Ministero, ma d[u]bito che, con tutte le pressioni possibili, [tu] possa avere il "nulla osta" per l'antologia americana e su quella delle lettere d'a[mo]re nel tempo da te fissato. Sembra proprio c[he] tu non conosca la burocrazia italiana. Il Tosti è disposto a fare quanto può per acco[n]tentarti: è tuo grande amico e ammirator[e], ma non è lui tutto il Ministero... Intanto [la] tua lettera in data dell'8, era finita a lu[i] col bollo d'ufficio del 13, cioè ieri. Quan[do] tu mandi una lettera a un ministro, dev[i] sempre calcolare quei quattro o cinque giorni perché la lettera giunga al funzionario cui riguarda quella tua pratica. E, quando tu parli d'un termine di 8 giorni, devi pensar[e] che 5 già se ne sono andati per la strada.

Insomma: Tosti ha voluto anzitutto vedere a che punto sta la lettura dell'infinito pacco di bozze dell'antologia americana: a buon punto, ma non finita. Quando però egli avrà avuto la relazione del lettore, e l'avrà trasmessa con le bozze al Ministro, sarà fatto il meno. C[he] il Ministro ha sul suo tavolo un enorme mole di queste pratiche per nulla osta di li[bri] stra[nieri] che vuol rivedere personalmente. [lac.] quando ha tempo... Ce ne è che at[tende] da molte settimane. In quanto indugia [lac.] un po' di proposito. Dice che si pubblicano [lac.] stranieri, e sono presi di mira soprattutto gli inglesi e... gli americani. Non sarà [lac.] di difficoltà su la tua antologia – mi a[ssicura] Tosti – ma come sperare di aver così su [due] pie[di] di il visto del Ministro?<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Fondazione Corriere della Sera, Archivio Bompiani, Fascicolo Vittorini, lettere alla casa editrice. Copia eliografica di scadente qualità, di lettera manoscritta su carta intestata de «La Tribuna illustrata», con

Arnaldo Frateili scrive nuovamente a Bompiani il 25 novembre per aggiornarlo sulle vicende dell'antologia *Americana*, che ha passato l'esame del lettore con relazione favorevole e che si trova ora nelle mani del Ministro:

Caro Valentino,

poco fa ho telefonato a Tosti, per assicurarmi sull'esito della lettura dell'Antologia. Mi ha detto che è stata approvata, ed inviata con relativa relazione favorevole al Ministro, il quale si riserva di rivedere personalmente – come ti dissi già – tutte le relazioni riguardanti i libri stranieri. E adesso viene il difficile, perché il Ministro ha sul suo tavolo una quarantina di libri che devono uscire per Natale. Ho ripetuto a Tosti il tuo ragionamento circa l'antologia, che è formata da scritti di classici, che serve alla cultura ecc. Tutto quello che può fare Tosti – mi ha detto – è di sollecitare il Ministro: ma ancora qualche giorno... Poiché io insistevo, mi ha detto di sperare che questi giorni saranno due o tre. Speriamo bene.<sup>59</sup>

Nel frattempo, lo stesso 25 novembre, Vittorini per suo conto scrive a Corrado Pavolini e nel ringraziarlo del suo interessamento riguardo *Americana*, per ora nuovamente la causa del nulla osta:

Caro Pavolini,

ti sono molto grato del tuo interessamento per entrambe le questioni. [...] Per la questione Antologia Americana continuo e continuerò a spedirti le bozze impaginate. L'importante, come tu dici, almeno per me, è che il nulla-osta arrivi. Che arrivi più o meno presto riguarda solo l'editore che lo ha in previsione, nei suoi conti, per dicembre.<sup>60</sup>

Da queste lettere emerge in parte quella che sembra essere la strategia di Vittorini e Bompiani per ottenere il permesso di pubblicazione per *Americana*. Essi agiscono contemporaneamente e parallelamente su due binari indipendenti nel

---

numerose lacune dovute al taglio in copia del margine destro della lettera. La seconda pagina della lettera, molto più lacunosa della prima, è qui riportata solo per la prima parte: nella seconda Arnaldo Frateili espone a Valentino Bompiani problemi riguardanti *Le lettere d'amore dei poeti italiani* ed altre questioni editoriali e personali.

<sup>59</sup> Fondazione Corriere della Sera, Archivio Bompiani, Fascicolo Vittorini, lettere alla casa editrice. Copia eliografica di scadente qualità, di lettera manoscritta su carta intestata de «La Tribuna illustrata», esente da lacune. Ora anche in: E. ESPOSITO, *Per la storia...* cit., pp. 41-42.

<sup>60</sup> A. PANICALI, «*La vita è dura*»... cit., pp. 174-175.

tentativo di “accerchiare” il Ministro Pavolini: cercano di ottenere l’appoggio delle persone a lui più vicine fuori e dentro il Ministero per avere un’approvazione in tempi rapidi. Quello che si tenta di ottenere probabilmente è un’approvazione derivata, più che da un’attenta analisi dell’antologia da parte del Ministro stesso, che potrebbe risultare rischiosa, dalla fiducia riposta in intercessori terzi. La speranza potrebbe essere, se non di saltare la fase della lettura, almeno di renderla più superficiale, poiché entrare nel merito del contenuto di *Americana* potrebbe rivelarsi pericoloso. Vittorini e Bompiani coi loro interlocutori insisteranno in ogni occasione sul carattere classico dell’impresa, o come dirà poi lo stesso Vittorini, sulle “molte sconfessioni critiche” che l’antologia conterrebbe.

Una strategia simile è probabile avesse funzionato precedentemente con almeno due romanzi simbolo della letteratura americana proibita, pubblicati da Bompiani quell’anno: il rosso, libertario *Furore* di John Steinbeck (gennaio ’40) e l’incestuoso e scandaloso *Piccolo campo* di Erskine Caldwell (luglio ’40), quest’ultimo tradotto proprio da Vittorini. Di questi due romanzi Bompiani, si può ipotizzare grazie ad una lettura superficiale da parte del Ministro, aveva ottenuto il nulla osta alla stampa, successivamente revocato (ma solo a pubblicazione avvenuta, ed in ogni caso troppo tardi per impedirne la diffusione).<sup>61</sup> Se il Ministro avesse scorso anche solo per un momento le pagine di *Furore* o di *Piccolo campo*, è probabile che queste due opere avrebbero subito provvedimenti di divieto sin dal primo momento. Se questa fu la strategia tuttavia, nel caso di *Americana*, non sembra funzionare: nonostante l’“accerchiamento” Pavolini si riserva di analizzare personalmente l’antologia di Vittorini.

Che il Ministro, in meno di una settimana, abbia il tempo di leggere l’“infinito pacco di bozze” di *Americana* è se non impossibile, altamente improbabile.

---

<sup>61</sup> Solitamente la diffusione delle opere in un primo momento autorizzate e bloccate in un secondo, continuava anche dopo i veti della censura: le ristampe infatti venivano retrodatate, così che i nuovi volumi potessero essere ricondotti alla prima edizione autorizzata e quindi legale. Ottenere il nulla osta una volta dunque, significava poter distribuire il libro anche nel caso di successive disposizioni di sequestro. Questo sarà il caso anche di *Americana*, la cui prima ristampa autorizzata (27 ottobre 1942) servirà da alibi ad una ristampa del 1944, posteriore alla data di definitiva interdizione (vd. CL. PAVESE, *L’avventura...cit.*, pp. 166-168).



Verosimilmente, o affida l'analisi a qualche collaboratore (interno o esterno al Ministero), oppure si limita alla lettura delle prime pagine delle note vittoriniane. Questo è quello che si trova di fronte:

Dunque è America che diciamo. Lo diciamo, e pensiamo sull'Atlante l'immensità dei popolati colori, le pianure, le montagne, e su, nel nord, i ghiacci marini, e i chilometri e chilometri delle coste in faccia ai due oceani con quei due grandi nomi, Atlantico, Pacifico, e in ciò l'antico iddio, il deserto, e le vie d'acqua, le vie di ferro, le vie d'asfalto, le case, le case, le case.<sup>62</sup>

Vittorini apre l'antologia con un abbraccio whitmaniano degli Stati Uniti, con un'eroica panoramica sugli sterminati paesaggi naturali e urbani del grande continente d'oltreoceano. A seguire, con una prosa dall'afflato epico, abbozza il mito di una civiltà grandiosa, viva e feroce, distaccata dalle delusioni e dalle stanchezze europee: costruisce insomma in pochi tratti un'idea di America che contrasta apertamente quell'antiamericanismo che oramai il regime ha sposato compiutamente.

Pavolini che analizza le bozze di *Americana* (non ancora complete) presumibilmente tra il 25 e il 30 novembre del '40 non deve uscire eccessivamente entusiasta dalla lettura. A Bompiani viene infatti comunicato, di nuovo da Frateili è presumibile, il divieto del Ministro "per ragioni di indole generale". L'editore che confidava nel nulla osta ha già mandato in stampa il volume, ed è costretto a bloccare il lavoro quando oramai i tre quarti sono ultimati. Stizzito dal divieto immediatamente scrive a Pavolini (30 novembre) per lamentarsi della violenta soppressione del progetto editoriale sul suo nascere e dei grossi danni che questa soppressione comporta:

Eccellenza,  
circa venti giorni fa, quando ebbi l'onore di essere ricevuto da Voi, Vi domandai se limitazioni nelle traduzioni, di cui mi parlavate, riguardavano anche i classici delle varie letterature, riferendomi particolarmente a due brevi romanzi di Henri [sic] James e all'Antologia *Americana*. Mi rispondeste di no e

---

<sup>62</sup> *Americana...* cit., 1941, p. 2. Ora anche in: E. VITTORINI, *Letteratura... 1938-1965...* cit., p. 130.

sulla guida delle Vostre istruzioni io sospesi immediatamente la pubblicazione di parecchie opere straniere moderne e proseguì nella preparazione di quelle già dette, di cui subito inviammo al Ministero le bozze di stampa.

Mi viene ora comunicato il Vostro divieto per ragioni di indole generale alla diffusione dell'Antologia Americana, e purtroppo quando, nell'imminenza delle feste e nella consapevole fiducia di una prevista approvazione, abbiamo stampato i tre quarti dell'opera.

Come sapete, si tratta di un grosso volume, ma non è questo l'unico *grave* danno che verremo a risentire.

Con l'antologia *Americana* e con la raccolta di Lettere d'Amore dei nostri classici si inizia una serie di raccolte antologiche di classici. Ai volumi suddetti seguiranno infatti: *Narratori italiani dalle origini ai nostri giorni* – a cura di Massimo Bontempelli. *La lirica italiana dalle origini ai nostri giorni* – a cura di Massimo Bontempelli. *La grande oratoria politica italiana da Cavour a Mussolini*. Lo preparava Luigi Federzoni. *Narratori tedeschi dalle origini ai nostri giorni* – a cura di Mario Pensa. *Narratori magiari dalle origini ai nostri giorni* – a cura di Marcel Benedek. *Narratori nordici* – a cura di...

*Le raccolte straniere saranno bilanciate da analoghe pubblicazioni nei vari Paesi da cui si traduce secondo accordi in atto e in corso.*

Fermare oggi la raccolta americana significa, oltre il danno vivo e non prevedibile, strozzare sul nascere tutta l'impresa, la quale ha evidenti scopi culturali e gioverà alla migliore e maggiore conoscenza e diffusione della letteratura italiana antica e moderna nel nostro Paese e all'estero.

Voi capite che imprese del genere, di per sé stesse difficili e onerose, si reggono su di un delicato equilibrio editoriale. Non a caso abbiamo cominciato con *Le lettere d'amore* e la raccolta *Americana*, dovendo per prima cosa conquistarci un pubblico al quale in seguito fare accettare anche le raccolte più difficili o meno nuove.

Vogliate dunque permettermi di chiudere questa lettera con le parole che già Vi dissi: «ho capito e so i Vostri intendimenti ed ho già cominciato a metterli in opera. Ne vedrete *prestissimo* i risultati anche al di là delle mète da Voi fissate. Ma voi lasciate a chi lavora con coscienza e buona fede il tempo strettamente necessario; e cioè l'aria necessaria per vivere. Perché i morti, Eccellenza, non lavorano più».<sup>63</sup>

Questa lettera viene recapitata al Ministro dal solito Frateili che, come risulta da un appunto del Capo di Gabinetto, Celso Luciano, «ha perorato la causa per... 20 minuti».<sup>64</sup>

La chiusa della lettera racchiude uno dei passaggi più intensi della vicenda di *Americana*: il moto di stizza, di ribellione quasi, di Bompiani, che reclama “l'aria necessaria per vivere” accusando poco velatamente il Ministro di eutanasia

---

<sup>63</sup> G. MANACORDA, *Come fu pubblicata...* cit., pp. 64-65.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 65.

editoriale. Valentino Bompiani in questo passaggio non appare disposto ad arrendersi di fronte al divieto: è come tentasse in qualche modo di divincolarsi dalle catene che, come editore, gli vengono imposte. Siamo probabilmente nel momento di turbamento più alto nel rapporto Bompiani-Pavolini: il momento nel quale la battaglia per due idee differenti di cultura si esprime al massimo grado. Proprio in questo momento tuttavia Bompiani viene richiamato alle armi, e le sorti dell'antologia ricadono nelle mani di Vittorini.

Nella speranza che non tutto sia perduto, e che l'antologia possa ancora essere salvata dalle maglie della censura, lo scrittore siciliano si reca immediatamente a Roma per perorare la causa di *Americana* direttamente al Ministero. Anche lui come Bompiani conosce personalmente il Ministro, suo direttore ai tempi della collaborazione con la rivista fascista «Il Bargello» e spera di poter ottenere una revoca al divieto. Il 6 dicembre scrive:

Caro Bompiani,

spero di avere l'udienza per domani. Tutte le vie secondarie le ho seguite; e ho parlato con tutti i medi calibri: tutti persuasi, tutti d'accordo, ma non c'è che un modo per tagliare la testa al toro. Cecchi, ad ogni modo, si tiene pronto per sostenermi. Speriamo bene. Il guaio è che proprio in questi giorni non tira aria molto buona; non di euforia.<sup>65</sup>

L'udienza di fronte a sua Eccellenza il Ministro non raggiunge gli obiettivi auspicati. Lo sappiamo da una prima lettera di Montale a Lucia Rodocanachi del 9 dicembre 1940, in cui questi scrive: «L'Antologia di Vittorini è incagliata e per ora non potrà uscire»,<sup>66</sup> e da una seconda lettera di Vittorini a Corrado Pavolini datata al 18 dello stesso mese:

Caro Pavolini,

avevo già avuto la prova del tuo interessamento per l'*Americana*, poiché l'ufficio censura aveva passato l'opera con una relazione molto favorevole, anzi addirittura elogiativa, e te ne sono grato tuttora, ma Alessandro riferendosi a ragioni politiche di carattere generale non ha voluto, poi,

---

<sup>65</sup> E. VITTORINI, *I libri...* cit., p. 114. Successivamente anche in: *Caro Bompiani...* cit., p. 39.

<sup>66</sup> G. MARCENARO, *Un'amica...* cit., p. 141.

ratificare il nulla osta. Ad ogni modo, come io stesso sono stato a Roma mentre tu ti trovavi nei paesi bulgari, egli mi ha promesso che lascerà uscire l'*Americana* quando nella stessa collezione (la quale si iniziava giusto con l'*Americana*) saranno pubblicate altre due opere, una italiana e una di stranieri, dice, nostri amici. Così io lavoro adesso a precipizio per condurre a termine un'antologia di spagnoli, cui, del resto, avevo cominciato a lavorare da tempo. L'italiana, una raccolta di lettere d'amore dei nostri classici, Bompiani l'ha già fatta. Posso dunque considerare la cosa con ottimismo. Tu, se occorre mi aiuterai per ricordare a tuo fratello la sua promessa appena la spagnola sarà pronta? Emilio Cecchi, che ha preso visione dell'*Americana*, è disposto ad attestarne il carattere, secondo lui, sistematico che può rompere la voga delle traduzioni americane, e insomma concluderla, anziché incrementarla per via delle molte sconfessioni critiche e dei ripudii che contiene.<sup>67</sup>

Vittorini, se non altro, è riuscito a ottenere dal Ministro la promessa di un'autorizzazione differita a quando saranno pubblicate nella collana «Pantheon» altre due antologie di carattere classico: *Le lettere d'amore degli scrittori italiani*, che Bompiani è in procinto di distribuire, e il *Teatro Spagnolo* ancora in fase di compilazione. Al Ministro probabilmente non sono congeniali le note di Vittorini, ma allo stesso tempo non vede di buon occhio il fatto che la letteratura statunitense possa inaugurare una collana di grandi classici. Da notare che in questa lettera e in quella precedente di Vittorini a Bompiani compaiono i primi riferimenti a Emilio Cecchi, che in seguito, passo dopo passo, usurperà Vittorini del ruolo di curatore.

La conferma dello stop all'antologia arriva con una lettera ufficiale dal Ministero datata 7 gennaio 1941:

Caro Bompiani,

rispondo con ritardo alla Vostra lettera anche perché ho nel frattempo veduto Elio Vittorini, col quale m'intrattenni lungamente circa l'antologia americana. Egli me ne consegnò anzi le bozze quasi complete che ho esaminate con molto interesse. Frattanto anche Arnaldo Frateili parlò della cosa col mio Capo di Gabinetto.

L'opera è assai pregevole per il criterio critico della scelta e dell'informazione e per tutta la presentazione. Resto però del mio parere, e cioè che l'uscita – in questo momento – dell'antologia americana non sia opportuna. Gli Stati Uniti sono potenzialmente nostri nemici; il loro Presidente ha tenuto contro il popolo italiano il noto atteggiamento. Non è il momento per usare delle cortesie all'America, nemmeno letterarie.

---

<sup>67</sup> A. PANICALI, «*La vita è dura*»... cit., p. 175.

Inoltre l'antologia non farebbe che rinfocolare la ventata di eccessivo entusiasmo per l'ultima letteratura americana: moda che sono risoluto a non incoraggiare.

Proseguite nella Vostra collezione con gli altri interessanti volumi che avete annunziati e riserbate dunque l'uscita dell'antologia americana a un secondo più favorevole tempo. Vittorini può riferirVi come io sia anche per altra via disposto a venirVi incontro.

Mi compiaccio per la Vostra risoluzione di far bilanciare le raccolte straniere da analoghe pubblicazioni nei vari paesi da cui si traduce secondo accordi in atto e in corso: se effettivamente in America uscisse un'antologia di letteratura italiana, non vedrei difficoltà a fare uscire l'americana presso di noi.

Cordialmente  
Pavolini<sup>68</sup>

*Americana*, utilizzando un'espressione dello stesso Bompiani, viene messa a giacere in un "qualche cassetto". L'unica speranza che rimane è quella che il Ministero rispetti la promessa fatta a Vittorini e che conceda il nulla osta dopo la pubblicazione de *Le lettere d'amore degli scrittori italiani* (a questa altezza già avvenuta) e del *Teatro spagnolo*.

Raffaella Rodondi, Edoardo Esposito e Claudio Pavese hanno messo in rilievo come questa lettera di Pavolini dimostri come i problemi di *Americana* con la censura, a questa altezza cronologica, non siano dovuti propriamente alle note critiche di Vittorini, sulle quali il Ministro spende addirittura parole di elogio, ma a quelle motivazioni di "indole generale" cui si faceva riferimento più sopra. Certamente a infastidire il Ministero è in primo luogo l'idea di pubblicare una raccolta di scrittori statunitensi in apertura ad una collana dell'importanza di «Pantheon», tuttavia anche il contenuto dei corsivi vittoriniani con ogni probabilità influisce sulla valutazione ministeriale.

Tutta la corrispondenza tra Bompiani e Pavolini è ipotizzabile si regga su un'ipocrisia di fondo, da ambo i fronti, e quando Pavolini scrive che "l'opera è assai

---

<sup>68</sup> *Caro Bompiani...* cit., pp. 39-40. Precedentemente anche in: G. MANACORDA, *Come fu pubblicata...* cit., pp. 65-66.

pregevole per il criterio critico della scelta e dell'informazione e per tutta la presentazione", forse sta semplicemente, come si suol dire, "indorando la pillola". Il Ministro afferma che l'uscita di *Americana* non è opportuna perché gli Stati Uniti sono potenzialmente nemici dell'Italia, e che quindi "non è il momento per usare delle cortesie all'America, nemmeno letterarie": se da una parte "cortesia letteraria" agli Stati Uniti è la pubblicazione del volume in sé; dall'altra è altrettanto vero che molto dipende da ciò che in quel volume sta scritto. E proprio l'impostazione critica delle note di Vittorini, che crea un mito dell'America e tesse un elogio spassionato della sua letteratura, in definitiva potrebbe rappresentare l'azzardo maggiore, nell'ottica di quella "cortesia letteraria" che è bene non assecondare.

Bompiani consapevole a questo punto che tutto è stato tentato, con la lettera del 6 febbraio '41, china il capo arrendendosi alla volontà del Ministro. In punta di penna, tuttavia, prima di deporre definitivamente le armi, trova il coraggio per chiedere un piccolo risarcimento danni per il ritardo causato dal diniego alla pubblicazione. Probabilmente egli è perfettamente consapevole che il Ministero mai rifonderà alla casa editrice il denaro perduto, ma sembra perseguire la strategia del chiedere, anche nella certezza del rifiuto, così da poter in seguito far pesare sul piatto della bilancia la lunga serie di veti subiti:

La Vostra lettera del 7 gennaio 1941 mi persuade perfettamente dei motivi che Vi hanno condotto a farmi rimandare l'uscita dell'Antologia Americana. Sono d'accordo con Voi su tutti i punti; pure questa antologia non fa molto posto ai moderni e mette i lettori in guardia contro i più in voga di essi sicché, in definitiva, butterebbe acqua sul fuoco degli eccessivi entusiasmi per l'ultima letteratura americana. Aspetto dunque, di avere il nulla osta in un secondo tempo: spero, come d'esse modo di sperare a Vittorini, quando avremo pubblicato nella nuova collezione altre antologie dello stesso genere in corso di compilazione sul teatro spagnolo, la narrativa spagnola, la narrativa tedesca. Se poi voleste venire incontro, come offrite, per i danni della differita pubblicazione, ve ne sarei vivamente grato, in quanto a causa di tale ritardo, mi è venuta a mancare la pedana del lancio della nuova collezione. Ma in qual modo calcolare questi danni? Di concreto posso dirvi soltanto che l'Antologia

Americana mi è costata circa centomila lire (21.000 di traduzione, 14.000 di compilazione, 20.000 di illustrazioni, 5.000 di diritti d'autore e il resto di stampa).<sup>69</sup>

Il Ministro replica il 5 marzo scrivendo, come era prevedibile, che nessun risarcimento è possibile:

Caro Bompiani,  
rispondo alla Vostra lettera del 6 febbraio.

Come Vi sarà facile comprendere il Ministero non può concedere alcun contributo a titolo di indennizzo per i danni che la Vostra Casa Editrice è venuta a subire in dipendenza dalla sospensione della pubblicazione dell'“Antologia Americana”, differita per ragioni strettamente legate allo stato attuale.

Per darVi, tuttavia, una prova di simpatia per la Vostra attività e per venire incontro alle particolari contingenze della Vostra Casa, il Ministero potrà esaminare la possibilità di acquistare un certo numero di copie delle raccolte antologiche di classici, quando verranno pubblicate.

Cordiali saluti.<sup>70</sup>

Bompiani replicherà per l'ultima volta il 10 marzo, spiegando come la richiesta di indennizzo nascesse dalla disponibilità, dichiarata dallo stesso Ministro nella lettera del 7 gennaio precedente, a venire incontro alla casa editrice “per altra via”.

Arrivati a quest'altezza cronologica, nella corrispondenza riguardante *Americana*, si apre un lungo iato, un silenzio che si scioglie solamente a ottobre con una nuova lettera da parte di Alessandro Pavolini. Cosa accada tra il marzo e l'ottobre 1941 ad *Americana* risulta quindi difficile da ricostruire. Il silenzio dei carteggi, dovuto alle lacune dell'archivio Bompiani, avvalorerebbe l'ipotesi che in realtà non sia accaduto nulla, ma ad insinuare il sospetto che la battaglia intorno all'antologia non consumi tregue sarà lo stesso Vittorini molti anni dopo (1957) quando, in occasione della ripubblicazione in *Diario in pubblico* dei corsivi di *Americana*, scriverà:

---

<sup>69</sup> G. MANACORDA, *Come fu pubblicata...* cit., pp. 66-67.

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 67.

L'antologia *Americana*, pubblicata da Bompiani nel marzo 1942, ha avuto nell'aprile del 1941 una prima edizione che non riuscì gradita alla censura e non venne mai posta in vendita. La censura indicò nelle note critiche che corredevano la compilazione il motivo del suo divieto.<sup>71</sup>

Secondo la testimonianza dello stesso Vittorini, dunque, emerge che proprio nel periodo scoperto dalla corrispondenza si va a collocare una primissima edizione di *Americana*, sequestrata ancor prima di giungere sugli scaffali dei librai. Per molto tempo la critica ha fatto riferimento a questa edizione in base alla nota vittoriniana, e non si è preoccupata di verificarne l'effettiva esistenza. Tuttavia il fatto che di questa pubblicazione non si trovasse traccia alcuna ha fatto supporre che l'edizione dell'aprile del '41 in realtà non fosse mai esistita, tanto da spingere Raffaella Rodondi a scrivere:

Quanto alla data della «prima edizione che non riuscì gradita alla censura e non venne mai posta in vendita», per il *Diario* da fissarsi all'«aprile 1941», trattandosi di edizione affatto virtuale la questione ha poca importanza.<sup>72</sup>

La Rodondi, cautamente mette in discussione l'edizione, ma non esclude «in linea di principio, che davvero Bompiani avesse condotto a termine nell'aprile del 1941 la stampa della interdetta antologia, nella fiducia che il veto potesse essere revocato quanto prima».<sup>73</sup> E aggiunge:

Un tenue sostegno a questa ipotesi in un passaggio della lettera a Leone Traverso del 29 marzo 1941: «L'*Americana* potrò mandartela per il tuo uso personale appena sarà legata: e non lo è ancora»; integrabile con l'accento del 27 maggio a Carlo Bo: «Ti faccio intanto spedire una copia di *Americana* che Bompiani desidera tu tenga presente per la tua antologia [*Narratori spagnoli*] come un modello da migliorare il più possibile».<sup>74</sup>

---

<sup>71</sup> E. VITTORINI, *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1975, p.119.

<sup>72</sup> Si vedano le note di Raffaella Rodondi in: E. VITTORINI, *Letteratura... 1938-1965...* cit., p. 172. Per le lettere citate da Rodondi si veda: ID., *I libri...* cit., pp. 123 e 133.

<sup>72</sup> E. VITTORINI, *I libri...* cit., p. 137.

<sup>73</sup> *Ibidem.*

<sup>74</sup> *Ibidem.*



Ai “tenui sostegni” addotti dalla Rodondi è possibile affiancarne altri. Il 6 giugno del 1941, scrivendo a Landolfi, al quale propone la curatela dell’antologia dedicata alla letteratura russa, Vittorini scrive: «Dovrebbe essere, a parte le variazioni volute dal tuo gusto, una cosa come la sepolta viva *Americana* [...]». <sup>75</sup> Quel “sepolta viva” potrebbe significare per l’appunto “stampata e in attesa di distribuzione”. Di nuovo a Landolfi l’11 giugno successivo (a ulteriore conferma della presenza di copie circolanti tra i collaboratori della casa editrice milanese): «dovresti [...] scrivere delle pagine per ogni gruppo d’autori [...]. Questo secondo il sistema di *Americana* (che puoi farti prestare da Montale) [...]». <sup>76</sup> Ad ulteriore rafforzamento del paradigma indiziario, che vedrebbe sempre più confermarsi un’edizione tentata nell’aprile del 1941, è possibile chiamare a testimonianza una lettera di Bompiani a Pavolini, più avanti citata per intero: «Come sapete, tutto il volume di Narratori americani è stampato da più di un anno». <sup>77</sup> La missiva, del 2 aprile 1942, fa coincidere effettivamente la fine della prima stampa del volume, con l’ipotizzata edizione “aprile ’41” menzionata da Vittorini.

Il quadro si completa grazie alla scoperta (da parte di Edoardo Esposito) che effettivamente almeno due esemplari dell’edizione fallita sono conservati: il primo presso l’archivio APICE dell’Università di Milano e un secondo presso la Fondazione Carlo e Marise Bo dell’Università di Urbino. Delle due copie la prima è proveniente dall’archivio personale di Valentino Bompiani, la seconda dall’archivio Carlo Bo (si tratta con tutta probabilità della stessa copia a cui fa riferimento Vittorini nella lettera del 27 maggio, citata da Raffaella Rodondi). Le due copie riportano in *colophon* «Finito di stampare il 30 aprile 1941-XIX». Entrambe presentano tutti i testi, l’apparato critico vittoriniano intatto, mentre sono assenti la colonna illustrativa di accompagnamento e la prefazione di Emilio Cecchi che compariranno entrambe a partire dalle edizioni successive. La rilegatura peraltro è editoriale.

---

<sup>75</sup> E. VITTORINI, *I libri...* cit., p. 135.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 137.

<sup>77</sup> *Caro Bompiani...* cit., p. 43.

Stupisce il fatto che solo due esemplari di questa edizione “Bompiani-Bo” siano conservati, quando la tiratura delle stampe presso la casa editrice milanese si attestava solitamente intorno a qualche migliaio di copie. Che fosse una specie di “edizione modello” per i curatori delle altre antologie? Una sorta di “edizione interna” alla casa editrice? La tesi, che pare plausibile per la natura delle copie pervenuteci, e per le due lettere citate dalla Rodondi, è sconsigliata dal fatto che un editore, per mere questioni economiche, non avrebbe particolare interesse ad avviare i torchi tipografici per un’edizione “tecnica” di pochi esemplari, per di più dotati di una costosa rilegatura editoriale.

È probabile dunque che tra il marzo e l’aprile del 1941 Vittorini e Bompiani facciano riavviare le rotative tipografiche, portino a termine la stampa che nel novembre ’40 era giunta a tre quarti, e tentino infine di far arrivare nelle librerie l’antologia. Forse il Ministero concede un nulla osta che poi viene subito revocato o forse avendo già pubblicato *Le lettere d’amore degli scrittori italiani* come volume inaugurale della collana, e avendo già pronto il *Teatro Spagnolo* (che sarà finito di stampare il 30 maggio 1941) Vittorini e Bompiani sperano che Pavolini mantenga la promessa fatta e non si opponga ad *Americana*.

Ciò che è certo è che quest’edizione destinata alle librerie, alle librerie per qualche motivo non approda. Si può avanzare l’ipotesi, ma senza alcun elemento ad effettivo conforto, che nella corrispondenza non pervenutaci si nascondesse un secondo divieto del Ministro Pavolini, successivo a quello del 7 gennaio e specifico per l’edizione di aprile. Un divieto in cui forse si accennava in modo più scoperto all’inadeguatezza dell’apparato critico vittoriniano (se si fa fede alla nota di Vittorini stesso); nel quale può darsi si dicesse che il numero delle cosiddette antologie classiche pubblicate non era ancora sufficiente; in cui, infine, è possibile si concordasse la prefazione di Emilio Cecchi, che ad ottobre apparirà già come assodata.

Il fatto che dell’edizione “Bompiani-Bo” rimangano solo due copie verosimilmente è imputabile a questioni di economia. Bompiani è assai probabile

che in occasione delle ristampe del '42 faccia smembrare le copie già stampate e rilegate della prima tiratura dell'aprile 1941 per recuperarne i sedicesimi e poterli riadoperare, abbattendo i costi e minimizzando i danni economici dovuti al sequestro.

#### 4. *Una prefazione anti-Americana*

Uscendo dal campo delle ipotesi e tornando alle vicende acclamate dell'antologia, la lunga apnea dei carteggi si spezza, come già si accennava, solamente il 2 ottobre 1941 quando a Bompiani viene recapitata una nuova lettera del Ministro Pavolini, in cui si riprende a parlare di *Americana*:

Caro Bompiani,

[...] Volentieri considererò nuovamente la possibilità di autorizzare la pubblicazione dell'Antologia di novelle americane, previo esame della prefazione dell'Eccellenza Cecchi, della quale Vi prego, pertanto, d'inviare il testo. Ed augurando che possiate continuare il Vostro lavoro con fede e con successo, Vi ricambio i migliori saluti.<sup>78</sup>

In questa lettera, si dà per assodato l'inserimento nell'antologia di una prefazione di Emilio Cecchi, scrittore toscano, simpatizzante fascista, accademico d'Italia e americanista di stampo tradizionale.

Il primo a chiamare in causa Cecchi come tutore morale di *Americana*, nel dicembre dell'anno precedente, era stato lo stesso Vittorini. Lo scrittore siciliano, s'è visto, aveva fatto cenno al coinvolgimento dell'accademico toscano una prima volta nella lettera a Bompiani del 6 dicembre del '40 («Cecchi, ad ogni modo, si

---

<sup>78</sup> *Ivi*, pp. 40-41.

tiene pronto per sostenermi»)»<sup>79</sup> e in seguito, il 18 dicembre successivo, scrivendo a Corrado Pavolini:

Emilio Cecchi, che ha preso visione dell'*Americana*, è disposto ad attestarne il carattere, secondo lui, sistematico che può rompere la voga delle traduzioni americane, e insomma concluderla, anziché incrementarla per via delle molte sconfessioni critiche e dei ripudii che contiene.<sup>80</sup>

L'intento di Vittorini era con ogni probabilità quello di ottenere una sorta di “certificazione fiduciaria” da parte di Cecchi, senza che questi dovesse per forza entrare eccessivamente nel merito dei contenuti dell'antologia (nel caso avrebbe dovuto spudoratamente mentire, rispetto al fatto che *Americana* potesse effettivamente “rompere la voga delle traduzioni americane, anziché incrementarla”).

Da dove derivava tuttavia il ricorso a Cecchi da parte di Vittorini? Per quale motivo la sua intermediazione sarebbe potuta risultare così importante, o addirittura risolutiva nell'ottenimento del nulla osta da parte del MinCulPop?

Per rispondere è necessario guardare al pregresso dell'attività critica e giornalistica dello scrittore toscano. Cecchi sin dai primi anni Trenta nel campo dell'americanistica rappresentava una vera e propria *auctoritas* universalmente riconosciuta (nei ristretti orizzonti della cultura fascista). Lo stesso scrittore siciliano nei primissimi anni del suo apprendistato americano, aveva preso a riferimento la sua opera di americanista di stampo tradizionale: caso emblematico la polemica Barzini-Ojetti, nella quale Cecchi veniva chiamato in causa da Vittorini – primo in un elenco di scrittori italiani, tutti «un po' più che premi Nobel»<sup>81</sup> – a difesa della letteratura italiana contro la letteratura americana.

A costruire l'indiscusso primato di Cecchi nel campo delle lettere americane, e non solo, era stata un'intensa attività giornalistica, messa in campo su vari periodici

---

<sup>79</sup> E. VITTORINI, *I libri...* cit., 1985, p. 114. Successivamente anche in: *Caro Bompiani...* cit., 1988, p. 39.

<sup>80</sup> A. PANICALI, «*La vita è dura*»... cit., p. 175.

<sup>81</sup> E. VITTORINI, *Dopo l'America*, nella rubrica *Corpo di Guardia*, in «Il Bargello», a. IV, n. 2, 13 marzo 1932, p. 3. Ora anche in: ID., *Letteratura... 1938-1965...* cit., pp. 603-604. Per il ruolo di Vittorini nella polemica Barzini-Ojetti si veda la prima parte di questo lavoro nel capitolo intitolato *Americanisti e no*.

e quotidiani: recensioni letterarie – come quella entusiastica al *Moby Dick* di Melville, nella traduzione di Pavese (dalla quale lo stesso Vittorini avrebbe attinto) – e articoli ed elzeviri di carattere più generalista riguardanti la civiltà americana nel suo complesso. In tutta la propria attività Cecchi esprimeva l'idea di una civiltà americana culturalmente debole, e reiterava il luogo comune di una letteratura statunitense epigonale rispetto a quella europea.

Tra gli articoli del poligrafo toscano, particolarmente significativi, verso la fine degli anni Trenta, erano stati quelli commissionatigli dal «Corriere della Sera»: nel '37 lo scrittore era stato inviato infatti negli Stati Uniti per conto del quotidiano milanese, con il compito di «studiare il complesso della vita americana in tutti i suoi aspetti». <sup>82</sup> Il viaggio di reportage, ricostruito da Bruno Pischetta attraverso la rivelazione di corrispondenza inedita, assumeva tuttavia ben presto i contorni di una missione, in chiave antiamericana, con scopi ben precisi e mirati. Scrive Pischetta: «è chiaro che le cronache cecchiane si adattano a una strettissima committenza». <sup>83</sup> Una strettissima committenza che discendeva gerarchicamente direttamente dal MinCulPop, passando per la dirigenza del «Corriere della Sera» sino a raggiungere Cecchi, nella sua qualità di mero braccio operativo.

A confermarlo una serie di lettere scambiate con Aldo Borelli, direttore del quotidiano milanese e “mandante” della missione cecchiana oltreoceano. Tra le più significative è possibile riprendere, da Pischetta, quella del 4 dicembre 1937, in cui sono leggibili in trasparenza precise prescrizioni ministeriali:

gli Stati Uniti non ci sono molto amici in questo momento. Non dobbiamo attaccarli in modo ingiusto, ma non dobbiamo metterci neppure in ammirazione dinanzi a quello che essi fanno. Le raccomando perciò la maggiore libertà di giudizio, e quel *mordant* che rende così accattivante la [sua] prosa. In sostanza, veda con occhi chiari e scriva con penna incisiva, senza lasciarsi abbacinare dai grattacieli né dal meccanismo grandioso della Nazione. <sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> B. PISCHETTA, *L'idioma...* cit., p. 12. La lettera citata da Pischetta proviene dall'Archivio Storico del Corriere della Sera, Sezione Carteggio, Fasc. 255c Emilio Cecchi

<sup>83</sup> *Ibidem.*

<sup>84</sup> *Ibidem.* Per la provenienza della lettera si veda nota n. 82.

Alla missiva citata Cecchi rispondeva, come sempre «con docilità pieghevole e persino zelante»,<sup>85</sup> il 14 dicembre successivo, pronto a svolgere il proprio compito con solerzia:

Caro Direttore, grazie della Sua lettera d'istruzioni del 4 dicembre. Mi scriva sempre, senza riguardo alcuno. Non dubiti, io non m'incanto ai grattacieli. Se ha letto i miei articoli, vedrà che la "polemica", fatta sul serio, c'è fino dal primo. Ma bisogna sia trasformata in sensazioni colte sul vivo. L'America è una cosa enorme e "orribile": questo è.<sup>86</sup>

Più significativa ancora forse è una seconda missiva, chiamata in causa anche in questo caso da Pischedda, che testimonia la risposta cecchiana agli impulsi ministeriali. Si tratta per l'appunto di una velina del MinCulPop del 20 agosto 1938:

Un po' di polemica non guasta, valendosi soprattutto delle occasioni che ci forniscono le grandi democrazie che hanno fatto sempre una politica razzista. Si [valuti] come gli Stati Uniti d'America trattano i negri: basta considerare che il linciaggio viene esaltato. [...] il rinsanguamento della razza mediante le immigrazioni non si ottiene e quindi il rinsanguamento quantitativo va a danno della qualità; ciò perché non è affatto vero – come hanno sostenuto alcuni scienziati – che dagli incroci si ottengono prodotti migliori. È vero invece perfettamente il contrario, ed è opportuno che i nostri giornali mettano bene in luce anche questo.<sup>87</sup>

Nell'Italia che andava maturando le leggi razziali il tema era particolarmente caldo e complesso: sostanzialmente ciò che il MinCulPop richiedeva era di mostrare come il celebre *melting pot* statunitense fosse origine di disordini razziali, e come gli Stati Uniti non fossero di fatto stati in grado di gestire il problema della mescolanza etnica: l'incapacità di gestione politica del problema razziale oltreoceano era sfociata in un razzismo violento, fatto di *Ku Klux Klan* e linciaggi, che andava deprecato come barbaro e primitivo.

---

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 12. Per la provenienza della lettera si veda nota n. 82.

<sup>87</sup> *Ivi*, pp. 13-14. Pischedda cita a sua volta da: NICOLA TRANFAGLIA, *La stampa del Regime 1932-1943. Le veline del Minculpop per orientare l'informazione*, Milano, Bompiani, 2005, p. 151.

Cecchi, come ha dimostrato inequivocabilmente Pischedda con il suo studio, all'epoca era già uno dei maggiori portatori di un idioma culturale razzista e antisemita, che percorreva sotterraneamente la cultura del nostro Paese da ben prima del '38, ed era per questo perfettamente allineato alle richieste ministeriali. Dai "suggerimenti" presenti nella velina citata scaturivano così «gli articoli più pesantemente antinegri» di Cecchi, giocati su una «doppia partitura [...] che da un lato» compiangeva «la sorte degli afroamericani, sfruttati, linciati a centinaia» dall'altro deprecava «ogni tendenza all'inclusione paritaria».<sup>88</sup>

La serie di articoli di Cecchi, usciti sul «Corriere della Sera», costituiva l'antefatto di *America amara*, celebre volume pubblicato nel '39 per Sansoni, nel quale la polemica antiamericana veniva messa a sistema. Presentato al pubblico come il frutto di due «soggiorni abbastanza lunghi agli Stati Uniti ed al Messico: nel 1930-1931 e 1937-1938»,<sup>89</sup> *America amara*, in una prosa elegantissima e sferzante, riprendeva in buona parte gli articoli apparsi negli anni sul «Corriere» e dipingeva l'America come una civiltà materialistica, tesa tra un capitalismo senza scrupoli ed una deriva comunista; un'America razzista e povera, fatta di linciaggi, gangster e instabilità sociale; ma soprattutto un'America culturalmente debole nella sua pittura, nel suo cinema e nella sua letteratura. In tutta l'opera, a pietra di paragone contro la pseudo-cultura statunitense veniva eretta l'insuperata tradizione umanistica italiana. Pischedda nel descrivere i contenuti dell'opera ne dà un compendio esaustivo:

Di là dall'Atlantico sta un paese tecnologicamente dotatissimo, giovane e insieme barbarico, dove una modernità incalzante e disanimata affaccia su abissi di buia e impulsiva disperazione. Un paese bambino, per molti versi, un colosso con i piedi d'argilla, che si è imposto sulla scena mondiale solo rinunciando alle venerande tradizioni della vecchia Europa. Sono in sostanza gli elementi mitografici che da almeno dieci anni nutrono una polemica antiamericanista a cui Cecchi guarda con suprema attenzione, deciso a recarvi un contributo quanto possibile distinto. Ne vengono giunzioni di ordine iconico e concettuale: per esempio l'infantilismo industrialmente tracotante degli Stati Uniti e il fondo anarchico, individualista, immaturo dei cittadini che vi abitano; l'emancipazione femminile – destinata a turbare l'animo del

---

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>89</sup> EMILIO CECCHI, *America amara*, Sansoni, Firenze, 1939, p. 5.

benpensante italico – e le scene connesse di solitudine metropolitana; il vasteggiare incontaminato della natura, i silenzi profondi in cui riposa, e la meschinità praticistica, empirica, della cultura che vorrebbe dominarla. Gli sforzi prodigati da Cecchi per scansare le insidie della banalità e del luogo comune paiono insomma cospicui, abilmente concepiti, ma senza che un accorto intreccio di addendi e una più severa preparazione intellettuale, libresca, documentaria, possano rimediare alla supremazia formulaica del già noto.<sup>90</sup>

Al cospetto di questo quadro d'insieme, e visti i trascorsi dello scrittore toscano durante gli anni Trenta in tema di americanistica, si comprende facilmente cosa significasse per il MinCulPop il parere di Cecchi. L'elzevirista ad inizio anni Quaranta rappresentava una figura fidata negli ambienti del dicastero che si occupava della censura e la sua visione dell'America e della letteratura statunitense era perfettamente congeniale alla propaganda antiamericana che il regime aveva fatto propria.

Quando Vittorini nel tardo autunno del 1940 interpellava Cecchi come garante (col mero proposito di ottenere il nulla osta per *Americana*) probabilmente lo faceva nella piena consapevolezza di tutto questo, e nonostante Cecchi fosse latore di una visione degli Stati Uniti diametralmente opposta alla sua, a prevalere nella scelta di un coinvolgimento doveva essere la facoltà dello scrittore toscano di influenzare direttamente le scelte del Ministro.

Cecchi sul proprio impegno a riguardo in qualche modo doveva aver rassicurato Vittorini, se questi, s'è visto, scriveva sia a Bompiani che a Corrado Pavolini che ne aveva ottenuto il sostegno. Ciò che Vittorini non doveva avere messo in conto tuttavia è quello che l'entrata in campo di Cecchi avrebbe significato per il progetto antologico: lo scrittore siciliano certo non immaginava che la questione gli si sarebbe sfuggita di mano a tal punto da essere costretto ad inserire una prefazione dell'accademico toscano nel volume.

I rapporti tra Cecchi e Vittorini peraltro tra il dicembre del '40 e l'ottobre del '41 (quando la prefazione è data per certa all'interno di *Americana*), avevano cominciato

---

<sup>90</sup> B. PISCHEDDA, *L'idioma...* cit., p. 16-17.



a mostrare una serie di tensioni derivate da due visioni della letteratura del tutto antitetiche.

Per Vittorini il 1941 era stato l'anno, oltre che dei tentativi di pubblicazione di *Americana*, della pubblicazione in volume di *Conversazione in Sicilia* e dell'uscita del *Cammino nella polvere*, traduzione di *Ask the Dust* di John Fante. La pubblicazione di *Conversazione in Sicilia*, unita all'operazione di diffusione della letteratura americana, aveva sottoposto lo scrittore siciliano al fuoco di fila dei critici più legati alla tradizione accademico-umanistica nazionale. Tra questi il primo a muovere l'attacco sulle colonne dei giornali era stato Enrico Falqui: successivamente anche Cecchi aveva dato il proprio contributo in merito. È interessante ripercorrere brevemente il dibattito in oggetto, che dà conto delle posizioni in campo e più compiutamente del rapporto Cecchi-Vittorini.

Pressoché in contemporanea all'uscita in volume di *Conversazione*, il 6 febbraio del 1941, Enrico Falqui scriveva un articolo, che per primo colpiva il celebre dialogato vittoriniano, imputando all'imitazione degli americani la sostanziale deprecabilità della prosa dello scrittore:

Né mancherebbe, per lo sfondo sociale, d'avvincere Elio Vittorini; se, dopo *Conversazione in Sicilia*, dobbiamo giudicare da talune sue recenti composizioni novellistiche estremamente dialogate e cronachisticamente liricizzate nelle quali l'influsso dei narratori americani (primo Saroyan) è più che mai accentuato e appariscente.<sup>91</sup>

Vittorini il 12 marzo, in una missiva appartenente alla corrispondenza privata, rispondeva a Falqui rivendicando l'originalità della propria prosa e respingendo l'attacco con toni recisi:

Perché mi perseguiti tanto con gli americani? Vorrei che giudicassi un po' meglio: un po' più con calma. Io non rifiuto quello che è giusto: e che mi son trovato io stesso. E che poi è molto più Eliot o Pound o Allen Tate che non Saroyan malgrado le parvenze del "disse". Ma è curioso che proprio chi non conosce i *miei* americani *direttamente* più si accanisca nell'accusa. Curioso? No,

---

<sup>91</sup> ENRICO FALQUI, *Tempo al tempo*, in «Gazzetta del Popolo», 6 febbraio 1941.

logico. Conosciuti nelle mie traduzioni, solo non si pensa che quel “linguaggio” è il mio; e dopotutto sempre lo stesso – che si tratti di Saroyan o di Caldwell (o di Powys) e via di seguito; mentre così diverso, negli originali, dall’uno all’altro. Vai ad esaminare le traduzioni della Martone e giudica.<sup>92</sup>

Il 19 marzo aggiungeva, in risposta ad una lettera di Falqui non pervenuta:

Riguardo agli americani bisognerebbe parlare forse a voce per intenderci. La cosa è complessa. Io non rinnego affatto la loro influenza: so che, traducendoli, ne ho ricevuto grande aiuto nella formazione del mio linguaggio. Ma allo stesso tempo so di averli tradotti in un *mio* linguaggio: non preesistente e non fisso; bensì in evoluzione. [...] Ancora: gli americani che ho tradotto hanno ognuno un proprio linguaggio nell’originale, e nelle mie traduzioni ne hanno, per quello che è il ritmo del periodare almeno, uno solo. [...] Infine, non me ne importa proprio nulla di quello che vuoi pensare: mi sembra anche ridicolo aver ceduto un momento a una stizza e piantato la grana. Scusami. Ma non ti darò ragione.<sup>93</sup>

Lo scrittore siciliano nelle due lettere qui citate rivendicava il proprio “vittorinizzare” gli originali e dichiarava come programmatica l’infedeltà nel processo traduttorio. Nessuna imitazione insisteva con Falqui: “ho tradotto gli americani con la mia lingua, con la mia prosa, e se vi sembra di intravedere un’imitazione è semplicemente perché li leggete nelle mie traduzioni”. Si potrebbe parafrasare così, in una formula, la posizione dello scrittore siciliano di fronte ai suoi accusatori.<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> E. VITTORINI, *I libri...* cit., p. 119.

<sup>93</sup> E. VITTORINI, *I libri...* cit., p. 121.

<sup>94</sup> Anche Pavese, un paio d’anni più tardi, all’interno dello stesso dibattito (ancora attivo) avrebbe difeso Vittorini. In una lettera, appartenente alla corrispondenza privata dello scrittore torinese, inviata a Oliviero Bianchi il 15 maggio del ’43, scriverà: «Ma soprattutto dissento su Vittorini: l’imitazione tecnica degli americani» non esiste – creda a me, che li conosco, quei polli – l’apparente *influsso* subito da Vittorini è più che altro un *ritrovamento*, tant’è vero che confluiscono nella *Conversazione* torrenti da tutt’altra polla, come il simbolismo di Powys (*Mietitore di Dodder* ed. Mondadori), l’annotazione di Lawrence ecc. Vittorini insomma ha tradotto diversi scrittori in cui si ritrovava, e poi succede che scrivendo sembra li imiti. No, è lui che li ha cercati per affinità elettiva. Ma su questo discorso non mi fermerei più. Si convinca, caro Bianchi, che Vittorini è la più forte e dritta coscienza morale della giovane letteratura; una tempra di predicatore non melenso; uno scopritore di nuovi valori umani (o, come dice lui, «nuovi doveri»)» (C. PAVESE, *Lettere 1926-1950*, a cura di Lorenzo Mondo e Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1966, p. 454). Il giudizio positivo di Pavese su *Conversazione in Sicilia* persisterà negli anni. Nel 1949 a Gianni De Francesco scriverà: «il raccostamento alla *Conversazione* mi inorgolisce, in quanto ritengo quel libro quanto di meglio si è «inventato» nel ventennio» (C. PAVESE, *Lettere...* cit., p. 645).

A completare il fuoco di fila, in direzione di Vittorini, dopo il primo intervento di Falqui sulla «Gazzetta del Popolo», sopraggiungeva proprio Emilio Cecchi, che di lì a qualche giorno, il 30 marzo, recensiva sul «Corriere della Sera» la traduzione vittoriniana di *Ask the Dust*:

Da noi sono stati tradotti troppi autori americani contemporanei; e a volte troppo approssimativamente. [...] Se n'è prodotto, fra l'altro, un influsso di cotesta prosa d'America su taluni strati della prosa nostra: un influsso tutto al peggio, cosicché a volte proprio non sai se piangere o ridere. Dico che se n'è prodotto, in racconti e novelle, una sorta di scrittura spaesata, astratta, nevrastenica, improbabile; che sembra anch'essa a sua volta tradotta malamente da una qualche cattiva letteratura di paesi ambigui, dove ogni cosa, anche il linguaggio e la poesia, nasca di seconda mano.<sup>95</sup>

Cecchi nell'articolo intitolato *Pane al pane e vino al vino*, senza mai esporsi direttamente, e colpendo come sempre da postazioni ben difese, mirava ad una contestazione dell'universo vittoriniano nel suo complesso: dalle traduzioni americane alla produzione letteraria. Nella recensione alla traduzione da John Fante non chiamava mai in causa direttamente la prosa vittoriniana, come la depositaria di quella scrittura “spaesata, astratta, nevrastenica e improbabile”, risultato della deleteria influenza degli scrittori statunitensi, tuttavia per Vittorini doveva risultare abbastanza evidente come al centro del bersaglio polemico fosse proprio *Conversazione*. Quest'elemento si palesava in modo pressoché inequivocabile in altri passaggi dell'articolo, diretti a colpire il dialogato di derivazione hemingwayana:

[...] è esso il regalo migliore che Hemingway fece alla letteratura americana; benché purtroppo fosse un regalo che doveva diventare subito una sorta di contagio e d'infezione internazionale. Oggi ce lo ritroviamo tra i piedi dovunque [...] e consiste nel ripetere, riprendere, giuocarsi fra i denti una frase comune, magari un po' scema, modificarla impercettibilmente, e darle un certo tono di mistero; per poi tornare daccapo a ripeterla, e così all'infinito.<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> E. CECCHI, *Pane al pane e vino al vino*, in «Corriere della sera», 30 marzo 1941, p. 3.

<sup>96</sup> *Ibidem*.

Molti dei dialoghi di *Conversazione* erano stati giocati da Vittorini proprio su un tipo di ripetizione come quella descritta, con toni di elegante irriverenza, da Emilio Cecchi. Le stoccate librate dall'accademico toscano dovevano aver raggiunto Vittorini senza particolari fraintendimenti: sia nella critica sprezzante e diretta alla letteratura statunitense, che nell'attacco, abilmente celato, alla prosa del romanzo ambientato in terra siciliana. A conferma del fatto che i messaggi in codice di Cecchi fossero stati perfettamente decifrati da Vittorini, è possibile citare un'ulteriore lettera a Falqui, spedita in quella stessa primavera del 1941. La lettera, datata 24 aprile, rispondeva alla comunicazione da parte di Falqui di una promessa di recensione per *Conversazione* (recensione che sarebbe uscita il 19 giugno successivo, ancora una volta sulla «Gazzetta del Popolo»):

Riguardo all'articolo che mi annunci, aspetto di leggerlo. [...] Ma francamente, data tutta la *letteratura* che ci divide in questo campo, avrei considerato forse più amichevole da parte tua un buon silenzio. Non vorrei che le tue pezze d'appoggio venissero dai superficiali apprezzamenti di Cecchi fatti certo su una disattenta lettura col suo animo di quando reagisce all'America e a tutto ciò che gli sembra americano, mentre io avevo osato sperare un chiarificatore sostegno (anche contro di te) da lui. Per finire, prego non credere ch'io rinneghi gli americani in qualche modo. Tutt'altro! Ma mi irrita la maniera in cui si parla di americani a mio proposito [...].<sup>97</sup>

Vittorini, ancora una volta, esprimeva con franchezza la propria irritazione nei confronti di Falqui e salutava la notizia di una sua recensione a *Conversazione* con i debiti scongiuri. Contestualmente tuttavia avanzava in qualche modo il dubbio che tra i mandanti della polemica antiamericana, con la quale veniva preso di mira lo stile di *Conversazione*, ci fosse proprio Emilio Cecchi. Da questi lo scrittore siciliano confessava di essersi aspettato una lettura più attenta e meno emotiva della traduzione di *Ask the Dust* e di aver desiderato addirittura un "sostegno": in sostanza Cecchi, forte delle sue competenze di americanista, avrebbe potuto sconfessare le accuse di imitazione dagli americani mosse da Falqui per *Conversazione* ed invece si era sostanzialmente allineato (o addirittura a questo punto

---

<sup>97</sup> E. VITTORINI, *I libri...* cit., p. 125.

forse era stato la causa prima degli ingenerosi giudizi dello stesso Falqui). Il dibattito che emerge da articoli e corrispondenza, sembra configurarsi in tutti i casi come un civilissimo scontro, tutto interno al campo letterario.

Dagli archivi (grazie al lavoro di Pischedda) emerge tuttavia un'ulteriore lettera, scritta da Emilio Cecchi al direttore del «Corriere della Sera», il 27 marzo del 1941, che lascia presagire sfondi più cupi e complessi, di quelli sin qui delineatisi. La lettera di Cecchi accompagnava l'articolo *Pane al pane e vino al vino*, sopra citato:

Illustre e caro Direttore, eccovi l'articolo sul romanzo dell'italo-americano. Il mio punto di vista, in questo complesso argomento letterario e politico, è quello stesso delle "relazioni" da me scritte sull'argomento per uso del Min.Cult.Popolare, che le accolse in pieno. Stampatemelo presto, perché sto finendo altre cose da spedirVi.<sup>98</sup>

Oltre a rivelarsi ancora una volta lo schema di relazioni gerarchiche esistenti tra Cecchi e i suoi interlocutori istituzionali (direzione del «Corriere della Sera» e MinCulPop), dalla missiva emerge un secondo dato particolarmente inquietante: esso è racchiuso in quel riferimento a "relazioni scritte per uso del Ministero della Cultura Popolare". Pischedda in apparato commenta questo elemento come segue: «Che il fiorentino sia un ascoltato consulente per il Ministero della Cultura popolare riguardo a questioni librarie è cosa certa».<sup>99</sup> Sono anche altre, aggiunge Pischedda, le testimonianze del ricorso alle competenze di Cecchi, in tema di letteratura anglosassone, da parte degli uffici ministeriali, e certamente, se da un lato i "meriti" di Cecchi in questo ambito vanno certamente «approfonditi in termini documentali», dall'altro risultano «inequivoci».<sup>100</sup> Cecchi insomma non era solamente una voce dotata di influenza negli ambienti del MinCulPop: era un vero e proprio consulente che redigeva relazioni su commissione ed esprimeva giudizi riguardo alle opere che dovevano essere pubblicate.

---

<sup>98</sup> B. PISCHEDDA, *L'idioma...* cit., p. 240.

<sup>99</sup> *Ibidem.*

<sup>100</sup> *Ibidem.*

Più nello specifico il riferimento da parte di Cecchi al tema delle traduzioni americane come “complesso argomento letterario e politico”, mette in rilievo inoltre: quanto la posizione assunta in merito da parte del poligrafo toscano potesse essere ragionata in termini, per l'appunto, politici; e come l'esibita consonanza di pensiero con il MinCulPop (che aveva “accolto in pieno” le posizioni di Cecchi), derivasse da una posizione molto meno “superficiale”, “disattenta” e a caldo – come reazione emotiva “a tutto ciò che gli sembra americano” – di quanto Vittorini potesse immaginare.

Cecchi nello scrivere il suo *Pane al pane e vino al vino*, come in molte altre occasioni, misurava le parole con dovizia, e in punta di piedi, senza sbilanciarsi eccessivamente, affondava la penna ben dentro alla polemica antiamericana, che oramai la politica culturale di regime ha fatto propria. Colpiva dall'alto, con un gioco di dissimulazione tipico di un *modus scribendi* (descritto dettagliatamente da Pischedda), costituito di continui avanzamenti e retrocessioni, affermazioni e subitane smorzature. Cosicché lo stesso Vittorini finiva per percepire come colpi mal mirati, provenienti da una sorta di “franco tiratore”, quello che oggi, in base a tutto questo, potrebbe essere riconosciuto come vero e proprio fuoco di fila proveniente dal campo avverso.

Di fronte al ruolo di Cecchi come consulente del Ministero della Cultura Popolare per ciò che concerne la letteratura americana, che si delinea senza tema di smentita, un'altra ipotesi si fa strada in modo abbastanza diretto e naturale. Più che un'ipotesi una questione alla quale tentare di dare risposta: è possibile che dietro i problemi censori dell'antologia di Vittorini ci sia un parere, o addirittura una relazione, di pugno dello stesso Cecchi? E che dunque a quest'altezza cronologica lo scrittore toscano si trovi a svolgere simultaneamente il doppio ruolo di censore e “tutore morale” dell'antologia? Nel caso si profilerebbe uno scenario paradossale, nel quale un Vittorini, ignaro (si può immaginare), si sarebbe rivolto per chiedere aiuto proprio a colui il quale sarebbe causa prima dell'interdizione censoria.

In nome di un garantismo che è bene valga anche per le vicende letterarie, sgomberiamo per ora il campo da scenari di questo genere, che aprirebbero per Cecchi ingenerosi orizzonti di ipocrisia, e lasciamo che la risposta alla domanda di cui sopra, derivi da ulteriori indagini sul campo.

In tutti i casi ciò che è certo nell'ottobre del 1941, dopo che la prima edizione di *Americana* è stata bloccata e giace stampata nei magazzini della casa editrice Bompiani, è che l'inserimento di una prefazione di Emilio Cecchi all'interno dell'antologia è elemento necessario alla concessione del nulla osta. Si tratta di una contromisura scopertamente politica che, come si può facilmente comprendere dal contesto appena descritto, rappresenta per il MinCulPop una garanzia di contenimento del potenziale dissenso che il progetto antologico vittoriniano porta con sé: la prefazione va inserita nel volume come principio di dissoluzione di quel concentrato contro culturale a cui Vittorini ha dato sviluppo. Si tratta di far "precipitare" il progetto letterario, e in un certo qual modo politico, di *Americana*.

Il 2 ottobre del '41 il Ministro Alessandro Pavolini, s'è visto, comunica a Bompiani che in seguito all'analisi della prefazione di Cecchi riconsidererà la possibilità di concedere il nulla osta: l'iter editoriale, in qualche modo, sta faticosamente riprendendo il proprio cammino. Di fronte alla riapertura dei negoziati, il 6 di ottobre, a stretto giro, Bompiani si rivolge direttamente a Vittorini perché si occupi di ottenere da Cecchi lo scritto introduttivo: «Scrivi tu a Cecchi sollecitando la sua Prefazione per l'*Americana*».<sup>101</sup> La prefazione di Cecchi, a quanto pare concordata da tempo, si sta facendo attendere.

Bompiani, in ogni caso fiducioso a questo punto del fatto che *Americana* raggiungerà presto le librerie, e ottimista rispetto al fatto che l'accademico toscano per scrivere una breve prefazione introduttiva non impiegherà troppo tempo, nel

---

<sup>101</sup> *Caro Bompiani...* cit., p. 115.

numero di novembre-dicembre di «Pesci Rossi»<sup>102</sup> annuncia anche *Americana* tra i volumi «in corso di stampa».<sup>103</sup> L'editore probabilmente conta di pubblicare la «Raccolta di narratori nordamericani dalle origini ai nostri giorni. A cura di Elio Vittorini con una *Introduzione alla letteratura americana* di Emilio Cecchi»,<sup>104</sup> con una certa celerità.

Nella corrispondenza relativa ad *Americana* la missiva successiva è datata 5 gennaio 1942. Non si registrano evoluzioni nel percorso dell'antologia: la lettera è di nuovo di Bompiani, che questa volta si rivolge direttamente a Cecchi per sollecitare la prefazione non ancora pervenuta. I toni riflettono una certa irritazione e si scopre che «la famosa introduzione» è attesa, addirittura, dall'agosto dell'anno precedente:

Caro Cecchi,

non ho avuto più notizie da te circa la famosa introduzione. Tu sai che io aspetto il tuo scritto dal mese di agosto, e se avessi potuto ottenerlo allora avremmo fatto a tempo a pubblicare il libro. Adesso io non so se e quando potrà essere pubblicato, ma ad ogni modo, come già ti scrissi, desidero poter comporre la tua prefazione per poter riprendere il discorso col Ministero.

Poiché in questo mese usciranno nella stessa serie (dopo i *Narratori spagnoli*) i *Narratori tedeschi* e *Le sacre rappresentazioni italiane* e si sarà quindi chiaramente affermato il carattere culturale e classico dell'impresa, non è escluso che il Ministro, secondo gli affidamenti dati a suo tempo, possa consentire la pubblicazione di *Americana*. Ti prego dunque, a mani giunte, di mandarmi la parte già scritta e far seguire il resto al più presto possibile.<sup>105</sup>

Bompiani è preoccupato: da una parte ha Cecchi, che si sta prendendo mesi per scrivere le quindici pagine che potrebbero definitivamente sbloccare l'antologia; dall'altra intravede il cambiamento dell'assetto politico internazionale, con il 7 dicembre nero di Pearl Harbour e l'ingresso dell'America nel conflitto mondiale (per il quale i rapporti tra Italia e Stati Uniti risultano definitivamente compromessi). Lo sconvolgimento degli equilibri geopolitici potrebbe ripercuotersi

---

<sup>102</sup> «Pesci rossi» è il bollettino ufficiale della casa editrice: nel caso specifico, per una sorta di legge del contrappasso, è omonimo della celebre raccolta di scritti dello stesso Cecchi.

<sup>103</sup> Vd. «Pesci rossi», a. X, n. 6, novembre-dicembre 1941.

<sup>104</sup> *Ibidem*.

<sup>105</sup> *Caro Bompiani...* cit., p. 41.



direttamente sulle vicende di *Americana*, tanto che l'editore, con crescente inquietudine, sollecita di nuovo Cecchi il 23 gennaio 1942:

Caro Cecchi,

apprendo da Bocelli che tra qualche giorno partirai per la Svizzera. Io spero e mi raccomando che tu finisca la introduzione all'*Americana* prima della tua partenza. Tu sai che l'attendo di giorno in giorno e ormai, giunto quasi alla fine della mia licenza, ogni giorno che passa impallidisco di più. Mi farà molto piacere una tua parola tranquillante.<sup>106</sup>

Non avendo ricevuto risposta, dopo sei giorni, il 29 gennaio, gli scrive di nuovo:

Ancora una volta, e non t'arrabbiare, ti ricordo la introduzione all'*Americana*. Come ti scrissi, temo che, di giorno in giorno, provvedimenti di ordine generale compromettano la possibilità di pubblicarla.<sup>107</sup>

Le lentezze di Cecchi nello scrivere la prefazione rivelano, nei confronti di *Americana*, lo stesso atteggiamento di altezzosa supponenza che in *America amara* si palesava nei confronti della civiltà statunitense: l'antologia a causa di questo atteggiamento rischia, ancora una volta, di rimanere "sepolta viva". È possibile che gli indugi cecchiani contengano qualche elemento di dolo? Il dubbio di fatto è lecito, se si tengono in considerazione le posizioni apertamente antiamericane dello scrittore toscano: Cecchi, forse sta facendo intenzionalmente ostruzionismo su indicazione diretta del MinCulPop; oppure, consapevole del contesto internazionale in netto peggioramento, sta semplicemente attendendo che i tempi per un'uscita di *Americana* nelle librerie siano definitivamente inadatti. In ogni caso il sospetto che ci sia un qualche elemento di volontà, in un ritardo di oltre sei mesi nella presentazione di un breve scritto, è in certa misura legittimo.

Nonostante il contegno di Cecchi, sembra ad un certo punto che la vicenda editoriale dell'antologia si stia avviando felicemente verso un'edizione, questa volta accessibile al grande pubblico: nel numero di «Pesci rossi» del gennaio-febbraio del

---

<sup>106</sup> E. VITTORINI, *I libri...* cit., p. 214.

<sup>107</sup> *Ibidem*.

1942, *Americana* viene annunciata “in fase di distribuzione”.<sup>108</sup> Tuttavia è solo dopo due mesi dall’ultima lettera di Bompiani, il 20 marzo 1942, che Cecchi licenzia definitivamente le bozze della prefazione:

Caro Bompiani,  
eccoti le bozza di *Americana* licenziate. Non ho saputo nulla dal Ministro. Ho tolto sul frontespizio «Accad. d’Italia»: ci sta male e io non l’adopro mai sui libri; in questo caso, poi, non servirebbe a niente.<sup>109</sup>

Ma cosa contiene infine la tanto attesa prefazione? Michel Beynet nel suo studio sull’immagine della dell’America nella cultura italiana tra le due guerre (pur ineccepibile per moltissimi versi), a riguardo prende un piccolo abbaglio e scrive: «rien de particulièrement antiaméricain».<sup>110</sup> Per il vero la prefazione dell’accademico toscano è un vero e proprio manifesto di antiamericanismo, letterario e non solo.

Nelle considerazioni presenti nell’introduzione di Cecchi sta tutta la presunzione dell’intellettuale italiano di tradizione, che dalla sua *turris eburnea* guarda alle novità con un misto di paternalismo e compatimento, scoccando strali in ogni direzione. Cecchi apre la sua prefazione scrivendo che le letture americane, tanto in voga, sono da «considerare come segni d’una moda, anzi d’una infatuazione, più che come operazioni dell’intelligenza e del gusto».<sup>111</sup> Detto questo si spende in una sistematica demolizione critica dell’antologia vittoriniana, dagli autori che contiene ai presupposti che la animano. Parte dal più anglosassone degli americani, Henry James, a cui tocca l’etichetta di borghese vittoriano:

---

<sup>108</sup> Più o meno a quest’altezza cronologica nei carteggi compare una lettera che potrebbe creare confusione, inducendo a pensare che *Americana* nel febbraio del 1942 abbia già raggiunto le librerie, e sia già andata esaurita. La lettera in questione, scritta da Vittorini a Bontempelli, compare con data 21 febbraio 1942 e riporta quanto segue: «Di *Americana* e *Germanica* non ci sono copie. Si sono divorato tutto i libri, ma presto ci saranno le ristampe. Tra dieci giorni *Americana*» (E. VITTORINI, *I libri...* cit., pp. 178-179). Vi è tuttavia un evidente errore di datazione della missiva da parte dei curatori del volume delle lettere vittoriniane: per questioni interne (il riferimento ai bombardamenti su Milano e alla compilazione del volume di Pantheon dedicato alla *Lirica italiana*, a cura dello stesso Bontempelli) la lettera può essere posposta, con ragionevole certezza, al 21 febbraio del 1943.

<sup>109</sup> *Caro Bompiani...* cit., p. 41.

<sup>110</sup> MICHEL BEYNET, *L’image de l’Amérique dans la culture italienne de l’entre-deux-guerres*, Aix-Marseille, Publications de l’Université de Provence, vol. I, 1990, p. 22.

<sup>111</sup> *Americana...* cit., 1942, p. IX.

Non badiamo, ripeto, s'egli trasse la sua materia narrativa dall'esperienza borghese e decadente. E se i lunghi anni di permanenza in Europa, finirono col dare alla sua prosa una patina di vittorianesimo. Tanto la sua arte che le sue creature, a tutta prima, sembrano trovare il proprio ambiente nativo, piuttosto che in Park Avenue o in Quinta Avenue, in Bloomsbury, dietro il British Museum.<sup>112</sup>

Per poi abbattere, un autore di seguito all'altro, O. Henry, Ambrose Bierce, Stephen Crane, Frank Norris, Jack London e Sherwood Anderson:

*Il doppio giuoco di Hargraves* è tipico di questo O. Henry deterioro; ed in tal senso la scelta della novella è ben motivata. [...] Quanto a Bierce, Crane, Norris: essi non possono considerarsi che scrittori di terzo o quart'ordine, e sono fra noi quasi ignoti. [...] Jack London [...] per ammodernare la tradizione pioniera e bucaniera del Far West e del Pacifico, fece man bassa su Stevenson e Conrad. Ci fu un momento che, in versioni dozzinali, Jack London furoreggiò anche da noi, all'incirca come oggi Cain e Caldwell. A quel culto balordo, mi rammento d'aver contrapposto pagine di una violenza quasi altrettanto screanzata. [...] Di regola, Anderson ha anzi qualche cosa di secco, angoloso, disadatto, zoppicante. Qualche cosa di disgraziato; come il puritanesimo provinciale di cui la sua esperienza è satura fino all'intossicazione.<sup>113</sup>

Dopo aver disinnescato uno ad uno i singoli autori attacca frontalmente il mito dell'America barbara e innocente che Pavese e Vittorini andavano diffondendo:

E in questo modo, camminando con gli stivali da sette leghe, siamo venuti a quella produzione che ormai da un decennio, al principio della guerra attuale, teneva incantati, come abbiám visto, i lettori europei. Perché a conquistare all'America il fanatismo di questi lettori furono soprattutto gli artisti della generazione che nacque sugli ultimi dello scorso secolo. [...] Un poderoso incentivo a quell'incantazione e a quel fanatismo che dicevo sopra, fu l'illusione d'essersi finalmente imbattuti in una letteratura che non avesse a che fare con la letteratura, che non fosse viziata e minata di letteratura: una letteratura «barbara», o in un certo qual modo primitiva; giacché il desiderio di una prisca ingenuità o almeno d'una bella rudezza barbarica, non è mai stato così intenso come in epoche di profonda stanchezza morale ed artistica.[...] Ed è certo che non perderebbe il suo tempo chi si desse invece ordinatamente a ricercare quanta letteratura europea, e della più carica ed elaborata, passò negli americani: [...] in O. Henry, per esempio, ch'è difficile spiegare senza

---

<sup>112</sup> *Ivi*, pp. XI-XII.

<sup>113</sup> *Ivi*, pp. XIII-XV.

Kipling; in Hemingway ch'è un prodotto della più scaltra cultura impressionista nord-europea, con probabili innesti ispano-messicani; ed infine nel Faulkner, il maggiore scrittore d'America d'oggi, il quale ha non soltanto l'immediato antecessore nell'Anderson, ed in Joyce, scolaro di gesuiti e filologo trascendentale, il suo professore di psicologia, ma ha fatto il suo corso di retorica su Conrad, e attraverso Conrad su Flaubert. Tanto per non parlare di letteratura.<sup>114</sup>

Per continuare nella destrutturazione del mito si spende in una requisitoria contro l'influsso nefasto della letteratura americana su quella italiana:

Trenta anni fa era stato abdicato all'ineffabile dell'anima slava; ora si abdicava all'ineffabile dell'anima americana. Ed incominciava un nuovo baccanale letterario. Perché da incontri così ingordi e banali, è impossibile poi che non scoppi e si propaghi la scarlattina dell'imitazione. [...] E se ne produsse, fra l'altro, un influsso di cotesta prosa d'America su taluni strati della prosa nostra: un influsso tutto al peggio; cosicché a volte non sai se ridere o piangere. [...] I guai, per esempio, che doveva combinarci il capriccioso «dialogato» di Hemingway. Questo dialogato [...] che doveva diventare prestissimo una sorta di contagio e d'infezione internazionale.

[...] Ma non vorrei ora scordarmi del «monologo interiore». Tutti parlano del «monologo interiore» di Conrad, di Joyce, di Faulkner, di Saroyan. Come il serpente di mare, tutti lo sanno riconoscere, tutti l'hanno visto; ma come sia fatto nessuno lo sa. Critici casalinghi, quasi dialettali, che non avevano messo mai il naso fuori dell'uscio, affrontano senza batter palpebra queste folate di psicologismo d'alto mare.<sup>115</sup>

Avviandosi verso la conclusione è la stoccata moralistica ad affiorare: onde ribaltare l'immagine presentata da Vittorini della fuga dei padri puritani, e metaforicamente degli intellettuali italiani, da un'Europa decadente per approdare ad un'America pura e selvaggia, Cecchi costruisce la potente immagine di un'America corrotta, una sorta di moderna Babilonia del peccato, dove la decadenza dei costumi si sposa con una sessualità disordinata e scompensata.

Da un capo all'altro dell'antologia, lo spettacolo che della vita ci viene offerto è tragico, orrendo. [...] Da una civiltà che, non da ieri, ha come postulato supremo il benessere e la felicità materiale, era ovvio che potesse

---

<sup>114</sup> *Ivi*, pp. XV-XVI.

<sup>115</sup> *Ivi*, pp. XVII-XVIII.

nascere soltanto un'arte di disillusioni, e disillusioni senza conforto.[...] Caduto, in massima, il pudore sociale; e non essendo d'altronde subentrata una sincera capacità di godere: si ha una sorta di gelido e sfrenato paganesimo, che si è messo sotto ai piedi tutti i divieti, interni ed esterni: un paganesimo di mera violenza, senza respiro di felicità.

Quella parte, non larga, di letteratura narrativa che in America non viene fabbricata su ricetta, ad uso del consumatore abitudinario, è piena zeppa di situazioni sfrontate e scabrose; e Zola, Joyce, D'Annunzio, lo stesso Lawrence, portati a siffatti paragoni, farebbero l'effetto di buoni padri calesanziani. Ma non una, di tante pagine imperniate sul sesso, non una sola che s'accenda e fermenti di passione, o soltanto di schietta voluttà. [...] Le spettrali figure della vecchia narrativa classica: Mirella, Berenice, Ester, Isabella, si sono oggi trasformate in isteriche sgualdrine, cariche di *whisky* e di scompensi sessuali.<sup>116</sup>

L'immagine della moderna Babilonia, presente peraltro anche in *America amara* in un capitolo dedicato alla folle scalata al cielo dei grattacieli (vero e proprio *topos* letterario nella polemica antiamericana), è congeniale alla descrizione della confusione linguistica data dall'utilizzo, in letteratura, dello slang:

Da un punto di vista specificamente linguistico, deve lamentarsi che il bisogno di cogliere la verità nei tratti più fuggevoli e minuziosi, induca spesso gli autori ad accettare troppe parole di vernacolo e *slang* le quali nascono e muoiono con le stagioni. Faulkner, Steinbeck, Cain, fra breve non potranno essere capiti, anche in America, che con l'aiuto di un glossario.<sup>117</sup>

Nella conclusione della prefazione infine è lasciato al lettore il compito di condannare storicamente, politicamente e moralmente tutta la civiltà americana:

E concludendo: dalla considerazione letteraria alla quale, com'era ufficio nostro, ci siamo limitati, è breve il tratto alla considerazione storica, politica e morale. Ognuno lo può compiere per proprio conto.<sup>118</sup>

L'introduzione di Cecchi sconvolge l'impostazione vittoriniana, confligge coi corsivi onde ribaltarne i presupposti critici e assume nei confronti del mito americano una funzione passivante. L'intento fondamentale è quello di

---

<sup>116</sup> *Ivi*, pp. XVIII-XX.

<sup>117</sup> *Ivi*, p. XXI.

<sup>118</sup> *Ivi*, p. XXIII.

trasformare l'antologia, con gli autori e i testi che contiene, in una testimonianza delle nefandezze della civiltà statunitense, pronunciata dagli stessi americani: un copione simile a quello che avrà, in quello stesso 1942, *Autobiografia degli Stati Uniti* di Maria Napolitano Martone.<sup>119</sup> In tutti i casi l'anteposizione al volume antologico di Vittorini dello scritto di Cecchi appare come l'unico modo per mandare in stampa il volume.

Le bozze della prefazione, come già si accennava, vengono licenziate dallo scrittore toscano il 20 marzo. Nella lettera di Cecchi a Bompiani, tuttavia, a sollevare qualche sospetto ulteriore, compare quel "non ho saputo nulla dal Ministro", nota corsiva che delinea un orizzonte di incertezza di difficile intellegibilità, ma che di fatto induce a pensare che i problemi per *Americana* possano non essere del tutto finiti. Ed in effetti che altri problemi fossero sorti nel frattempo, proprio alla vigilia della nuova edizione, si può ricavare implicitamente

---

<sup>119</sup> *Autobiografia degli Stati Uniti* di Maria Napolitano Martone, esce nell'ottobre del 1942, pressoché in contemporanea con l'edizione autorizzata dell'*Americana* di Vittorini. Il volume raccoglie una serie di testi che secondo la prefazione «costituiscono un'inchiesta sul costume degli Stati Uniti». Si tratta di una serie di articoli, cronache, saggi e narrazioni il cui intento è palesemente quello di decostruire il mito americano e condannare la civiltà statunitense, facendo pronunciare le parole di condanna direttamente agli stessi americani. Scrive la Martone nella prefazione: «C'è un po' di tutto: storie di negri, di criminali, di milionari, di profeti, d'innamorati; rivelazioni sulle manie, le superstizioni, i delitti, le pratiche segrete degli americani; ritratti di attori, di uomini politici, di ballerine, di psicopatici, di straccioni, di alcoolizzati, di disoccupati. [...] Ci troviamo di fronte, dunque, a una ennesima antologia della stravaganza? Sino a un certo punto. [...] Sino a un certo punto, questo libro è una cronaca, spesso un documento, sempre una confessione. I suoi ventiquattro autori sono americani. [...] Tutti insieme collaborano a dare degli Stati Uniti una immagine precisa quanto all'apparenza disparata e casuale. Ne deriva un atto d'accusa tanto più impressionante in quanto, come s'è detto, i nostri autori, nella maggior parte, non si propongono di denunciare ma di raccontare. Niente può meglio spiegare l'America di questo apparente disordine. È un fatto che il disordine è la legge stessa degli Stati Uniti. Per centocinquanta anni gli Stati Uniti hanno rappresentato la parte del ragazzo prodigio della storia. [...] Tanto vale dire che il ragazzo prodigio è un mostro. In questo senso si può affermare degli Stati Uniti che sono uno stato mostruoso. [...] Se prima della mattina dell'otto dicembre 1941 era difficile esprimere un giudizio sugli Stati Uniti, da allora è divenuto impossibile. La presente raccolta non può dunque proporsi che un obiettivo limitato: fornire alcuni elementi per il giorno in cui quel giudizio sarà reso possibile e diverrà opportuno» (MARIA NAPOLITANO MARTONE, *Autobiografia degli Stati Uniti*, Milano, Gruppo Editoriale Domus, 1942, pp. 7-9). La chiusa della prefazione con l'implicito "ai posteri l'ardua sentenza", e il conseguente "non sta a noi giudicare", cerchia con un pizzico d'ipocrisia, connaturata alla retorica del testo, quella che si pone come un'operazione neutrale di presentazione al cospetto del lettore di un semplice ritratto dell'America. Ritratto che assume immediatamente i connotati di una condanna senza riserve pronunciata dagli stessi americani: "una confessione" per l'appunto; un "documento", non una narrazione; non un'"antologia della stravaganza", ma un'infilata di fatti che mostrano lo "stato mostruoso" nel quale si trova la democrazia d'oltreoceano.

anche da una lettera di Vittorini a Valentino Bompiani, risalente al 12 marzo precedente:

Io sto piuttosto male: febbre da tre giorni e la rottura di un vaso all'inguine per cui dovrei stare, secondo il medico, immobile a letto. [...] Ma la signorina Gargantini mi ha chiamato d'urgenza come se fosse accaduto il finimondo. [...] Immagino che devi andare dal Ministro. Ti auguro dunque buona riuscita». <sup>120</sup>

La lettera di Vittorini, fuori gioco per motivi di salute, potrebbe riferirsi proprio ad un "finimondo" relativo ad *Americana*. Ed in effetti i problemi si confermano come reali: prima ancora che vengano nuovamente avviate le rotative tipografiche e che la stampa della prefazione giunga al termine consentendo la chiusura del volume, giunge la notizia (con tutta probabilità dallo stesso Emilio Cecchi) di un nuovo ripensamento da parte del Ministro. Lo si desume di riflesso da una lettera di risposta di Bompiani, datata 28 marzo 1942:

Caro Cecchi,  
non vedo per la questione dell'*Americana* che una soluzione: che Vittorini venga a Roma e parli con te e studiate insieme come rimediare, e cioè: o rinunciare ai suoi corsivi e farli fare a un altro (tu stesso, se lo volessi). Soluzione molto lunga. Oppure sostituirli con una specie di antologia critica tanto estesa quanto sono le pagine da riempire. Anche questa sarebbe una soluzione lunga e piuttosto difficile perché sull'800 americano pochi sono gli scritti critici italiani e difficilmente reperibili quelli americani. Terza soluzione vedere quali sono tutti i punti che il Ministro ha segnato e che possono più dar fastidio e attenuarli e modificarli. Questa sarebbe la soluzione più rapida e più rispettosa. Resta a vedere se sufficiente. Vittorini verrà martedì o mercoledì. Tanto meglio se potesse parlare anche col Ministro. <sup>121</sup>

Si palesa, a questo punto inequivocabilmente, che sono le note critiche di Vittorini a impedire ad *Americana* di vedere la luce: sarà necessario eliminarle definitivamente. La conferma ufficiale della notizia, pervenuta a Cecchi attraverso canali informali, giunge a Bompiani con una lettera datata 30 marzo:

---

<sup>120</sup> *Caro Bompiani...* cit., p. 121.

<sup>121</sup> *Ivi*, p. 42.

Caro Bompiani,

la prefazione di Emilio Cecchi è eccellente e potrebbe far sì che il permesso di pubblicazione dell'Antologia di narratori americani venisse senz'altro accordato; ma appare indispensabile che, anche per un'ovvia ragione di coerenza, il volume sia rivisto in base ai criteri di impostazione critica e sostanzialmente negativa della prefazione di Cecchi. In particolare occorre che siano tolti i corsivi che precedono ciascun gruppo di narrazioni e che, oltre ad essere inopportuni nel momento attuale e criticamente discutibili e unilaterali, contraddicono in pieno all'impostazione che al volume dà la prefazione. Di questa dovrebbe inoltre essere scelta una frase e posta sulla fascetta editoriale e in ogni altra forma di pubblicità. Ad esempio, questa: «Trent'anni fa era stato abdicato all'ineffabile dell'anima slava; ora si abdicava a un ineffabile dell'anima americana. Ed incominciava un nuovo baccanale letterario».

In attesa di comunicazioni e con viva cordialità.

Pavolini<sup>122</sup>

Bompiani, oramai definitivamente rassegnato, risponde al Ministro il 2 aprile, dichiarando che si sta già lavorando alla sostituzione dei corsivi di Vittorini:

Cara Eccellenza,

Emilio Cecchi mi aveva già informato e da ieri Vittorini è a Roma per cercare con Cecchi la miglior soluzione. Come sapete, tutto il volume di *Narratori americani* è stampato da più di un anno. Sopprimendo i corsivi che precedono ciascun gruppo di narrazioni, è necessario sostituirli in qualche modo e ristampare altrettanti quartini. Si è quindi pensato a paragrafi che raccolgano periodo per periodo brani di testi critici. E cioè attuare l'idea accennata da Cecchi nella Prefazione. Spero che questa soluzione possa essere condotta a termine e che Vi soddisfi.<sup>123</sup>

La soluzione adottata è quella di un'antologia critica che vada a colmare in modo preciso gli spazi lasciati dall'eliminazione delle note vittoriniane originali: in questo modo, non sconvolgendo la numerazione delle pagine dell'antologia, si dovranno ricompilare e ristampare solo i quartini incriminati. L'idea dell'antologia critica potrebbe derivare direttamente da Vittorini, che faceva cenno a Pavese dell'idea di corredare *Americana* con un'appendice di questa natura, già nell'autunno del '40. Il

---

<sup>122</sup> *Ivi*, p. 43.

<sup>123</sup> *Ibidem*.



progetto vittoriniano, poi irrealizzato, doveva avere tutt'altri presupposti e avrebbe certamente contribuito alla costruzione del mito letterario americano (il ricorso a Pavese è di per sé significativo in questo senso): ora l'idea veniva ripiegata a tutt'altra funzione e affidata alle mani di Cecchi, come s'è visto non tenere nei confronti della letteratura statunitense.

Il 7 aprile Cecchi annuncia a Bompiani che ha cominciato il lavoro di traduzione dei brani da inserire nell'antologia critica:

Caro Bompiani,  
ho avuto il tuo telegramma di conferma degli accordi presi da me con Vittorini; ed ora aspetto le segnature annunciate. Ho riletto la mia introduzione ad *Americana*: al contrario di quello che temevo, *non c'è* da cambiare nulla, nemmeno un rigo, sia pure col nuovo assetto che daremo al libro: sicché per questa parte siamo già a posto. Ho già raccolto molto materiale da tradurre, e lo faccio tradurre e lo traduco: appena giunte le segnature comincerò a mandarti i sedicesimi nella nuova confezione, ordinatamente. Non sarebbe male, per la speditezza del lavoro, che tutta la parte di correzione di bozze, del resto esigua, fosse fatta a Milano. Vittorini può tagliare qualche riga che cresca, ecc. ecc. Così si guadagnerebbe molto tempo.<sup>124</sup>

Fa sorridere, di Cecchi, il timore, velato di ipocrisia, che nell'introduzione possa esserci qualcosa da cambiare, quando è proprio la sua introduzione a compiacere le prescrizioni censorie del Ministero. Vittorini per di più, ora, come non bastasse l'epurazione critica subita, viene relegato alla funzione di mero correttore di bozze.

Bompiani a questo punto, come già in passato, tenta di accelerare i tempi di pubblicazione. Ha già perduto molto denaro e ha bisogno di cominciare a distribuire *Americana* per rientrare dei costi sostenuti. Spera che l'antologia critica possa essere pronta in una decina di giorni, così lo stesso 7 aprile scrive a Cecchi:

Vittorini mi ha riferito il vostro colloquio e tu avrai ricevuto il mio telegramma di conferma. La soluzione è buona, ma non senza pericoli perché di giorno in giorno le cose possono cambiare. Mi raccomando dunque a te e alle tue figliole per guadagnare quanto più tempo possibile. Basteranno 8-10 giorni? Secondo ciò che mi ha detto Vittorini dovrei sperare di sì. Scrivo

---

<sup>124</sup> E. VITTORINI, *I libri...* cit., 1985, p. 215.

intanto al Ministero per informarlo della cosa e per chiedergli che mi dia sin d'ora l'autorizzazione. Sarebbe molto opportuno che tu, potendo, gli telefonassi in tal senso. Altrimenti rischiamo di fare un altro lavoro per poi trovarci all'ultimo momento dinanzi ad un'altra difficoltà.<sup>125</sup>

Cecchi smorza immediatamente le speranze di Bompiani e il 9 aprile risponde che impiegherà almeno una ventina di giorni a condurre in porto la cucitura del nuovo apparato critico:

Ci vorrà un po' più di 8-10 giorni; con Vittorini si era detto almeno 20; ma Vittorini ha la memoria labile. In ogni modo, io sono già in pieno lavoro, e farò tutto il possibile per affrettare. Credo che il volume verrà bene e in sostanza ci guadagnerà, dato che viene incluso anche il meglio dell'esegesi di Vittorini.<sup>126</sup>

I venti giorni qui ipotizzati per la ricostruzione dei corsivi, alla fine della vicenda, si saranno dilatati a cinque mesi e mezzo. I contributi critici di Vittorini (i più numerosi per ragioni meramente pratiche),<sup>127</sup> verranno inseriti da Cecchi facendo riferimento ad un volume puramente virtuale: una *Breve storia della letteratura americana*, inventata a tavolino dall'accademico toscano, per poter dare ai corsivi vittoriniani sfrattati dall'antologia, un domicilio editoriale di riferimento, così da poter giustificare le citazioni stesse. Inoltre laddove Cecchi scrive che inserirà "il meglio dell'esegesi di Vittorini" si registra, ancora una volta, una considerevole dose di ipocrisia. È da tener presente, infatti, che le note di Vittorini reintrodotte da Cecchi risulteranno essere le più innocue, e che, spesso decontestualizzate, verranno in certi casi persino ritorte a confermare il discorso antiamericano. Raffaella Rodondi a riguardo scrive: «I pochi spunti superstiti di un qualche rilievo

---

<sup>125</sup> *Ibidem.*

<sup>126</sup> *Ibidem.*

<sup>127</sup> Come rileva Raffaella Rodondi, i contributi di Vittorini vengono antologizzati massicciamente da Cecchi per «la necessità di sopperire alla penuria di contributi italiani, particolarmente acuta per molti autori e/o periodi, e la ristrettezza dei tempi, che consiglia l'impiego massiccio di un testo già composto tipograficamente» (si vedano le note di Raffaella Rodondi in: E. VITTORINI, *Letteratura... 1938-1965...* cit., p. 168).

patiscono la brutale avulsione dal contesto e appaiono ulteriormente depotenziati dall'indiscriminato accostamento con gli altri contributi». <sup>128</sup>

Bompiani pochi giorni dopo, come già anticipava a Cecchi, fa un ulteriore tentativo per abbreviare i tempi, e propone a Pavolini di concedere “sin d’ora l’autorizzazione” facendo affidamento sulla visione critica di Cecchi. Chiede insomma che si possano stampare i corsivi senza doverli sottoporre nuovamente all’attenzione del Ministero. Il 14 aprile in questo senso scrive:

Cara Eccellenza,

come ho già avuto occasione di preannunciarVi, Emilio Cecchi sta lavorando per sostituire tutti i «corsivi» dell’*Antologia Americana* nel senso da Voi voluto. In luogo dei corsivi stessi sarà raccolta e pubblicata una serie di giudizi critici, relativi a ciascun periodo della letteratura americana. Il volume sarà presentato colla «fascetta» di cui avete voluto cortesemente suggerirmi il testo.

Per guadagnare un po’ di tempo, bisognerebbe che noi potessimo comporre e stampare i nuovi corsivi a mano a mano che saranno pronti. Vi scrivo per pregarVi di volerci concedere sin d’ora l’autorizzazione; se così posso dire, sulla fiducia. Che del lavoro si incarichi Emilio Cecchi rappresenta per Voi la miglior garanzia, quand’anche non lo fosse la mia più ferma assicurazione. <sup>129</sup>

Pavolini alla richiesta di Bompiani risponde il 22 aprile con un nuovo veto, vuole poter esaminare personalmente anche i nuovi corsivi:

Caro Bompiani,

ho ricevuto la Vostra lettera e sono lieto che, d’accordo con Cecchi, abbiate potuto trovare una soluzione conveniente per l’*Antologia Americana*.

L’idea di inserire, al posto dei corsivi, brani di testi critici per ciascun periodo letterario mi sembra eccellente; gradirò di vedere questi brani. <sup>130</sup>

Forse Bompiani insiste telefonicamente con Pavolini su questa questione: sta di fatto che in ultimo il Ministero accetta e fa contattare direttamente Cecchi per comunicargli che se garantisce della riabilitazione di *Americana*, l’antologia potrà uscire senza problemi. Cecchi non si può sottrarre, ma è seccato dalla responsabilità

---

<sup>128</sup> *Ibidem*.

<sup>129</sup> *Caro Bompiani...* cit., p. 44.

<sup>130</sup> *Ivi*, p. 45.

“un po’ troppo diretta” di cui viene investito. Il 29 aprile, così, scrive a Bompiani lamentando la cosa e prendendo altro tempo per la compilazione:

Caro Bompiani,  
ricevetti iersera la tua lettera. Il successore di Casini, Mezzasoma, mi ha telefonato per conto di Pavolini, in sostanza dicendomi: «se io, Cecchi, *rispondo* dell’aggiustamento del volume, il volume può uscire senz’altro». Io l’ho ringraziato; benché questa decisione venga a gravarmi di una responsabilità un po’ troppo diretta, nei riguardi tuoi come in quelli del Ministero. Puoi credere che sto lavorando; ma non si improvvisano 60 pagine di spogli, riassunti e traduzioni.<sup>131</sup>

Quasi un mese dopo, il 25 maggio, una nuova lettera di Cecchi a Bompiani, testimonia che, come già era accaduto per la prefazione il lavoro stagna:

Circa l’*Americana*, ci ho lavorato assai; ma specie per mettere insieme i testi critici, è stato un osso molto più duro del previsto. A New York, nella biblioteca della «Columbia», il lavoro si sarebbe fatto in una settimana: qui è un altro paio di maniche; e avessi creduto, non ti avrei suggerito questo rimedio, di cui sto sentendo tutto il peso.<sup>132</sup>

##### 5. L’edizione “Pavese-Pivano” (marzo 1942)

Mentre Cecchi va lentamente elaborando tagli e ricuciture nell’apparato critico, si consuma per *Americana* una piccola vicenda parallela relativa alla sorte della tiratura bloccata nel marzo 1942.<sup>133</sup>

---

<sup>131</sup> *Ibidem*

<sup>132</sup> E. VITTORINI, *I libri...* cit., p. 215.

<sup>133</sup> La vicenda è ricostruita con minuzia in: CL. PAVESE, *L’avventura...* cit., pp. 158-162.

I sedicesimi sciolti dell'antologia giacciono in stato di arresto nei magazzini della tipografia Chiamenti di Verona: nel frattempo si va diffondendo tra gli amici e i conoscenti di Vittorini la notizia degli infiniti problemi censori di *Americana*, dell'inserimento forzato della prefazione di Cecchi e del taglio indiscriminato dei corsivi. Gli amici torinesi che vanno seguendo la vicenda scrivono quindi a Vittorini perché vorrebbero avere una copia dell'edizione originale. In questo senso il 20 aprile 1942 Pintor, in stretto contatto con Vittorini dall'estate precedente per la compilazione del *Teatro Tedesco*, forse in occasione di un imminente viaggio di Vittorini a Torino, scrive:

Caro Vittorini,  
[...] Non ti dimenticare una copia dell'*Americana* autentica. Anche Haftmann e Pavese a cui ne ho parlato sarebbero felicissimi di averla o almeno poterla vedere.<sup>134</sup>

Vittorini ha occasione di recarsi a Torino per incontrare Pintor, Pavese e Haftmann solo un mese dopo circa. Il 20 maggio infatti lo scrittore siciliano comunica a Pintor:

Caro Pintor,  
se domenica sei a Torino verremo a trovarti Ferrata ed io. Stavolta spero di sicuro. Avverti gli amici cominciando da Haftmann e Pavese ma ho bisogno, per muovermi, di avere la conferma della tua presenza a Torino.<sup>135</sup>

È molto probabile che sia proprio in occasione di questo viaggio a Torino, del 24 maggio del '42, che Vittorini consegna agli amici torinesi copie in sedicesimi sciolti dell'*Americana* bloccata a marzo. Probabilmente sono alcune delle pochissime copie a sua disposizione. A Romano Bilenchi, che a sua volta gli chiedeva una copia dell'*Americana* autentica, pochi giorni dopo, il 2 giugno, avrebbe risposto: «Il libro che mi chiedi non posso assolutamente mandartelo; ti manderò invece la ristampa.

---

<sup>134</sup> E. VITTORINI, *I libri...* cit., p. 195.

<sup>135</sup> *Ivi*, p. 194.

Quello di cui si trova in possesso Luzi è un furto; dunque hai diritto anche tu su di esso». <sup>136</sup>

L'ipotesi che nel viaggio a Torino lo scrittore siciliano porti con sé alcune copie regalo per gli amici che gliene hanno richieste, trova riscontro effettivo in una famosa lettera-recensione di Cesare Pavese di pochi giorni successiva. Lo scrittore torinese, che ha contribuito al progetto antologico con parti della sua traduzione di *Melanctha*, il 27 maggio scrive a Vittorini:

Caro Vittorini,

ti sono debitore di questa lettera perché penso che ti faccia piacere sentire che siamo tutti solidali con te contro Cecchi. La sua introduzione è canagliesca – politcam.[ente] e criticam.[ente] – e tutto il pregio e il senso dell'*Americana* dipende dalle tue note. In dieci anni dacché sfoglio quella letteratura non ne avevo ancora trovata una sintesi così giusta e illuminante. Voglio dirti questo, perché certamente quanto le tue note correranno il mondo in *Piccola storia della cultura poetica americana*, salterà su chi rileverà che esse sono estrose sì ma fantastiche. Ora, va gridato che appunto perché fanno racconto, romanzo se vuoi, invenzione, per questo sono illuminanti. Lascio stare la giustezza dei singoli giudizi, risultato di altrettante intime monografie informatissime, e voglio parlare del gioco tematico della tua esposizione, del dramma di corruzione e purezza ferocia e innocenza che hai instaurato in quella storia. Non è un caso né un arbitrio che tu la cominci con gli astratti furori, giacché la sua conclusione è, non detta, la *Conversazione in Sicilia*. In questo senso è una gran cosa: che tu vi hai portato la tensione e gli strilli di scoperta della *tua propria* storia poetica, e siccome questa tua storia non è stata una caccia alle nuvole ma un attrito con la letterat.[ura] mondiale (quella letterat.[ura] mondiale che è implicita, in universalità, in quella americana – ho capito bene?), risulta che tutto il secolo e mezzo americ.[ano] vi è ridotto all'evidenza essenziale di un mito da noi tutti vissuto e che tu ci racconti.

C'è naturalm.[ente] qualche minuzia su cui dissento (*La Lettera Scarl.* più forte dei Karamazov; la Nuova Leggenda che troppo fa pendant alla prima; qualche generalità su Whitman e Anderson ecc.) ma non contano. Non devi insuperbirti, ma per te esso ha il senso e il valore che doveva avere per Dante il *De Vulgari*. Una storia letter.[aria] vista da un poeta come storia della propria poetica.

Non ho fatto a tempo a leggere le traduzioni perché ho mandato il libro al legatore. Mi sono piaciute le illustrazioni. <sup>137</sup>

---

<sup>136</sup> *Ivi*, p. 197.

<sup>137</sup> C. PAVESE, *Mestiere...* cit., pp. 238-239.

Da questa lettera registriamo la sincera solidarietà intellettuale di Pavese e degli altri amici torinesi nei confronti di Vittorini. Non solo, dalla lettera di Pavese deduciamo la composizione interna della versione di *Americana* bloccata a marzo: vengono confermate la presenza della prefazione di Cecchi, dei corsivi di Vittorini, ma anche, a quest'altezza, della colonna illustrativa che non compariva nell'edizione precedente. Ad ulteriore testimonianza delle copie regalo portate a Torino da Vittorini, alla lettera di Pavese se ne aggiunge una seconda, di Giaime Pintor, del 6 giugno successivo:

Caro Vittorini,

[...] Approfito di questa lettera per ringraziare te e Ferrata della visita a Torino. Abbiamo passato insieme ore molto piacevoli e l'*Americana* ha lasciato qui il tuo ricordo. È un magnifico libro; ne abbiamo discusso molto con Pavese.

Una cordiale stretta di mano da  
Pintor<sup>138</sup>

La risposta di Vittorini a Pintor non ci è pervenuta. Si ha tuttavia la lettera di risposta a Pavese, fattasi attendere quasi un mese, e datata 25 giugno 1942. Vittorini scrive a Pavese ringraziandolo e chiedendogli altri commenti riguardo le immagini e le didascalie che le riguardano:

Mio caro Pavese,

scusami il lungo silenzio, ma io non potevo rispondere a una lettera come la tua. Troppo forte e bella, troppo obbligante. E ancora in questo momento non rispondo, né ti ringrazio, ti dico solo che posso accettarla come un prezioso gesto di amicizia. Naturalmente mi sono attaccato alle riserve per poter avere verso di te motivi di normale gratitudine. Queste sono giustissime, tutte esatte; e ne terrò conto per una revisione del lavoro, quando mi sarà permesso di pubblicarlo. Dovevi aggiungere che le illustrazioni avrei potuto sceglierle meglio col meraviglioso materiale che si aveva in circolazione alcuni anni fa. E le didascalie per le medesime non le trovi sforzate in modo da generare equivoci? Io mi son lungamente disperato al riguardo.

Spero di poter venire un'altra volta a Torino abbastanza presto per passare un'altra bella giornata con voi altri.

---

<sup>138</sup> E. VITTORINI, *I libri...* cit., p. 220.

Tuo aff.mo  
Vittorini

Saluti a Pintor e Einaudi.<sup>139</sup>

Lo scambio epistolare continua. Dopo una ventina di giorni Pavese riprende nuovamente i contatti con Vittorini per rispondere alle sue domande sulle illustrazioni e soprattutto per domandargli un favore personale. È il 16 luglio 1942:

Caro Vittorini,

ho avuto la tua lettera e mi consola che hai preso in buona parte le mie impertinenti osservazioni. Certo, anche a me pare che anni fa si sarebbe potuto fare cose meravigliose col materiale a disposizione, ma te la sei cavata abbastanza anche ora e l'illustrazione è suggestiva. Le diciture rasentano sì il pericolo di conformismo, ma chi sa leggere legga.

Ti scrivo per un favore. Ti sarei molto riconoscente se tu potessi mandarmi un'altra copia dell'*Americana* con le *tue note*, naturalmente così sciolta come si trova. Ho un intenditore di qui a cui voglio non solo farla leggere ma offrirla. Se appena ti è possibile, fallo, e io vedrò di sdebitarmi del mio meglio, secondo che mi chiederai.<sup>140</sup>

L'intenditore che Pavese vorrebbe omaggiare dell'antologia di Vittorini è in realtà intenditrice, Fernanda Pivano, che compie 25 anni proprio due giorni dopo, ovvero il 18 luglio. Pavese perfettamente consapevole che la seconda copia dell'antologia di Vittorini non gli arriverà a tempo per il compleanno della Pivano, verosimilmente ha intenzione di regalarle la sua e di tenere per sé quella che Vittorini in un secondo momento gli spedirà.

Queste ipotesi sono confermate dal ritrovamento da parte di Claudio Pavese, proprio della copia regalata da Vittorini a Cesare Pavese, e successivamente da questi alla Pivano. L'edizione "Pavese-Pivano", come è stata definita, presenta rilegatura non editoriale in pelle viola e reca sulla prima pagina la dedica: «a

---

<sup>139</sup> *Ivi*, p. 203.

<sup>140</sup> *Ivi*, pp. 212-213.



Fernanda, con affetto quasi fraterno, Pavese 18 luglio '42». <sup>141</sup> All'interno compaiono: la "canagliesca" prefazione di Cecchi (secondo la definizione dello stesso Pavese), tutti i corsivi di Vittorini ancora intatti, i testi e soprattutto la colonna illustrativa assente nella prima edizione "aprile '41". La copia in questione, reca in *colophon* «Finito di stampare il 31 marzo 1942-XX».

Del dono di Pavese recherà testimonianza la stessa Pivano, molti anni dopo. Nel 1966 in occasione di un dibattito con Claudio Gorlier, Carlo Izzo e Agostino Lombardo, in omaggio a Elio Vittorini, appena scomparso, racconterà:

Però ricordo ancora come fosse ieri, un giorno in cui Pavese mi venne a trovare tutto trafelato. Stavo traducendo l'*Antologia di Spoon River* in quegli anni, in quei giorni, e Pavese arrivò quasi ansante, con gli occhi pieni di emozione, e mi portò un grosso libro, rilegato in tela o in mezza tela o come diavolo si chiama, e mi disse che quello era un libro meraviglioso, era un libro stupendo, confiscato perché la censura fascista non lo aveva permesso, ma fondamentale per chiunque amasse la letteratura americana, e lo dovevo leggere, lo dovevo studiare, dovevo assolutamente tenerlo sul mio tavolo, sempre. E Pavese aveva ragione, perché il libro che mi portò quel giorno era la famosa antologia *Americana* che era stata pubblicata da Bompiani. Bompiani l'aveva già rilegata e messa in circolazione, quando venne confiscata; per poterla mettere in circolazione dovette slegarla, togliere i corsivi che Vittorini aveva pubblicato come premesse ai vari capitoli, sostituirli con un'unica prefazione di Emilio Cecchi: molto bella, per la verità, e molto interessante, ma naturalmente senza quel sapore di proibito che veniva da pagine poetiche come quelle che Vittorini aveva scritto in quell'occasione; intanto l'altra antologia, quella che circolò fra noi clandestinamente, in pochissime copie che ci facevamo vedere come una cosa molto importante e un po' emozionante, divenne per la nostra generazione, o almeno per alcuni della nostra generazione, una specie di Bibbia.<sup>142</sup>

La testimonianza della Pivano, raccolta più di vent'anni dopo i fatti, in parte confonde alcuni dettagli della vicenda. La Pivano ricorda come Bompiani avesse già rilegato e messo in circolazione l'antologia completa dei corsivi vittoriniani, e come questa, immediatamente dopo l'uscita, fosse stata confiscata. Nel resoconto – che è

---

<sup>141</sup> La copia dell'edizione Pavese-Pivano era conservata sino a qualche anno fa presso la Biblioteca Pivano della Fondazione Benetton di Milano: recentemente è stata acquisita dall'Archivio Storico del Corriere della Sera.

<sup>142</sup> FERNANDA PIVANO, dibattito con Claudio Gorlier, Carlo Izzo e Agostino Lombardo in AA. VV., *Omaggio a Elio Vittorini*, in «Terzo Programma», n. 3, 1966, p. 155.

bene ricordare risente dell'approssimazione di un'intervista dialogata – probabilmente sta semplificando e saldando assieme fasi della vicenda editoriale appartenenti a due archi temporali distinti: l'interdizione scoccata intorno all'aprile del 1941, che di fatto blocca i volumi prima che possano essere distribuiti; e l'interdizione definitiva con conseguente confisca dei volumi in circolazione, scattata – come si vedrà più avanti – nel giugno del 1943.

Che la fuorviante saldatura di fasi editoriali e censorie separate, derivi alla Pivano da una conoscenza delle vicende di *Americana* ad un livello di dettaglio inferiore a quello che emerge dagli studi odierni – conoscenza con ogni probabilità acquisita per trasmissione orale, attraverso i racconti degli amici americanisti –, oppure che sia la distanza di tanti anni a confondere e sovrapporre gli episodi tra loro, non è importante (semplicemente bisognerà recepire la testimonianza con le dovute cautele). È interessante semmai, nel resoconto dei fatti, un dettaglio, per certi aspetti secondario, che potrebbe tuttavia contribuire ad avvalorare l'ipotesi già formulata riguardo la scarsità di copie superstiti dell'edizione “aprile 1941”. Scrive la Pivano: “Bompiani dovette slegarla, togliere i corsivi che Vittorini aveva pubblicato come premesse ai vari capitoli, sostituirli con un'unica prefazione di Emilio Cecchi”. Il dettaglio da evidenziare riguarda quel “dovette slegarla”: il riferimento non può che essere all'edizione dell'aprile 1941, l'unica, precedente a quella dell'ottobre 1942, dotata di rilegatura editoriale, e passibile dunque di un'operazione di “slegatura”. Di fatto, se il resoconto della Pivano in questo passaggio dovesse essere veritiero – e il tipo di dettaglio lo farebbe presupporre –, avremmo un ulteriore indizio a conferma del fatto che l'esiguo numero di esemplari dell'edizione “aprile 1941” in nostro possesso, potrebbe non derivare da una “edizione modello” interna alla casa editrice, stampata in pochi pezzi, ma da una vera e propria edizione destinata alle librerie, bloccata appena prima della distribuzione: i pochi esemplari rimasti si confermerebbero essere i superstiti di un processo di slegatura finalizzato al recupero dei preziosi sedicesimi già stampati.

Altro elemento da evidenziare nel racconto della Pivano, per la sua singolarità, è l'apprezzamento per la prefazione di Cecchi, definita “molto bella e molto interessante”, deficitaria soltanto di quell'aura di proibito presente invece nei corsivi di Vittorini. Il distratto apprezzamento per la prefazione di Cecchi da parte della Pivano, stride di fatto con l'interpretazione politica del mito americano alla cui edificazione la stessa Pivano contribuisce. Come interpretarlo? Una smorzatura dei toni nel clima di “riappacificazione” post-bellica?<sup>143</sup> Oppure semplicemente la Pivano non ricorda precisamente il contenuto della prefazione (letta magari molti anni prima)? Anche in questo caso la testimonianza va recepita con elasticità.

L'ultimo elemento da segnalare come importante nella testimonianza della Pivano è l'identificazione dell'edizione “marzo 1942” come una “specie di Bibbia” circolata in “clandestinità” come un oggetto di un culto proibito di ascendenza tipicamente generazionale. Questa definizione della Pivano dovrà essere tenuta presente, e sarà necessario riferirvisi nuovamente, in particolare nella descrizione del rapporto di Giaime Pintor con Vittorini e il mito americano. L'idea di “Bibbia” esprime bene infatti la natura “fideistica” della costruzione mitografica americana: un culto – si potrebbe affermare ampliando la metafora introdotta dalla Pivano – dotato di “apostoli” (Pavese e Vittorini), “martiri” (Giaime Pintor) e “discepoli” (la generazione di chi, come la stessa Pivano, aveva poco più di vent'anni negli anni Quaranta). Un culto che esprimerà un appassionato “credo” nella narrativa statunitense, in molti casi riconoscendovi valori spirituali (e letterari) in seguito sconfessati dalla realtà.

In effetti la seconda copia richiesta da Pavese a Vittorini (con la lettera del 16 luglio) tarda ad arrivare, poiché Vittorini, in vacanza come suo solito a Bocca di Magra, riesce a rispondere solo il 10 agosto:

---

<sup>143</sup> Si vedrà più avanti come nei confronti di Emilio Cecchi nel dopoguerra, sia Vittorini che Pavese si dimostrino particolarmente comprensivi e disposti a condonare l'atteggiamento antiamericano e filofascista.

Caro Pavese,

scusami il ritardo. Sono in vacanza qui a Bocca di Magra dal 15 luglio. E qui ebbi la tua. Volevo accontentarti. Tornato per qualche giorno a Milano il 3 agosto speravo di poterlo fare. Invece non ho trovato nessuna copia disponibile del libro. Avrei dovuto trattenermi a Milano altri giorni per averla. Ma avevo fretta di tornare qui. Così ho pensato che per te sarebbe stato lo stesso averla verso la fine di agosto quando sarò rientrato a Milano definitivamente. Ora ti do la mia promessa. Va bene?<sup>144</sup>

La promessa verrà mantenuta. A Pavese arriverà una seconda copia alla quale si affeziona particolarmente, tanto da chiedere a Vittorini ripetutamente di ripubblicare se non l'intera antologia, perlomeno i corsivi incriminati in volume a parte. Vittorini reca testimonianza di questa copia in due occasioni successive. La prima volta al momento della ripubblicazione dei corsivi di *Americana* sulla rivista «Prospetti», avvenuta tra il 1954 e il 1956:

Della prima [tiratura di *Americana* non censurata] io potei salvare cinque copie in sedicesimi sciolti, ma una sola di esse è però sopravvissuta alle vicende della guerra, e precisamente una che avevo regalata a Cesare Pavese, lo scrittore americanista (e umanista) che è morto di propria scelta, a Torino, il 27 agosto del 1950.

Pavese mi esortò ripetutamente, finita la guerra, a raccogliere quei miei capitoli inediti e pubblicarli. Ma a me pareva che quei miei capitoli non potessero reggersi da soli, fuori cioè dal contesto della pubblicazione antologica per la quale li avevo scritti. [...] Ma nell'estate del 1950 Cesare Pavese mi mandò la sua copia dell'antologia esortandomi a tirarne fuori e pubblicare le pagine pur sempre inedite del mio commento critico. Me la mandò in eredità debbo dire. Poiché il postino la recapitava a casa mia pochi giorni prima di quello in cui Pavese si tolse la vita.<sup>145</sup>

La seconda in occasione della ripubblicazione degli stessi corsivi in *Diario in pubblico* nel 1957 nella nota già citata:

Alcune copie superstiti dell'edizione sequestrata di *Americana* che le conteneva [le note non censurate] si trovano in mano di amici: una di

---

<sup>144</sup> E. VITTORINI, *I libri...* cit., p. 212.

<sup>145</sup> E. VITTORINI, *Nascita della letteratura americana. Avvertenza*, in «Prospetti», n. 8, estate 1954, pp. 103-104. Ora anche in: ID., *Letteratura... 1938-1965...* cit., p. 171.

Valentino Bompiani, una di Giansiro Ferrata e una di Alessandro Cruciani.  
Una quarta che ora si trova in mani mie è appartenuta a Cesare Pavese.<sup>146</sup>

Quando Vittorini nella nota presente in *Diario in pubblico* riassume in poche righe la storia delle varie edizioni di *Americana* in parte confonde in parte semplifica i complessi avvicendamenti cronologici delle ristampe. Nella parte di questa stessa nota già citata più sopra affermava che l'antologia "pubblicata da Bompiani nel marzo 1942" aveva "avuto nell'aprile del 1941 una prima edizione che non riuscì gradita alla censura e non venne mai posta in vendita". Per quanto riguarda la data della prima edizione autorizzata si confonde: va posdatata come vedremo dal marzo all'ottobre '42. Invece per le edizioni sequestrate – a questo punto due: edizione "Bompiani-Bo" dell'aprile '41, con i corsivi intatti, senza introduzione di Cecchi, senza immagini, ma con rilegatura editoriale; ed edizione "Pavese-Pivano", del marzo '42, la più completa in assoluto, con corsivi di Vittorini, introduzione di Cecchi, colonna illustrativa, anche se in sedicesimi sciolti (o con rilegatura artigianale) – Vittorini semplifica riconducendole entrambe alla tiratura dell'aprile '41. Questo peraltro avvalorava ancora una volta l'ipotesi che in effetti i sedicesimi dell'edizione "Pavese-Pivano" del marzo '42 siano gli stessi, riutilizzati, della smembrata tiratura dell'aprile '41.

Ricapitolando i complessi avvicendamenti delineatisi sin qui. Nel marzo '42 verosimilmente si smembrano le copie dell'edizione aprile '41, fatto salvo qualche esemplare (due copie rimangono intatte: una spedita a Carlo Bo come modello per i *Narratori spagnoli*, e la seconda rimasta nell'archivio personale di Valentino Bompiani). Ricavati i sedicesimi della tiratura dell'aprile '41 a questi vengono addizionati: l'introduzione di Cecchi (aggiungendo un fascicolo); un nuovo *colophon* con la data di stampa aggiornata (sostituendo un foglio); e la colonna illustrativa (costituite di tavole fuori testo incollate tra un sedicesimo e l'altro). Alcune copie di questa nuova edizione, bloccata prima che possa essere rilegata (e che possa quindi raggiungere le librerie), divengono omaggi per gli amici più cari: tra questi Pavese e

---

<sup>146</sup> E. VITTORINI, *Diario...* cit., p. 119.

Pintor. Delle due copie regalate a Pavese da Vittorini, la prima viene donata a Fernanda Pivano e ci è così pervenuta, mentre la seconda tornerà tra le mani dello stesso Vittorini molti anni dopo, quasi come un'eredità da parte dello stesso Pavese. Fortunatamente anche questo secondo esemplare si è conservato. Della sua esistenza si ha testimonianza grazie ad Edoardo Esposito che scrive:

Il volume che le conteneva [le note] restò a Vittorini fra gli altri suoi, e il figlio Demetrio, che qui ringrazio sentitamente, mi conferma che è ora nelle sue mani questa copia che Pavese fece rilegare nella tipografia torinese degli Artigianelli, e che reca il finito di stampare del 31 marzo 1942, attestando una fase editoriale finora ipotizzabile solo per via indiziaria.<sup>147</sup>

Almeno due esemplari dell'edizione Pavese-Pivano sono stati quindi ritrovati, pressoché in contemporanea, nel 2009, da Claudio Pavese ed Edoardo Esposito.<sup>148</sup> Poco più avanti si vedrà come anche la copia regalata a Giaime Pintor – sebbene ad oggi dispersa – nella vicenda di *Americana* abbia un'importanza fondamentale.

## 6. L'edizione "Cecchi" (ottobre 1942)

Descritte le sorti dell'edizione Pavese-Pivano del marzo 1942 è possibile rivolgere nuovamente lo sguardo al dipanarsi delle vicende editoriali dell'antologia, che, sebbene a fatica, in qualche modo avanzano. Da un lato sta Cecchi che, a rilento, imbastisce il lavoro di rammendo dei corsivi critici che dovranno introdurre

---

<sup>147</sup> E. ESPOSITO, *Per la storia di...* cit., p. 40.

<sup>148</sup> Un terzo esemplare, se si fa riferimento alla lettera a Romano Bilenchi del 2 giugno 1942 (sopracitata), potrebbe essere entrato a far parte della biblioteca personale di Mario Luzi, oggi conservata presso l'Archivio del Gabinetto Vieusseux. L'archivio ad oggi tuttavia è ancora in fase di ordinamento e non è possibile stabilire se la copia di cui Vittorini riferisce a Bilenchi sia effettivamente presente.

le varie sezioni di *Americana*. Dall'altro invece si hanno i rapporti tra la casa editrice Bompiani e il Ministero, sempre più tesi. In una lettera del 2 luglio relativa ad altre questioni censorie Bompiani si sfoga con Vittorini:

Caro Vittorini, al Ministero strillano perché avremmo, dicono loro, pubblicato Valery senza autorizzazione. E dicono che García Lorca non deve uscire perché eroe dei comunisti ecc. Mandami subito, perciò tutta la documentazione dei permessi avuti. [...] Quanta fatica, ahimè! [...] Bisogna calmare un poco la tempesta addensatasi sopra le nostre teste, accelerando gli italiani.<sup>149</sup>

La situazione sembra essere particolarmente difficile, ma in qualche modo procede. Nuove notizie sulla prosecuzione del lavoro si avranno da Cecchi il 12 agosto 1942. Lo scrittore toscano comunica a Vittorini che il lavoro è a metà e che ha consegnato a Bompiani i corsivi delle prime cinque sezioni:

Caro Vittorini,

ho consegnato, a Bompiani, i pezzi che riguardano le prime cinque sezioni di *Americana*; cioè a dire, sono arrivato ad oltre metà del volume; e il resto sarà presto fatto. Ho calcolato, credo bene, la quantità delle parole; e se crescono un poco, sarà facile tagliare. Mi pare che il lavoro sia chiaro; e che il «rammendo» si dovrebbe fare tipograficamente, con poca fatica. Bompiani ha detto che mi farà avere le bozze, che renderò a volta di corriere. Ma fatele ben pulire e correggere, una prima volta. Insomma, mi raccomando a Lei!

La linea della critica e dell'interpretazione è rimasta immutata; e la sostanza dei giudizi, idem. Troverà giudizi, passi, ecc. da una quantità di gente: Lawrence, Chesterton, Valéry, Bennet, Ford Madox Hueffer, Mumford, Lewisohn, Baudelaire, ecc. ecc.; nel complesso, io credo che Ella troverà che il lavoro non è venuto tanto male, e che questa insalata di «repertorio critico» è abbastanza leggibile e coerente. Mi farebbe molto piacere di sapere la Sua opinione; e di essere certo che Lei ci si metterà di buona voglia, a seguire le vicende tipografiche del lavoro, in modo che Bompiani alla fine sia contento. Ma è stata, come vedrà dal manoscritto, una certa faticaccia!<sup>150</sup>

Il fatto che la linea critica sia rimasta immutata, come in parte già anticipato, è assolutamente falso. I pezzi di commento introdotti da Cecchi appartengono per la maggior parte proprio agli autori che Vittorini nella sua antologia contestava

---

<sup>149</sup> *Caro Bompiani...* cit., p. 122.

<sup>150</sup> E. VITTORINI, *I libri...* cit., pp. 215-216.

apertamente. Compaiono infatti numerosissime citazioni da *Expression in America* di Ludwig Lewisohn, definito da Vittorini «brutto in complesso» per «l'incomprensione presuntuosa di tanti», e da *Studies in Classic American Literature* di D. H. Lawrence etichettato a sua volta come «brutto e ciarlatanesco per la maggior parte».<sup>151</sup>

Il 9 settembre nonostante questo Vittorini scrive a Cecchi, oramai apparentemente rassegnato all'andamento della vicenda, limitandosi a proporre lievi modifiche:

Caro Cecchi,

Le ho spedito a parte ieri o ieri l'altro le bozze dei corsivi per i primi cinque gruppi di americani. A matita troverà su di esse segnati dei tagli per le esigenze tipografiche di spazio. Ma se Lei trova da tagliar meglio, tagli senz'altro a penna. La correzione delle bozze stesse l'ho fatta io per evitarLe del lavoro.

La Sua scelta mi è parsa ottima. Ho solo trovato che di brani Suoi ce ne sono troppo pochi, e ho proposto in margine alle bozze di aggiungere almeno uno dal Suo famoso articolo su Jack London.

Con i migliori saluti.<sup>152</sup>

Probabilmente verso metà settembre Cecchi ha finito di scrivere i corsivi, tanto che Bompiani preme su Vittorini perché entro un mese si possa distribuire il volume. Il 17 settembre gli scrive: «*Americana*. Bisogna che facciate miracoli riuscendo a pubblicare e diffondere il volume entro la prima quindicina d'ottobre».<sup>153</sup> Vittorini, risponde a Bompiani cinque giorni dopo, il 22 settembre, dichiarando l'inattuabilità del proposito. Ci sono ancora da fare due giri di bozze tra la tipografia Chiamenti e Cecchi, senza contare, dopo la stampa, il lavoro di rilegatura:

Caro Bompiani,

[...] Per *Americana* cercheremo, come tu dici, di fare miracoli, ma devi tener conto che bisogna avere le bozze dei corsivi di ritorno da Cecchi, farne poi una seconda bozza e forse una terza, stampare e passare al legatore i nuovi

---

<sup>151</sup> *Americana...* cit., 1941, p. 43. Ora anche in: E. VITTORINI, *Letteratura... 1938-1965...* cit., p. 135.

<sup>152</sup> E. VITTORINI, *I libri...* cit., pp. 218.

<sup>153</sup> *Caro Bompiani...* cit., p. 125.



sedicesimi da sostituire ai vecchi. Solo per quest'ultima operazione il legatore chiede quindici giorni di tempo... Se la tipografia fosse una di Milano tutto sarebbe più semplice, ma trovandosi a Verona, i giorni di trasporto per ogni bozza e infine per l'insieme dei sedicesimi stampati hanno il loro peso.<sup>154</sup>

La corrispondenza alla vigilia della ripartenza delle rotative tipografiche si fa serrata. Da due lettere di Cecchi immediatamente consecutive l'una all'altra sappiamo che le ultime bozze sono corrette e i nuovi corsivi non attendono che la stampa. Nella prima lettera, del 25 settembre, il critico toscano comunica che sono pronte le prime cinque sezioni:

Caro Vittorini,  
per mezzo dell'amministr. Bompiani ho mandato al tuo nome tutte le bozze *licenziate* delle cinque sezioni dell'*Americana*. Vedile, e fai stampare senz'altro. Sono aggiustate in maniera chiarissima. Aspetto il testo e le bozze, pulite, delle altre 4 restanti sezioni: fai affrettare, in modo che io possa licenziare il resto entro settembre.<sup>155</sup>

Il 27 sono licenziate le bozze delle ultime quattro sezioni e Cecchi scrive a Vittorini: «ecco licenziati anche gli ultimi 4 pezzi che mancavano: i primi 5 li rimandai due giorni fa. Cerca che tutto sia corretto bene».<sup>156</sup> Vittorini risponde a Cecchi due giorni dopo, il 29 aprile: i toni di apparente rassegnazione della lettera precedente, lasciano il posto ad un evidente moto di stizza. In modo reciso lo scrittore siciliano fa capire all'accademico fiorentino che non vuole veder comparire il proprio nome nella nota a fianco di quello dello stesso Cecchi, soprattutto in considerazione del fatto che gli ultimi suggerimenti proposti non sono stati affatto recepiti:

Caro Cecchi,  
ricevo la tua cartolina. Grazie. E insieme le bozze dei primi cinque corsivi coi tagli. Ma in queste vedo:  
1) che hai eliminato il tuo brano su Melville, invece di aggiungere, come ti pregavo di fare, un brano del tuo articolo su Jack London;

---

<sup>154</sup> *Ivi*, pp. 126-128.

<sup>155</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>156</sup> *Ibidem*.

- 2) che nella nota circa la paternità dell'antologia di giudizi hai aggiunto il mio nome.

Per il primo punto, penso che il tuo brano su Melville sia molto più significativo di quello di Lawrence, pure su Melville, che proponevo di eliminare. E, se proponevo di eliminare il Lawrence al posto di un altro qualunque, come poteva essere il mio su Hawthorne o quello di Mumford ancora su Melville, era perché di Lawrence c'è nello stesso capitolo il brano su Poe. Così pure, pregandoti di mettere un brano del tuo articolo su Jack London al posto del brano di Lewisohn, consideravo, a parte ogni preferenza mia personale, che fosse politicamente preferibile avere nell'antologia dei giudizi, un brano italiani di più e uno di Lewisohn di meno. Ma ho idea che tu abbia proceduto a questa sistematica eliminazione di te stesso, a causa della nota sulla paternità dell'antologia di giudizi critici.

Qui arriviamo al secondo punto. Se il mio nome deve figurare in quella nota col tuo, vengo io pure a trovarmi nella tua posizione dinanzi al lettore, dieci volte peggiorata anzi dal fatto che, al contrario di te, io non rappresento un'autorità incontestata sull'argomento, mentre citazioni di brani miei sono, per ragioni pratiche così numerose. Che cosa possiamo fare? Proporrei di trovare una terza persona che si assuma la paternità della scelta dei giudizi critici. E allora, col tuo permesso, metterei al suo posto il tuo giudizio su Melville, e sostituirei un giudizio tuo su London a quello di Lewisohn. Scusami questa storia, ma non credo che tu non possa darmi ragione. Parlane, ti prego, con Bompiani, e dimmi qualcosa, per piacere, a giro di posta. Il 5 dovrei partire per Weimar dove sono stato invitato.

Coi migliori saluti.<sup>157</sup>

Di fronte a questa lettera ci si potrebbe domandare per quale motivo Vittorini stia cercando in qualche modo di far inserire a Cecchi i suoi articoli. Pischedda a riguardo ipotizza che Vittorini voglia spostare il più possibile la paternità su Cecchi (i motivi li analizzeremo tra breve). Tuttavia la risposta va cercata anche, con tutta probabilità, in una cursoria analisi comparativa dei brani antologizzati da Cecchi, raffrontati con gli articoli (dello stesso Cecchi), che Vittorini avrebbe voluto veder comparire in *Americana*. La prima modifica proposta da Vittorini, già nella lettera del 9 settembre, riguarda la sostituzione del brano di Lewisohn relativo all'opera di Jack London, con il "famoso articolo" di Cecchi a riguardo. Il brano di Lewisohn, poi effettivamente confluito nell'antologia, se lo si volesse riprendere nelle sue parti essenziali, si potrebbe riportare come segue:

---

<sup>157</sup> E. VITTORINI, *I libri...* cit., p. 225.

Scrisse troppo, Jack London; e i suoi libri migliori non sono i più famosi. [...] La voga pseudo-letteraria di Jack London fu immensa in paesi informi come la Russia [...]. Ma in ultima analisi: questa brutalità non è che una confessione di secreta impotenza. [...] A quarant'anni era morto; logorato dall'alcole e dalle fatiche per conquistare, insieme al denaro, una qualità di gloria che non doveva servirgli a niente.<sup>158</sup>

Una stroncatura, dai modi persino un po' rozzi e grossolani, quella del critico americano di origine ebraica. Come si configurava invece l'articolo di Cecchi? Anch'esso si presenta di fatto come una stroncatura dello scrittore americano, ma dai modi in certa misura più eleganti e meno radicali:

In un gruppo di tre romanzi del London, usciti nella versione italiana (*L'avventura di Giovanna Lackland; Jerry delle Isole; Micaèle, fratello di Jerry*; Ed. «Modernissima»; Milano), che sfilata di vecchie conoscenze e situazioni famigliari! E il più straordinario è che il romanziere, il quale passa per la quintessenza dell'americanismo e rivelatore d'una vita inedita, immune di letteratura, la maggior parte degli imprestiti trae da uno scrittore, inglese di lingua ma latino, se altri mai, d'educazione e d'ideali estetici: R. L. Stevenson. Quello Stevenson che, cercando rimedio alla propria salute nei climi dorati della Polinesia, badava a temperare gli scritti sulla prosa di Livio e di Flaubert.

[...] Insomma, Jack London non val niente, e la sua fama è un equivoco grossolano? Non diremmo questo; e fossero tutte le sue opere, o la maggior parte, quale ad esempio il *Richiamo della Foresta*, sarebbe più difficile contestargli un accento originario.<sup>159</sup>

Per l'introduzione a London, optando preferenzialmente per brani tratti dall'articolo cecchiano, Vittorini aderisce probabilmente alla filosofia del male minore. L'accademico toscano tuttavia alla proposta vittoriniana, pur accettabile in una direzione di compromesso, non darà spazio alcuno e manterrà deliberatamente il brano di Lewisohn, definendolo, come si vedrà nella missiva successiva, "bellissimo".

Ben più significativa tuttavia è la seconda sostituzione, per nulla gradita a Vittorini. Cecchi, che in un primo momento tra i corsivi doveva aver inserito un

---

<sup>158</sup> *Americana...* cit., 1942, p. 417.

<sup>159</sup> E. CECCHI, *Scrittori inglesi e americani*, Milano, Mondadori, 1947, pp. 264-269.

suo brano dal celebre articolo su Melville, nell'ultimo giro di bozze pare aver mutato idea in proposito. A sostituzione del proprio articolo ha inserito infatti un brano di Lawrence: di un Lawrence deterioro, si potrebbe commentare. Quello in cui traspaiono tra le righe elementi di razzismo e social-darwinismo:

Ma, in sostanza, che cos'è *Moby Dick*? È la più profonda realtà carnale (blood-being) della razza bianca; è la nostra più profonda natura carnale. E perciò viene perseguitata, accaneggiata, dal maniaco fanatismo della nostra bianca volontà mentale. Non vogliamo darle caccia e impadronircene. Assoggettarla alla nostra volontà. In questa caccia pazzesca, ci procuriamo l'aiuto di tutte le altre razze: mori d'oriente e d'occidente, pellirosse, gialli, quaccheri, adoratori del fuoco: tutti chiamati a raccolta da noi [...]. *Moby Dick* è la superstite realtà fallica dell'uomo bianco.<sup>160</sup>

Non siamo in grado di ricostruire esattamente quale fosse il brano di Cecchi scelto in un primo momento per introdurre Melville. Di fatto l'articolo da cui quel brano era tratto, uscito sul «Corriere della Sera» il 27 novembre del 1931 (e successivamente antologizzato nel 1935 in *Scrittori inglesi e americani*), era investito di un entusiasmo sincero nei confronti del *Moby Dick* di Melville:

Mi sono sempre meravigliato, e non io soltanto, della fama relativamente scarsa di Ermanno Melville, in confronto a quella d'altri classici americani. L'influsso di Melville è palese in Stevenson, in Kipling, in London. [...] il Melville ci riporta in pieno alla poesia delle origini; e diguazza in quella che fu l'idea madre dell'America nello scorso secolo: l'idea del contrasto fra l'uomo e la natura, continuamente assoggettata, e pur invitta. E così la vicenda forsennata del capitano Ahab, che corre gli oceani in caccia di Moby Dick, la balena bianca, il Leviatano enorme e feroce, viene a corrispondere ai miti che stanno all'inizio della storia: alle “favole eroiche e cavalleresche” del nostro Vico, con Ercole che combatte l'Idra e il Leone, Teseo che uccide il Minotauro, e Perseo che uccide l'Orca.

Ma avendo della natura una esperienza e una coscienza troppo limitati, gli antichi si contentavano di simboleggiarne la potenza e l'orrore in raffigurazioni che di grandioso hanno poco o nulla. [...] *Moby Dick* e tutta la popolazione dell'abisso e la vita del mare, sono rappresentate dal Melville con una solenne gravità, che a momenti ci fa quasi credere d'essere trasportati in un'epoca geologica, avanti la comparsa dell'uomo. Non si tratta più di mostri artefiziati,

---

<sup>160</sup> *Americana...* cit., 1942, p. 45.

accomodati, come quelli nei quali, divinamente puerile, la fantasia greca cercò d'effigiare la natura nemica ed incomprensibile.

[...] Ahab e la sua ciurma son come pigmei all'assalto di montagne. [...] Ahab non ha che la sua ostinazione, la sua eroica mania; si misura con i colossi [...] perché tale è la legge a se stesso posta dall'uomo.

[...] E la storia della balena bianca è tipicamente americana anche nei particolari riguardi dell'espressione letteraria. Come l'America è un agglomerato di stirpi e tradizione dalle quali si producono una stirpe e una tradizione nuove, in questo libro s'accoglie una materia che proviene dalle colture più diverse, rispecchia gli interessi spirituali, i gradi di gusto più eterogenei; e tuttavia è fusa da un nuovo calore, unificata da un nuovo accento. [...] il complesso ha un tono proprio, e una vitalità affannosa e colossale.

[...] La testimonianza del Melville dà un'idea estremamente viva e complessa dello spirito americano, nella tumultuosa fatica della sua formazione. E quel misticismo superbo conserva un senso assoluto, anche se gli ottant'anni da quando Melville scriveva sono stati così ricchi di eventi da far sembrare che l'artista, più che alla storia americana, appartenga ormai alla preistoria.<sup>161</sup>

Di quest'articolo si è già fatto cenno nella prima parte (da esso Vittorini aveva preso persino spunto per recensire la traduzione di Pavese del *Moby Dick*). Siamo di fronte ad un Cecchi quasi irriconoscibile, che si lascia andare a tal punto di fronte alla forza dell'opera di Melville da anteporre l'epica della letteratura statunitense, all'epica greca. Le raffigurazioni della potenza e dell'orrore degli antichi di “grandioso avrebbero poco o nulla”: è Melville a prevalere, non mettendo di fronte al lettore mostri “accomodati o arteficiati”, ma “trasportandolo in un'epoca geologica avanti la comparsa dell'uomo”. Tra le righe del discorso critico cecchiano inoltre – quasi a far retrocedere per un istante l’“idioma molesto” di cui dà conto Pischedda – sembra addirittura annidarsi un elogio del *melting pot* come “agglomerato di stirpi e tradizioni fuse da un nuovo calore”.

I toni con cui l'intellettuale toscano, nei primissimi anni Trenta, recensiva l'opera di Melville, per una volta, non sono distaccati e distanti: non si contraddistingue la sprezzatura tipica delle prose critiche messe in campo abitualmente. Lo sguardo è semmai di adesione, di ammirata partecipazione: per una volta, in un certo qual modo, “dal basso verso l'alto”, e non viceversa. Se in calce all'articolo uscito sul

---

<sup>161</sup> E. CECCHI, *Scrittori inglesi...* cit., pp. 24-29.

«Corriere» non vi fosse apposta la firma dell'elzevirista, il lettore sarebbe quasi legittimato a pensare di essere di fronte ad uno scritto vergato da Pavese o Vittorini.

In relazione a tutto ciò il brano rientrava perfettamente nel disegno progettuale vittoriniano, e la sua esclusione, ad opera dello stesso Cecchi, non è un caso irriti profondamente lo scrittore siciliano.

In generale dunque i tentativi di Vittorini vanno nella direzione salvaguardare in qualche modo parte del progetto mitografico di *Americana*, dal piano di sabotaggio sistematico del quale il poligrafo toscano si sta facendo portatore. Tentativi estremi, giocati oramai su dettagli secondari, ai quali in tutti i casi Cecchi si opporrà senza mediazione alcuna, imperturbabile di fronte alle reprimende vittoriniane.

Un ultimo elemento da mettere in evidenza a partire dalla lettera del 29 settembre di Vittorini riguarda quello che oramai appare come un disconoscimento, da parte dello scrittore siciliano, del progetto antologico: l'*Americana* che si va componendo in seguito alle cure di Cecchi è oramai lontanissima da quella inizialmente progettata da Vittorini, il quale, giunto a questo punto, chiede che il suo nome venga cancellato e che non compaia, nella "nota" relativa, a fianco di quello dello stesso Cecchi. Anche lo scrittore toscano tuttavia sembra non volersi assumere la responsabilità del volume antologico, cosicché, come acutamente rileva Bruno Pischedda, si accende una «singolare disputa fra i due americanisti costretti forzatamente a cooperare»: in causa non è «la leadership dell'antologia», al contrario «si tratta di far sì che il socio di turno [...] se ne renda principale protagonista dinnanzi al pubblico e ai referenti politici». *Americana* in questa situazione paradossale «sembra ormai orfana di un padre anagrafico, o meglio ancora, sembra abbandonata a una plurima, dialogante e tuttavia discorde paternità putativa».<sup>162</sup>

A conferma di questo processo, perfettamente speculare, di abbandono di *Americana* da parte dei propri curatori vi è la lettera del 30 settembre 1942. Cecchi risponde a Vittorini che la nota relativa alla "paternità" dell'antologia critica può

---

<sup>162</sup> B. PISCHEDDA, *L'idioma...* cit., pp. 223-224.

essere tranquillamente elisa senza risentimenti di sorta e aggiunge perentoriamente “licenzia *Americana*”:

Caro Vittorini,

ho avuto la tua del 29 corr. Ieri l'altro ti rispedii raccomand. le bozze *licenziate dei secondi* 4 corsivi.

Dammi retta: lascia stare *tutti* così come l'ho licenziato io. Se ci rimettiamo le mani salta per aria tutto! Il pezzo di Lawrence su Melville è bellissimo. Il mio articolo su London è ripubblicato in volume; e alcune note ne sono già riprese nella “introduzione” a *Americana*. Un pezzo di Lewisohn più o meno non sarà quello che guasta; del resto, libri ebrei di critica e storia vivono indisturbati: Hoepli ha rifatto quest'inverno una seconda edizione del Berenson, per esempio. E Lewisohn, nel pezzo sulla Cather, ha anche espressioni di simpatia per i regimi totalitari; se si vuole guardare le cose come stanno.

Resta la tua obiezione alla nota all'apertura del primo corsivo, con i nostri due nomi. La mia opinione è che, in realtà, di quella nota non c'è bisogno affatto. E io non ci avevo mai pensato. Il mio nome appare nel volume come prefattore; il tuo come organizzatore e traduttore; si capisce che tutti e due abbiamo avuto le mani in pasta nei corsivi: cioè il lettore edotto lo capisce e al lettore comune non interessa nulla. Dunque, secondo me, *la sola* correzione da fare è di sopprimere la nota suddetta. E dare «buono a stampare» e non pensarci più.

Anch'io vado a Weimar, parto il 6 mattina; ci rivedremo là. Licenzia *Americana*.

Aff.

Emilio Cecchi<sup>163</sup>

Si avviano per la terza volta i torchi da stampa. Presso Chiamenti a Verona vengono ristampati i quartini contenenti i pezzi critici scelti da Cecchi e stavolta il *colophon* asserirà: «Finito di stampare il 27 ottobre 1942-XX».

Finalmente *Americana* potrà essere distribuita nelle librerie e raggiungere il grande pubblico, che troverà al suo interno la prefazione di Emilio Cecchi, i corsivi da questi prescelti, i testi antologizzati da Vittorini e una colonna illustrativa fototestuale (della cui funzione si cercherà in qualche modo di dar conto più avanti).

---

<sup>163</sup> E. VITTORINI, *I libri...* cit., p. 226.

## 7. *Il mondo offeso: Vittorini e Pintor scrittori a Weimar*

Prima di descrivere le sorti ulteriori dell'antologia, conseguenti l'approdo agli scaffali delle librerie, è interessante soffermarsi su un episodio, certamente marginale rispetto la vicenda principale di *Americana*, ma utile di fatto nel delineare – meglio di quanto fatto sin qui – il clima politico-letterario all'interno del quale questa tribolata edizione sta per venire alla luce; e come di fatto questo clima contribuisca in maniera determinante a fare di un volume di testi americani un simbolo. Quell'oggetto che verrà ipostatizzato a Bibbia, secondo la definizione della Pivano, da un'intera generazione che, in questo specifico frangente storico, sempre più si sente di connettere la propria rivolta politica contro i fasci, all'adesione all'America e la sua letteratura.

Trattare questa “*secondary plot*” a quest'altezza è fondamentale, inoltre, per l'evoluzione del dibattito critico degli ultimi anni, che ha visto alcuni studiosi interpretare l'episodio in oggetto come un segnale di aperta compromissione con il regime da parte di Vittorini. Il tema del mito americano, come già è stato messo in rilievo nella prima parte di questo lavoro, riguarda molto da vicino la “ragione antifascista” (per dirla con lo stesso Vittorini) e a quest'altezza cronologica un'eventuale collusione dello scrittore siciliano con il regime spariglierebbe le carte: divenendo un segnale particolarmente importante di cui tenere conto nella vicenda di *Americana*.

A meno di dieci giorni di distanza dal perentorio “licenzia *Americana*”, intimato senza particolari scrupoli di diplomazia letteraria da Cecchi a Vittorini – prima che l'antologia venga diffusa – i due scrittori, quasi per un ironico risvolto della sorte, si trovano assieme a Weimar per il Convegno dell'Unione degli scrittori europei. S'è visto poco sopra come nella corrispondenza fosse già emersa la possibilità di questa



compresenza (compresenza, lo si vedrà nel dettaglio, derivata da una serie di dissidi nati in seno alle diplomazie italo-tedesche: Vittorini riceverà un invito da parte tedesca,<sup>164</sup> mentre la nomina di Cecchi emergerà solo in un secondo momento in seno agli ambienti ministeriali). Con loro, tra gli altri scrittori, sarà presente anche Giaime Pintor, germanista e traduttore amico di Vittorini, che dell'episodio sarà protagonista di rilievo: in particolare sarà redattore di prima mano di un resoconto vergato di ritorno dal viaggio (inizialmente destinato alle colonne di «Primato» col titolo *Scrittori a Weimar*) che non verrà pubblicato, se non postumo.<sup>165</sup>

La ricostruzioni storiche dei convegni weimariani<sup>166</sup> solitamente iniziano con la data del 23 ottobre del 1941, quando, al Convegno degli scrittori tedeschi (al quale erano state invitate delegazioni dei vari paesi alleati con il *Reich*) nasce l'Associazione europea degli Scrittori: poiché, sottolinea Rosellina Mariani, «secondo la visuale tedesca, la guerra in corso doveva portare non solo all'annientamento dei paesi nemici, ma anche alla formazione di un'unione spirituale dell'Europa, sotto il predominio culturale delle potenze dell'Asse, in particolar modo della Germania».<sup>167</sup> Come ha messo in rilievo Aurelio Lepre,

---

<sup>164</sup> Guido Bonsaver scrive: «Vittorini fu ufficialmente invitato come rappresentante italiano a una conferenza sulla letteratura organizzata dal ministero della Propaganda nazista, a Weimar. Se Vittorini poteva avere nemici all'interno del regime, certo vi erano ancora persone a lui più favorevoli» (G. BONSAVER, *Conversazione in Sicilia e la censura fascista*, in AA. VV., *Il demone...* cit., p. 23) Di seguito si vedrà tuttavia come la comparsa del nome di Vittorini nell'elenco degli invitati, sarà dovuta all'Ambasciata di Germania, e non ad una convocazione maturata in seno agli ambienti di regime (che faranno semmai tutto il possibile per ostacolare la partecipazione vittoriniana).

<sup>165</sup> GIAIME PINTOR, *Il mondo offeso. Scrittori a Weimar*, 21 ottobre 1942 (destinato a «Primato» ma non pubblicato), in ID., *Il sangue dell'Europa*, a cura di Valentino Gerretana, Torino, Einaudi, 1965, pp. 133-138.

<sup>166</sup> Per la ricostruzione e l'interpretazione storico-critica dei convegni di Weimar segnaliamo: BIANCA CEVA, *A proposito di Giaime Pintor e la letteratura della Resistenza*, in «Il Movimento di Liberazione in Italia», n. 58, vol. 1, gennaio-marzo 1960, pp. 72-75; ROSELLINA MARIANI, *I Convegni di Weimar*, in «Storia contemporanea», n. 2, giugno 1976, pp. 255-264; AURELIO LEPRE, *A Weimar niente di nuovo*, in «Storia Illustrata», n. 374, gennaio 1989, pp. 104-110; MARIA CLOTILDE ANGELINI, *1942. Note in margine al Convegno degli scrittori europei a Weimar*, in «Studi (e testi) italiani», n. 5, 2000, pp. 11-17. Lo studio in assoluto più ricco di dettagli e documenti inediti è rappresentato da: MIRELLA SERRI, *Il breve viaggio. Giaime Pintor nella Weimar nazista*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 141-175 (e *Appendice* documentaria pp. 197-246). A questi si aggiungono: ID., *I redenti. Gli intellettuali che vissero due volte 1938-1948*, Milano, Corbaccio, 2005, pp. 260-266; MARIA CECILIA CALABRI, *Il costante piacere di vivere. Vita di Giaime Pintor*, Torino, Utet, 2007, pp. 339-355 (incentrato prevalentemente su Pintor, precedentemente parzialmente pubblicato in: ID., *Della dissimulazione onesta. Giaime Pintor tra amici e censori*, in AA. VV., *Giaime Pintor e la sua generazione*, a cura di Giovanni Falaschi, Roma, Manifestolibri, 2005, pp. 176-181); B. PISCHEDDA, *L'idioma...* cit., pp. 202-208 (in particolare per la ricostruzione e il commento del discorso pronunciato da Emilio Cecchi).

<sup>167</sup> R. MARIANI, *I Convegni...* cit., p. 256.

Weimar, per Hitler e Goebbels, si doveva trasformare nel «più importante centro di irradiazione della cultura nazista in Europa».<sup>168</sup>

Al primo incontro weimariano la partecipazione italiana non era stata particolarmente calorosa, forse proprio perché dall'Italia già si intuivano le intenzioni egemoniche tedesche: gli inviti trasmessi in ritardo e varie disdette fecero sì che partecipassero solo l'academico Arturo Farinelli e il «semisconosciuto Alfredo Acito».<sup>169</sup> Dino Alfieri, ambasciatore a Berlino, in una relazione sul convegno dell'autunno 1941, inviata a Ministero degli Affari Esteri e Ministero della Cultura Popolare, lamentava il fatto «che la rappresentanza italiana ad una manifestazione di così alta risonanza avrebbe potuto essere più numerosa e importante».<sup>170</sup>

In seguito, dal 25 al 28 marzo del 1942, sempre a Weimar, si era tenuta la prima riunione operativa dell'Associazione europea degli Scrittori, della quale era stato nominato vicepresidente Giovanni Papini: in questo primo incontro ufficiale era stato redatto lo statuto dell'Associazione ed erano state discusse questioni organizzative. Alfieri relazionando al MinCulPop rilevava «lo sforzo costante [...] con cui la Germania lavora alla formazione di un fronte culturale europeo, gravitante sulla cultura germanica».<sup>171</sup>

Con queste premesse, il convegno in programma per l'autunno del '42 – al quale Vittorini, Pintor e Cecchi parteciperanno (tra gli altri) – rappresenta la prosecuzione dei percorsi di avvicinamento intrapresi in precedenza, nell'intento di creare una letteratura condivisa nel contesto dell'Asse Roma Berlino. Sullo sfondo il «contrasto velato ma talvolta violento, per il predominio culturale europeo», contrasto nel quale la Germania non sembra in alcun modo disposta a «cedere la primogenitura all'Italia neppure in ambito culturale».<sup>172</sup>

---

<sup>168</sup> A. LEPRE, *A Weimar niente...* cit., p. 108.

<sup>169</sup> *Ibidem*.

<sup>170</sup> M. SERRI, *Il breve viaggio...* cit., p. 204.

<sup>171</sup> *Ivi*, p. 216.

<sup>172</sup> M. C. CALABRI, *Il costante piacere...* cit., pp. 339-340.

«A nome del suo presidente Hans Carossa ho l'onore di invitarvi al Convegno dell'Unione degli scrittori europei che avrà luogo a Weimar dal 7 all'11 ottobre».<sup>173</sup> Questo l'invito che ricevono 11 scrittori italiani nel settembre del 1942, secondo la testimonianza di Giaime Pintor. Elio Vittorini – che dichiarerà in seguito di essere stato indeciso se dare o meno la propria adesione, e di essersi consultato con il Fronte antifascista – il 16 settembre risponde positivamente all'appello, indirizzando una lettera di ringraziamento al Capo di Gabinetto del MinCulPop, Celso Luciano, per mezzo del quale l'invito gli è pervenuto:

Caro Luciano,  
mi è pervenuto a vostro mezzo l'invito dell'Unione Europea degli Scrittori per il prossimo convegno di Weimar. Vi ringrazio e vi informo che ho aderito indirizzando al Dott. Hofmann dell'Ambasciata Germanica.

Attendo ora le precisazioni del caso, e a voi personalmente sarei grato se poteste farmi sapere quali scrittori italiani parteciperanno al convegno stesso, perché vorrei mettermi in contatto con qualcuno di essi.

Grazie di nuovo. Con i migliori saluti.

Elio Vittorini<sup>174</sup>

Il giorno successivo, a stretto giro, Vittorini scrive a Pintor: «Ai primi di ottobre io vado in Germania, invitato a un Convegno di scrittori, e non vorrei partire senza aver parlato con te. Haftmann ti avrà riferito».<sup>175</sup> Del biglietto di Vittorini dà conto anche lo stesso Pintor, che nel suo articolo lo cita come l'elemento determinante nella decisione di aderire all'iniziativa: «Poco dopo arrivò un biglietto di Vittorini che era stato invitato anche lui e questa presenza di un amico mi mise di buon umore; mandai un corretto telegramma di ringraziamento e preparai le valige».<sup>176</sup>

La risposta dell'intellettuale di origini sarde allo scrittore siciliano si farà attendere solo qualche giorno. Il 21 settembre, da Venezia, questi scriverà all'amico, che gli aveva chiesto un incontro di persona prima della partenza:

---

<sup>173</sup> G. PINTOR, *Il mondo offeso...* cit., p. 133.

<sup>174</sup> M. SERRI, *Il breve viaggio...* cit., p. 224.

<sup>175</sup> E. VITTORINI, *I libri...* cit., p. 219.

<sup>176</sup> G. PINTOR, *Il mondo offeso...* cit., p. 133.

Caro Vittorini,

starò qui fino alla fine del mese, poi di nuovo a Torino. Può darsi che riesca a fermarmi a Milano nel viaggio di ritorno, il 29 o il 30, in ogni modo fammi sapere quali sono i tuoi progetti, se vai a Weimar e se è necessario vedersi prima.<sup>177</sup>

Vittorini, qualche giorno dopo, con una lettera datata 26 settembre, ribadisce all'amico la necessità di vedersi prima dell'eventuale partenza per Weimar:

Caro Pintor,

ho accettato l'invito a Weimar, ma ora aspetto il passaporto, e non so se riesco a ottenerlo in tempo. Appena ho notizie al riguardo, ti informo. Vorrei fare il viaggio insieme a te, e vorrei che ci si potesse fermare durante il tragitto, a Monaco e a Norimberga. Ma tu, quando ritorni da Venezia, cerca di fermarti almeno un'ora qui a Milano. Forse saprò già qualcosa sul mio passaporto, e ci metteremo d'accordo.<sup>178</sup>

Il motivo, da parte di Vittorini, dell'insistita "necessità di vedersi" prima della partenza, può essere collocato solamente nel campo delle ipotesi. Discussioni di carattere letterario sulle tematiche previste dal convegno? Strategie editoriali a cui dare sviluppo in terra tedesca, a diretto contatto con gli autori stranieri invitati? Oppure motivazioni politiche, come si potrebbe dedurre accostando a queste missive le successive dichiarazioni vittoriniane? Ciò che è certo, si evince dall'ultima di queste lettere, è che lo scrittore siciliano sta incontrando alcune difficoltà nell'ottenere il passaporto per recarsi in Germania.

Quest'ultimo elemento deriva dal fatto che, se da una parte Vittorini – come avrebbe dichiarato poi – ebbe dubbi, e si confrontò con il Fronte antifascista e con Pintor per capire se fosse il caso di partire o meno; simmetricamente, sul fronte opposto del campo, all'interno degli ambienti di regime (e probabilmente con motivazioni perfettamente speculari ai dubbi vittoriniani), si discusse della stessa questione: ovvero, se fosse davvero opportuno che lo scrittore siciliano partecipasse alla "convention" in terra tedesca.

---

<sup>177</sup> E. VITTORINI, *I libri...* cit., p. 223.

<sup>178</sup> *Ibidem*.

L'invito di Hans Carossa, del quale fa menzione Pintor in incipit al suo resoconto di Weimar, era stato diramato dall'Ambasciata di Germania il 5 settembre:

L'Ambasciata di Germania si permette di chiedere al R. Ministero degli Affari Esteri il suo alto appoggio per gli inviti di personalità italiane al Convegno della Unione Europea degli Scrittori a Weimar che avrà luogo dal 7 all'11 ottobre a.c.

[...] Codesta Ambasciata a nome del Presidente della Suddetta Unione Hans Carossa, si è permessa di invitare al Convegno le seguenti personalità italiane:

- Ecc. Giovanni Papini, Firenze
- Ecc. Riccardo Bacchelli, Milano
- Ecc. Arturo Farinelli, Torino
- Ecc. Francesco Pastonchi, Torino
- Bonaventura Tecchi, Bagnoregio (Viterbo)
- Mario Sertoli, Roma
- Giaime Pintor, Torino
- Elio Vittorini, Milano
- Alfredo Acito, Milano
- Enrico Falqui, Roma
- Corrado Alvaro, Roma

Le lettere di invito sono accluse alla presente. L'Ambasciata di Germania si rivolge al R. Ministero degli Affari esteri con la preghiera di voler inoltrare queste lettere al più presto ai destinatari.<sup>179</sup>

L'Ambasciata di Germania, senza consultare i ministeri italiani, “si permette di invitare” gli scrittori che ritiene più idonei, per poi sottoporre l'elenco al Ministero degli Affari Esteri al fine di ottenerne l'“alto appoggio”. Lo scavalciamento delle autorità italiane ha precise motivazioni: i tedeschi si vogliono assicurare, a differenza delle precedenti edizioni del convegno, la partecipazione di intellettuali di prim'ordine, con i quali entrare in relazione diretta. Il convegno di Weimar, per poter essere davvero incisivo nell'imporre l'egemonia tedesca nel processo di formazione di una cultura letteraria condivisa tra i vari paesi dell'Asse, ha bisogno di poter vantare la presenza di letterati di prestigio: una deliberata strategia di accumulazione di capitale letterario, direbbe Pierre Bourdieu.

Su questa linea “tattica” gli inviti (ove possibile) sono stati fatti pervenire direttamente agli interessati: Pintor, ad esempio, ne riceverà due, uno direttamente dagli ambienti dell'Ambasciata tedesca a Roma, per l'appunto, e l'altro

---

<sup>179</sup> M. SERRI, *Il breve viaggio...* cit., p. 221.

(successivamente) attraverso il Ministero della Cultura Popolare. Il passaggio, testimoniato dalla lettera di cui sopra, che la diplomazia tedesca fa attraverso il Ministero degli Affari Esteri, potrebbe essere dovuto dunque, più che alla ricerca di un nulla osta o a ragioni di cortesia, a motivazioni di carattere pratico: l'Ambasciata forse non è in possesso di tutti gli indirizzi degli scrittori che intenderebbe invitare (Vittorini, a quanto sappiamo, ricevette un solo invito attraverso il MinCulPop). Per gli altri, ovvero quelli con cui ha contatti diretti e a cui può rivolgersi in prima persona (come Pintor), un doppio invito non farà male: il secondo rafforzerà eventualmente il potere persuasivo del primo.

Il Capo di Gabinetto del Ministero degli Affari Esteri, Blasco Lanza D'Ajeta, in ogni caso non si assume la responsabilità di avallare l'elenco proposto dall'Ambasciata di Germania. Esprime parere favorevole, ma, con telexpresso n. 31/22398 del 10 settembre, rigira la missiva per conoscenza al MinCulPop, al Ministero dell'Educazione Nazionale e alla Regia Ambasciata di Berlino:

Si ha il pregio di rimettere, con preghiera di cortese urgente inoltro ai destinatari, gli uniti plichi, contenenti l'invito dell'Ambasciata di Germania a partecipare al Convegno in oggetto ai seguenti scrittori [segue l'elenco].

Questo Ministero esprime subordinatamente al parere della Presidenza del Consiglio e per quanto riguarda la parte di sua competenza, parere favorevole all'accoglimento degli inviti [...].<sup>180</sup>

Il 13 settembre, a rispondere a D'Ajeta, sarà il Capo di Gabinetto del MinCulPop, Celso Luciano:

Caro D'Ajeta,

mi riferisco al telexpresso n. 31/22398 giunto ieri sera relativo al Convegno dell'Unione Europea degli Scrittori a Weimar.

Premetto anzitutto che sono rimasto in dubbio sull'opportunità di dare corso alle lettere allegate al telexpresso [...].

Ciò premesso, mi pare opportuno soggiungerti che sarebbe quanto mai necessario che da parte germanica gli inviti a manifestazioni del genere venissero preventivamente concordati coi rispettivi ministeri nazionali, che potrebbero scegliere i nomi ritenuti più adatti al caso singolo, nominare un

---

<sup>180</sup> *Ivi*, pp. 222-223

capoccia ben adatto alla bisogna, e fare accompagnare ogni singola comitiva da un funzionario, perfetto conoscitore del tedesco ed in grado di pilotare bene ogni faccenda; e non farci trovare di fronte al fatto compiuto di una scelta di nominativi da loro direttamente indicati e che naturalmente si presenteranno in Germania per conto proprio [...].<sup>181</sup>

La missiva di Celso Luciano, dà conto della sincera irritazione provocata dall'unilateralità degli inviti tedeschi al convegno: gli intellettuali prescelti avendo ricevuto inviti diretti “naturalmente si presenteranno in Germania per conto proprio”, senza di fatto possibilità di controllo da parte del regime.

A rispondere al telesspresso di D'Ajeta, subito dopo Celso Luciano, è anche Dino Alfieri, Regio Ambasciatore a Berlino dal 1940. Alfieri, più sensibile in materia di prestigio degli intellettuali da coinvolgere, il 15 settembre – mettendo in copia MinCulPop, e con ogni probabilità anche Ministero dell'Educazione e Presidenza del Consiglio dei Ministri – scrive:

In relazione al telesspresso ministeriale n. 31/22398/ faccio presente l'assoluta necessità che al prossimo convegno di Weimar, partecipino tutti gli scrittori italiani che sono stati invitati evitando che per una ragione o per l'altra all'ultimo momento l'Italia possa trovarsi in minoranza.<sup>182</sup>

Al telegramma di Alfieri, nella cronologia della corrispondenza relativa al “caso Weimar”, segue l'ulteriore missiva del Capo di Gabinetto D'Ajeta al Capo di Gabinetto Luciano, datata 17 settembre:

Caro Luciano,

[...] Concordo perfettamente con te sull'opportunità che in casi analoghi i nostri partecipanti a simili convegni vengano opportunamente scelti e designati d'accordo con i Ministeri e gli Enti competenti.

[...] Malgrado ciò, essendo sorti dei dubbi sull'opportunità di dare seguito a tutti gli inviti trasmessi dall'Ambasciata di Germania, si è appunto pensato da parte del Ministero degli Affari Esteri di rimmetterli per l'inoltro al tuo Dicastero [...].

Se da parte di codesto Ministero vi fosse qualche obiezione circa i nominativi degli scrittori italiani invitati a Weimar, ti prego di farmelo sapere

---

<sup>181</sup> *Ivi*, p. 223.

<sup>182</sup> *Ivi*, p. 224.

con cortese urgenza, in modo che si possa intervenire in tempo presso l'Ambasciata di Germania, senza peraltro sminuire la partecipazione italiana al Convegno, dato anche quanto ha fatto presente l'Ambasciatore Alfieri con il suo telegramma 1594 del 15 corrente, inviato in visione anche al Ministero della Cultura Popolare.

Per quanto concerne il parere della Presidenza del Consiglio dei Ministri, vi è come sai, la recente circolare del Duce n. 48673 del 22 giugno e quindi è necessario ottenere il suo nulla osta non appena sarà concretata la lista definitiva dei partecipanti.<sup>183</sup>

D'Ajeta dichiara che anche al Ministero degli Affari Esteri erano sorti dubbi in relazione all'elenco degli invitati e chiede di comunicare con urgenza se vi siano nominativi indesiderati da spuntare, per poter eventualmente "intervenire in tempo presso l'Ambasciata di Germania", al fine – si può immaginare – di spiegare le ragioni di eventuali cassazioni ed evitare incidenti diplomatici.

In tutti i casi, nel frattempo, Celso Luciano ha proceduto all'inoltro degli inviti: se Vittorini, come s'è visto, risponde il 16 settembre agli uffici del MinCulPop (attraverso i quali l'invito gli è pervenuto), l'invito stesso dovette essere diramato già qualche giorno prima (presumibilmente tra il 12 e il 13 settembre).<sup>184</sup> L'idea del MinCulPop potrebbe essere quella di bloccare eventuali partenze sgradite all'ultimo minuto, semplicemente non concedendo il nulla osta al rilascio del passaporto.

E proprio rispetto al problema del rilascio del passaporto, Elio Vittorini, il 24 settembre, scrive nuovamente a Luciano:

Caro Luciano,

dopo l'invito pervenutomi a vostro mezzo per il Convegno degli scrittori a Weimar, mi è giunta, sabato c.m., comunicazione dall'Ambasciata Germanica che per l'entrata in Germania è necessario un regolare passaporto italiano. Lunedì 21 ho provveduto a presentare la domanda per tale passaporto, allegando la lettera dell'invito dell'Ambasciata. Ma il tempo stringe, e nel timore di non ottenere il documento in data utile per lo scopo, Vi prego di volerVi interessare con una telefonata al Ministero degli Interni, perché, date le circostanze, si cerchi di provvedere con opportuna sollecitudine.

---

<sup>183</sup> *Ivi*, p. 225.

<sup>184</sup> Si veda la lettera, sopracitata, di Celso Luciano a D'Ajeta: Luciano ha ricevuto il telesspresso n. 31/22398 la sera del 12 settembre, è "rimasto in dubbio sull'opportunità di dare corso alle lettere allegate", ma poi deve aver proceduto, tra la sera del 12 settembre e la giornata successiva (in tutti i casi prima di scrivere a D'Ajeta, quello stesso 13 settembre).



Scusate se mi permetto di rivolgermi di nuovo a Voi, ma è la vostra gentilezza che mi induce a farlo.

Con i migliori saluti

vostro  
Elio Vittorini<sup>185</sup>

Vittorini non è consapevole che negli ambienti ministeriali italiani si sta consumando un vero e proprio caso diplomatico: l'oggetto del contendere, al di là delle questioni formali premeditatamente eluse dall'Ambasciata di Germania, come appare evidente, è relativo ai nomi degli scrittori coinvolti, tra i quali ve ne sono alcuni non particolarmente graditi.

Il 27 settembre Celso Luciano risponde a Vittorini:

In relazione alla Vostra lettera del 26 settembre, Vi comunico che il Ministero dell'Interno è già stato avvertito dell'invito rivolto da parte tedesca ad alcuni scrittori italiani a recarsi prossimamente al Convegno di Weimar.<sup>186</sup>

Dello stesso giorno infatti è una missiva dello stesso Luciano al Ministero dell'Interno, nella quale si fa presente che l'Ambasciata di Germania «tramite il Ministero degli Affari Esteri, ha rivolto invito a recarsi al prossimo Convegno dell'Unione Europea degli scrittori a Weimar, i seguenti scrittori italiani».<sup>187</sup> segue l'elenco che comprende anche il nome di Elio Vittorini. La comunicazione del MinCulPop agli Interni tuttavia non costituisce in nessun modo un nulla osta definitivo, siamo di fronte semmai ad una messa in moto dei meccanismi burocratici delle questure, affinché, quando sarà il momento, siano pronte all'eventuale rilascio dei passaporti.

Il nulla osta infatti, come già il Capo di Gabinetto degli Esteri Ajeta anticipava, deve venire direttamente dal Duce. È solo il 28 settembre del '42 che, in un

---

<sup>185</sup> M. SERRI, *Il breve viaggio...* cit., p. 227-228.

<sup>186</sup> *Ivi*, p. 229.

<sup>187</sup> *Ibidem*.

«Appunto per il Duce» della Presidenza del Consiglio dei Ministri, si dà conto della ratifica ultima alla lista degli invitati, da parte del Duce stesso:

Il Ministero dell'educazione Nazionale ha manifestato al riguardo parere favorevole per tutte le surriferite personalità escludendo il Vittorini, che non riterrebbe alla pari degli altri.

Poiché lo scrittore predetto è stato invitato alla riunione dell'Ambasciata di Germania, questi uffici sarebbero del subordinato avviso che possa essere dato corso all'invito.

[...] Al riguardo si comunica che il DUCE, alle cui determinazioni è stata sottoposta la richiesta, si è espresso in senso favorevole e quindi nulla osta a che le surriferite personalità si rechino in Germania.

[...] Inoltre codesto stesso Dicastero [il Ministero degli Affari Esteri] nell'indicare i nominativi delle personalità che avrebbero già dato la propria adesione all'invito di recarsi in Germania ha compreso fra essi l'Ecc. Emilio Cecchi di Roma, ed il sig. Giulio Cogni di Roma, non compresi nell'elenco dei nominativi [...].<sup>188</sup>

Da questo appunto si ricava un elemento fondamentale: ad essere stata messa in discussione, negli ambienti ministeriali, sino a questo momento, è proprio la partecipazione di Vittorini. La sua presenza non sarebbe del tutto opportuna perché non ritenuto “alla pari degli altri”: se per valore letterario o fedeltà politica non viene specificato (dalla recente vicenda censoria di *Americana*, di cui gli ambienti del MinCulPop hanno freschissima memoria, e dall'uscita dal PNF già dall'ottobre del '36 si può immaginare tuttavia come sia il secondo elemento a prevalere). I problemi che Vittorini rileva nell'ottenere il passaporto, dall'emergere di questi elementi, troverebbero più immediata spiegazione: a Roma, sul nulla osta alla partenza di Vittorini, quasi certamente si sta temporeggiando, nella speranza forse che lo scrittore stesso rinunci al proposito del viaggio.

Dall'appunto si ricava inoltre la partecipazione, inizialmente non prevista, di Emilio Cecchi e Giulio Cogni. I nomi dell'accademico toscano, e dell'ideologo razzista,<sup>189</sup> non indicati dall'Ambasciata di Germania nell'elenco degli invitati,

---

<sup>188</sup> *Ivi*, p. 231.

<sup>189</sup> Giulio Cogni, autore di *Il razzismo e i valori della stirpe italiana* (usciti entrambi nel 1937), fu uno dei principali teorici del razzismo “*made in Italy*”: per le tesi razziste di cui si fece portatore, Ezio Garibaldi, nel 1938, coniava il neologismo “cognonerie”.

compaiono tra le carte dei ministeri italiani a partire dal 24 settembre. La loro nomina (maturata a questo punto in seno agli ambienti ministeriali) potrebbe rientrare nella logica che Celso Luciano illustrava al Capo di Gabinetto Ajeta quando scriveva che rispetto a “manifestazioni del genere” buona prassi sarebbe “nominare un capocchia ben adatto alla bisogna” (Cecchi per l'appunto sarà una sorta di capo-delegazione al fianco di Farinelli), “e fare accompagnare ogni singola comitiva da un funzionario, perfetto conoscitore del tedesco ed in grado di pilotare bene ogni faccenda” (Cogni non è un funzionario, ma di certo un buon conoscitore del tedesco e, in questo momento, uomo di fiducia del governo). Le due nomine possono dunque essere lette nell’ottica di un tentativo, per parte italiana, di mantenere il controllo della delegazione attraverso una presenza, numericamente più consistente, di uomini di fiducia.

Escluso dal novero degli uomini di fiducia, certamente, è Vittorini, la cui partenza per la Germania in questo momento pare non essere proprio nelle priorità dei ministeri: il passaporto dello scrittore siciliano, infatti, a 2 giorni dall’inizio dei lavori a Weimar, non è ancora stato rilasciato.

Il 5 ottobre un telegramma urgente viene indirizzato al Ministero dell’Interno e al Ministero della Cultura Popolare dal questore di Milano Domenico Coglitore, il quale chiede un ultimo responso chiarificatore sulla vicenda:

462960 Pass Vittorini Elio di Sebastiano nato Siracusa 23/7/908 scrittore ariano riformato regolare condotta chiede urgentissima autorizzazione espatrio Germania perché invitato da Ambasciata Germania Roma partecipare Convegno che Unione Europea Scrittori terrà Weimar da 7 at 11 corr punto Esprimesi parere favorevole punto Presente est diretto Ministeri Interni Pass virgola Esteri Die et Cultura Popolare Stampa

Q.re Coglitore<sup>190</sup>

Il giorno successivo, il 6 ottobre del ’42, oramai fuori tempo massimo, Celso Luciano dal Ministero della Cultura Popolare invia al questore di Milano un

---

<sup>190</sup> M. SERRI, *Il breve viaggio...* cit., p. 234.

telegramma che sblocca definitivamente il passaporto di Vittorini. A 24 ore dall'inizio del convegno «nulla osta espatrio Germania per convegno Weimar scrittore Elio Vittorini».<sup>191</sup> Vittorini che, come scriveva a Cecchi il 29 settembre, aveva previsto di partire il 5 ottobre, a questo punto potrebbe anche non partire: in tutti i casi buona parte dei lavori al suo arrivo saranno già terminati. Lo stesso 6 ottobre scrive a Bompiani riferendogli i suoi dubbi in merito alla partenza (la notizia dello sblocco del passaporto non deve essergli ancora pervenuta):

Pensa che io dovevo andare in Germania il 5, e invece, per le mille cose urgenti che vi sono qui da fare, e un ritardo nella consegna del passaporto, non ho potuto ancora partire. Lunedì dovrei riprendere il treno per tornare, così non vale quasi più la pena che parta. Vedrò di decidermi entro domani. Se non vado domani, non vado più.<sup>192</sup>

Lo scrittore siciliano, nonostante il ritardo oramai irreparabile sulle tempistiche di inizio del convegno, decide di intraprendere il viaggio ugualmente (se ne può desumere che la partecipazione ai lavori non sia nelle sue immediate priorità, e che forse sia di suo maggior interesse il viaggio in Germania in sé e per sé). Secondo quanto riportato da Giaime Pintor nel suo articolo, di fatto Vittorini arriverà a Weimar a 2 giorni dalla conclusione dei lavori:

Due giorni prima della fine arrivò Vittorini col suo aspetto saraceno e il suo sorriso di uomo dritto. Con lui, che non parlava la lingua ma faceva ugualmente amicizie e si intendeva con tutti, si passò una piacevole serata in compagnia dei francesi e di una giovane e civilissima editrice di Berlino, Toni Muller.<sup>193</sup>

“Arrivano i nostri” potrebbe essere il commento più adeguato alla descrizione dell'entrata in scena di Vittorini nell'articolo di Pintor: al di là del genuino entusiasmo che traspare da queste righe, la strategia retorica scelta dall'autore, che fa precedere l'arrivo di Vittorini da un piano resoconto cronachistico di fatti di

---

<sup>191</sup> *Ivi*, p. 235.

<sup>192</sup> *Caro Bompiani...* cit., p. 133.

<sup>193</sup> G. PINTOR, *Il mondo offeso...* cit., p. 135.

secondaria importanza, senza elementi di particolare interesse per il lettore, è diretta a mettere in evidenza la figura dello scrittore siciliano. Nella costruzione dell'architettura del pezzo, inoltre, Pintor sta lavorando per anticipazione: su un quadro di grigio resoconto fattuale, ad un tratto Vittorini viene inserito come elemento che risalta in rosso sullo sfondo (che il lettore attento può dunque identificare come l'elemento differenziale sul quale puntare l'attenzione, per decifrare il messaggio che il pezzo giornalistico racchiude). In questo senso si vedrà come il passaggio appena citato possa essere riconnesso con la chiusa finale e con il messaggio politico di cui l'articolo vorrebbe farsi portatore.

Immediatamente dopo l'arrivo della delegazione a Weimar, ma prima dell'arrivo di Vittorini, a quanto riferisce lo stesso Pintor, Cecchi ha dovuto adempiere ai propri doveri:

arrivati all'Albergo dell'Elefante [...] ci buttarono addosso marchi, tagliandi per il vitto, programmi, biglietti d'ingresso e carte per il fumo. Restava appena il tempo per farsi la barba e poi Cecchi dovette pronunciare un discorso sullo stato della presente letteratura in Italia.<sup>194</sup>

Emilio Cecchi, fresco di nomina all'Accademia d'Italia, e di fatto facente parte oramai dell'«empireo degli intellettuali di regime»,<sup>195</sup> al convegno di Weimar svolge il ruolo di una sorta di capo-delegazione: a lui è affidato l'oneroso compito di pronunciare l'unico discorso previsto all'interno del convegno da parte italiana.

Bruno Pischetta, nel suo recente studio su Cecchi, ricostruisce e riporta, tradotte, alcune parti dell'intervento comparso successivamente sulla rivista «Europäische Literatur». Cecchi «con voce sommessa e affrettata»,<sup>196</sup> riferisce Pintor, pronuncia un discorso, necessariamente “di circostanza”, e per questo condito di «fraseologia fatidica, comunanza di spiriti guerreschi e condiscendenza con l'uropeismo nazifascista»,<sup>197</sup> nel quale di fatto ricostruisce la sua

---

<sup>194</sup> *Ivi*, p. 134.

<sup>195</sup> B. PISCHEDDA, *L'idioma...* cit., p. 200.

<sup>196</sup> G. PINTOR, *Il mondo offeso...* cit., p. 134.

<sup>197</sup> B. PISCHEDDA, *L'idioma...* cit., p. 202.

personalissima versione della parabola storica dell'ultima letteratura italiana, partendo da Carducci. La parabola percorre autori e opere nell'individuazione di un canone che, rileva Pischetta, «secondo poche direttrici strategiche» privilegia tre elementi: l'«orientamento identitario, nazional-classicistico; l'espunzione delle [...] opere di intrattenimento» e di «avanguardismi e sperimentazioni iconoclaste»; la «netta prevalenza della parola poetica e dei suoi derivati elzeviristici rispetto alla prosa di romanzo».<sup>198</sup>

La parabola storica tracciata da Cecchi si concluderebbe poi con Panzini:

capostipite e maestro: «molti dei brani in prosa tra i più eleganti e accurati dal punto di vista stilistico che siano stati scritti in Italia, derivano dalla sua penna». [...] «innamorato dell'ideale di Carducci» [...] censurò «aspramente l'emancipazione della donna, l'esodo dalla campagna dei lavoratori, la rapida ricchezza degli individui rapaci»; e respinse insomma, secondo gusto e programmatico disegno, «tutto quello che si suole indicare come “americanismo”».<sup>199</sup>

La situazione per Vittorini avrebbe avuto sfumature di “contrappasso” letterario, se fosse arrivato a Weimar a tempo per ascoltare il discorso di Cecchi. Nei giorni in cui vengono stampati i quartini sostitutivi di *Americana*, che di fatto priveranno definitivamente lo scrittore siciliano della paternità del tanto agognato progetto editoriale, si sarebbe trovato nel bel mezzo della Germania nazista ad ascoltare il suo avversario nel campo dell'americanistica pronunciare discorsi d'accademia riguardo: il classicismo della tradizione nazionale e su quanto di deleterio porterebbe la tradizione letteraria americana. Il ritardo nel rilascio del passaporto da parte delle autorità fasciste, almeno in questo senso, risulta in certa misura provvidenziale.

Tuttavia a Weimar, nelle speculazioni intorno alla nuova cultura che l'Asse avrebbe dovuto promuovere, la nota dell'antiamericanismo dovette essere un basso-continuo, trasversale a tutte le delegazioni convenute; e Vittorini perlomeno

---

<sup>198</sup> *Ivi*, p. 208.

<sup>199</sup> *Ivi*, p. 206-207.

fu presente l'ultimo giorno, quando vennero pronunciati discorsi da Goebbels e Sauckel:

Finalmente domenica 11 ottobre, ultimo giorno del congresso, scrittori tedeschi e ospiti stranieri si riunirono per partecipare all'atto ufficiale di chiusura. Lo scenario cambiò di colpo come nell'epilogo di un dramma barocco: il tono dimesso e democratico delle sedute in albergo cedette al più rigido stile totalitario e i signori che erano stati accanto a noi in comune abito grigio si coprirono a un tratto di aquile e nastrini. [...] Parlò per primo il Gauleiter della Turingia, Sauckel, il quale, salutato il ministro, definì i nemici contro i quali combatte l'Asse: bolscevismo, democrazia, giudaismo, americanismo.<sup>200</sup>

Il resoconto di Pintor, a cui fanno da sfondo le ombre cupe della guerra, si illumina nella chiusa finale:

[...] la mattina dopo rimasi solo a Weimar con Vittorini, e nella città vuota di ospiti e priva di bandiere i simboli della crisi apparvero più scoperti e palesi. Goethe e Schiller erano nascosti sotto una casupola di mattoni, finti libri erano esposti nelle vetrine e le donne passeggiavano sole nel vecchio parco di Weimar. Con Vittorini che conosce “il mondo offeso” fu facile parlare di quegli argomenti che un congresso della letteratura europea non può affrontare; della letteratura come una onesta vocazione, e soprattutto dell'Europa: una cosa che ci pareva troppo grande e incerta e afflitta perché trecento signori riuniti a Weimar nell'ottobre 1942 potessero parlare in suo nome.<sup>201</sup>

La conclusione del resoconto giornalistico di Pintor si potrebbe leggere nel segno degli “astratti furori” vittoriniani da cui *Americana*, e prima ancora *Conversazione in Sicilia*, prendevano abbrivio: il germanista e lo scrittore siciliano scoprono assieme i segni della crisi del *Reich* tedesco in guerra, e di fronte a questi segni – come per Silvestro, sopraffatto dai titoli dei giornali che raccontano la guerra di Spagna – scaturisce una muta insofferenza, gonfia di irrequietudine. L'attenzione dei due si sposta dunque, in questi passaggi finali, dalla retorica dei discorsi del convegno alle immagini del “mondo offeso”: la categoria –

---

<sup>200</sup> G. PINTOR, *Il mondo offeso...* cit., pp. 137-138.

<sup>201</sup> *Ivi*, p. 138.

eminentemente vittoriniana – che *Conversazione in Sicilia* aveva introdotto per identificare, attraverso una perifrasi elusiva, le classi subalterne. La letteratura se vuole essere un’“onesta vocazione” è alla narrazione del “mondo offeso” che deve dedicare i propri sforzi, non a celebrazioni retoriche di regime, sembra essere la conclusione velatamente politica, e polemica, dell’articolo di Pintor.

Pintor al suo ritorno da Weimar invierà il testo dell’articolo a «Primato» corredandolo con un biglietto datato 21 ottobre 1942, in cui troviamo quanto segue:

Caro Airoidi,

a Baroni il quale mi ha chiesto di fargli una nota sulle conclusioni e sul significato del convegno di Weimar ho risposto che il convegno era stato privo di conclusioni e non aveva avuto alcun significato (“Un covo di cretini”, lo ha definito Falqui). Non restava quindi che scrivere una specie di cronaca come questa che ti mando cercando di ridurre al minimo i giudizi. Vorrei che l’articolo uscisse senza tagli; soprattutto la fine non dev’essere cambiata. Se avete qualche osservazione da fare sabato mattina io sarò a Roma e passerò da «Primato».

Un cordiale saluto da Pintor.<sup>202</sup>

L’intellettuale di origini sarde scrivendo alla redazione di «Primato» sottolinea come il convegno non sia stato altro che un “covo di cretini”, e insiste sul fatto che l’ultima parte del resoconto non deve essere tagliata in alcun modo: nell’ultimo paragrafo infatti sta il nucleo del messaggio che lo scrittore vuole sia diffuso. Nell’ultimo paragrafo si fa esplicito il senso politico del pezzo in direzione vittoriniana, e trova compimento narrativo e retorico l’apparizione (anticipata nel mezzo della grigia cronaca dei fatti) dello scrittore siciliano “col suo aspetto saraceno e il suo sorriso di uomo dritto”.

Il 31 ottobre successivo Giorgio Vecchietti, della redazione di «Primato», restituendo a Pintor il dattiloscritto dell’articolo scrive:

---

<sup>202</sup> *Ivi*, p. 133.



Caro Pintor,

abbiamo avuto il tuo articolo su Weimar che ti restituisco perché, anche con i tagli che avevamo accennato qua e là, non è opportuno per noi.

Non ho bisogno infatti di spiegarti a lungo i motivi che ci inducono a rinunciare a questo scritto che è per molti lati interessante e divertente. Se anche il Convegno non ha dato i risultati che ti aspettavi sarebbe stato bene che tu avessi impostato l'articolo in un altro modo, discutendo cioè il programma e le comunicazioni che hai ascoltato. Se ti è possibile fare un'altra nota in questo senso mandacela.<sup>203</sup>

Rispetto al dubbio che siano proprio gli ultimi passaggi dell'articolo a determinare il rifiuto da parte della rivista diretta da Bottai, scrive Maria Clotilde Angelini: «non è dato sapere se sia [...] questa parte ad impedire la pubblicazione dello scritto».<sup>204</sup> In questa direzione è stato rilevato da Rosellina Mariani come da parte del regime vi fosse la volontà di non dare risonanza al Convegno di Weimar, che oltre ad essere riuscito male (secondo quanto riferito da Mario Sertoli),<sup>205</sup> era espressione di velleità di dominazione letteraria da parte della Germania, alle quali era bene non dare spazio. Di qui, ovvero da una sorta di “silenzio stampa” su indicazione ministeriale, scaturirebbe il rifiuto dell'articolo di Pintor da parte di «Primato» secondo Mirella Serri, e non da considerazioni di “opportunità politica”.

Al tempo stesso tuttavia, rileggendo alcuni passaggi della lettera di Vecchietti, il respingimento del pezzo non sembra dovuto a motivazioni di imposto “silenzio stampa”, quanto semmai a valutazioni nel merito delle critiche velatamente politiche espresse da Pintor: “se anche il Convegno non ha dato i risultati che ti aspettavi sarebbe stato bene che tu avessi impostato l'articolo in un altro modo”. Insomma il pezzo dovette risultare «piuttosto pungente» e, per quanto la relazione ministeriale di Mario Sertoli fosse ben «più aspra»,<sup>206</sup> la sottile ironia contenuta nel

---

<sup>203</sup> M. C. CALABRI, *Il costante piacere...* cit., p. 344.

<sup>204</sup> M. C. ANGELINI, *1942. Note...* cit., p. 17. L'Angelini rileva anche come il resoconto di Pintor sia notevolmente meno critico rispetto alla relazione redatta da Mario Sertoli, fido funzionario ministeriale: la differenza di potenziale polemico tra il testo di Pintor e quello di Sertoli in tutti i casi è facilmente inquadrabile tenendo presente le diverse funzioni alle quali i due testi devono assolvere: pubblicazione in rivista il primo, relazione interna agli ambienti ministeriali il secondo. Ciò che è certo è che l'articolo di Pintor «non fu pubblicato per non rendere troppo esplicito un dissenso con i tedeschi che era diffuso anche negli ambienti fascisti» (A. LEPRE, *A Weimar niente...* cit., p. 110).

<sup>205</sup> Per il testo integrale della relazione di Mario Sertoli: M. SERRI, *Il breve viaggio...* cit., pp. 239-246.

<sup>206</sup> A. LEPRE, *A Weimar niente...* cit., pp. 109-110.

testo di Pintor non fu considerata compatibile con la destinazione pubblica prevista per esso. Vecchietti prospetta peraltro l'opzione di pubblicare un resoconto di carattere più strettamente cronachistico (e dunque meno critico): opzione alla quale Pintor evidentemente non si presterà.

Dopo la mattina trascorsa assieme a Weimar, con la cui descrizione si chiudeva *Scrittori a Weimar*, Vittorini e Pintor si separano e lo scrittore siciliano intraprende un lungo itinerario di cui è possibile ricostruire a grandi linee il tragitto, facendo riferimento alla corrispondenza.

“Per proprio conto” Vittorini visita Magonza,<sup>207</sup> viaggia lungo il Reno sino a Colonia (14 ottobre)<sup>208</sup> e raggiunge Düsseldorf (lo stesso 14 ottobre).<sup>209</sup> A Valentino Bompiani al suo ritorno, in una lettera datata 31 ottobre,<sup>210</sup> scriverà:

Del mio viaggio in Germania ti informerò meglio quando tu vieni a Milano oppure, se tu resti ancora a Roma, quando vengo a Roma io. Per ora mi limiterò a ripeterti che sono stato in molte città della Renania, per mio conto; ho avuto un'incursione di notevole importanza a Düsseldorf [...].<sup>211</sup>

Al ritorno è possibile si fermi anche a Monaco e Norimberga, se si fa fede alle intenzioni espresse in una delle lettere (già citata) inviata a Pintor prima della partenza. Pintor che, al ritorno in patria di Vittorini, il 3 novembre, scrive: «sono pieno di curiosità sull'esito del tuo viaggio attraverso la Germania come Sicilia dopo l'altra vaga esperienza di Germania come Germania».<sup>212</sup> Torna nuovamente il

---

<sup>207</sup> Vd. lettera di Carlo Izzo del 22 ottobre 1942: «Caro Vittorini, ho ricevuto la tua cartolina da Magonza. Grazie» (in E. VITTORINI, *I libri...* cit., p. 229).

<sup>208</sup> Vd. cartolina a Romano Bilenchì del 14 ottobre 1942 da Colonia: «Viaggio da una settimana in Germania. Ora lungo il Reno. Ti abbraccio. Elio» (E. VITTORINI, *I libri...* cit., p. 227).

<sup>209</sup> Vd. postkarte al direttore del «Bargello», Giacchino Contri, del 14 ottobre 1942 da Düsseldorf: «Mentre viaggio lungo il Reno. Un saluto da Düsseldorf» (*Elio Vittorini: lettere al «Bargello» (con un inedito sulla guerra di Spagna)*, a cura di Giovanni Falaschi, in «Inventario», nuova serie, XXIII (1985), 13, p. 24).

<sup>210</sup> Il giorno prima (30 ottobre) scrivendo al padre per rassicurarlo rispetto ai bombardamenti su Milano, scrive: «il bombardamento non è stato così grave come la gente dice. Ho visto di peggio in Renania» (E. VITTORINI, *I libri...* cit., p. 231).

<sup>211</sup> *Caro Bompiani...* cit., p. 134.

<sup>212</sup> E. VITTORINI, *I libri...* cit., p. 232.

riferimento diretto a *Conversazione*: nel linguaggio in codice maturato tra i due intellettuali il significato deve essere chiarissimo. Con “Germania come Germania” Pintor si sta riferendo al convegno e alla sua retorica di facciata, che nasconde abilmente le sofferenze dovute al conflitto e ai bombardamenti; “Germania come Sicilia” sottintende invece il racconto di prima mano delle sorti del “mondo offeso”, di ciò che va accadendo alla popolazione civile in terra tedesca.

Vittorini, che sembra non avere intenzione di fornire ragguagli sulla “Germania come Sicilia” per iscritto, risponde a Pintor il 24 novembre successivo:

Da un pezzo aspetto la tua venuta a Milano, ma non ti vedo mai. Ti dirò qui delle mie ultime impressioni sulla Germania. E gli amici di Torino? Sarebbe bene, quando c'è un bombardamento grosso, che tu mi mandassi un biglietto con notizie di tutti. Lo stesso farei io se mai ci fosse un attacco grosso su Milano.<sup>213</sup>

Con l'affettuosa preoccupazione dovuta ai bombardamenti sulle rispettive città, che testimonia un'amicizia oramai solida e profonda, e il proposito di un incontro di persona per raccontare del viaggio in terra tedesca e tornare a riflettere sulle sorti della Germania nazista, si conclude di fatto la ricostruzione della “vicenda Weimar” facendo riferimento alle fonti coeve.

Basti notare in ultima battuta come Vittorini, sia nella lettera a Pintor, che nella precedente lettera a Bompiani, si dimostri particolarmente reticente a raccontare per iscritto quanto visto in Germania, e quali impressioni ne conseguirebbero: rimanda, in entrambi i casi, ad un incontro di persona.

Il viaggio a Weimar, tuttavia, continuerà ad avere strascichi importanti nel dopoguerra: la partecipazione al convegno, a cavallo del 1950, comincia infatti a costituire un potenziale problema per Vittorini.

---

<sup>213</sup> *Ibidem*.

In questo periodo Valentino Gerretana informa Vittorini del fatto che avrebbe intenzione di pubblicare – per un'imminente edizione Einaudi degli scritti di Pintor – il resoconto vergato dall'intellettuale di origini sarde al suo ritorno da Weimar, ritenendo «che la divulgazione dell'episodio non potesse menomare il loro [di Vittorini e Pintor] prestigio antifascista».<sup>214</sup> Di fronte a questa ipotesi Vittorini risulterebbe dubbioso, tanto che il 29 gennaio 1950, a conferma ed espressione dei suoi dubbi in merito, scrive allo stesso Gerretana:

Caro Gerretana,

ti sono molto grato per la preoccupazione avuta. Ma non mi occorre di vedere le bozze. Ci sei tu a “vedere”, e per Giaime e per me. Semmai puoi consigliarti con Felice Balbo e decidere insieme. Perché il punto è questo: che gli avversari si varranno del fatto formale passando sopra all'essenziale dell'articolo. Tu sai come sono. Indubbiamente io ne avrò dei fastidi, come ne avrà la memoria di Giaime. Vale l'articolo la pena di tali fastidi? Se ha una qualche importanza bisogna senza dubbio pubblicarlo. Giudicate tu e Felice Balbo.

Grazie, affettuosamente tuo  
Vittorini

Debbo dirti che io mi consultai con le persone del Fronte ant.[ifascista] con le quali ero già in contatto per sentire se era il caso di accettare l'invito. Lo stesso fece Pintor, da parte sua, come lui lasciò capire. E tanto a lui che a me fu detto che anzi era utile per far loro conoscere le condizioni in cui la Germania si trovava. Poiché erano cominciati i bombardamenti sulla Renania dove io mi spinsi a vedere per mio conto come stavano le cose.<sup>215</sup>

Nella lettera a Gerretana il tono di Vittorini, più che esprimere allarme o preoccupazione, sembra preconizzare le polemiche che dovrà affrontare a difesa della propria “ragione antifascista” di fronte allo stuolo dei potenziali detrattori. Il tono resta in ogni caso distaccato, tanto da consentire una chiusa che, in fiducia, ricolloca nelle mani di Gerretana e Balbo la scelta definitiva rispetto alla gerarchia delle priorità da ottemperare: “se ha una qualche importanza bisogna senza dubbio pubblicarlo”.

---

<sup>214</sup> E. VITTORINI, *Gli anni del Politecnico. Lettere 1945-1951*, a cura di Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 1977, p. 296.

<sup>215</sup> *Ivi*, p. 295.

Il resoconto verrà dunque pubblicato da Gerretana, il quale nell'introduzione al volume degli scritti di Pintor, metterà in rilievo gli elementi di contestazione satirica in esso contenuti, causa prima a suo avviso della mancata pubblicazione in rivista:

Nell'ottobre del '42 è anche invitato al "Convegno degli scrittori europei" a Weimar; ma è oramai stanco delle sottili allusioni e la satira che di quel Convegno fa nell'articolo che la rivista «Primato» gli aveva chiesto è talmente scoperta che l'articolo non può venir pubblicato.<sup>216</sup>

Per Gerretana l'articolo di Pintor rappresenta un segnale di contestazione al nazifascismo, immediatamente soffocato, e la partecipazione al convegno di Weimar non scalfisce di fatto in alcun modo l'icona di antifascismo militante, che in quel momento Pintor rappresenta.

Tra i primi a dar conto della problematicità della partecipazione di Vittorini e Pintor al Convegno di Weimar sarà Ruggero Zangrandi,<sup>217</sup> nella riedizione del 1962 del suo *Il lungo viaggio attraverso il fascismo*. Nel descrivere la mescolanza – nella collaborazione alle riviste di regime come «Primato» – di personalità accademiche legate a doppio filo con il regime, con le giovani leve intellettuali dell'antifascismo, e nell'esprimere riserve sull'opportunità di tale convivenza, Zangrandi scrive:

Fu in questo clima di singolare commistione che poté verificarsi la partecipazione al Convegno degli scrittori "europei" tenuto a Weimar – si noti la data – dal 7 all'11 ottobre '42, di vecchi uomini di cultura quali Giovanni Papini (che fu nominato vicepresidente), Emilio Cecchi, Antonio Baldini, Arturo Farinelli, Enrico Falqui, Renzo Sertoli-Salis, ecc. e di giovani antifascisti, come Giaime Pintor e Elio Vittorini che accettarono di fare parte della delegazione italiana.

È noto che proprio Pintor scrisse, per «Primato», un resoconto di quel Convegno, che non gli fu pubblicato perché ritenuto troppo ardito. [...] francamente, non sembra contenere elementi critici adeguati alla circostanza e al momento.

---

<sup>216</sup> VALENTINO GERRETANA, *Introduzione*, in G. PINTOR, *Il sangue...* cit., p. XLII.

<sup>217</sup> Un accenno è presente anche in un articolo del 1960 di Bianca Ceva: «Tutti costoro rappresentavano quell'Europa intellettuale che, in quel momento, tollerava di levarsi in piedi, in mezzo all'apparato nazista, al grido: "Soldaten und Fahnen hoch!" che salutava l'ingresso di Goebbels e del suo seguito militare» (B. CEVA, *A proposito...* cit., p. 74).

Certo è che, quando si seppe che al raduno di Weimar [...] erano intervenuti, inesplicabilmente, anche giovani quali Pintor e Vittorini, la notizia provocò non poco disorientamento, proprio negli ambienti giovanili antifascisti che nutrivano maggiore stima per questi due scrittori.<sup>218</sup>

Zangrandi, che forse non conosce le motivazioni vittoriniane dell'adesione a Weimar (la sopracitata lettera a Gerretana di fatto sarà pubblicata solo nel 1985), solleva il dubbio che intellettuali antifascisti come Pintor e Vittorini avrebbero dovuto astenersi dal partecipare, e dà conto dello smarrimento che la diffusione della notizia produsse – nei primi anni Quaranta immaginiamo – nei giovani antifascisti di allora. Aggiunge, dando differente lettura rispetto a Gerretana, che l'articolo-resoconto scritto per «Primato» non sembra sufficientemente critico, dato il contesto che si proponeva di testimoniare.

È forse proprio in seguito alla riedizione dell'aprile del 1962 de *Il lungo viaggio* di Zangrandi, che Vittorini, in una lettera-intervista allo studioso americano Donald Heiney (datata 26 novembre dello stesso anno), dà conto pubblicamente della propria posizione:

Io in quel tempo facevo già parte del Fronte antifascista clandestino, e chiesi al responsabile della sezione di Milano, Salvatore (Totò) di Benedetto, attualmente deputato comunista al Parlamento e sindaco di Raffadali (prov. di Agrigento, Sicilia) se dovevo “recarmi a Weimar” oppure tirarmi fuori dalla circolazione assumendo altra identità personale. La risposta fu di “andare” anche per cercare di rendermi conto “della situazione della Germania” dov'erano già cominciati i bombardamenti di massa sulle città. Uguale risposta ebbe (dalla sezione torinese del Fronte [sic] antifascista) Giaime Pintor e così ci accadde di assistere a una riunione di “smobilitazione culturale” (e praticamente di spettri) nella quale anche Cecchi e altri italiani [...] non vestirono mai la camicia nera, non salutarono mai romanamente.<sup>219</sup>

---

<sup>218</sup> RUGGERO ZANGRANDI, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo. Contributo alla storia di una generazione*, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 400. La prima edizione Einaudi del 1947 non riportava le parti di appendice, alle quali appartiene il testo citato.

<sup>219</sup> R. CROVI, *Il lungo viaggio...* cit., p. 234. Crovi non segnala il luogo dal quale la lettera-intervista a Heiney sarebbe tratta: è difficile dunque ricostruire il luogo di effettiva pubblicazione (e se la pubblicazione abbia avuto effettivamente luogo), oppure se la lettera appartenga a materiale d'archivio.

Della lettera-intervista troviamo testimonianza in Raffaele Crovi nel *Lungo viaggio di Vittorini* (1998), che già dal titolo riprende programmaticamente le categorie e gli schemi coniatati da Zangrandi per descrivere il percorso di tutta una generazione, a cui lo stesso Zangrandi appartiene, migrata dal fascismo all'antifascismo nella seconda metà degli anni Trenta.

Se ai dubbi di opportunità, giustamente sollevati da Zangrandi, possono dare risposta soddisfacente le dichiarazioni vittoriniane, di fatto negli ultimi anni la “profezia” dello scrittore siciliano si è avverata più compiutamente: quando nello scrivere a Gerretana affermava che “gli avversari si sarebbero avvalsi del fatto formale passando sopra all'essenziale dell'articolo”, Vittorini aveva visto bene.

Riguardo la ricostruzione della partecipazione degli intellettuali italiani al convegno di Weimar nell'ultimo quindicennio si è sviluppato un acceso dibattito critico – sfociato anche sulle colonne dei giornali – che, a partire da alcune posizioni “revisioniste” rispetto il professato antifascismo di Vittorini e Pintor, ha contribuito a far conoscere più largamente l'episodio (tanto da dare l'abbrivio, tra gli altri contributi, anche ad incursioni fictional, come il recente romanzo storico di Mauro Mazza dal titolo *L'albero del mondo. Weimar 1942*).<sup>220</sup>

Si potrebbe descrivere cursoriamente l'evoluzione di questo dibattito partendo da Ruth Ben-Ghiat che già agli inizi degli anni Duemila scriveva: «Nell'ottobre del 1942, nondimeno, Pintor, Cecchi, Falqui, Vittorini e altri sei intellettuali italiani indossarono la camicia nera per trascorrere una settimana a Weimar a spese della Germania».<sup>221</sup> L'immagine della “camicia nera” evocata dalla Ben-Ghiat (smentita dallo stesso Vittorini per sé e per gli altri, se vogliamo prestar fede alla lettera-intervista a Donald Heiney, citata giusto poco sopra), assieme all'idea ventilata corsivamente di intellettuali antifascisti “spesati” dalla Germania nazista, sembrano

---

<sup>220</sup> MAURO MAZZA, *L'albero del mondo. Weimar 1942*, Roma, Fazi, 2012.

<sup>221</sup> RUTH BEN-GHIAT, *La cultura fascista*, Bologna, Il Mulino, 2004, p. 234.

particolarmente efficaci. Ancor più se a queste si affianca, non particolarmente velata, un'accusa di collaborazionismo:

Quando alcuni anni dopo in Francia si iniziarono i processi ai collaborazionisti, la presenza a questa conferenza fu usata come prova di filonazismo. Nel contesto italiano, l'episodio weimariano costituì una pagina della storia di una collaborazione culturale che venne sepolta insieme a Mussolini nel 1945.<sup>222</sup>

Il mirino della Ben-Ghiat è puntato proprio su Pintor e Vittorini, più che su Falqui e Cecchi, la cui compromissione, in quanto accademici d'Italia, non produrrebbe la stessa sensazione. Certo, pensare a due degli intellettuali simboli dell'antifascismo, come collaborazionisti, scardinerebbe una serie di idee acquisite e di canoni particolarmente consolidati: necessita tuttavia di una verifica nei fatti.

Gli accenni di compromissione mossi dalla Ben-Ghiat, si sostanziano a partire da *Il breve viaggio. Gaime Pintor a Weimar*, di Mirella Serri,<sup>223</sup> che si propone di ricostruire in modo dettagliato la partecipazione al convegno di Pintor, «icona dell'intellettuale in armi impegnato nella Resistenza»,<sup>224</sup> e di Vittorini, «cantore di amore e morte sullo sfondo dell'epos resistenziale in *Uomini e no*»,<sup>225</sup> mettendo l'accento sulla loro natura di “redenti”, ovvero di intellettuali ex-fascisti che si convertirono all'antifascismo, nel caso specifico di una conversione tardiva (poi abilmente retrodata).

Nel dopoguerra il PCI, scrive Mirella Serri nell'introduzione al suo studio sugli “intellettuali che vissero due volte” (sottotitolo dell'altro lavoro in cui la studiosa affronta l'argomento), «si autoassegnava l'onere di “assolvere”, senza quarantene o rieducazioni, solo con la semplice accoglienza nelle sue file, dai peccati commessi nella vita precedente».<sup>226</sup> Di qui, nel descrivere le traiettorie degli intellettuali passati dal fascismo all'antifascismo, politicamente “rinati” attraverso il “fonte battesimale”

---

<sup>222</sup> *Ibidem*.

<sup>223</sup> Già citato più volte per il ricco e utilissimo apparato di documenti riportati in *Appendice* al volume.

<sup>224</sup> M. SERRI, *Il breve viaggio...* cit., p. 263.

<sup>225</sup> *Ivi*, p. 264.

<sup>226</sup> M. SERRI, *I redenti...* cit., p. 20.



del PCI (secondo un'immagine particolarmente efficace coniata da Paolo Mieli) ed infine rilegittimati come classe dirigente nell'Italia post-bellica, nasce il tentativo della Serri di ascrivere al fenomeno anche i percorsi di Pintor e Vittorini.

La tesi generale della studiosa è sintetizzabile nello schema del “breve viaggio”, inteso come repentino e opportunistico passaggio, del tutto fuori tempo limite, dal fascismo all'antifascismo, del quale sarebbe stata protagonista un'intera generazione intellettuale a vario titolo compromessa con il regime. La categoria del “breve viaggio” è coniata dalla Serri in senso oppositivo alla categoria zangrandiana del “lungo viaggio” e propone una revisione radicale nella cronologia delle conversioni all'antifascismo di molti intellettuali: non la seconda metà o la fine degli anni Trenta come ci è stato raccontato, ma molto più avanti, a cavallo del 8 settembre 1943, quando oramai era chiaro a tutti come il regime fosse avviato verso la caduta.

Il suo studio su Pintor (programmaticamente intitolato per l'appunto *Il breve viaggio*), ripercorre tutto l'iter biografico dell'intellettuale di origini sarde, divenuto poi un vero e proprio “santino” dell'antifascismo militante, prendendo la partecipazione a Weimar come snodo cruciale per la messa in discussione del momento di transizione all'altro lato della barricata. Lo stesso per Vittorini: il “lungo viaggio” descritto da Raffale Crovi nella sua biografia dello scrittore siciliano, in conseguenza dell'*affaire* Weimar, ad un tratto diverrebbe potenzialmente brevissimo, in quanto, asserisce la Serri «la data certa, della più concreta e militante opposizione di Vittorini, è il giugno del '43, quando andò in Sicilia per incontrare i responsabili dell'antifascismo siciliano».<sup>227</sup> In poche parole:

La partecipazione al congresso di Vittorini e Pintor, rispettivamente classe 1908 e 1919, intellettuali noti e operanti nel Ventennio, metteva in crisi l'idea del “lungo viaggio”, di un iter progressivo dalla fronda che il regime stesso tollerava, verso la sinistra e il partito comunista. Alimentava, infatti, il sospetto che scrittori e uomini di cultura, che nell'ottobre del '42 avevano applaudito le svastiche e le croci uncinata, avessero compiuto il passaggio dal fascismo all'antifascismo in pochissimi mesi e solo nel '43, quando si ebbe l'assoluta certezza che la guerra era persa.<sup>228</sup>

---

<sup>227</sup> M. SERRI, *Il breve viaggio...* cit., p. 174.

<sup>228</sup> *Ivi*, p. 20.

Se Ruth Ben-Ghiat evoca l'immagine di intellettuali antifascisti in “camicia nera”, la Serri si avvale di quella particolarmente efficace degli “applausi alle svastiche e alle croci uncinata”, in una ricostruzione in cui necessariamente Vittorini e Pintor assumono spessi contorni di ipocrisia:

Vittorini sosteneva poi che a Weimar sarebbe andato spinto solo da interessi letterari.<sup>229</sup>

L'autore di *Conversazione in Sicilia* interpretava Weimar come un *meeting* dove incontrare letterati oppure come un luogo dove si era recato per compiere una missione antifascista in Germania.<sup>230</sup>

E a distanza di qualche anno calcando la mano sull'ipocrisia da “intellettuale redento”:

L'autore di *Conversazione in Sicilia* [...] giustificherà la propria adesione a quest'occasione di propaganda nazista in vari modi: sia sostenendo che, facendo parte del fronte antifascista clandestino, aveva chiesto il premezzo ai responsabili del fronte, sia affermando che era andato a Weimar mosso esclusivamente da interessi letterari.<sup>231</sup>

Mirella Serri in questi passaggi, di fatto, vela di dubbio la veridicità delle già citate testimonianze di Vittorini, attribuendo all'autore versioni “varie” e discordanti. La fonte, richiamata in nota dalla Serri, in base alla quale Vittorini affermerebbe – seconda versione dei fatti – che il viaggio era mosso “esclusivamente da interessi letterari” sarebbe proprio Raffaele Covi, nelle cui pagine tuttavia non vi è traccia di simili testimonianze vittoriniane.

Ne risulta l'immagine falsa di un Vittorini che, di fronte all'*affaire* Weimar, si contraddice tentando maldestramente di coprire le tracce di un'evidente compromissione col fascismo (ben oltre la dichiarata conversione del 1936 conseguente la guerra di Spagna).

---

<sup>229</sup> *Ivi*, p. 168.

<sup>230</sup> *Ivi*, p. 174.

<sup>231</sup> M. SERRI, *I redenti...* cit., p. 264.

Che il viaggio di Vittorini fosse dettato “anche” e non “esclusivamente” da interessi letterari, legati al suo lavoro per la casa editrice Bompiani, è confermato del resto da una lettera scritta al suo editore in cui dice di aver «accostato, dei partecipanti al convegno, quelli del gruppo francese (Drieu La Rochelle, Jacques Chardonne, André Thérive), oltre qualche tedesco che parlava francese o inglese».<sup>232</sup>

Di seguito, la presunta ipocrisia vittoriniana, viene sferzata dalla Serri con l'arma dell'ironia:

Vantò inoltre di aver messo in atto strategie antifasciste non salutando «romanamente gli inni» che venivano eseguiti nella cornice delle svastiche e delle aquile imperiali. Nonostante tanta buona volontà, nessuno della delegazione italiana avvertì la necessità di spendere qualche parola sulla questione più inquietante: l'esclusione degli scrittori ebrei, che pure era stata sollevata dagli intellettuali ungheresi.<sup>233</sup>

Dunque un Vittorini fariseo, quasi sprovveduto, che addirittura si “vanta” (la scelta lessicale non è neutra) di non aver salutato romanamente, senza accorgersi che alle sue spalle campeggiano tutti i simboli del nazi-fascismo.<sup>234</sup> L'immagine, va constatato, può avere una qualche efficacia dal punto di vista caricaturale e scandalistico, poca dal punto di vista della ricostruzione storico-letteraria.

Tuttavia è la conclusione del passaggio appena citato a contenere *in nuce* un elemento particolarmente perturbante: Vittorini e seguaci sarebbero in qualche misura complici, con il loro silenzio, della persecuzione razziale nei confronti degli ebrei. Sulla stessa linea allusiva la Serri scrive che il resoconto di Pintor «iniziava

---

<sup>232</sup> *Caro Bompiani...* cit., p. 134.

<sup>233</sup> M. SERRI, *I redenti...* cit., pp. 264-265.

<sup>234</sup> Se si rilegge la testimonianza vittoriniana, riportata più sopra nella lettera-intervista a Donald Heiney, si constata come lo scrittore siciliano rechi l'informazione in modo piuttosto neutro, senza particolare “vanto”. L'informazione peraltro è veritiera, tanto da essere riportata in una lettera-resoconto del convegno, antologizzata dalla stessa Mirella Serri. La lettera, vergata dal Regio Ambasciatore Dino Alfieri, e indirizzata a Ministero degli Affari Esteri e Ministero della Cultura Popolare, con data 28 ottobre 1942, riferisce: «È stata pure raccolta la voce che nel corso della cerimonia ufficiale, durante la quale sono stati suonati gli inni tedeschi, la delegazione italiana non avrebbe salutato romanamente gli inni stessi come è qui consuetudine e come, per cortesia, viene generalmente fatto anche da stranieri delle nazioni alleate» (M. SERRI, *Il breve viaggio...* cit., p. 239).

con l'arrivo dei convegnisti a Weimar, situata a otto chilometri dal campo di concentramento di Buchenwald, e descriveva una "Germania solenne" dove vi è "qualche prigioniero che si intravede lungo i binari e alle stazioni salgono giovani soldati"». <sup>235</sup> Pintor avrebbe volutamente taciuto dei campi di sterminio? Mirella Serri non arriva ad affermarlo: si limita a evocare l'idea. <sup>236</sup>

Al di là delle velate accuse di complicità antisemita, l'apparato dimostrativo della Serri è orientato, come già si accennava, a posporre, sia per Vittorini che per Pintor, il momento di passaggio all'antifascismo militante, onde sconfessare le narrazioni autobiografiche vittoriniane e la ricostruzione agiografica della vita di Pintor, messa in campo da certa storiografia di sinistra (nel caso specifico sotto accusa è Valentino Gerretana).

La conclusione secondo la studiosa è la seguente:

Weimar era un episodio che rischiava di oscurare la fama di Pintor e di Vittorini in quanto importanti esponenti dell'antifascismo. La partecipazione dimostrava non solo il bisogno degli intellettuali italiani di far compromessi, di far concessioni alla dittatura. Ma anche il desiderio vivissimo, come registrano le lettere di Vittorini e Pintor alle autorità fasciste, di essere ritenuti ancora molto legati al regime [...]. Tutti elementi questi che potevano diventare ostacoli alla ricostruzione di vite veramente esemplari. <sup>237</sup>

A sostegno della fotografia poco lusinghiera che ne risulta, e della quale si è cercato di dare conto il più possibile compiutamente, Mirella Serri riporta in

---

<sup>235</sup> M. SERRI, *I redenti...* cit., p. 263.

<sup>236</sup> L'argomento della "grande rimozione" occupa l'intero capitolo finale de *I redenti. Gli intellettuali che vissero due volte* (pp. 337-346). Nel capitolo la Serri colleziona una serie di episodi nei quali Vittorini (e altri militanti comunisti), nel dopoguerra, tralascerebbero strategicamente di connettere il racconto dei campi di sterminio con l'olocausto ebraico. Nella categoria della "grande rimozione" coniata dalla Serri rientrerebbe anche un episodio relativo alla vicenda editoriale di *Americana*: Vittorini «in fase di revisione di *Americana*, suggeriva, per esempio, di eliminare il brano del critico ebreo Lewisohn, presente nell'antologia, e di sostituirlo con quello di uno scrittore non ebreo» (M. SERRI, *Il breve viaggio...* cit., p. 159). La richiesta a Cecchi di sostituire il brano di Lewisohn, con un brano dello stesso Cecchi, come è già stato rilevato poco sopra, è dettata essenzialmente da motivazioni di carattere letterario e crediamo non abbia nulla a che vedere con un ipotetico, latente, antisemitismo vittoriniano. L'applicazione della categoria della "grande rimozione" al percorso di Vittorini da parte di Mirella Serri appare dettata, anche in questo caso, dall'esigenza stringente di dimostrare il seguente postulato: "Vittorini fu fascista sino in ultimo (e forse, in certa misura, razzista)". L'esigenza dimostrativa tuttavia porta con sé una lettura orientata delle fonti che va probabilmente rimessa del tutto in discussione.

<sup>237</sup> M. SERRI, *Il breve viaggio...* cit., p. 175.

*Appendice* una serie di documenti: di qui il pregio del suo lavoro, che oltre a mettere in campo una ricostruzione storiografica in larga parte dettagliata e precisa, si avvale di un apparato di fonti per la maggioranza inedite. Tuttavia, come in qualche modo si è già cercato di evidenziare, in fase di interpretazione critica, la lettura che di queste fonti viene data, appare dettata da criteri di selezione mirata che, come ha rilevato Nello Ajello recensendo il volume, rendono manifesta la «necessità di attenersi ad una tesi precostituita».<sup>238</sup> Il rischio è che il tentativo di ritracciare la traiettoria di Vittorini e Pintor partendo dal convegno di Weimar risulti strumentale, e che la lettura della loro partecipazione all'evento divenga davvero parziale e aprioristica.

A re-inquadrare in una prospettiva meno radicale la partecipazione alle giornate di Weimar da parte di Giaime Pintor, recentemente hanno dato il proprio contributo le pagine di Maria Cecilia Calabri, la quale, senza percorrere una tesi precostituita, mette in campo una lettura più ampia – e certamente non idealizzata – della traiettoria dell'intellettuale di origini sarde, attraverso cui è possibile sviluppare una comprensione a trecentosessanta gradi dell'episodio.

Per ciò che concerne la partecipazione vittoriniana certamente un supplemento di indagine sarebbe necessario, in particolare verificando se tra i materiali d'archivio possano emergere altre testimonianze significative. Tuttavia nella ricostruzione che si è tentato di mettere in campo, ci pare si possa trovare un principio di coerenza interna: tra le dichiarazioni vittoriniane e ciò che asseriscono le fonti non si individuano contraddizioni di sorta.

Certo, le testimonianze di Vittorini del '50 e del '62, lette isolatamente, potrebbero apparire oggi come un tentativo di giustificazione tardiva, al fine di preservare intatto il prestigio antifascista acquisito. O addirittura, se si volesse presupporre, come fa la Serri, una rimodellazione in malafede dell'accaduto, saremmo al cospetto di una rinarrazione autobiografica in chiave antifascista, da parte di qualcuno che col regime fu invece compromesso.

---

<sup>238</sup> NELLO AJELLO, *Intellettuai che vissero due volte*, in «La Repubblica», 27 settembre 2005.

Ci pare tuttavia che ipotesi di questo genere siano di fatto da scartare, anche in considerazione della traiettoria letteraria e politica che le vicende censorie di *Americana* – e prima ancora di *Conversazione* – implicano. Insomma se Vittorini come sappiamo fu fascista, e fascista convinto (in particolare in giovane età), in questo frangente storico, nonostante il viaggio a Weimar, è possibile affermare si sia tenuto sufficientemente a largo da compromissioni dirette col regime.

A questi elementi si aggiunga un ulteriore elemento: se come scrive la Serri la data certa del passaggio all'azione di Vittorini è identificabile con il giugno del '43, d'altro canto questo passaggio dovette essere preceduto in qualche modo da un periodo non brevissimo di avvicinamento agli ambienti antifascisti di opposizione al regime. Di questa frequentazione, di cui è abbastanza naturale che non compaia traccia nella corrispondenza, dà testimonianza Anna Gentili Cazzuoli, militante comunista, impiegata presso Bompiani:

Conobbi Elio Vittorini a Milano nell'ottobre del 1942 alla Casa editrice Bompiani dove lavoravo, dopo l'arresto di mio fratello Antonio Gentili per ragioni politiche.

Vittorini mi avvicinò e mi parlò di “Soccorso rosso”. Ebbi poi diversi incontri con lui e mi fece conoscere altri compagni tra cui una compagna russa che si chiamava Lidia [Lohova] e che fumava in continuazione. Da lei presi poi un mio nome di battaglia.<sup>239</sup>

Secondo la testimonianza di Anna Gentili Cazzuoli dunque Vittorini, già dall'ottobre del '42, all'altezza di Weimar, faceva parte dei militanti di Soccorso rosso.

La tesi della “missione antifascista”, come è stata definita dalla Serri (calcando nuovamente la mano su una riedizione leggermente caricaturale delle parole di Vittorini), in questo quadro è di fatto assolutamente plausibile. Certo non siamo di fronte a nulla che assomigli ad una “missione”: semmai siamo al cospetto di un’“incursione di notevole importanza” (per riprendere le parole usate da Vittorini nella lettera a Bompiani del 31 ottobre 1942), che tra le altre cose poteva risultare

---

<sup>239</sup> E. VITTORINI, *I libri...* cit., p. 249.

utile agli ambienti antifascisti per avere informazioni di prima mano, e non filtrate dalla propaganda, sulla situazione della Germania in guerra.

L'*affaire* Weimar risulta interessante, oltre per le ricostruzioni e il dibattito politico-letterario che ne scaturiscono, perché può essere riconnesso alle vicende di *Americana*. Nelle giornate che Vittorini e Pintor passano assieme in Germania è possibile rintracciare infatti uno dei momenti fondativi il mito americano, dal quale, in seguito, prenderà sempre più corpo la narrazione dell'americanismo degli anni Trenta come mito politico di opposizione al regime.

Pintor e Vittorini quando si ritrovano a Weimar nell'ottobre del '42 vengono da alcuni mesi di progressivo avvicinamento e di sempre più marcata intersezione delle rispettive orbite letterarie. Pintor, di undici anni più giovane rispetto allo scrittore siciliano, era rimasto fortemente colpito già l'anno precedente, all'uscita in volume di *Conversazione in Sicilia*, di cui aveva scritto una recensione entusiastica comparsa poi su «Prospettive»:

[...] un libro che vorremmo difendere dalla confusione polemica perché [...] si aggiunge al nostro patrimonio reale, crea miti e figure che, vivi ora al nostro sentimento, entreranno per questa porta regale nella storia della recente poesia. [...] In nessun libro recente il dolore o l'angoscia, il dato umano insomma, che è all'origine della creazione, sono apparsi così evidenti [...]. E per questo *Conversazione in Sicilia* ha un valore assoluto di allegoria [...]. E dovunque lo stesso accento di verità batte sulle parole che ricordano l'assunto lontano del libro: il dolore del "mondo offeso" e la presenza di "nuovi doveri".<sup>240</sup>

E se *Conversazione* è un libro «profondamente imperfetto e pieno di terribili astrattezze»,<sup>241</sup> ciò non toglie che sia «un libro molto importante per la nuova letteratura», il «più importante forse che sia venuto nelle nostre mani»<sup>242</sup> dopo le

---

<sup>240</sup> G. PINTOR, *Nome e lagrime*, in «Prospettive», nn. 16-17, aprile-maggio 1941, p. 21. Ora, con il titolo *L'allegoria del sentimento. Conversazione in Sicilia*, anche in ID., *Il sangue...* cit., pp. 96-98.

<sup>241</sup> *Ivi*, pp. 96.

<sup>242</sup> *Ivi*, pp. 98.

*Occasioni* di Montale, dichiarava Pintor.<sup>243</sup> Pavese, scrivendo a Vittorini il 13 giugno del '41, riferiva degli entusiasmi di Pintor («Sento dire un gran bene delle tue *Conversazioni in Sicilia* ovvero *Nome e lagrime*, per esempio da G. Pintor, che ti saluta») <sup>244</sup> e Vittorini, cogliendo l'occasione al balzo, a stretto giro rispondeva a Pavese, domandandogli l'indirizzo dell'intellettuale di origini sarde, per coinvolgerlo nei progetti editoriali della casa editrice Bompiani e proporgli la compilazione del *Teatro Tedesco*. Proposta alla quale, il 22 luglio, Pintor rispondeva in senso positivo: «Caro Vittorini, ho pensato al progetto del *Teatro tedesco* e ora dopo molte riflessioni e qualche parola scambiata con amici mi pare realizzabile». <sup>245</sup>

La collaborazione letteraria ed editoriale intorno al *Teatro Tedesco*, rappresenta l'inizio di un'amicizia in cui si innesca un rapporto di reciproco scambio. Se Vittorini il 14 febbraio del '42 riferisce a Pintor: «Ho comprato le tue traduzioni da Rilke: il più bel libro di poesie che abbia letto quest'anno. Finalmente qualcuno ha redento Rilke in Italia»; <sup>246</sup> viceversa Pintor il 6 giugno dello stesso anno, dopo la visita di Vittorini a Torino con copie-regalo dell'*Americana* "autentica", può scrivere (come già s'è visto): «l'*Americana* ha lasciato qui il tuo ricordo. È un magnifico libro; ne abbiamo discusso molto con Pavese». <sup>247</sup>

Per Pintor, in particolare, il sodalizio letterario con Vittorini e l'amicizia che ne consegue, rappresentano l'ingresso nei territori della letteratura statunitense e la loro progressiva scoperta, scoperta per la quale Vittorini svolge il ruolo di guida qualificata. «Ho letto per caso la tua prefazione a Saroyan; è molto bella e contiene

---

<sup>243</sup> La recensione di Pintor fu scritta inizialmente per «Oggi». Pintor ne inviò copia a Vittorini che ne fu entusiasta: «il tuo articolo è molto bello, e spero che Benedetti lo pubblichi così com'è. Specie la considerazione iniziale mi sembra importante. Per il resto: me lo merito davvero? Ad ogni modo ti sono vivamente grato» (Vittorini a Pintor, 21 giugno 1941, in Archivio Centrale dello Stato, Roma, Fondo Fortunato Pintor, b. 4, f. 46; ora anche in: M. C. CALABRI, *Il costante piacere...* cit., pp. 339-340). In seguito al rifiuto di Benedetti che trovò la recensione «troppo ermetica» per i lettori di «Oggi», Vittorini propose a Pintor di inviarlo a «Prospettive», la rivista diretta da Curzio Malaparte, su cui l'articolo uscirà alla fine del settembre 1941 (vd. *Ivi*, pp. 227-230).

<sup>244</sup> E. VITTORINI, *I libri...* cit., p. 139.

<sup>245</sup> *Ivi*, p. 148.

<sup>246</sup> *Ivi*, p. 194.

<sup>247</sup> *Ivi*, p. 220.



più di quanto non si richieda a scritti di quel genere. Ora leggo Anderson»,<sup>248</sup> scrive Pintor il 21 settembre 1942, appena prima di Weimar.

L'accostamento al mito letterario americano di marca vittoriniana, da parte di Pintor, va determinando un progressivo mutamento di posizione in relazione al mito stesso. Gli Stati Uniti e la loro cultura di massa, in un articolo pubblicato su «Ansedonia» nel marzo 1941, venivano messi sotto accusa senza scampo, dal giovane germanista:

La fama condanna laggiù [in America] ai rapidi sussulti delle macchine, l'orgasmo dei numeri invade l'agile spazio della fantasia e impone i ritmi di una responsabilità insostenibile. Ma, dietro gli esempi della corruzione umana, sono assai più importanti quelli che insegnano la corruzione dell'opera d'arte, la sua breve decadenza di fronte e contro la folla. L'opera non resiste al logorio di una interpretazione collettiva, assume presto i valori di chi le confida un interesse mediocre [...].<sup>249</sup>

Un anno e mezzo prima di Weimar Pintor calcava il solco consolidato degli stereotipi tipici dell'antiamericanismo di sempre, in direzione diametralmente opposta al mito vittoriniano. Dopo l'incontro con Vittorini tutto comincia a cambiare.

Weimar in questo rappresenta forse il punto di svolta. Nelle giornate passate assieme nella città tedesca, ovvero nel momento di più stretto contatto tra i due intellettuali, mentre scorrono sullo sfondo cupo di un'Europa in guerra le immagini e i "simboli della crisi", circondati dagli emblemi del nazifascismo, lo sguardo di Pintor sull'America va mutando in via definitiva: essa va assumendo i connotati di un altrove possibile, di un orizzonte alternativo dal punto di vista letterario, sociale e politico.

Proprio in questo periodo, secondo Gerretana, maturerebbe nel giovane intellettuale «una profonda insofferenza per la vita di retrovia [...] determinata dallo squilibrio [...], che diventa ogni giorno sempre maggiore, tra la partecipazione della

---

<sup>248</sup> *Ivi*, p. 223.

<sup>249</sup> G. PINTOR, *Pretesto americano*, in «Ansedonia», anno III, n. 2, marzo 1941. Ora anche in ID., *Il sangue...* cit., p. 79.

sua intelligenza e dei suoi sentimenti alla tragedia della guerra e quella, che sente ancora troppo limitata, della sua azione».<sup>250</sup> Che i giorni di Weimar rappresentino o meno un punto di svolta nel determinare la scelta di “passare all’azione”, di darsi a “nuovi doveri”, come vorrebbe Gerretana, o che costituiscano semplicemente l’ultimo tassello nella formazione di una coscienza antifascista, in tutti i casi si può constatare come si sia al cospetto di un momento di saldatura di un sentimento di insofferenza politica, da un lato, e la maturazione (su impulso vittoriniano) di un sentimento filo-americano dall’altro.

La “saldatura” tra sentimento antifascista e americanismo, in Pintor, trova compiuta espressione qualche mese più tardi, proprio dopo l’incontro intellettuale con Vittorini e con le sue categorie letterario-politiche (“il mondo offeso” prima fra tutte), dopo la lettura di *Americana* e dopo le giornate di Weimar. Il 20 gennaio del 1943, dalla missione militare italiana a Vichy, Pintor scrive alla cugina Lia:

Il mondo è molto offeso e come suo cittadino anch’io ho diritto di esserlo. Le razioni supplementari di burro e i privilegi diplomatici non bastano a consolare un uomo di altre privazioni: della perdita della propria libertà, dell’obbligo di convivere con individui estranei e qualche volta ostili. Così io mi difendo elevando una grande muraglia di libri fra me e i mongoli che mi circondano, e scrivendo «Americana» (che non è una rumba, ma un saggio molto composito). Le lettere agli amici sono l’ultimo sfogo ai momenti di malumore.<sup>251</sup>

Dall’utilizzo della categoria del “mondo offeso” anche nella corrispondenza privata si desume quanto l’impronta vittoriniana sia stata profonda. Tuttavia, al di là di questo, è più interessante scoprire il fatto che Pintor va scrivendo un saggio “molto composito” intitolato *Americana*.<sup>252</sup>

---

<sup>250</sup> V. GERRETANA, *Introduzione*, in G. PINTOR, *Il sangue...* cit., p. XLIII.

<sup>251</sup> M. C. CALABRI, *Il costante piacere...* cit., p. 363.

<sup>252</sup> Un commento e una ricostruzione puntuale della genesi del testo di Pintor troviamo nel capitolo, intitolato *Voci dall’America lontana*, presente in: M. C. CALABRI, *Il costante piacere...* cit., pp. 363-368.

Il testo in questione verrà pubblicato postumo, nel marzo del 1945, da Carlo Muscetta su «Aretusa», proprio mentre si consumano le fasi finali della guerra di liberazione, e diverrà il manifesto culturale di un'intera generazione.

Prendendo le mosse dalla pubblicazione dell'antologia di Vittorini, Pintor scrive un testo che si pone inizialmente come una sorta di "recensione", entusiastica, per poi sconfinare ben presto dal campo letterario a quello sociale e politico:

Un libro conta sempre per quello che non si propone, per quel margine di imprevisto che contiene in sé come una riserva di energia e di vigore. Così l'antologia di Vittorini, *Americana*, apparsa in una raccolta di opere di carattere divulgativo e facile a confondersi in una nozione critica comune. [...] Ma il libro di cui vogliamo parlare conta per un significato diverso: vale come il messaggio disinvolto di un popolo a chi è lontano dalle sue rive e la risposta orgogliosa dell'America ai problemi del mondo nuovo. Questa è stata almeno la riuscita di Vittorini, e su questa riuscita polemica si può iniziare un discorso più vivo di quello che spetterebbe a una semplice antologia di testi. *Americana*: la brevità del nome suggella la ricchezza delle intenzioni; evoca la fantasia dei viaggiatori piuttosto che lo studio dei filologi.

L'America è stata sempre da noi oggetto di una valutazione unitaria [...]. E quando questo slancio del vivere superò la sua fase iniziale [...] la curiosità indulgente degli europei si coprì di un tono polemico, finché parve a qualcuno che un vero conflitto fosse sorto tra le due civiltà, simile all'urto violento e inevitabile delle età successive.

[...] Pure la forma America era ormai troppo netta all'orizzonte per non suscitare la curiosità degli intellettuali; e accanto a libri lirici, come quello di Soldati, e ai documenti inespressivi del giornalismo politico, uscì qualche anno fa *America amara*, primo saggio importante delle reazioni della nostra intelligenza alle forme ormai mature della cultura americana.

*America amara* è un libro esemplare. Puro di linguaggio come pochi scrittori europei e sensibile al valore della parola attraverso una sottile educazione letteraria, Cecchi porta con sé i limiti della «regione»: subisce lo spazio come un ostacolo invalicabile. La Toscana, questa regione troppo civile, è presente in ogni suo giudizio, e le figure ormai consuete del paesaggio toscano sono il limite di ogni altra terra. Viaggiatore instancabile, egli è uno degli uomini meno capaci di adattarsi alle sorprese del viaggio, uno dei più ostinatamente rinchiusi nei pregiudizi di una sola patria.

Accanto a questa inferiorità geografica Cecchi è trattenuto nel suo giudizio politico da un'altra remora: la caratteristica inettitudine della sua generazione a comprendere tutti quei valori che sfuggono all'apprezzamento estetico, la tendenza a convertire i fatti del costume in pura curiosità e le situazioni sociali in moti della fantasia. Questa disposizione può essere in uno scrittore motivo di superiorità e infatti ha liberato la letteratura del nostro secolo da faticosi complessi ideologici e le ha dato un nuovo respiro; ma è insieme il primo

sintomo di oscuri pericoli. Da noi ha coinciso, dopo l'esaurimento di poche esperienze più coraggiose («La Voce», Gobetti), con l'affermazione di una scuola la cui eredità si è presto consumata e il cui maggior torto storico sarà di aver vissuto in pacifica contemporaneità col fascismo. [...] La critica di Cecchi [...] rigorosa e talvolta perfetta sul piano orizzontale della pagina, non ha alcuna validità quando cerca di svilupparsi in altre dimensioni, quando abbandona il terreno familiare della variazione per tentare quello più aspro del giudizio. Si assiste allora al vano spettacolo dello scenografo che vuol rendere abitabili le sue pareti, del matematico indotto a portare le sue formule sulle sabbie mobili dell'economia politica.

Solo ragioni così forti, e un'altra che non possiamo discutere, ma che decide in definitiva di ogni controversia – l'età che ci separa – possono spiegare il contrasto nato fra le nostre intelligenze su questo nome di America. Perché dove Cecchi ha raccolto scrupolosamente un museo di orrori, dove ha isolato malattie e decadenza e riconosciuto un mondo a cui è impossibile prestar fede, noi abbiamo sentito una voce profondamente vicina, quella di veri amici e dei primi contemporanei.

[...] Cecchi non può rendersi conto dell'enorme importanza di tutto questo, del valore del prezioso carico di spezie e di oro che i nuovi vascelli hanno riportato dall'America. Egli si accanisce nella sua critica ai narratori americani su discutibili motivi filologici per giustificare quella che è prima di tutto una incompatibilità esistenziale: l'incompatibilità di chi è cresciuto in un'aria condizionata con i liberi terreni d'America e di chi ha confessato troppo francamente il proprio rispetto dei «carabinieri a cavallo» per poter comprendere gli impulsi e le reazioni di una folla in tumulto.

Il suo nome torna ora in testa a questa antologia a firma di una prefazione che è veramente amara per il suo rifiuto di ogni intesa con l'avversario. Ma subito dopo, le pagine che Vittorini ha dedicato ai diversi momenti della cultura americana rappresentano l'antitesi più netta alla formula di Cecchi, ne rovesciano insieme il contenuto ideologico e il metodo critico.

[...] Come in ogni vero rivolgimento letterario, i nomi che contano fra gli scrittori americani d'oggi, Hemingway, Faulkner, Saroyan sono soprattutto gli inventori di uno stile; ma il loro è uno stile sotto cui è ancora fresca la materia terrestre, che deve la sua pienezza alla presenza di nuovi oggetti: di nuove macchine e di nuove case, di nuove relazioni fra gli uomini.

[...] E questa consapevolezza si trova nelle note che Vittorini ha anteposto a ogni gruppo di scrittori. Libere da ogni influsso scolastico, sorrette da una fantasia vigorosa e sicura, esse sono uno dei più notevoli esempi di storia letteraria vissuta da uno scrittore [...]. Il fatto che Vittorini abbia scritto queste pagine qualche mese dopo *Conversazione in Sicilia* prova quale forza egli sia per la nostra cultura, come il suo nome abbia già varcato i limiti di una viva amicizia per iscriversi in una storia più duratura e profonda.<sup>253</sup>

---

<sup>253</sup> G. PINTOR, *La lotta contro gli idoli. Americana*, pubblicato postumo in «Aretusa», marzo 1945. Ora anche in: ID., *Il sangue...* cit., pp. 148-153.

Pintor, risulta chiaro da queste pagine, ha potuto leggere l'edizione Pavese-Pivano, ovvero la versione di *Americana* – regalata da Vittorini agli amici torinesi sotto forma di sedicesimi sciolti – che riunisce al proprio interno la prefazione di Emilio Cecchi, i corsivi originali, in seguito abbattuti per volontà del MinCulPop, e probabilmente l'apparato iconografico costituito da fotografie. E proprio sul conflitto tra la *weltanschauung* americana dell'accademico toscano, contenuta nella prefazione, in rapporto alla visione che emergeva dalle note di Vittorini, è impostata tutta la prima parte dell'articolo.

Il conflitto è in sostanza generazionale: tra una generazione, quella di Cecchi, “il cui maggior torto storico sarà di aver vissuto in pacifica contemporaneità col fascismo” e una generazione, quella dei giovani intellettuali cresciuti negli anni del regime, che vede nella letteratura americana “un prezioso carico di spezie e oro”.

Il pezzo di Pintor, oramai disincantato rispetto le sorti dell'amata Germania, di cui l'America sembra costituire l'alter ego democratico, prosegue preconizzando la vittoria militare statunitense:

Forse perché mentre leggevo questo libro la campagna bavarese passava davanti ai miei occhi dai finestrini di un treno, la Germania si è a poco a poco presentata nella riflessione come l'antitesi naturale di questo mondo e in un significato più esteso il suo specchio in Europa.

[...] Così questi due popoli [...] si affrontano ora come i protagonisti di una lotta cruenta [...]. Ma l'America vincerà questa guerra perché il suo slancio iniziale obbedisce a forze più vere, perché crede facile e giusto quello che si propone. *Keep smiling*, «conserva il tuo sorriso»: questo «slogan» di pace veniva dall'America con tutto un seguito di musiche edificanti, quando l'Europa era una vetrina vuota e l'austerità di costumi imposta ai paesi totalitari scopriva soltanto il volto disperato e amaro della reazione fascista.<sup>254</sup>

Da questi passaggi dell'articolo di Pintor potrebbe scaturire un'ipotesi secondaria, a completamento del ruolo cruciale che il viaggio a Weimar avrebbe nelle vicende di *Americana*.

Pintor testimonia come la lettura dell'antologia di Vittorini sia avvenuta “attraversando in treno la campagna bavarese”, mentre fuori dai finestrini del treno

---

<sup>254</sup> *Ivi*, p. 154.

scorrevano le immagini della Germania in guerra. Ritornano alla mente i passaggi iniziali di *Scrittori a Weimar*, nei quali si descrivevano i prati «freschi e le montagne imminenti», le contadine al lavoro «curve sulla terra», i vecchi «immobili a fianco delle loro case aguzze», i prigionieri «lungo i binari» e le stazioni ove salivano «giovani soldati».<sup>255</sup>

E se da un lato siamo certamente al cospetto di due sguardi profondamente diversi sulla Germania: necessariamente edulcorato dalla destinazione pubblica prevista per l'articolo, quello di *Scrittori a Weimar*, intriso di pessimismo, quello di *Americana*; d'altro canto, che entrambi i testi facciano riferimento allo stesso treno e agli stessi finestrini, è certamente possibile.<sup>256</sup> Lo confermerebbe anche l'itinerario bavarese, del quale si dà conto in entrambi i casi. Se così fosse la lettura di *Americana* da parte di Pintor avverrebbe proprio in concomitanza con il viaggio a Weimar, in previsione dell'incontro diretto con Vittorini.

Di qui si potrebbe constatare, con maggior grado di certezza, come la conversione all'americanismo da parte di Pintor – in ragione di un'insofferenza nei confronti del regime sempre meno contenibile – avrebbe in Weimar, e nelle giornate trascorse con Vittorini, il suo snodo cruciale e definitivo. E parallelamente saremmo autorizzati ad immaginare come nei discorsi weimariani di Vittorini e Pintor intorno alla “letteratura come onesta vocazione”, vi fossero anche parole dedicate alla letteratura americana contemporanea.

Al di là di queste ipotesi suggestive, proseguendo nella lettura delle pagine di Pintor, il grado di “epicità” cresce di capoverso in capoverso, verso la costruzione retorica di un “mito americano” omnicomprensivo:

[...]E questa è la sola storia dell'America: un popolo che cresce, che copre con il suo continuo entusiasmo gli errori già commessi e riscatta nella buona volontà i pericoli futuri.

---

<sup>255</sup> G. PINTOR, *Il mondo offeso...* cit., p. 133

<sup>256</sup> Va sottolineato tuttavia come Pintor abbia effettuato almeno un altro viaggio in Germania, nel periodo compreso tra il regalo dell'antologia da parte di Vittorini e la stesura dell'articolo in oggetto. Si tratta del viaggio ad Heidelberg dell'estate del 1942 (vd. M. C. CALABRI, *Il costante piacere...* cit., pp. 323-339).

[...]Grava sulla civiltà americana la stupidità di una frase: civiltà materialistica. Civiltà di produttori: questo è l'orgoglio di una razza che non ha sacrificato le proprie forze a velleità ideologiche e non è caduta nel facile trabocchetto dei «valori spirituali»; ma ha fatto della tecnica la propria vita, ha sentito nuovi affetti nascere dalla pratica quotidiana del lavoro collettivo e nuove leggende sorgere dagli orizzonti conquistati.<sup>257</sup>

Anche il cinema, che in precedenza veniva criticato dal germanista per la sua natura di arte di massa, diviene ad un tratto “arma rivoluzionaria” e grande messaggio generazionale:

[...]Che cosa sia il cinema americano molti sentono, [...] ma nessuno forse ha posto in luce con il necessario vigore. [...] si può forse ricapitolare il significato di quell'episodio educativo e riconoscere nel cinema americano il più grande messaggio che abbia ricevuto la nostra generazione. [...] arma serenamente rivoluzionaria, aboliva le frontiere politiche e collaborava alla presa di coscienza più urgente per il nostro tempo, quella dell'unità della razza.<sup>258</sup>

La chiusa è nel segno di un mito dell'America dichiaratamente aprioristico, che viene collocato sull'orizzonte utopico di un nuovo mondo possibile e che trova giustificazione nella funzione politico-generazionale che il mito stesso è chiamato a svolgere. L'innamoramento acritico, di tutta una generazione, nei confronti della letteratura e della civiltà americana, assume dunque una funzione maieutica individuale, di scoperta, ciascuno in propria coscienza, dell'opposizione al fascismo. Poco importa se la civiltà statunitense diviene in questo modo un simbolo pretestuoso, che non ha più alcuna attinenza con la realtà e con la storia:

A contatto di questa generosa missione l'utopia del mondo nuovo, riprende coraggio [...]. Questo può avvenire in America, può avvenire in Russia. Nelle nostre parole dedicate all'America molto sarà ingenuo e inesatto, molto si riferirà ad argomenti forse estranei al fenomeno storico Usa e alle sue forme attuali. Ma poco importa: perché, anche se il Continente non esistesse, le nostre parole non perderebbero il loro significato. Questa America non ha bisogno di Colombo, essa è scoperta dentro di noi, è la terra a cui si tende con la stessa speranza e la stessa fiducia dei primi emigranti e di chiunque sia

---

<sup>257</sup> G. PINTOR, *La lotta contro...* cit., p. 155.

<sup>258</sup> *Ivi*, pp. 156-157.

deciso a difendere a prezzo di fatiche e di errori la dignità della condizione umana.<sup>259</sup>

Fernanda Pivano, s'è visto, avrebbe parlato di *Americana* come “una specie di Bibbia”: in questa direzione, se si volesse riprendere una metafora a cui s'è già dato spazio, l'omonimo articolo di Pintor assumerebbe i connotati di una “specie di credo”. E Pintor, “saltato sopra una mina” nel tentativo di attraversare le linee nemiche per unirsi alla lotta partigiana (poco più di dieci mesi dopo aver scritto queste pagine), vi risulterebbe perfettamente iscritto, col suo ruolo di “martire della resistenza”.

Al di là del gioco allegorico in chiave religiosa – che può servire più che altro a mettere l'accento (come già si diceva) sulla natura fideistica che il mito americano porta con sé in questi anni cruciali – ciò che risulta interessante è l'importanza simbolica che queste pagine assumeranno (per motivazioni forse più legate a questioni di contingenza, che al contenuto letterario e politico di cui sono portatrici).

Certo a livello contenutistico la denuncia generazionale è un tema immediatamente sensibile, per i giovani intellettuali che stanno combattendo la lotta di resistenza, ma l'efficacia del messaggio con ogni probabilità viene fortemente potenziata da almeno due elementi: il fatto che l'articolo di Pintor venga pubblicato su «Aretusa» nel marzo del 1945, quando ancora la guerra di liberazione è nel pieno della lotta; e il fatto che l'autore in quel momento sia già nel novero degli eroi dell'antifascismo.

Il momento nel quale l'articolo dell'intellettuale di origini sarde viene “calato” all'interno del campo letterario è un momento cruciale, un momento nel quale il capitale politico (di marca antifascista) ha un valore strategico inestimabile (e Pintor, morto da eroe della resistenza, rappresenta un nucleo di accumulazione di questo tipo di capitale davvero ineguagliabile). Ciò determina il successo dell'articolo, che oltre a divenire, come già si è accennato, un manifesto culturale

---

<sup>259</sup> *Ivi*, pp. 158-159.



generazionale, verrà sempre citato in ogni cronaca del mito americano. Il nome di Pintor, inoltre, di qui in avanti, in molte delle narrazioni storico-critiche del mito americano, verrà accostato, pressoché in automatico, ai nomi di Vittorini e Pavese come uno degli alfieri della diffusione del mito stesso: per un solo articolo, è bene sottolinearlo, il germanista e traduttore dal tedesco, verrà reclutato alla causa dell'americanistica degli anni Trenta.

La partecipazione al convegno di Weimar, che per i discorsi ufficiali in parte riportati possiamo immaginare deprimente per Vittorini, dal punto di vista letterario e politico, potrebbe assumere, infine, tutto ciò considerato, connotati di positività. Per un paradossale principio di azione-reazione, il centro di irradiazione della cultura nazista (dove l'antiamericanismo è pensiero comune), attraversato in un momento delicatissimo della propria traiettoria politico-letteraria sia da Pintor che da Vittorini, si configura potenzialmente, come uno dei luoghi genetici del mito americano come mito politico.

### *8. Un mattonissimo intitolato Americana*

Vittorini farà ritorno dal viaggio in Germania intorno all'ultima settimana dell'ottobre del '42. In tutti i casi il 23 ottobre è certamente di nuovo a Milano: di nuovo al lavoro presso la casa editrice Bompiani.<sup>260</sup>

---

<sup>260</sup> Vd. lettera a Carlo Izzo del 23 ottobre 1943, da Milano: «Caro Izzo, scusa il lungo silenzio. La mia cartolina da Magonza o Colonia che fosse te lo avrà spiegato. Ma riprendiamo, ora, di buona lena» (in E. VITTORINI, *I libri...* cit., p. 228).

Il 31 ottobre in una lettera di ragguagli editoriali, riprendendo schematicamente, opera per opera, le situazioni lasciate in sospeso prima della partenza, aggiorna Valentino Bompiani sullo stato di avanzamento di *Americana*:

*Americana* – Chiamenti ha finito di stampare i sedicesimi con i nuovi corsivi. Siamo ora in attesa che Torriani li riceva e faccia la sostituzione. Con Mariani e Bossi si è intanto raggiunto l'accordo per la seconda edizione, al prezzo voluto da Pogni, e la settimana ventura avrà inizio la ristampa.<sup>261</sup>

La stampa dei sedicesimi contenenti l'antologia critica curata da Cecchi dunque è terminata e ci si appresta alla definitiva sostituzione dei corsivi vittoriani. Torriani, a Milano, provvederà al taglia-cuci e alla rilegatura editoriale del volume.

Con la fine di novembre *Americana* verrà finalmente distribuita ai rivenditori e da subito si delinea come buon successo editoriale: l'antologia registra ottimi risultati nelle vendite, oltre che per il successo acclarato che la letteratura americana riscuote nei primi anni Quaranta, probabilmente anche perché, contestuale alla distribuzione dell'antologia, è presumibile si diffonda la notizia delle travagliate vicende censorie faticosamente superate, e dell'abbattimento delle note vittoriniane da parte degli uffici del MinCulPop. L'antologia è probabile inizi ad essere percepita da subito come un oggetto proibito, vettore di un sotterraneo messaggio di contestazione verso la cultura di regime.

In questo senso, il 21 gennaio 1943, Vittorini, forte del successo editoriale dell'antologia, avanza una richiesta ardita a Bompiani:

Caro Bompiani,  
[...] Direttamente a me o alla Casa Editrice, o indirettamente ai librai, continue richieste per la *Breve storia della letteratura americana* citata da Cecchi come mia nei corsivi di *Americana*. Branduani [noto libraio milanese] mi ha detto che avrebbe potuto venderne in questi giorni anche 300 copie se l'avesse avuta. (Egli ha venduto 500 *Americana*). Non ti sembra sia il caso di strappare al Ministero il permesso per il volumetto? Ti sarei molto grato se, in un colloquio amichevole con Tosti o con Mezzasoma, ponessi la questione. Quei corsivi sono stati tolti da *Americana* per adeguare il libro alla prefazione di

---

<sup>261</sup> *Caro Bompiani...* cit., p. 134.

Cecchi. Ma nulla vieta che escano in un opuscolo a parte. Non sono mai stati condannati in sé e per sé. Se si ottenesse il permesso, io completerei il profilo storico con delle notizie bene elaborate su *tutti* gli scrittori americani antichi e moderni. Ne farei una cosa completa. E potremmo avere successo.<sup>262</sup>

Il successo di vendite ha fatto sì che le copie dell'antologia, dopo meno di due mesi dall'uscita nelle librerie, siano letteralmente *sold out*.<sup>263</sup> Non ve ne sono nemmeno per gli interlocutori coinvolti durante il complesso iter censorio: «A Corrado Pavolini farò avere l'*Americana* appena ce ne sarà una copia disponibile»,<sup>264</sup> aggiunge Vittorini, nella lettera appena citata.

Facendo leva su questo Vittorini, che non ha rinunciato a vedere pubblicati i propri corsivi, propone a Bompiani una pubblicazione in volume separato. Siamo di fronte ad un ultimo tentativo, fuori tempo massimo, di riacquisire la paternità perduta; e al tempo stesso alla ricerca di una rivincita, di fronte al programmatico sabotaggio messo in atto da Emilio Cecchi. L'editore milanese con ogni probabilità non darà spazio alle velleità vittoriniane, tanto che lo scrittore siciliano – i cui rapporti con Bompiani subiranno di qui a breve una fortissima incrinatura di derivazione politica<sup>265</sup> – riprenderà il tentativo di pubblicazione con Giulio Einaudi. Quest'ultimo ne dà conto in una lettera a Giaime Pintor, datata 3 aprile 1943:

Soprattutto l'incontro con Vittorini, da lungo tempo previsto e poi rapidamente deciso, ha superato, nei risultati, ogni più rosea previsione. Infatti ho ottenuto: 1) collaborazione alla nuova Collana con a) l'introduzione inedita e ritoccata di *Americana* [...] 2) promessa di affidarmi il prossimo romanzo, 3) passaggio alla Casa Einaudi che avverrà come limite massimo alla fine della

---

<sup>262</sup> *Ivi*, p. 139.

<sup>263</sup> In questo senso s'è visto come Vittorini e Bompiani, con sguardo lungimirante, già alla fine di ottobre avessero approntato una seconda edizione presso la tipografia Mariani-Bossi il cui *colophon* reciterà: «Finito di stampare il 25 gennaio 1943-XXI». La ristampa in oggetto sarà effettivamente nelle librerie agli inizi di marzo se si fa riferimento alla lettera, scritta da Vittorini a Bontempelli, il 21 febbraio 1943: «Di *Americana* e *Germanica* non ci sono copie. Si sono divorato tutto i librai, ma presto ci saranno le ristampe. Tra dieci giorni *Americana*» (E. VITTORINI, *I libri...* cit., pp. 178-179). La lettera in oggetto è pubblicata in volume con data "1942", come già segnalato nella nota 109, vi è un evidente errore di datazione: per questioni interne con ragionevole certezza essa va ri-datata "1943".

<sup>264</sup> *Caro Bompiani...* cit., p. 138.

<sup>265</sup> Si veda la corrispondenza Vittorini-Bompiani presente in: E. VITTORINI, *I libri...* cit., pp. 248-258.

guerra, ma probabilmente prima, in occasione del primo bisticcio con Bompiani.<sup>266</sup>

Il tentativo anche in questo caso non andrà a buon fine: a causa delle vicende belliche i discorsi fatti con l'editore torinese non avranno corso e la pubblicazione in volume dei corsivi, della quale Einaudi riferiva a Pintor con entusiasmo, vedrà la luce solamente nel dopoguerra, in altre sedi editoriali.

Al di là delle sorti dei corsivi, l'uscita in volume non rappresenta la fine dei problemi per l'antologia di Vittorini. Il successo di pubblico di *Americana* scatena anzi il coro dei detrattori. Giovanni Mosca, direttore della rivista satirica milanese «Bertoldo», dedica poche righe cariche di sprezzante ironia al volume: «Caro Manzoni, mi vanto, come te, di non aver mai letto libri americani, sono contento di essere ignorante di letteratura americana, faccio balletti d'irrisione anche intorno ad Elio Vittorini».<sup>267</sup>

Sulla stessa linea di antiamericanismo militante l'antologia sarà presa di mira da Ezra Pound. Lo scrittore statunitense, trasferitosi in Italia già dal '25 e arruolatosi alla causa fascista, dal 1940 con la trasmissione *Europe calling, Ezra Pound speaking* va tuonando contro l'usorocrazia americana sulle frequenze dell'EIAR: il progetto editoriale vittoriniano non può sfuggire ai suoi sermoni polemici. In un articolo intitolato *Scrittori e zavorra*, uscito sul «Meridiano di Roma» il 2 maggio 1943, scrive:

*Americana*, nella serie "Pantheon" di Bompiani, è un libro di mole notevole, di quella tale specie che pullula già da tempo nel paese d'origine. [...] Ma quale sarebbe lo scopo d'una collezione informativa? Di far conoscere lo sviluppo del pensiero o il corso della storia sociale del paese esaminato? O la storia dello sviluppo della letteratura, o dello stile di scrivere?

[...] L'arte narrativa delle colonie e del continente dell'America del Nord rimase parrocchiale fino a che James "scopri" la Francia. D'allora in poi gli scrittori americani si sforzarono di raggiungere il livello di Maupassant e, in rari casi, di Gouncourt.

[...] Mezza dozzina degli autori rappresentati nel "Panteon" di *Americana* sono indebitati a McAlmon, forse non tutti sapendo di esserlo.

---

<sup>266</sup> LUISA MARANGONI, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 161.

<sup>267</sup> R. CROVI, *Il lungo viaggio...* cit., pp. 195-196.

[...] Avendo Elio Vittorini compiuto uno sforzo grande, è un peccato che il sistema editoriale dia poca probabilità d'uno sforzo ulteriore, il quale darebbe all'antologia una autorità veramente inoppugnabile.

[...] 1) Per riassumere, manca in *Americana* una chiara indicazione dell'importanza del romanzo lungo sulla formazione del romanzo breve, che è in parte un'attività parassitica. Manca una delimitazione chiara dell'effetto dell'ebreo sul corso del mondo letterario in America. [...] per virtù del marciame critico (rappresentato in margine nella collezione Vittorini) [...]; penetrazione delle librerie; strangolamento del commercio libero ed esclusione della LETTERATURA RIBELLE. Sempre più in Inghilterra le parole "letteratura ribelle" verranno adoperate per designare la letteratura anti-usurocratica.

2) Manca alla collezione Vittorini l'indicazione dei capisaldi, ovvero manca il rilievo dovuto alla prosa di Adams e di Jefferson e forse un accenno a Thoreau.

[...] La collezione Bompiani-Vittorini fa un passo, anzi, parecchi passi avanti; ancora due o tre e si arriverebbe ad una presentazione autorevole.

Vittorini nomina alcuni scrittori di importanza nelle pagine 664-5, ma mostra una differenza d'opinione, una differenza di stima piuttosto diversa da quella del sottoscritto. Inutile discutere *de gustibus*. Io direi che egli apprezza cose di terz'ordine o addirittura schifose, invece d'una scrittura vera, ma, naturalmente, egli mi risponderebbe per le rime, mettendo quello che è per me negatorio e marcio al posto dell'*Eimi, Passaic River, Miss Knight*. Ed egli avrebbe l'appoggio di tutto il giornalismo corrente New Yorkese. Questo dipende naturalmente dal fatto dell'aver egli preso Ludwig Lewisohn come guida e suo consigliere (quest'ebreo è citato per tante riprese da Vittorini e compagni). Arriva quindi in un mondo letterario che non ha etica, che non ha valori chiari, in un mondo dove tutto scivola. [...] È un mondo dove il valore commerciale si infiltra, influisce, impedisce.

[...] L'impostazione su questa base rappresenta un pericolo perché Vittorini non mette in guardia il lettore italiano sulla natura dell'impostazione stessa. L'antologia di Vittorini continua ad accettare questo mondo letterario senza vederne la grande parte di pericolo.<sup>268</sup>

Raffaella Rodondi nota come la recensione di Pound «per quanto insidiosa [...] non sembra influire sul cammino di *Americana*».<sup>269</sup> Ed in effetti non si registrano immediate conseguenze dopo l'articolo del maggio 1943. La prima reazione all'articolo di Ezra Pound che si registra è quella di Valentino Bompiani, che il 25 maggio scrive a Vittorini:

---

<sup>268</sup> EZRA POUND, *Scrittori e zavorra*, in «Meridiano di Roma», 2 maggio 1943, p. 1. Ora anche in: ID., *Idee fondamentali. "Meridiano di Roma" (1939-1943)*, a cura di Caterina Ricciardi, Roma, Lucarini, 1991, pp. 159-162.

<sup>269</sup> Si vedano le note di Raffaella Rodondi in: E. VITTORINI, *Letteratura... 1938-1965...* cit., p. 170.

Caro Vittorini,  
«Meridiano di Roma». (Te lo mando).

Avrai certamente letto l'articolo di Ezra Pound, lusinghiero nonostante le critiche. Ma pericoloso!!

A proposito delle quali vorrei sapere il tuo parere. Dato che rivolge a noi un invito diretto per migliorare, secondo le sue vedute, la prossima edizione, dimmi cosa pensi ci sia da approvare oppure da obiettare. Vedi tu di rispondere a lui quale sia stato il criterio dell'antologia.

Cordialmente,

Val. Bompiani<sup>270</sup>

Bompiani ad una prima lettura dell'articolo non deve risultare particolarmente preoccupato. Prima di spedire la lettera tuttavia, probabilmente in seguito ad una analisi più attenta del contenuto delle pagine di Pound, un ripensamento gli fa aggiungere a penna, a margine del testo dattiloscritto,<sup>271</sup> il “ma pericoloso” di cui sopra, corredato da ben due punti esclamativi, a sottolineare i potenziali rischi ai quali l'articolo di Pound sottopone *Americana*. Il pericolo che Bompiani coglie, sebbene non in primissima istanza, facilmente riguarda le velate accuse di filogiudaismo mosse a Vittorini dallo scrittore americano, che potrebbero attivare reazioni in seno al MinCulPop o addirittura presso la Commissione per la bonifica libraria, incaricata di epurare gli scaffali delle librerie dalle opere degli autori ebrei.<sup>272</sup>

Vittorini, sollecitato da Bompiani, effettivamente prende contatto epistolare con lo scrittore americano, tanto che il 29 maggio risponde: «Ho scritto a Pound e dalla velina vedrai qual è il mio punto di vista sul suo articolo».<sup>273</sup> Nella lettera (dello stesso 29 maggio) Vittorini non nasconde a Pound il proprio disaccordo con alcune delle tesi espresse in *Scrittori e zavorra* e a seguire cerca di spiegare quali fossero le differenze tra l'edizione originale e quella poi effettivamente messa in commercio.

---

<sup>270</sup> *Caro Bompiani...* cit., p. 47.

<sup>271</sup> Vd. *Ivi*, p. 572.

<sup>272</sup> Ludwig Lewisohn rientrava negli elenchi degli autori soggetti ad epurazione libraria (vd. GIORGIO FABRE, *L'elenco. Censura fascista, editoria e autori ebrei*, Torino, Silvio Zamorani editore, 1998, p. 82).

<sup>273</sup> *Caro Bompiani...* cit., p. 148.

Tenta infine di smorzare la polemica con toni di falsa modestia e attraverso vaghissimi propositi di ricezione dei preziosi consigli dello stesso Pound:

[...] lei deve rendersi conto che il libro viene da un'idea molto personale della letteratura americana e non da una presunzione di una conoscenza culturale della medesima. Se il nostro dialogo continuerà (per lettera, si capisce) il libro potrà cambiare in qualche suo aspetto. Io non credo di essere un uomo chiuso, e sono pronto ad accogliere qualunque aiuto che non mi portasse fuori strada. Per esempio vorrei conoscere meglio di quanto non mi sia stato possibile finora MacAlmon, Williams e gli altri che lei cita. Ha modo e voglia lei di farmeli conoscere in tutto quello che hanno scritto?<sup>274</sup>

La mediazione diplomatica tentata da Vittorini con ogni probabilità deriva da mere questioni di opportunità editoriale: da un lato si tratta di convincere Pound a lasciar perdere *Americana*, proprio per i rischi che il suo interessamento (in senso negativo) può rappresentare per il volume; dall'altro non bisogna giocarsi la collaborazione dello scrittore americano per il *Dizionario delle opere*, impresa editoriale alla quale Bompiani tiene particolarmente.

Ezra Pound risponderà a Vittorini, a strettissimo giro, il 1 giugno 1943:

Caro Vittorini,

voi mi domandate una corrispondenza piuttosto [*sic*] enciclopedica. [...] Pensate alla mia esperienza di 35 anni, a quello che ho saputo dai grandi editori / naturalmente inglesi e americani, videlicet giudeizzati. Di fatto i migliori furono ebrei, e gli inglesi i più MERRRDA. Oxford Press, ecc. TUTTI. Merrrda. Mai un libro nuovo di genio ignoto. [...] Il reato dell'*Americana* cade più sul porco sistema critico ed editoriale americano che su voi forestieri che hanno cascato nel pantano. Credo di aver indicato questo nel mio art / sul *Mer / di R[oma]*.

[...] Non avendo mai letto qualsiasi libro mio di critica vi siete sbagliato in diversi punti (pagine sciolte che mi mandaste). E vostro collega ha citato diversi grumi (Lewishon [*sic*] etc. fango di basso, etc.). E la Stein è una canassa che non ha avuto a che fare collo sviluppo della nostra poesia / L'influsso della sintassi YIDDISH sulla lingua inglese / poi pretesti /

2. Sempre pericoloso narrare il passato di autori che ignorate. E più o meno ingiurioso supporre che Eliot ed io, avendo la conoscenza della letteratura

---

<sup>274</sup> E. POUND, *Lettere 1907-1958*, a cura di Aldo Tagliaferri, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 157. In questa sede editoriale la lettera di Vittorini a Pound è citata solo parzialmente. Sul prossimo numero di «Letteratura e letterature» (a. XI, v. 11, 2017), tuttavia, la lettera (assieme ad altre di Vittorini allo scrittore americano) dovrebbe vedere una pubblicazione integrale, secondo quanto indicato a chi scrive da Edoardo Esposito.

classica ed europea, avremmo passato i nostri giorni a leggere la zavorra dei mediocri che voi citate come “coloro che incoraggiavano” nostri sforzi. Per brevità scrivo in puntini.

Vanità provinciale / letteratura “americana” / H. James, Whistler, io, Eliot, abbiamo scappati... Non concentrando poi attenzione sulla vita del mercato locale a New York. Naturalmente i professorini ecc. loro capitale in America hanno voluto vendere la loro merce. Non vostra colpa se non avete conosciuto certi piccoli fatti di biografia.

[...] Pag. 496 / NO / non fonte comune nei negri per me e Stein. Stein / youpine / Parigi / mediocre prosa in *Three lives*.

[...] NO/NO/NO/ vo. pag. 499 / dire che questi professori hanno incoraggiato / la loro “Critica” MERRRDA ha incoraggiato la poesia: uguale a dire che Benedetto Croce fu creato da Virginio Gayda.

[...] Van W. Brooks!!! My Krist!!! Perché non prendete un elenco della università di Kansas, e dite che gli insegnanti in Oklahoma hanno incoraggiato ecc. Yeats e Joyce.

[...] Poe e Whitman sono arrivati in questo mondo (provincia) americana per via dell'Europa DOPO il solito *time lag* americano.

Bene che citate S. Crane / i suoi libri furono trascurati in America nel 1900, e sono rimasti difficili da trovare, malgrado la stima.

[...] Ma porrrrrcaaa miseria; ho scritto tanto, lavorato, fattomi impiegato, facchino, portato pacchi alla posta, per stabilire qualche criterio, e per far STAMPARE i veri e vivi scritti dal 1912 al 1920 / che perdo la pazienza aprendo un prodotto commerciale (*Americana*) che cita il fango e merda commerciale, tale Lewishon [*sic.*], e tutta la sequela.

[...] Tutto questo può essere pignoleria: ma per un libro di riferimento, meglio accenni precisi quanto possibile.

[...] Basta per stasera.<sup>275</sup>

Della lunghissima lettera di Pound, vero e proprio sfogo torrenziale, dai toni lievemente deliranti, si sono riportati i passaggi maggiormente comprensibili. Lo scrittore americano, nel suo stile semi-telegrafico – frammisto di un basso e violento turpiloquio; vergato in un italiano scorretto; contaminato di americanismi e ibridato da neologismi (talvolta di oscurissima ricezione) – sostanzialmente ribadisce quanto scritto nell'articolo pubblicato sul «Meridiano di Roma». Il “reato” di *Americana* consiste nell'essersi avvalsi di critici ebrei (Lewisohn uno tra tutti) o “giudeizzati” e nell'aver dato spazio agli autori canonizzati dal “porco sistema critico americano”, per meri interessi commerciali. A queste reprimende vanno aggiunte quelle più specificamente personali, riguardanti i giudizi espressi da

---

<sup>275</sup> *Ivi*, pp. 157-161.



Vittorini intorno all'opera dello stesso Pound. Sono inaccettabili in questo senso: i riferimenti ad una possibile derivazione europea (dalla “zavorra dei mediocri”); l'accostamento con l'ebrea Gertrude Stein; l'individuazione di una qualche familiarità con gli *spirituals* negri.

Le contestazioni di Pound, se si guarda per un attimo ai riferimenti di pagina presenti nella missiva, introducono un ulteriore elemento da tenere in considerazione: lo scrittore americano nel rispondere a Vittorini sembra non riferirsi esclusivamente all'antologia pubblicata nella forma emendata da Cecchi, ma avere sottomano anche i corsivi originali di Vittorini.<sup>276</sup> Com'è possibile questo? È probabile che Vittorini, per illustrare allo scrittore americano quale fosse il delta esistente tra l'*Americana* pubblicata e quella sequestrata, contestualmente alla lettera del 29 maggio, abbia inviato (tutti o solo in parte)<sup>277</sup> i quartini slegati contenenti i corsivi originali (il riferimento di Pound alle “pagine sciolte che mi mandaste” avvalorava fortemente quest'ipotesi).

Pound probabilmente non apprezza i corsivi vittoriniani più di quanto non avesse apprezzato l'antologia critica messa in campo da Emilio Cecchi, cosicché la sua lettera diviene immediatamente una sorta di stroncatura del capitolo critico intitolato *Il rivolgimento delle forme*, dedicato da Vittorini, tra gli altri, proprio allo stesso Pound.

Come non bastasse, il giorno successivo (2 giugno), prima di spedire la missiva, lo scrittore americano torna a riprendere il discorso in un lunghissimo *post scriptum*:

P.S. Tornando alla va/ lettera / Sì, ho voglia di farvi conoscere altri libri di McAlmon ecc. MA, mi portano via [i] miei libri. Quel porco Rosso detiene *The Apes of God* di W. L[e]wis, per esempio [...].

---

<sup>276</sup> Pound nel contestare a Vittorini l'assenza di qualunque grado di parentela da Gertrude Stein e dai “negri”, fa riferimento a p. 496 dell'antologia: è nell'edizione “aprile 1941” (oppure “marzo 1942”) che a p. 496 si trovano – nei corsivi vittoriniani originali – passaggi che affrontano specificamente l'argomento (nell'edizione emendata da Cecchi dell'ottobre 1942, gli stessi passaggi si trovano parzialmente ripresi a p. 495). Più dirimente in questo senso la serie di riferimenti che Pound riprende da p. 499: essi sono presenti solo nei corsivi originali, mentre sono del tutto espunti dall'edizione dell'ottobre 1942.

<sup>277</sup> È probabile che Vittorini avesse inviato a Pound i soli corsivi riguardanti *Il rivolgimento delle forme*, nei quali per l'appunto era trattata l'opera di Pound (in *Americana...* cit., 1941, pp. 494-500; ora anche in: E. VITTORINI, *Letteratura... 1938-1965...* cit., pp. 146-152).

Quelli di McAl/ sono irrimediab/ perché la canaglia commerciale non l'ha mai stampato. Sono imperfetti, ma gli altri ne hanno mangiato e approfittato.

[...] Perché non rispondete al mio articolo sul *Meridiano* / se le pagine che mi mandaste sono ancora inedite: pubblicatele sul *Meridiano*, o almeno un riassunto, e una esposizione del vo/ pto/ di vista, ALMENO. Inutile che voi rimanente sospetto d'aver onorato Lewishon [sic], e collaborato all'avvelenamento del pubb/ ital/

[...] Non ho negato l'utilità d'un cestino generale / sul *M[eridiano] di R.* deploravo che il criterio della bassa commercialità giudeo-Yanqui fosse trasportato in Italia, dove ce n'è già abbastanza (a bloodybast/anZZZAAAA). Sputate, conspuez almeno Lewishon [sic].

AND *The Century* and Ellery Sidgewick.<sup>278</sup>

Pound, si intuisce dal *post scriptum*, sembra convinto della “buona fede” di Vittorini: conserva in qualche modo l'idea, espressa nella prefazione di Cecchi, che l'antologia sia stata imbastita e presentata al pubblico con funzioni di “profilassi” (come “cestino generale”, per l'appunto: utile al pubblico italiano per rendersi conto di come la letteratura statunitense sia di fatto “spazzatura”). Il pensiero che il progetto antologico americano, per lo scrittore siciliano, potesse avere tutt'altri propositi di costruzione mitografica, sembra non sfiorare lo scrittore statunitense nemmeno per un momento. Di qui la proposta, a Vittorini, di mettere in campo una sconfessione di *Americana* sul «Meridiano di Roma»: così da potersi disculpare dall'aver “collaborato all'avvelenamento del pubblico italiano”. Proposta, che come si può facilmente immaginare, verrà lascerà cadere.

Sarebbe sufficiente tutto questo per giudicare come controproducenti i risultati del tentativo di mediazione messo in campo da Vittorini (su suggerimento di Bompiani). Tuttavia lo scrittore americano, acceso oramai dal proprio stesso eloquio, non si ferma qui. La missiva vittoriniana, l'aver letto (tutti o solo in parte) i corsivi originali di *Americana*, la lettera preparata per Vittorini, sono elementi che sommati assieme contribuiscono a dare nuovo fervore, in Pound, allo spirito di polemica antistatunitense. Subito dopo aver risposto a Vittorini, il poeta domiciliato a Rapallo verga un nuovo articolo, che comparirà sul «Meridiano di Roma» il 6 giugno del '43. Lo scritto, riportato in evidenza da Bruno Pischetta, riprende le

---

<sup>278</sup> E. POUND, *Lettere...* cit., pp. 161-162.

argomentazioni presenti in *Scrittori e zavorra*, questa volta però con toni, ben più virulenti, mutuati probabilmente dalla lettera appena inviata a Vittorini:

È tempo di ribadire certe osservazioni già stampate in queste pagine del «Meridiano». L'Italia è conservatrice. L'italiano disprezza la propaganda.

[...] I rapporti culturali con l'estero devono tener conto del grado della cultura estera; dico non solamente del grado della corruzione mercantile o usurocratica che pervade certi altri paesi, ma anche della forza, o delle forze ignote o trascurate in quei stessi paesi.

[...] Così un antologista, riferendoti citazioni di un critico abietto quale il Lewisohn deve capire che questo indica il marcio, e non deve presentare questa critica come un passaporto.

Non si è capito ancora che importare la letteratura, o meglio, la materia stampata, che fa parte della corruzione estera, è come collaborare alla corruzione italiana, o almeno attentare alla corruzione d'un ceto di lettori.

Si deve e si possono presentare certi fenomeni esteri come *specimen*, come *specimen* di laboratorio da esaminare col microscopio; come germi di trachinosi ma non come pascolo per tutti.

Non si fa scambio culturale con l'estero senza conoscere qual prodotto estero è degno d'importazione. I falsi orizzonti non giovano...<sup>279</sup>

L'attacco pubblico all'operazione di “contrabbando” della letteratura americana, messa in campo da Vittorini, questa volta si fa ben più diretto, e ben più pericoloso.

Nel frattempo al Ministero della Cultura Popolare, il 6 febbraio, si è registrato un cambio di vertice dovuto ad un rimpasto generale interno al governo Mussolini: ad Alessandro Pavolini è subentrato Gaetano Polverelli. L'avvicendamento alla direzione del dicastero incaricato della censura, in combinazione – si può ipotizzare – con le invettive poundiane, ha ripercussioni dirette (ancora una volta negative) sui casi di *Americana*. Il volume viene nuovamente attenzionato dal MinCulPop. In una nota del Gabinetto, datata 26 giugno, troviamo quanto segue:

Proprio nei giorni dei massacri di Grosseto, di Sardegna e di Sicilia, l'editore Bompiani mette sfacciatamente fuori un “mattonissimo” intitolato *Americana*

---

<sup>279</sup> E. POUND, *Sulla propaganda*, in «Meridiano di Roma», 6 giugno 1943, p. 1. Ora anche in: ID., *Idee fondamentali...* cit., pp. 163-166.

antologia di scarso valore con prefazione di un accademico e traduzione di Vittorini; antologia condotta sui modelli dell'ebreo Lewis[ohn]. E lo stesso Bompiani continua nelle stampe e ristampe di Cronin, Steinbeck e altri, bolscevichi puri e in ogni caso perniciosissimi.

Mondadori a sua volta dopo aver per anni contribuito ad “educare” alla frivolezza e immoralità americana i nostri giovani con la collana “La Palma”, e con i “gialli”, oggi prosegue nelle ristampe di autori inglesi e americani.<sup>280</sup>

Subito sotto, scritto a macchina con inchiostro rosso, compare: «Concordo perfettamente. Ho dato disposizioni per un rigoroso catenaccio e per il ritiro dalla circolazione dei volumi suindicati».<sup>281</sup> A fianco scritto in blu, a mano, dal Ministro Gaetano Polverelli: «Sì, è ora di finirla!».<sup>282</sup>

La nota, a distanza di 20 giorni dall'uscita del secondo articolo poundiano, riprende molte delle argomentazioni e dei toni in esso contenuti: si rileva quanto sia “sfacciato” da parte di Bompiani e Vittorini, mentre Italia e Stati Uniti sono in guerra, diffondere la letteratura americana, “perniciosa, immorale e bolscevica”; si esprime ripulsa e sospetto di fronte all'apparato critico “condotto sui modelli dell'ebreo Lewisohn”; si denunciano gli aspetti di contagio e corruzione (“trachinosi” scriveva Pound, derivando la terminologia dalle pagine della prefazione di Cecchi) di operazioni di diffusione della letteratura statunitense, come quella messa in campo da Vittorini e Bompiani, in particolare per le giovani generazioni.

Le consonanze tra l'articolo di Pound e la nota ministeriale suggeriscono la possibilità di un rapporto consequenziale, del primo sulla seconda. Vi sarebbe in questo caso una qualche responsabilità da parte di Pound, nella risoluzione del MinCulPop di applicare un “rigoroso catenaccio” alla diffusione di *Americana*. In tutti i casi, che gli scritti di Pound abbiano ispirato o meno i funzionari ministeriali, il Ministro Polverelli dichiara lapidario “è ora di finirla”, e la disposizione di sequestro viene sancita ultimativamente.

---

<sup>280</sup> G. MANACORDA, *Come fu pubblicata...* cit., p 68.

<sup>281</sup> *Ibidem*.

<sup>282</sup> *Ibidem*.

Il veto definitivo del Ministero sull'antologia tuttavia sortirà risultati “poco soddisfacenti”. Claudio Pavese ha dimostrato infatti come *Americana* veda, appena un anno dopo la definitiva disposizione di sequestro, una ristampa “clandestina” (probabilmente nell'agosto del '44) identica alle due precedenti dell'ottobre '42 e del gennaio '43.<sup>283</sup> I volumi appartenenti a questa tiratura non autorizzata eluderanno le disposizioni censorie presentando frontespizio e colophon retrodatati.

A ostacolare la diffusione dell'*Antologia* dal '43 in poi saranno con ogni probabilità motivazioni di carattere contingente, più legate alle circostanze belliche che ai divieti del MinCulPop. Il dicastero incaricato della censura forse non avrà nemmeno il tempo di dare applicazione all'interdizione espressa: di lì a breve, il 25 luglio del '43, sarà travolto infatti dalla caduta del governo Mussolini. Nonostante la successiva riorganizzazione degli uffici a Salò, sotto la direzione di Ferdinando Mezzasoma, si può immaginare che l'efficacia della ramificata rete di controllo editoriale sarà in qualche modo compromessa.

### *9. Una rivincita per immagini*

Vittorini nei primi anni Cinquanta, in una lettera al fratello Ugo – testimonianza di una ramificazione di carattere eminentemente familiare, del dibattito intorno a politica e cultura apertosi con il PCI<sup>284</sup> – scriverà:

In effetti la cultura è una cosa e l'altra contemporaneamente: figlia e madre, schiava e libera, asservita e indipendente o ribelle o comunque resistente. [...] Una *certa* libertà della cultura esiste da sempre. Persino gli ideatori delle piramidi sono stati liberi nel produrre quelle forme di tragica negazione e

---

<sup>283</sup> Vd. CL. PAVESE, *L'avventura...cit.*, pp. 166-168

<sup>284</sup> Di questo dibattito si darà conto corsivamente nel prossimo capitolo.

servirle come tombe ai Faraoni che avevano ordinato loro dei monumenti magnificanti. Libertà dissimulata, si capisce. Libertà che doveva contare sull'incompetenza dei governanti [...].<sup>285</sup>

Il valore del discorso vittoriniano intorno alla libertà della cultura, alla “libertà dissimulata” dei costruttori di piramidi, potrebbe essere ripreso per mettere in campo alcune considerazioni retrospettive in direzione di *Americana*.

Dalla ricostruzione delle vicende editoriali e censorie dell'antologia si potrebbe facilmente decretare il fallimento del progetto, perlomeno per ciò che concerne le primigenie intenzioni di Vittorini. L'antologia, ammansita dalla prefazione e dalle note critiche di Emilio Cecchi ha infatti perduto tutto il capitale controculturale che ne animava gli intenti nel proposito originario, e l'idea di America di Vittorini, malamente usurpato del ruolo di curatore, appare sovvertita in una visione che finisce per esserne l'esatto opposto: un'immagine provinciale e posticcia ad uso e consumo dei fasci. La costruzione mitografica risulta sabotata e gli “astratti furori” di Vittorini e di una parte della sua generazione a cui l'orizzonte d'oltreoceano pareva poter dar risonanza e voce letteraria, pare rimangano inespresi. La macchina della censura dà insomma l'impressione di aver funzionato a dovere, arginando tempestivamente il dissenso politico e culturale che *Americana* avrebbe potuto rappresentare.

Se si volesse mutuare un'immagine dalla lettera di Vittorini al fratello Ugo si potrebbe affermare che in qualche modo il progetto antologico si è tramutato in un monumento funebre al mito americano: una piramide “offerta” al regime a “negazione” dell'americanismo. Il cerchio in qualche modo si chiude: anche Cecchi, infatti, descrivendo la letteratura statunitense nella sua celebre prefazione, evocava l'immagine di una piramide, specificando tuttavia come di «piramide d'orrori»<sup>286</sup> si trattasse.

Qualora si volesse perpetuare per *Americana* l'allegoria egittologica messa in campo da Vittorini resta da domandarsi in quale elemento dell'antologia si possa

---

<sup>285</sup> E. VITTORINI, *Gli anni...* cit., pp. 395-396.

<sup>286</sup> *Americana...* cit., 1942, p. XXII.

annidare quella “libertà dissimulata” che persino i costruttori di piramidi riuscirono in qualche modo a riservarsi. La risposta potrebbe riguardare la natura fototestuale dell’antologia. Per la complessità cronologica delle vicende dell’antologia sino a questo punto, si è volutamente lasciata da parte questa questione, che per *Americana* ha tuttavia carattere strutturale.<sup>287</sup>

Uno degli elementi che caratterizzano i volumi della collana «Pantheon» è, tra le altre cose, la presenza di un accompagnamento iconografico, solitamente costituito da riproduzioni di opere d’arte: già a partire dal primo volume antologico della collezione, le *Lettere d’amore degli scrittori italiani*, comparivano sedici fogli fuori testo con opere della tradizione pittorica italiana<sup>288</sup> (lo stesso varrà la quasi totalità dei volumi successivamente pubblicati nella collana).

Anche *Americana* ha un apparato illustrativo: rispetto alle altre antologie di «Pantheon» tuttavia esso ha tutt’altra natura. Le illustrazioni, per la stragrande maggioranza, non sono riproduzioni di quadri, ma fotografie. *Americana* è un fototesto.

La scelta di Vittorini di accompagnare la storia della narrativa statunitense con una colonna illustrativa di carattere fotografico certamente non è casuale, ma risponde in qualche modo all’idea di letteratura e di civiltà americana che lo scrittore vuole fornire al lettore. Nei suoi corsivi Vittorini tesseva l’epopea di un’America che si distaccava dalla madre Europa, oramai in decadenza, si slegava dalle antiche tradizioni, per poi esprimere una vicenda letteraria “barbara e feroce”, plasmata a stretto contatto con la vita e con la realtà, lontana dalla retorica delle accademie. Costruiva insomma il mito – apertamente contestato da Cecchi e da tutti gli americanisti più tradizionali (con buone ragioni è da dire) – di una letteratura anti-letteraria.

---

<sup>287</sup> L’articolo di riferimento per ogni indagine intorno all’apparato illustrativo di *Americana* è: G. UNGARELLI, *Elio Vittorini...* cit., pp. 501-521.

<sup>288</sup> Per la maggior parte incisioni, disegni e quadri. Compaiono solo due fotografie: una di Ippolito Nievo ed una seconda di Gabriele D’Annunzio.

Perpetuare per immagini quest'idea potrebbe risultare complesso qualora si decidesse di ricorrere, per le illustrazioni, a riproduzioni d'opere d'arte (tradizionalmente intese): si metterebbe il lettore al cospetto di una rappresentazione della realtà ancora una volta indiretta, mediata, artisticamente filtrata. La fotografia attiene invece ad una sfera che ha una relazione ben più diretta con la realtà e con la vita: è in certa misura l'unica forma artistica che ha caratteri di anti-artisticità, così come la letteratura statunitense (nella narrazione vittoriniana), assume connotati di anti-letterarietà. Un'illustrazione senza filtri artistici per accompagnare una scrittura senza filtri letterari: questa sembra essere l'idea di Vittorini. Un mezzo artistico "nuovo" per una letteratura nuova: apparato fotografico e apparato critico scorreranno paralleli, e sembreranno raccontare, attraverso linguaggi diversi, la stessa identica storia.

Nell'edizione dell'ottobre 1942 accadrà però, come s'è visto, che a fare da contrappunto ai testi letterari e alle immagini scelte da Vittorini non saranno più i corsivi appositamente progettati dallo scrittore siciliano. Ciononostante l'apparato fotografico sembra continuare ad esercitare la propria funzione. Anche dopo l'esproprio critico di *Americana* (con l'inserimento della premessa di Cecchi, il taglio dei corsivi vittoriniani e l'innesto della posticcia antologia critica dello stesso Cecchi) la colonna illustrativa sembra rimanere come muto elemento di resistenza della costruzione mitografica vittoriniana. L'apparato iconografico ripara in qualche modo all'assenza delle note di Vittorini, e le fotografie assumono in qualche misura una funzione vicaria, reggente, rispetto ai corsivi spodestati.

Rispetto all'individuazione, per la colonna illustrativa, di questa funzione di apparato critico "resistente", la critica che si è occupata di *Americana* è di fatto unanime. Il primo a mettere in evidenza questo elemento è stato forse Sergio Pautasso, che già nel 1968 scriveva: «E si aggiunga che il nucleo letterario, di per è



già abbastanza sconvolgente, era corredato da una sequenza iconografica che da sola avrebbe potuto costituire un discorso rivoluzionario».<sup>289</sup>

A spendersi più diffusamente sull'argomento sarà in seguito Anna Panicali, che individuerà un vero e proprio conflitto tra l'illustrazione fotografica e l'idea di America espressa da Cecchi nella sua prefazione:

La seconda edizione (la prima per il pubblico), introdotta da Emilio Cecchi, accademico d'Italia, venne mutilata dei raccordi critici. Al loro posto apparvero, prima di ciascuna sezione in cui l'antologia era divisa, dei *collages* tratti da diversi autori. Erano rimaste tuttavia le immagini che corredevano e scandivano i testi narrativi; le illustrazioni che Vittorini aveva impaginato per realizzare la sua biografia del mondo nuovo. [...] I corsivi furono soppressi, ma le illustrazioni restarono. E certamente fecero a pugni con la prefazione di Emilio Cecchi, per il quale l'America non fu che una risposta avida e disordinata allo spaesamento e all'eccesso delle emozioni.<sup>290</sup>

Raffaella Rodondi sulla stessa linea della Panicali affermerà in seguito:

Dell'antologia resiste, con la selezione di autori e testi, l'apparato iconografico, ch'è peraltro uno dei tratti salienti della collezione «Pantheon». Nel caso specifico, in luogo delle consuete riproduzioni d'arte abbiamo circa centotrenta fotografie (paesaggi naturali e urbani, avvenimenti storici, ritratti e scene di vita quotidiana) che Vittorini stesso aveva provveduto a scegliere, montare e commentare con brevi allusive didascalie [...]. Inframezzato alle sequenze narrative per l'intero corso del volume, l'eccezionale corredo illustrativo basta, per sé solo, a inclinare quel progetto di lettura neutrale e aristocraticamente distaccata che la prefazione e l'accostamento dei diversi passi critici intendevano promuovere.<sup>291</sup>

Ad aggiungere nuove ipotesi interpretative riguardo alla colonna illustrativa sarà tuttavia Claudio Pavese:

In tutti i casi, l'apparato illustrativo così concepito, funzionò come vero e proprio apparato critico parallelo e di 'riserva'. La serie di immagini caratterizzate da contenuti di forte umanità, poste a corredo dei testi in modo 'silenzioso quanto anonimo' per non destare sospetti nella censura (quasi che

---

<sup>289</sup> S. PAUTASSO, *L'avventura...* cit., p. 1055;

<sup>290</sup> A. PANICALI, *Elio Vittorini...* cit., pp. 182-183.

<sup>291</sup> Si vedano le note di Raffaella Rodondi in: E. VITTORINI, *Letteratura... 1938-1965...* cit., p. 168.

Vittorini presagisse il futuro divieto nei confronti dei suoi scritti), risultò ‘rivoluzionario’ forse ancor più dei corsivi stessi.<sup>292</sup>

Se Pautasso, Panicali e Rodondi in qualche modo relegano l’acquisizione di una funzione di apparato critico di riserva, alla contingenza delle vicende censorie, Pavese si spinge leggermente oltre, sollevando l’ipotesi che in tutto questo una qualche consapevolezza da parte di Vittorini ci fosse. Egli si domanda se lo scrittore siciliano, nel costruire l’accompagnamento fotografico, non avesse in qualche misura propositi programmatici: quasi che, presentando l’espulsione forzata dei propri corsivi, volesse preparare in anticipo sull’intervento censorio quell’“apparato critico parallelo e di riserva” che le fotografie in ultima analisi sembrano rappresentare.

L’ipotesi pare confermarsi se si confronta la cronologia compositiva della colonna illustrativa con quella degli scritti contenuti nell’antologia, in rapporto ai problemi con la censura: l’elaborazione dell’apparato iconografico non coincide con la prima stesura di *Americana*. Nell’autunno del 1940, infatti, quando le prime bozze vengono inviate in copia al Ministero per essere passate al vaglio censorio, probabilmente le tavole fotografiche non sono ancora definite.

Bompiani, come si ricorderà, aveva mandato in stampa il volume già a novembre, confidando nel nulla osta. Il divieto del Ministero giunto in via informale alla fine del mese aveva costretto all’arresto delle rotative di stampa quando erano già stati ultimati i tre quarti del lavoro. La conferma dello stop, infine, era stata comunicata ufficialmente con una lettera di Pavolini del 7 gennaio del ’41. Sino a quest’altezza cronologica, riguardo l’apparato iconografico, in tutta la corrispondenza non compariva nemmeno un accenno.

La presenza di illustrazioni nell’antologia viene nominata per la prima volta dallo stesso Valentino Bompiani solo il 6 febbraio 1941, quando scrive a Pavolini per richiedere un risarcimento, per i danni dovuti al divieto di pubblicazione: «Di concreto posso dirvi soltanto che l’Antologia Americana mi è costata circa

---

<sup>292</sup> CL. PAVESE, *L’avventura...cit.*, p. 157.

centomila lire (21.000 di traduzione, 14.000 di compilazione, 20.000 di illustrazioni, 5.000 di diritti d'autore e il resto di stampa)». <sup>293</sup> Che queste cifre rispecchino le spese effettivamente sostenute dalla casa editrice è improbabile. Sono cifre traballanti, a metà tra un consuntivo di spesa e un preventivo: lo si deduce dalla brutta copia della stessa lettera, conservata all'archivio Bompiani. Le cifre presentate a Pavolini, in prima stesura hanno importi completamente diversi, rispettivamente: «18.000 di traduzione, 12.000 di compilazione, 30.000 di illustrazioni», <sup>294</sup> mentre per i diritti d'autore compare uno spazio vuoto compilato solo in un secondo momento con la somma definitiva. In particolare: se l'oscillazione per le cifre di traduzione e di compilazione è giustificabile anche nell'ottica di un resoconto di spesa, per la cifra riguardante le illustrazioni, un'oscillazione di 10.000 lire risulta eccessiva e fa pensare più ad un preventivo che ad un consuntivo. Siamo autorizzati a credere dunque che a quest'altezza l'antologia fotografica sia ancora in fase di elaborazione, per non dire di progettazione, tanto che lo stesso Valentino Bompiani non è in grado di quantificare con esattezza la spesa che la casa editrice è in procinto di affrontare per le illustrazioni.

Ad ulteriore sostegno dell'ipotesi di un'elaborazione tardiva della colonna illustrativa per *Americana*, Claudio Pavese sottolinea quanto segue:

Teniamo peraltro presente che *Americana*, quando nel 1940 viene presentata per la prima volta al Ministero, è la prima opera posta in lavorazione della collana «Pantheon»; collana che non ha ancora acquisito, in quel momento, la sua impostazione stabile e definitiva: quella del grande equilibrio tra testo ed immagine. <sup>295</sup>

Insomma, quando nell'autunno-inverno del '40 l'antologia comincia ad affrontare l'accidentato percorso per l'ottenimento del nulla osta, non è detto che Vittorini e Bompiani avessero già sviluppato l'idea, per la collana «Pantheon», di un'illustrazione sistematica (e massiva): «difatti il primo volume *Lettere d'amore*, del

---

<sup>293</sup> G. MANACORDA, *Come fu pubblicata...* cit., pp. 66-67.

<sup>294</sup> Fondazione Corriere della Sera, Archivio Bompiani, Fascicolo Vittorini, lettere alla casa editrice. Copia eliografica di lettera manoscritta.

<sup>295</sup> CL. PAVESE, *L'avventura...* cit., p. 157.

dicembre 1940, presenterà un apparato iconografico ancora debole e carente»<sup>296</sup> (aggiunge anche in questo caso Claudio Pavese).

Testimonianza certa per poter affermare senza ombre di dubbio che la colonna illustrativa non solo non è ancora pronta nel febbraio del '41 (all'altezza della lettera di Bompiani a Pavolini), ma non lo sarà nemmeno due mesi dopo, sta nell'edizione "Bompiani-Bo" dell'aprile dello stesso anno. In una lettera interna alla casa editrice Bompiani, spedita dall'ufficio stampa al dr. Fabio Mauri il 10 febbraio 1969, in occasione della ristampa anastatica di questa edizione, troviamo:

Caro dottore,

*Illustrazioni di Americana per l'Approdo.* Gli originali delle fotografie apparse nella seconda edizione di *Americana* (quella con l'introduzione di Cecchi, per intenderci, perché la prima, cioè quella sequestrata, era senza illustrazioni) non ci sono più in casa Editrice. Il dr. Bompiani però mi autorizza in questo momento a mandare all'Approdo (cosa che faccio immediatamente) una serie di stamponi in cui sono riprodotte buona parte delle illustrazioni stesse; si tratta di materiale d'archivio che ci terremmo moltissimo a riavere non appena non serve più. Scrivo in questo senso all'approdo, ma pregherei anche Lei di seguire la cosa.<sup>297</sup>

La lettera costituisce testimonianza diretta, interna alla casa editrice, che le illustrazioni, non presenti nell'edizione "Bompiani-Bo" dell'aprile '41, comparirono solo in un secondo momento. Oltre a questa lettera, tuttavia, a certificare inequivocabilmente l'assenza delle illustrazioni nella prima edizione sequestrata sono le due copie superstiti, delle quali s'è già discusso, conservate: una all'archivio APICE dell'Università di Milano e l'altra all'archivio Carlo e Marise Bo dell'Università di Urbino. Entrambe risultano del tutto sprovviste dell'apparato fotografico.<sup>298</sup> A quando datare dunque l'elaborazione della colonna illustrativa, che

---

<sup>296</sup> *Ibidem.*

<sup>297</sup> Fondazione Corriere della Sera, Archivio Bompiani, Fascicolo *Americana*. Lettera dattiloscritta.

<sup>298</sup> Edoardo Esposito, nonostante l'assenza delle illustrazioni nelle copie pervenuteci dell'edizione "aprile '41", ha ipotizzato che esse in origine fossero comunque presenti. Egli ha scritto a riguardo: «le uniche copie superstiti dell'originaria tiratura di *Americana*, quella del 1941, sono di fatto prive di tale apparato [illustrativo]: probabilmente perché, trattandosi di materiale costoso, ne fu estratto e recuperato per l'edizione che – più tardi – andò finalmente al pubblico» (E. ESPOSITO, *Elio Vittorini. Scrittura...* cit., p. 95). A nostro avviso l'interpretazione di Esposito è in qualche modo da rivedere: come si tenta di dimostrare in queste pagine trattando nel dettaglio la cronologia compositiva della colonna illustrativa, la

compare con certezza per la prima volta solo nell'edizione "Pavese-Pivano" del marzo 1942?

Nel provare a dare risposta a questo quesito viene in soccorso lo stesso Vittorini, che in un articolo comparso nel 1954 su «Cinema Nuovo», scrive:

Quando *Conversazione in Sicilia* apparve per la prima volta in volume, nel maggio del 1941, io stavo terminando di redigere la "colonna illustrativa" dell'*Americana*. L'esistenza della censura e le lunghe lotte che si dovevano sostenere con i funzionari per pubblicare qualunque cosa, mi avevano costretto a essere più reticente di quanto non volessi nelle due ultime parti di *Conversazione* e a corredare il libro della "nota" cautelativa che poi divenne famosa. Così i risultati che andavo ottenendo nell'illustrare l'*Americana* mi portarono presto a riflettere che se mi fosse riuscito di illustrare *Conversazione* con gli stessi criteri mi sarei presa la migliore delle rivincite sull'in più di reticenza che m'ero dovuto imporre [...].<sup>299</sup>

Vittorini data la fine della compilazione della colonna illustrativa al maggio 1941, ovvero dopo gli svariati problemi per il nulla osta e dopo il sequestro dell'edizione di aprile. Non solo: egli mette in relazione l'utilizzo della colonna illustrativa di *Americana*, con l'idea, realizzata solo molto più tardi, di inserire in *Conversazione in Sicilia* fotografie che gli consentissero di prendersi "la migliore delle rivincite" sulla censura. Illustrare *Conversazione* "con gli stessi criteri" di *Americana*, avrebbe consentito allo scrittore di fare un discorso che a parole non gli era permesso fare. Di qui l'immediata contro-deduzione: in *Americana* la colonna illustrativa potrebbe scaturire da propositi non puramente decorativi, ma strutturali (ovvero l'introduzione di una sorta di messaggio cifrato per immagini). Il ruolo "resistente" acquisito dall'apparato fotografico non deriverebbe allora dalla mera contingenza delle vicende censorie, ma potrebbe celare intenti programmatici da parte di

---

scelta delle immagini di *Americana* fu portata a termine solo tra la fine di maggio e l'inizio di giugno del 1941. Nell'aprile essa era ancora in fase di elaborazione e proprio per questo motivo non ritroviamo illustrazioni nelle copie pervenuteci della prima edizione. In più se come sostiene Esposito dalle "copie superstiti" fossero stati estratti i materiali illustrativi, esse recherebbero traccia del processo di scollatura (i quartini illustrati non fanno parte come le altre pagine della rilegatura a filo refe, ma sono incollati tra un sedicesimo e l'altro) o perlomeno esse avrebbero rilegatura lenta per la riduzione di spessore.

<sup>299</sup> E. VITTORINI, *La foto strizza l'occhio alla pagina*, in «Cinema Nuovo», a. III, n. 33, 15 aprile 1954, p. 200. Ora anche in: ID., *Lettere 1952-1955*, a cura di Edoardo Esposito e Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 2006, pp. 365-370; ID., *Letteratura... 1938-1965...* cit., pp. 701-708.

Vittorini: detta in altri termini, l'inserimento delle fotografie potrebbe essere stato progettato dallo scrittore siciliano in deliberata opposizione alla censura.

Probabilmente Vittorini, dopo il colloquio a tu per tu con Pavolini e dopo la lettera di questi del 7 gennaio a Bompiani, intuisce che dietro le “ragioni di indole generale” e dietro il non voler usare “cortesie all’America, nemmeno letterarie”, ciò che di *Americana* disturba maggiormente il Ministro sono proprio i corsivi. Per questo si prepara all’eventualità che possano essere soppressi, e predispone un discorso critico di riserva: il suo personalissimo romanzo fotografico della storia letteraria americana.

Termine *ante quem* la costituzione definitiva dell’apparato illustrativo di *Americana* può essere considerato il 12 giugno ’41,<sup>300</sup> quando Vittorini scrive a Bompiani proponendo di inviare a Pavolini una copia dell’antologia corredata delle fotografie:

Caro Bompiani,

ho pensato che per Pavolini occorre una copia di *Americana* con le illustrazioni perciò sono stato dietro a Bertani in questi giorni e sabato il quartino corretto e ristampato sarà da Mucchi che mi legherà delle copie con illustrazioni nei primi giorni della settimana prossima. Scriverò dunque a Pavolini appena avrò tali copie. Ti unisco intanto copia di un primo scambio di lettere avuto per la *Narrativa Russa* con Landolfi. Va bene?<sup>301</sup>

Vittorini teme forse che il discorso fotografico, per quanto cifrato e silenzioso, risulti sgradito alla censura e dunque propone a Valentino Bompiani di sottoporre anche quello alla vista di Pavolini in via cautelativa. Bompiani annota a margine: «Va bene».<sup>302</sup>

Verosimilmente la colonna illustrativa di *Americana* tra la fine di maggio e l’inizio di giugno del 1941 è dunque terminata. Vittorini ha dotato l’antologia di una storia

---

<sup>300</sup> Claudio Pavese ipotizza che «fino a tutto il 1941, le idee circa le illustrazioni da adottare» non fossero così chiare: di fronte alla lettera di Vittorini, di seguito citata, l’ipotesi di fatto decade (CL. PAVESE, *L’avventura...cit.*, p. 157).

<sup>301</sup> Fondazione Corriere della Sera, Archivio Bompiani, Fascicolo Vittorini, lettere alla casa editrice. Copia originale manoscritta su carta intestata “Casa editrice Valentino Bompiani”. La lettera manca dell’indicazione dell’anno, ricostruibile d’altra parte grazie al riferimento interno da parte di Vittorini ad uno scambio epistolare con Tommaso Landolfi avvenuto tra il 6 e l’11 giugno 1941 (vd. E. VITTORINI, *I libri... cit.*, pp. 135-138).

<sup>302</sup> *Ibidem*.

per immagini che scorre silenziosamente in parallelo ai testi. Essa costituirà un'opposizione interna nel momento in cui sarà inserita la prefazione di Cecchi, e finirà per essere l'ultimo baluardo di resistenza dell'America di Vittorini quando saranno espulsi i corsivi.

A parlare apertamente della deliberata progettualità vittoriniana nel trasformare l'apparato fototestuale di *Americana* in un messaggio in codice con funzioni contro-censorie, sarà Giuseppe Trevisani, amico di Vittorini, collaboratore di «Politecnico» e traduttore di Hemingway nel dopoguerra. In un articolo uscito sulla rivista «Popular Photography Italiana» nel maggio del 1966, poco dopo la scomparsa dell'amico, scriverà:

Uscivamo tutti dall'Americana di Vittorini, si capisce: le fotografie erano per noi un cifrario, un linguaggio allusivo ma preciso, per dire cose che, invece, «in chiaro», non si potevano dire; vorrei sottolineare questo punto come il più importante. [...] Ma perché Vittorini mise le figure in quel libro? Diciamo le cose come stanno: perché non poteva scrivere quello che avrebbe voluto scrivere. E allora alludeva, con le fotografie, con i titoli. Strizzava l'occhio. [...] la fotografia era diventata per noi, in quegli anni, veramente lessico, cioè comunicazione e linguaggio, rapporto oggettivo di informazione, insomma parola.<sup>303</sup>

Un paio d'anni più tardi, nel 1968, riflessioni simili a quelle di Trevisani, si ritroveranno in una conversazione tra Sergio Pautasso, Valentino Bompiani e Oreste del Buono, comparsa sulla «Fiera letteraria» in concomitanza con la ripubblicazione in edizione anastatica dell'edizione "Bompiani-Bo" dell'aprile 1941:

SERGIO PAUTASSO: Ma in questo clima che Bompiani ha così ben delineato come è stato possibile far uscire *Americana*?

BOMPIANI: Si è riusciti laboriosamente, attraverso le trattative che ho indicato prima e sopprimendo dal volume sia l'introduzione di Vittorini, sia tutti i corsivi di presentazione dei vari scrittori e sostituendoli con una prefazione di Emilio Cecchi, scrittore e critico di indiscutibile autorità. Questa è l'edizione che allora fu diffusa, cioè la seconda edizione di *Americana*,

---

<sup>303</sup> GIUSEPPE TREVISANI, *Le fotografie di Vittorini*, in «Popular Photography Italiana», n. 107, maggio 1966, pp. 34-36.

accompagnata da un corredo illustrativo scelto personalmente da Vittorini, con immagini prese da rotocalchi, fotografie di vita spicciola: immagini che, essendo silenziose, non destarono i sospetti dei censori. In fondo, una volta di più attraverso le immagini, tornava il discorso umano, tutto aperto che Vittorini, aveva cercato di fare con i suoi corsivi.

SERGIO PAUTASSO: Al lettore d'oggi resta l'impressione che in fondo le fotografie riuscissero a svolgere, nonostante tutto, un discorso ben preciso, cioè quello critico che Vittorini aveva fatto e che era stato censurato e che invece lui riuscì ugualmente a riproporre ai lettori proprio attraverso quelle immagini che rivelano la loro carica rivoluzionaria al di là della parola.

ORESTE DEL BUONO: Ho già detto prima che una parte delle segnalazioni di Vittorini sulla letteratura americana erano apparse su l'*Omnibus* di Longanesi, cioè su un tentativo di rivista culturale a rotocalco. Sulla stessa rivista erano già apparse alcune delle fotografie che poi sono state comprese nella seconda edizione di *Americana*. Però c'è una profonda differenza da come sono state presentate da Vittorini in *Americana* e da come queste fotografie erano state presentate da Longanesi. Mentre sull'*Omnibus* erano contaminate, assoggettate al gusto longanesiano delle allusioni, delle insinuazioni, delle illazioni, invece nell'*Americana* le immagini furono esasperate, eccitate, infuocate dal furore vittoriniano, diventarono grido di battaglia. Vittorini ha sempre avuto anche uno straordinario talento giornalistico, una straordinaria capacità di inventare...<sup>304</sup>

Attraverso un silenzioso apparato iconografico, che non sollevava sospetti nei censori, tornava in qualche modo il “discorso tutto aperto” precedentemente contenuto nei corsivi vittoriniani, spiega Valentino Bompiani; Pautasso si spinge oltre e per le fotografie individua una vera e propria carica rivoluzionaria, la stessa presente in precedenza nei corsivi; Oreste del Buono parla infine di immagini “esasperate, eccitate, infuocate dal furore vittoriniano” che divengono potente grido di battaglia.

Al di là degli aspetti celebrativi di simili discorsi, in qualche modo il fatto che il portato contro culturale vittoriniano tornasse a dipanarsi tra le pagine dell'antologia attraverso la colonna illustrativa, appare effettivamente plausibile. Rimane da capire tuttavia in che modo questo potesse avvenire.

Il primo elemento che balza all'occhio, posando sulla colonna illustrativa uno sguardo d'insieme, è l'andamento storico col quale essa è strutturata: come già i

---

<sup>304</sup> *Quando si amava l'America...* cit., p. 18.



corsivi tra un autore e l'altro riepilogavano la storia della civiltà americana, così anche le fotografie. Vittorini peraltro decide di accompagnarle con una serie di didascalie che, come ha notato per primo Giulio Ungarelli, richiamano allusivamente titoli di giornale, libri americani, film e testi teatrali:

[...] da Santuario di Faulkner a Uomini senza donne di Hemingway, da Il mio cuore è sugli altipiani di Saroyan a Tutti figli di dio hanno le ali di O' Neill, da La foresta pietrificata di Sherwood a Il cielo è il mio destino di Thornton N. Wilder, a Nostro pane quotidiano di King Vidor. Ma c'era anche il titolo di un libro di uno scrittore italiano, I poveri sono matti di Cesare Zavattini e addirittura di una prosa dello stesso Vittorini, L'odore della città.<sup>305</sup>

Con queste didascalie Vittorini cercherà di lanciare al lettore messaggi in codice, in direzione di un ampliamento di senso dell'apparato iconografico presente nell'antologia.

L'apertura del viaggio fotografico oltreoceano avviene nel segno della natura, degli immensi paesaggi incontaminati, della terra vergine pronta ad accogliere e ospitare una nuova civiltà: un mondo nuovo per un uomo nuovo (direbbe Vittorini). Scorrono in successione cinematografica i «popolati colori, le pianure, le montagne», «i ghiacci marini, e i chilometri e chilometri delle coste», «il deserto, e le vie d'acqua»,<sup>306</sup> che lo scrittore siciliano evocava con whitmaniana empatia in incipit alle sue note.

«Il regno della pace: tutti amici cari», «Fu costruita la prima casa», «Il mare è fanciullo, sulle grandi spiagge»<sup>307</sup> sono le prime suggestive didascalie inserite da Vittorini nell'escalation iconografica dell'America pre-coloniale: tutto è giovane negli *States*, anche il mare; quel mare da cui la nuova civiltà prende origine dopo lo sbarco dei padri pellegrini sulle coste del Massachusetts. «Era cominciata la storia»: <sup>308</sup> la storia della grandiosa civiltà americana; la storia della dominazione della natura da parte dell'uomo («Sabbie o nevi, per l'uomo era lo stesso», «Dietro: le

---

<sup>305</sup> G. UNGARELLI, *Elio Vittorini...* cit., p. 510.

<sup>306</sup> *Americana...* cit., 1941, p. 2. Ora anche in: E. VITTORINI, *Letteratura... 1938-1965...* cit., p. 130.

<sup>307</sup> *Americana...* cit., 1942, interposta pp. 32-33.

<sup>308</sup> *Ibidem*.

montagne di dappertutto»<sup>309</sup>. Si avvicendano, l'una dietro l'altra, fotografie di case fatte di tronchi, onde marine su immense coste, creste rocciose innevate.

A seguire, la quarta sezione fotografica si apre nel segno di quell'allusività (tipicamente vittoriniana) di cui già si diceva: una “strizzata d'occhio”<sup>310</sup> dello scrittore siciliano ai suoi lettori più attenti. L'immagine di uno specchio d'acqua brulicante di pesci viene sottotitolata con un'espressione “ripescata” direttamente dalle pagine di *Conversazione in Sicilia*: «L'acqua viva».<sup>311</sup> Il riferimento è al dialogo in assoluto più marcatamente politico di tutto il romanzo di Vittorini: quello in cui, attraverso l'elusiva allegoria di un'endemica assenza di forbici e coltelli da arrotare, si vagheggia una rivolta all'arma bianca nella difesa del “mondo offeso”, nel tentativo di riscatto del “genere umano perduto”.<sup>312</sup> Per coloro che hanno letto, o leggeranno *Conversazione* come romanzo di opposizione al fascismo, la didascalia vittoriniana vuole essere un immediato richiamo rispetto alla funzione che la stessa antologia *Americana* è chiamata ad assolvere: una funzione latentemente politica.

L'allusione politica vittoriniana è immediatamente seguita dal dipanarsi per immagini della vicenda della frontiera e della guerra civile americana. E dunque le fotografie di mandrie di cavalli al pascolo sono intercalate con quartieri generali unionisti; truppe e trinceramenti seguono figure di solitari cactus nel deserto; i dagherrotipi di Lincoln in visita ai propri soldati precedono quelli della costruzione dell'*Union Pacific Rail Road*. Il contrappunto delle didascalie da epico («Su tutta la terra»)<sup>313</sup> si fa talvolta descrittivo («La Guerra Civile»),<sup>314</sup> per poi tornare nuovamente ad allusioni in codice: «Chi cavalca la tigre non può scendere»<sup>315</sup> è il testo che accompagna l'immagine di un rodeo, e che apre alla sezione antologica

---

<sup>309</sup> *Invi*, interposta pp. 56-57.

<sup>310</sup> Lo “strizzar d'occhi” è da sempre espressione tipica del linguaggio vittoriniano. «Lo strizzar dell'occhio come elementare e supremo gesto d'intesa, che travalica barriere linguistiche e condizionamenti d'ogni genere, ricorre più volte in sede narrativa: da *Conversazione in Sicilia*, nell'incontro tra l'arrotino e Silvestro [...] a *Uomini e no* [...] fino al paradigmatico *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*» (si vedano le note di Raffaella Rodondi in: E. VITTORINI, *Letteratura... 1938-1965...* cit., pp. 105-106).

<sup>311</sup> *Americana...* cit., 1942, interposta pp. 110-111.

<sup>312</sup> Si veda il capitolo XXXVII di *Conversazione in Sicilia* (E. VITTORINI, *Le opere narrative...* cit., pp. 677-680).

<sup>313</sup> *Americana...* cit., 1942, interposta pp. 110-111.

<sup>314</sup> *Invi*, interposta pp. 208-209.

<sup>315</sup> *Invi*, interposta pp. 246-247.

dedicata a Mark Twain. In questo caso la citazione riguarda il titolo di un celebre articolo di Emilio Cecchi, scritto per il «Corriere della Sera» e in seguito antologizzato in *America amara* (e successivamente, quasi a scherno di Vittorini, entrato a far parte in misura consistente anche della prefazione di *Americana*):<sup>316</sup> si tratta di uno degli articoli più apertamente antiamericani dello scrittore toscano, nel quale viene messa in campo una demolizione omnidirezionale della letteratura statunitense. Perché Vittorini ne riprende il titolo all'interno della colonna illustrativa di *Americana*? La risposta a questa domanda lo scrittore siciliano la affiderà implicitamente alla *Breve storia della letteratura americana*,<sup>317</sup> comparsa su «Politecnico» nel 1946:

«Chi cavalca la tigre non può scendere», scrisse a loro scorno [degli americani], anni fa, un italiano di buon ritiro. E perché, nella vita umana, si dovrebbe scendere? La vita degli uomini è tigre; è tensione, e torna giusto che ne sia mangiato chi voglia scendere.<sup>318</sup>

Sostanzialmente con l'ammiccante didascalia Vittorini va rispondendo all'articolo di Cecchi dell'ottobre 1938. La “cavalcata”, per così dire, è rivendicata: “e chi vuole scendere?” sembra essere l'implicita risposta vittoriniana.

Dopo la corsa «Sempre più a ovest»<sup>319</sup> tra il fumo degli *steamboats* che fluttuano sul Mississippi («La canzone del fiume»<sup>320</sup> commenta a lato Vittorini), il lettore viene condotto alle soglie del ventesimo secolo. Con le immagini del Novecento si registra la vera esplosione espressiva della colonna illustrativa sia dal punto di vista qualitativo (si tratta spesso di fotografie d'autore, come si vedrà) che dal punto di vista quantitativo: migranti provenienti dall'Europa («Nuovi cittadini per l'Unione»);<sup>321</sup> il ponte di una nave («Ventidue giorni di viaggio»);<sup>322</sup> Ellis Island,

---

<sup>316</sup> E. CECCHI, «*Chi cavalca la tigre non può più scendere*», in «Corriere della Sera», 26 ottobre 1938, p. 3. Successivamente in: ID., *America amara...* cit., p. 123-131.

<sup>317</sup> Si darà conto della *Breve storia della letteratura americana* apparsa su «Politecnico» nel prossimo capitolo.

<sup>318</sup> E. VITTORINI, *Breve storia della letteratura americana*, in «Il Politecnico», n. 30, giugno 1946, p. 27. Ora anche in: ID., *Letteratura... 1938-1965...* cit., p. 364.

<sup>319</sup> *Americana...* cit., 1942, interposta pp. 246-247.

<sup>320</sup> *Ivi*, interposta pp. 316-317.

<sup>321</sup> *Ivi*, interposta pp. 392-393.

città, grattacieli, negozi, strade e automobili. È l'America delle «vie di ferro, le vie d'asfalto, le case, le case, le case»<sup>323</sup> che Vittorini, sempre in apertura, evocava. L'America, «gigantesco teatro», ove Cesare Pavese aveva l'impressione che «con maggiore franchezza che altrove» venisse «recitato il dramma di tutti».<sup>324</sup> L'America del commercio e delle fabbriche, dell'elettricità e dei grandi cartelloni pubblicitari, del cinema e della musica: «I morti guardano le case»<sup>325</sup> (il testo che accompagna immagini di cimiteri e infilate di case a schiera); «Foresta pietrificata»<sup>326</sup> (è il testo, mutuato da Sherwood Anderson, che commenta la fotografia a tutta pagina di un monumentale elettrodotto); «Le stelle della città»<sup>327</sup> (sottotitolo della visione notturna di una città gremita di grattacieli).

Al materiale illustrativo d'autore Vittorini interpone anche materiale corrente, “non nobile” si direbbe: foto pubblicitarie, fotogrammi di film, immagini prese evidentemente da giornali... tutto al fine di costruire, attraverso una sorta di collage, il volto multi-sfaccettato del continente americano.

Non manca nel mezzo di questo ottimistico affresco in bianco e nero, il controcanto in minore: sono le immagini della Grande Depressione, di disoccupati in sciopero, delle rivolte sedate dalla polizia, delle campagne deserte della *Dust Bowl*, delle famiglie di *sharecroppers* accatastate in baracche fatiscenti o su rottami in fuga lungo la *Route 66*, dei fittavoli bianchi dell'Alabama o dei cosiddetti *Okies* in migrazione verso la California. L'infilata delle didascalie si predispone quindi a dare dignità tragica al volto povero degli *States*: «Ma i bambini hanno le stelle»;<sup>328</sup> «Domani è un altro giorno»;<sup>329</sup> «Il deserto. Qualcuno vi si ritira per morire»;<sup>330</sup> «PICCOLE, GRANDI CITTÀ OPERAIE: sventola la bandiera della polizia».<sup>331</sup> La parabola

---

<sup>322</sup> *Ibidem*.

<sup>323</sup> *Americana...* cit., 1941, p. 2. Ora anche in: E. VITTORINI, *Letteratura... 1938-1965...* cit., p. 130.

<sup>324</sup> C. PAVESE, *Ieri e oggi*, in «L'Unità», 3 agosto 1947, p. 3. Ora anche in: ID., *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951, pp. 194-195.

<sup>325</sup> *Americana...* cit., 1942, interposta pp. 462-463.

<sup>326</sup> *Ivi*, interposta pp. 590-591.

<sup>327</sup> *Ivi*, interposta pp. 820-821.

<sup>328</sup> *Ivi*, interposta pp. 412-413.

<sup>329</sup> *Ivi*, interposta pp. 438-439.

<sup>330</sup> *Ivi*, interposta pp. 462-463.

<sup>331</sup> *Ivi*, interposta pp. 632-633.

fotografica della storia americana descritta da Vittorini, si risolve nell'ultima parte nel complesso e contraddittorio quadro degli Stati Uniti degli anni Trenta, dell'America di Roosevelt e del *New Deal*.

Infine, l'ultima sezione fotografica chiude la colonna illustrativa nel segno dell'amato Saroyan. In una tavola a doppia pagina il lettore trova: a sinistra la fotografia di due giovani operai in tuta da lavoro, risemantizzata da Vittorini con il sottotitolo «Il mio cuore non è qui»; a destra quella di un paesaggio collinare eroso dall'acqua, che sovrasta il testo «È negli altipiani».<sup>332</sup> La giustapposizione dei due “cartigli”, oltre a riferirsi al titolo del romanzo di Saroyan tradotto da Vittorini, sembra configurarsi contemporaneamente come una dichiarazione dello stesso scrittore siciliano, rispetto all'aver trovato un “altrove” possibile ove eleggere la propria patria intellettuale: gli *States* di William Saroyan.

La colonna illustrativa di *Americana*, al di là dell'andamento storico appena descritto (attraverso una carrellata che necessariamente non riesce a dirsi esaustiva), ha una seconda caratteristica interessante. Caratteristica che riguarda la sua natura in certa misura antologica.

Le immagini prescelte da Vittorini infatti, oltre tracciare l'epopea degli Stati Uniti “dalle origini ai giorni nostri”, descrivono sinteticamente, ma in modo abbastanza esaustivo, una breve storia della fotografia americana. Se Valentino Bompiani nell'intervista sulla «Fiera letteraria» descriveva l'apparato iconografico di *Americana* come materiale corrente (“immagini prese da rotocalchi, fotografie di vita spicciola”), e ne ridimensionava in qualche modo il valore, è perché probabilmente non era consapevole del fatto che Vittorini, in buona parte, aveva scelto fotografie d'autore. Lo scrittore siciliano aveva agito infatti attraverso la deliberata omissione di titoli e autori (con ogni probabilità per sollevare lo stesso Bompiani da ingenti spese per i diritti di riproduzione) e, nei casi in cui titolo e autore dello scatto

---

<sup>332</sup> *Ivi*, entrambe interposte pp. 998-999.

comparivano stampati a margine dell'immagine, aveva provveduto a riportare le fotografie all'anonimato ricorrendo a studiati tagli. Alternativamente (nei casi migliori), forse non volendo deturpare eccessivamente l'equilibrio compositivo dell'immagine prescelta, aveva fatto cancellare le didascalie presenti, con una sorta di vero e proprio fotoritocco (ci si avvede di questo osservando alcune delle illustrazioni con particolare attenzione).

È così che in *Americana* non si trova una sola nota che segnali autorialità e provenienza del materiale illustrativo presente. Nell'apparato iconografico inserito in appendice a questo lavoro di tesi, si tenta, per quanto possibile, di restituire fotografie, fotogrammi, incisioni e quadri ai legittimi autori.<sup>333</sup> Dalla parziale restituzione di un'identità al materiale illustrativo inserito in *Americana* da Vittorini ci si avvede per l'appunto come le fotografie nel loro complesso ripercorrano in qualche modo gli snodi cruciali della storia della fotografia americana dai suoi esordi agli anni Trenta.

Il primo passaggio della storia della fotografia statunitense secondo Vittorini, riguarda la guerra di secessione. Gli scatti scelti dallo scrittore siciliano provengono in questo caso dal *Photographic Sketch Book of The Civil War* (1866) di Alexander Gardner, vero e proprio monumento della fotografia americana. Il libro, frutto di riprese sul campo negli anni del conflitto, nacque grazie all'opera di quelli che furono probabilmente i primi fotoreporter della storia: le fotografie selezionate per *Americana* (solitamente attribuite al solo Mathew Brady), appartengono ad Alexander Gardner, autore del libro, James Gibson, John Wood e Timothy O'Sullivan.

Dello stesso periodo sono le foto di Andrew J. Russell: anch'egli uno dei proto-fotoreporter della guerra civile americana. Dopo la fine del conflitto Russell mise in campo uno storico reportage sulla costruzione dell'*Union Pacific Railroad*. A sua firma compaiono due dagherrotipi: *Covered Wagon for Headquarters Baggage* (1865), in

---

<sup>333</sup> Il lavoro è stato possibile: in parte grazie alle preziose indicazioni contenute nel già citato articolo di Giulio Ungarelli (ID., *Elio Vittorini...* cit.); in parte attraverso una ricerca d'ampio raggio su riviste, archivi fotografici online e volumi dedicati alla *documentary photography* degli anni Trenta. Complessivamente sono state restituite le didascalie a 102 immagini su un totale di 147.

cui è ritratto un carro in un accampamento militare durante la guerra di secessione, e *Bridge on Orange and Alexandria* (1865).

Il secondo capitolo storico-fotografico presente in *Americana* porta testimonianza di un altro momento fondamentale: si tratta di «Camera Work», la rivista espressione del gruppo Photo-Secession che diede inizio, negli primissimi anni del XX secolo, alla cosiddetta *straight photography*. Vittorini, da «Camera Work», inserisce due tra le fotografie più celebri in assoluto: *The Terminal* (1892) e *The Steerage* (1907), entrambe di Alfred Stieglitz.

A seguire – siamo sempre nei primissimi anni del Novecento – tra le pagine dell'antologia si consuma il passaggio dalla *straight photography*, alla fotografia più specificamente documentaria: il lettore si trova al cospetto di *Climbing into America* (1905) di Lewis Hine. Lo scatto fa parte del primo lavoro del fotografo che spalancò le porte del fotogiornalismo, e documenta l'arrivo dei migranti europei a Ellis Island.

La foto di Hine costituisce infine, per la colonna illustrativa di Vittorini, l'anello di congiunzione necessario ad introdurre sulla scena l'ultimo atto di questa storia fotografica in pillole: la *documentary photography* degli anni Trenta. Gli anni Trenta rappresentarono per la fotografia americana una sorta di età periclea. Il governo Roosevelt dopo la crisi del '29, all'interno delle politiche del *New Deal*, diede vita al programma di riabilitazione rurale chiamato *Resettlement Administration* (divenuto poi nel '37 *Farm Security Administration*), all'interno del quale, oltre a concrete misure di aiuto alla popolazione colpita dalla Grande Depressione, venne portato avanti un vastissimo progetto di documentazione fotografica, al quale parteciparono i più importanti fotografi del periodo: Walker Evans, Dorothea Lange, Russell Lee, Arthur Rothstein, Ben Shahn, Carl Mydans, John Vachon... e numerosi altri.<sup>334</sup> La

---

<sup>334</sup> Il progetto fotografico aveva uno scopo fondamentale: mostrare le crude condizioni di vita degli *sharecroppers*, dei *tenants* e dei piccoli *land-owners* delle campagne americane, per poter convincere l'opinione pubblica e parte dello stesso Congresso (il quale temeva derive "socialiste") della necessità delle politiche del *New Deal*. L'*Information Division* della FSA fu affidata già a partire dal '37 a Roy Stryker, economista, fotografo e dipendente del governo: egli assoldò squadre di fotografi per il grande progetto di documentazione, che da alcuni oppositori fu definito di propaganda. Nel periodo compreso tra il 1937 e i primi anni Quaranta i fotografi della FSA scattarono circa 250.000 fotografie. Di queste molte furono

fotografia degli anni Trenta in *Americana* dilaga ampiamente: con una netta prevalenza di questi scatti, Vittorini dà rilevanza ad un'esperienza contemporanea destinata a divenire, di lì a breve, un'altra pagina di storia della fotografia.

Se in analogia con i corsivi vittoriniani originali è possibile rilevare l'andamento storico e antologico della colonna illustrativa, d'altro canto non sono certamente questi elementi di affinità funzionale e strutturale a far sì che l'apparato iconografico possa assumere la funzione di discorso critico di riserva (nel momento in cui i corsivi verranno a mancare). La colonna illustrativa di *Americana*, se in qualche modo potrà svolgere la funzione vicaria di cui s'è discusso, e perché assorbe parte della "rivoluzionarietà" presente nei corsivi, secondo quanto indicato da Sergio Pautasso. In che modo questo può avvenire?

Se si dovesse identificare a quale elemento possa essere legata la potenziale carica "eversiva" delle immagini prescelte da Vittorini, bisognerebbe certamente partire dalle differenze esistenti tra l'immagine consueta degli Stati Uniti, propagandata dal regime fascista, e quella che Vittorini intende mostrare al lettore.

Oreste Del Buono nell'intervista sulla «Fiera Letteraria», affermava che Vittorini aveva preso "alcune delle fotografie" da «Omnibus», la rivista di Leo Longanesi, per la quale lo stesso Vittorini curava traduzioni e rubriche. Quale fosse il profilo del periodico longanesiano, sia dal punto di vista politico, che dal punto di vista dell'immagine dell'America che veniva proposta ai lettori, s'è già dato conto nella prima parte di questo lavoro: nonostante un anticonformismo di fondo (che della rivista determinerà la cessazione da parte del MinCulPop) il periodico diretto da Leo Longanesi non può essere escluso dal novero delle riviste fasciste, e l'immagine degli Stati Uniti che in esso si ritrova è espressione, come spesso accade, di una serie di consolidati stereotipi (quegli stereotipi antiamericani che a partire dalla seconda metà degli anni Trenta il regime ha fatto propri). Se seguendo la pista

---

pubblicate su giornali, riviste e libri fotografici e scossero profondamente l'opinione pubblica (vd. BEAUMONT NEWHALL, *Storia della fotografia*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 331-337).



indicata da Del Buono si osserva più nello specifico l'immagine fotografica degli Stati Uniti che in «Omnibus» compare, si ritrovano dunque: fotografie di poliziotti a cavallo che colpiscono scioperanti in rivolta, arresti di gangster e delinquenti, esecuzioni capitali per impiccagione, omicidi, lusso estremo ed eccentricità di vario genere. Ne esce un quadro estremizzato, che va dalla cronaca nera al ridicolo dei fenomeni da baraccone; dal massimo lusso del divismo hollywoodiano, alla povertà dei sobborghi negri di New York. Dall'apparato iconografico di «Omnibus» (così come dagli articoli e dai testi che vi vengono pubblicati) il lettore sembra venga invitato a interpretare gli Stati Uniti attraverso un sistema bipolare basato fondamentalmente su due possibili reazioni: inquietudine e derisione. In entrambi i casi chi acquista il settimanale in qualche modo è spinto ad una presa di distanza, ad un riconoscimento della civiltà statunitense come cosa altra da sé.

A questo punto è necessario specificare che Del Buono, nel dichiarare che Vittorini aveva attinto da «Omnibus» per le fotografie di *Americana*, è vittima di un lieve abbaglio: di fatto non una delle immagini presenti nell'antologia deriva dalla rivista di Leo Longanesi.<sup>335</sup> Quello che di «Omnibus», Vittorini fa proprio semmai, è il sistema allusivo: l'utilizzo delle didascalie per risemantizzare le immagini a proprio uso e consumo.

A indicare un secondo possibile modello, non per lo specifico delle fotografie utilizzate, quanto per il criterio illustrativo generale, è Flavio Cogo, che individua un qualche grado di parentela tra l'esperimento fototestuale di *Americana* e quello, di poco antecedente, di *America amara* di Cecchi (anch'essa è infatti un fototesto): «L'utilizzo di illustrazioni insolite [...] accompagnate da brevi commenti [...] riprende e sviluppa l'esperimento condotto da Cecchi in *America amara*, pubblicato nel 1940 [sic]»<sup>336</sup> scrive Cogo. Certamente Vittorini ha ben presente *America amara* nel momento in cui illustra la propria antologia, tuttavia le due operazioni fototestuali al contempo mostrano profonde differenze: sia dal punto di vista strutturale che contenutistico. Le didascalie presenti nel volume di Cecchi, ad

---

<sup>335</sup> È stata condotta un'indagine approfondita su tutti i numeri della rivista.

<sup>336</sup> F. COGO, *Elio Vittorini...* cit., pp. 232.

esempio, hanno funzione puramente descrittiva e non si caratterizzano per i risvolti allusivi presenti invece in quelle vittoriniane. Inoltre ad essere profondamente diverso è il criterio di impaginazione tipografica: in *Americana* il lettore incontra gruppi di tavole con fotografie di svariate dimensioni, giustapposte in sequenza, con funzioni vagamente narrative; in *America amara* si ritrovano invece singole fotografie interposte al testo letterario con una certa regolarità (a inizio e fine sedicesimo), come fossero semplici cartoline. Infine, più in generale, è l'etichetta di esperimento che – se ad *Americana* sembra in qualche modo applicabile – al volume di Cecchi aderisce con qualche difficoltà in più: qualora lo scrittore avesse voluto davvero tentare una sperimentazione fototestuale sarebbe stato anticipato infatti da altri volumi dedicati agli Stati Uniti, molto simili ad *America amara* sul piano illustrativo (uno su tutti *La centuria alata* di Italo Balbo, pubblicato da Mondadori nel 1934, con 49 illustrazioni, per la maggioranza fotografiche).<sup>337</sup> La differenza più importante, tuttavia, al di là di tutto questo, è quella di carattere contenutistico. Giulio Ungarelli, riportando la propria esperienza di giovane lettore degli anni Trenta, scrive a riguardo:

Avevo già letto allora *America amara* di Emilio Cecchi che era un po', sia pure in nobili lettere, il granducato di Toscana in trasferta negli Stati Uniti. [...] Le rade illustrazioni di *America amara* erano immagini di cronaca nera, gangster e linciaggi, quello che dell'America veniva allora mostrato nella stampa del regime.<sup>338</sup>

Ed in effetti nel volume firmato da Cecchi, nella serie di 12 immagini dedicate agli *States*, almeno un terzo è dedicato alla cronaca nera: il *Linciaggio di Claude Neal*; un'*Esecuzione capitale a Galena*; l'*Eccidio di «Dynamite Joe»*; la *Rimozione della salma di Jack Diamond*.

Su queste basi *America amara* e «Omnibus» sembrano confermarsi (anche dal punto di vista della documentazione fotografica) come campioni abbastanza

---

<sup>337</sup> Di lì a poco (1942) anche *Autobiografia degli Stati Uniti* di Maria Napolitano Martone verrà pubblicato da Domus con 8 tavole fotografiche fuoritesto.

<sup>338</sup> G. UNGARELLI, *Elio Vittorini...* cit., p. 509.

esemplificativi dell'immagine degli Stati Uniti che il regime intende propagandare, e difficilmente possono essere chiamate in causa come modelli per il progetto illustrativo vittoriniano. Anche perché Vittorini tenta dare sviluppo in qualche modo ad un'operazione opposta a queste due: scegliendo fotografie d'autore (laddove Longanesi e Cecchi si avvalevano soltanto di materiale corrente) e intervallandole ai testi con criteri di disposizione tipografica del tutto nuovi in Italia, prova, forse per la prima volta, a dare spessore eroico e dignità tragica agli Stati Uniti.

L'America tratteggiata attraverso le 147 immagini presenti nell'antologia appare dunque complessa e problematica, colma di contraddizioni, e tuttavia, per una volta, improvvisamente reale: lo sguardo è dall'interno, l'inquadratura è dal basso; non sopraelevata, come spesso accade nella pubblicitaria di marca fascista.

La potenziale "rivoluzionarietà" delle immagini presenti in *Americana* riguarda quindi lo sguardo alternativo sugli *States* che viene proposto, forse per la prima volta, al lettore italiano. A questo proposito Umberto Eco nel 1980, in occasione di una conferenza alla Columbia University (sul tema *L'immagine americana in Italia e l'immagine italiana in America*), avrebbe parlato per le fotografie di *Americana* di un vero e proprio impatto rigenerante:

Il libro era multimediale. Non solo libro di brani letterari e raccordi critici, ma anche una superba antologia fotografica. Immagini prese dai fotografi del *New Deal* che lavoravano per la Works Progress Administration. Insisto sulla documentazione fotografica perché ho saputo di giovani che all'epoca furono culturalmente e politicamente rigenerati proprio dall'impatto con quelle immagini, di fronte alle quali provarono il sentimento di una realtà diversa, e di una diversa retorica, ovvero di una antiretorica. Ma il Minculpop non poteva accettare *Americana*. La prima edizione del 1942 fu sequestrata. Si dovette ripubblicarla senza i testi di Vittorini e con una nuova prefazione di Emilio Cecchi, più accademica e prudente, meno entusiastica e più critica, più

“letteraria”. Ma anche così emasculata, *Americana* circolò e produsse una nuova cultura.<sup>339</sup>

Tra i giovani “culturalmente e politicamente rigenerati” dalla documentazione fotografica di *Americana*, di cui Eco accenna, si potrebbe annoverare Giulio Ungarelli. Ungarelli visse in prima persona l’uscita dell’antologia di Vittorini e in tempi relativamente recenti ne ha dato testimonianza in un contributo critico, che si avvale – oltre che di una serie di notizie fondamentali nel ricostruire la provenienza delle immagini – anche di interessanti inserti autobiografici. Egli racconta come, nell’inverno tra il ’43 ed il ’44, imprigionato tra le nevi di un paesino della provincia bolognese di nome Bazzano, avesse avuto in prestito da un amico una copia di *Americana*. L’incontro con la colonna illustrativa vittoriniana sarebbe stato in qualche modo sorprendente:

*Americana* fu per me veramente la scoperta del nuovo mondo, anche nel senso non propriamente geografico.

[...] Lo confesso, prima di leggere i testi narrativi dell’antologia *Americana*, lessi a lungo le illustrazioni o meglio le «figure», come si diceva da ragazzi. [...] Era il primo libro di letteratura illustrato con fotografie che vedevo (ma penso che in quel tempo fosse, in assoluto, in Italia il primo libro di letteratura con fotografie). Ero come affascinato, anzi sedotto da quelle immagini: mi sembrava addirittura di guardare, dopo aver visto quelle «figure», il mondo che mi circondava in modo diverso. Quelle immagini che continuavo a sfogliare, mi apparivano di un’attualità straordinaria, dico attualità nel senso storico, nel senso di quella storia che vivevamo giorno per giorno in quegli anni tragici di guerra, con l’occupazione tedesca e i fascisti.<sup>340</sup>

Un’apertura percettiva agli Stati Uniti assolutamente inedita, quella di cui dà conto Ungarelli, che contestualmente spiega come al nuovo sguardo sull’America corrispondesse immediatamente un nuovo sguardo sull’Italia. *Americana*, anche grazie al proprio corredo fotografico, fu tra i volumi che consentirono alla giovane generazione che aveva vent’anni a cavallo del 1940, di considerare la realtà in modo alternativo:

---

<sup>339</sup> UMBERTO ECO, *Il mito americano di tre generazioni antiamericane*, in *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 284-285.

<sup>340</sup> G. UNGARELLI, *Elio Vittorini...* cit., pp. 509-510.

Incominciammo così a vedere i nostri paesaggi, le nostre case, le persone che vi vivevano, lavoravano, soffrivano, con occhi diversi, scoprimmo così l'Italia con gli occhi dell'America.<sup>341</sup>

Nel 1941 – prosegue Ungarelli riportando alcuni esempi significativi – Alberto Lattuada pubblicava *Occhio quadrato*, nelle edizioni di «Corrente», ispirato da quella stessa fotografia americana che Vittorini avrebbe inserito nella sua antologia. La visione delle periferie milanesi degradate attivava immediatamente la censura che, nella figura del commissario milanese Criscuolo, apostrofava il fotografo più o meno così: «Lei, Lattuada, vuole proprio finire dentro? Mentre noi facciamo l'«E42» e i rinnovi dell'urbanistica lei vede in giro solamente stracci e povera gente e quindi fa un'opera denigratoria nei nostri confronti».<sup>342</sup> Nel 1943 invece faceva la sua comparsa nelle sale cinematografiche *Ossessione*, di Luchino Visconti, tratto da *The Postman Always Rings Twice* di Cain. In ogni fotogramma si avvertiva lo sguardo fotografico di matrice americana: come se la provincia italiana venisse inquadrata attraverso l'obiettivo di uno dei fotografi della FSA. Secondo Ungarelli si tratta di due casi esemplificativi dell'«Italia vista con gli occhi dell'America». L'antiretorica che i fotografi americani erano stati in grado di portare nelle proprie opere, anche attraverso la mediazione dell'*Americana* di Vittorini, promuoveva una nuova considerazione degli *States* e contestualmente un rinnovamento della visione sul nostro Paese.

Misurata in qualche modo la forza innovativa delle fotografie antologizzate in *Americana*, resta inevasa un'ultima questione, vale a dire da dove queste provengano. Si è visto come non provengano da «Omnibus», anzi come di fatto contestino di fatto la visione degli Stati Uniti presente nel settimanale longanesiano.

---

<sup>341</sup> *Ivi*, p. 515.

<sup>342</sup> GIANNI BERENGO GARDIN, *Alberto Lattuada. Interno. Giorno*, in *Dieci anni di Occhio quadrato 1938/1948*, Firenze, Alinari, 1982, p. 9.

Quali sono dunque i canali attraverso i quali Vittorini intercetta le immagini presenti nell'antologia?

Se per le fotografie della guerra civile americana o per gli scatti di «Camera Work» è ipotizzabile eventualmente la presenza in qualche biblioteca o archivio particolarmente fornito (in quanto in certa misura già storicizzate), il quesito risulta di più difficile risposta se lo rivolgiamo verso le fotografie di Walker Evans e dei fotografi della FSA, che all'epoca costituivano un'assoluta novità. Il canale attraverso cui queste fotografie arrivano in Italia da oltreoceano è costituito (anche in questo caso la segnalazione proviene da Ungarelli) da «un libro venuto dall'America».<sup>343</sup>

Il 31 ottobre del 1939 sulla rivista milanese «Corrente» usciva una recensione, a firma di Giulia Veronesi, del volume *American Photographs* di Walker Evans e Lincoln Kirstein<sup>344</sup> uscito nel settembre dell'anno precedente negli Stati Uniti. Scriveva Giulia Veronesi:

Scarnificata e rigorosa, senz'alcuna compiacenza estetizzante, l'opera di Evans ci presenta l'aspetto di un'America non contaminata dall'influenza dell'Europa decadente, un'America innocente e naturale. Non vi si cerchino grattacieli e cowboy, Evans ha guardato semplici case e uomini, (i volti impersonali degli Americani d'ogni colore). Tutta la forma della loro vita, proprio la sua organizzazione sociale appare qui chiara fino all'evidenza; Evans ci fa ricordare Griffith e Vidor, Dreiser ed anche Wright.

Il montaggio del libro – tipograficamente accuratissimo – è raffinato di intelligenza e di sensibilità psicologica; si svolge in morbido grigiore, senza un solo momento di stanchezza. Nessun ausilio particolare della tecnica, né tagli o

---

<sup>343</sup> G. UNGARELLI, *Elio Vittorini...* cit., p. 512.

<sup>344</sup> A Lincoln Kirstein farà riferimento per primo, in *Scrittori e zavorra*, Ezra Pound commentando, incuriosito, la presenza delle fotografie in *Americana*. Lo scrittore americano, chiamando in causa Kirstein con toni vagamente razzisti, tuttavia non dà modo di comprendere se ha effettivamente riconosciuto la presenza latente di *American Photographs* nell'apparto illustrativo dell'antologia, oppure se il riferimento sia di tipo generico: «Le fotografie seguono un'ottima tradizione e, di fatto, i fotografi, disprezzati per molti anni, cominciano a riprendere il loro posto dovuto come cronisti del tempo loro contemporaneo. Si potrebbero citare i nomi dei più illustri. Conoscendo gli autori, ma non le foto, tranne le più note, quest'aggiunta al solito banchetto, naturalmente desta la mia personale curiosità. [...] D'altra parte un ebreo, Kirstein fu efficace nel rendere di moda la foto realistica ed anti-realistica. La fotografia registra tutto tranne la parte più nobile della vita. L'imbecillità umana si registra col processo fotografico in modo da far disperare il più scrupoloso scrittore descrittivo. Ogni fase odiosa della vita americana, ogni aspetto che può servire a denigrare ed abbassare i valori umani viene registrata magistralmente. È bene sapere queste cose quando si tratta del nemico; come è anche bene di ammettere la parte dell'ebreo nella faccenda [...]» (E. POUND, *Scrittori...* cit., p. 1).

inquadrature speciali, né romanticismi di sfocature o di soggetti a vignetta, dà rilievo alle fotografie: esse non sono che documenti. Certo manca di *humour* questo libro: ma è colmo di un senso profondamente e consapevolmente umano. Forse solo la fotografia, e in essa è naturalmente compreso il cinema, consente di documentare la vita con tale misura.<sup>345</sup>

*American Photographs*, catalogo della mostra organizzata e commissionata dal MoMA di New York al fotografo emergente Walker Evans, si proponeva di ritrarre fotograficamente il volto multiforme dell'America degli anni Trenta. Jerry Thompson, uno degli ultimi assistenti di Evans, scrive a riguardo:

«People, all classes, surrounded by bunches of the new down and out. Automobile and the automobile landscape. Architecture, American urban taste, commerce, small scale, large scale, the city street atmosphere, the street smell, the hateful smell, women's clubs, fake culture, bad education, religion in decay.

The movies.

Evidence of what people of the city read, eat, see for amusement, do for relaxation and not get it.

Sex.

Advertising.

A lot else, you see what I mean.<sup>346</sup>

Nel catalogo, gli scatti che Evans aveva raccolto per la *Farm Security Administration*, si combinavano con immagini delle strade di New York, ritratti di nullatenenti in appartamenti ammobiliati, ricchi vestiti a festa in passeggiata domenicale, officine, poliziotti, generali, minatori, case della periferia benestante, chiesette di campagna, ville coloniali del Sud... Ne risultò un progetto di vasta documentazione che ebbe una larghissima risonanza, non solo negli Stati Uniti. John T. Hill ha definito l'avvento di *American Photographs* come una vera e propria onda d'urto, una "tempesta perfetta", che per la sua forza e eccezionalità impresso un cambiamento alla storia della fotografia a livello globale:

---

<sup>345</sup> GIULIA VERONESI, *Recensioni. Walker Evans American Photographs*, in «Corrente», a. II, n. 19, 31 ottobre 1939, p. 2.

<sup>346</sup> JERRY L. THOMPSON, *Walker Evans at Work*, New York, HarperCollins, 1994, p. 98.

No one seems to have coined a counterpoint to “the perfect storm” metaphor – that rare coincidence of negative elements producing a spectacular disaster. Without awareness or a name, such a confluence of positive elements took place in 1938 at the new born Museum of Modern Art – the production of a book and an exhibition that would change the future for photography and photobooks. This was *Walker Evans American Photographs*, one of Evans’ and MoMA’s most compelling legacies.<sup>347</sup>

L’onda di risonanza di *American Photographs* dovette diffondersi da oltreoceano anche in Italia, dove venne intercettata, per l’appunto, da Giulia Veronesi, amica di Vittorini<sup>348</sup> e appartenente al gruppo dell’avanguardia artistica milanese che ruotava intorno alla rivista «Corrente» (e all’omonima galleria di via Spiga, Bottega di Corrente).

«Corrente» negli anni Trenta, a Milano, rappresenta un’antenna rivolta verso l’Europa, in grado di captare, anche in regime di autarchia culturale, le più importanti novità artistiche provenienti dall’estero. Laboratorio artistico-intellettuale, e al tempo stesso politico, verrà fatta chiudere «per mano dittatoriale il giorno in cui fu dichiarata la guerra fascista [...] quando stava diventando davvero una corrente destinata a trovare il suo sbocco nell’azione politica».<sup>349</sup> Giulia Veronesi, critico d’arte e sorella del pittore, fotografo, regista e scenografo Luigi Veronesi, si interessa di architettura e di cinema e mantiene uno sguardo sempre vigile sulle novità provenienti dall’America: proprio dall’America, nel 1939, arriva il catalogo di Walker Evans, *American Photographs*.

Quando la recensione a firma della Veronesi compare su «Corrente» in seconda pagina, il 31 ottobre del ’39, esattamente nella pagina a fianco, a poche colonne di distanza dall’articolo dedicato all’opera di Evans, viene presentato un poemetto intitolato *Nome e lagrime*: l’autore è Elio Vittorini. Vittorini, sfogliando la rivista che

---

<sup>347</sup> JOHN T. HILL, *American Photographs: Legacy of Seeing*, in WALKER EVANS, *American Photographs*, New York, Errata Editions, 2011, (pagine non numerate).

<sup>348</sup> Lo stesso Vittorini scrivendo a Michel Arnaud, verso la metà del novembre 1946, ne parlerà in questi termini: «la nostra buona amica Giulia Veronesi che viene a stabilirsi a Parigi» (E. VITTORINI, *Gli anni...* cit., p. 89).

<sup>349</sup> VITTORIO SERENI, *Presentazione*, in *Corrente di vita giovanile (1938-1940)*, a cura di Alfredo Luzi, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1975, p. 10.



gli ha pubblicato il breve pezzo lirico, certamente ha avuto modo di leggere la recensione di Giulia Veronesi e presumibilmente se ne interessa.

Nell'autunno del '39 lo scrittore siciliano lavora stabilmente a Milano (presso Bompiani), già da qualche mese ed è amico intimo di Giansiro Ferrata, uno dei caporedattori di «Corrente». È verosimile, che tramite l'amico Ferrata, Vittorini riesca dunque a consultare il catalogo di Evans prendendolo a prestito dalla redazione di «Corrente», o addirittura dalla stessa Giulia Veronesi. La visione dell'America di Evans in qualche modo deve rimanergli impressa, tanto che un anno e mezzo dopo, quando sarà il momento di comporre la colonna illustrativa di *Americana*, se ne ricorderà: probabilmente tornerà a farsi prestare il volume, e vi attingerà ampiamente. Walker Evans in *Americana* risulta essere il fotografo più largamente rappresentato: venticinque fotografie, ventitré delle quali provenienti proprio da *American Photographs*.

Vittorini tuttavia dal libro di Evans con ogni probabilità non trarrà solo le fotografie: mutuerà anche il metodo illustrativo. Lincoln Kirstein già nel 1938, nel suo saggio introduttivo ad *American Photographs*, aveva individuato tra le varie fotografie di Evans un criterio sequenziale e segnalava la necessità di considerare ogni immagine non isolata nella sua singolarità, ma come parte di un tutto:

Physically the pictures in this book exist as separate prints. They lack the surface, obvious continuity of the moving picture, which by its physical nature compels the observer to perceive a series of images as part of a whole.

But these photographs, of necessity seen singly, are not conceived as isolated pictures made by the camera turned indiscriminately here or there. In intention and in effect they exist as a collection of statements deriving from and presenting a consistent attitude. Looked at in sequence they are overwhelming in their exhaustiveness of detail, their poetry of contrast, and, for those who wish to see it, their moral implication.<sup>350</sup>

John T. Hill a questo proposito, molti anni più tardi, parlerà di un sistema di reciproca illuminazione tra le fotografie di *American Photographs* e dell'emergere di un criterio compositivo “quasi cinematografico” nella disposizione pensata da Evans:

---

<sup>350</sup> LINCOLN KIRSTEIN, *Photographs of America: Walker Evans*, 1938, in W. EVANS, *American...* cit..

While the photographs are meant to be discrete packages, carefully examined for their individual content, the series as a whole is elevated by the luminous exchange of one image to another. Without conscious effort, we hold a fleeting memory of each previous image that overlays and informs our reading of the next image. *American Photographs* gains power in its communion of images. The almost cinematic approach may have come from Evans' early experiments with filmmaking and his deep love of the medium, especially the newsreel.<sup>351</sup>

Ad un criterio cinematografico estremamente simile a quello evocato da Hill, farà riferimento lo stesso Vittorini, nel 1954, in un articolo comparso su «Cinema Nuovo». Sulle colonne della rivista lo scrittore siciliano, per *Americana*, parlerà – esattamente negli stessi termini – dell'illuminarsi vicendevole delle fotografie, secondo un principio di derivazione filmica:

Per il *Politecnico* io ebbi il mio punto di partenza nell'*Americana*, e per l'*Americana* lo ebbi nel cinematografo, fuori dai libri e dai giornali. A me non importava nulla del valore estetico o illustrativo che la fotografia poteva avere singolarmente, ciascuna di per sé. M'interessava solo che ogni fotografia avesse un suo contenuto materiale (che cioè riproducesse un certo "oggetto"), e procedevo alla scelta delle fotografie proprio come avrei potuto scegliere, presso dei rigattieri, gli oggetti di cui ammobiliare una stanza, senza minimamente badare a provenienze, qualità tecniche e pretese di stile. Il valore, il tipo, la qualità intendevo determinarli per mio conto, ricostruendoli in rapporto al testo che illustravo considerato unitariamente, tutto intero il libro l'*Americana* e numero per numero, con un continuo ammicco all'insieme dei numeri, il *Politecnico*.

Per quali vie cercavo di determinarli? Per delle vie affini a quelle seguite dal regista nel cinematografo. Era nell'*accostamento* tra le foto anche le più disparate ch'io riottenevo o tentavo di riottenere un valore illustrativo o uno documentario: nell'*accostamento* tra le foto; nel riverbero di cui una foto si illuminava da un'altra (modificando perciò il senso dell'altra, delle altre); nelle frasi narrative cui giungevo (bene o male) con ogni gruppo di foto, in correlazione sempre al testo. Ed era annullando i valori singoli delle singole foto, o comunque sciogliendoli, ch'io potevo ottenere questi nuovi valori complessivi tutti investiti di un unico e nuovo significato grazie al quale la realtà rilevata dalle foto non apparisse più frammentaria e passiva, ma unitaria, dinamica e trasformabile, come se contenesse, direi, dei progetti di rinnovamento.<sup>352</sup>

---

<sup>351</sup> JOHN T. HILL, *American Photographs...* cit.

<sup>352</sup> E. VITTORINI, *La foto strizza...* cit., p. 200.

*American Photographs*, in definitiva, potrebbe costituire al tempo stesso una fonte materiale (dalla quale attingere immagini) e un modello di costruzione ideale della colonna illustrativa di *Americana*: le fotografie e il criterio dispositivo sequenziale presenti nel catalogo di Evans costituiranno in qualche modo l'ossatura del progetto iconografico vittoriniano.

Individuato il canale di accesso degli scatti di Evans all'antologia di Vittorini rimane da ricostruire quale sia invece quello delle fotografie della *Farm Security Administration*. Anche in questo caso il tramite per Vittorini dovette essere Giansiro Ferrata, e più in particolare un articolo a sua firma comparso sulla rivista «Panorama» il 27 febbraio 1940<sup>353</sup> (si vanno seguendo anche in questo caso le piste suggerite da Ungarelli nel suo articolo).

L'articolo di Ferrata, intitolato *America ultima jungla*,<sup>354</sup> in due scarse paginette traccia una storia-affresco dell'America per sommissimi capi, ma ciò che più conta, presenta un'antologia fotografica d'eccezione. Oltre a numerosi scatti provenienti dal già citato *American Photographs*, vi sono comprese anche una serie di fotografie della *Farm Security Administration*. La fonte segnalata in calce è una rivista americana: «U.S. Camera Annual».<sup>355</sup> Se è verosimile che Vittorini legga l'articolo dell'amico, è altrettanto presumibile che lo stesso Ferrata (che peraltro di lì a breve in *Americana*

---

<sup>353</sup> «Panorama» fu un quindicinale d'attualità che uscì per l'editore Gianni Mazzocchi nel periodo compreso tra l'aprile del '39 e il settembre del '40. Anch'esso, come già «Omnibus» e «Corrente» venne soppresso dal MinCulPop: poco dopo l'entrata in guerra dell'Italia infatti, il 12 luglio, comparve un articolo di Indro Montanelli di carattere antipatriottico che determinò l'intervento della censura. Su «Panorama» scriveva, oltre Giansiro Ferrata, anche Giulia Veronesi per rubriche dedicate al cinema. La linea editoriale, in ogni caso, perpetuava una visione dell'America votata a non infastidire il regime.

<sup>354</sup> GIANSIRO FERRATA, *America ultima jungla*, in «Panorama», a. II, n. 4, 27 febbraio 1940, pp. 330-347.

<sup>355</sup> «U.S. Camera Annual» fu una rivista edita da Thomas J. Maloney tra il 1935 ed il 1969. Comparve per diffondere fotografie che svecchiassero un certo gusto pittorialista fine-ottocentesco ancora presente negli anni Trenta in America: Maloney, in particolare, intendeva proporre un'alternativa all'«American Annual of Photography» che in qualche modo quel gusto perpetuava. «U.S. Camera Annual», patrocinata artisticamente nei primi undici numeri da Edward Steichen, costituì un pezzo fondamentale della storia della fotografia americana (vd. GARY D. SARETZKY, «U.S. Camera»: *A Thomas J. Maloney Chronology*, in *The Photo Review*, 26:4/27:1, 2004).

tradurrà *La Tigre nella giungla* di James), quando sarà il momento di illustrare *Americana*, fornisca a Vittorini la rivista da cui ha tratto le fotografie.<sup>356</sup>

Dal numero del 1939 di «U.S. Camera Annual» Vittorini trarrà ben trentatré scatti. Di questi una buona parte provengono dai fotografi della FSA: il solito Walker Evans, Dorothea Lange, Russell Lee, Arthur Rothstein, Ben Shahn, Carl Mydans e John Vachon.<sup>357</sup> Il resto appartiene invece a fotografi del calibro Edward Weston, Brett Weston, William Vandivert e Hansel Mieth, solo per citare alcuni dei più importanti. «U.S. Camera Annual», assieme ad *American Photographs*, rappresenta dunque la fonte principale per le fotografie presenti in *Americana*.

È necessario tuttavia menzionare brevemente anche quelle secondarie. Parte della critica che si è occupata dell'antologia segnala, tra quelle probabili, due delle celeberrime riviste di Henry Luce: «Life» e «Look». Da «Life» per la verità Vittorini trae solo sette immagini: tre fotografie, di cui una di Edward Weston, e quattro riproduzioni di quadri.<sup>358</sup> Da «Look» invece, di cui in Italia non esiste una raccolta senza lacune, non sappiamo dire se Vittorini abbia attinto o meno. È possibile tuttavia segnalare come quattro fotografie di *Americana* – tra cui una visione notturna di Manhattan di Berenice Abbott e *Climbing into America* di Lewis Hine – possano provenire dal numero del luglio 1939 di «Fortune», un'altra delle famose riviste di Luce.

---

<sup>356</sup> È da tenere presente che l'unica copia esistente in Italia, in biblioteche pubbliche, di «U.S. Camera Annual 1939» è conservata, coincidenza non da poco, proprio a Milano, presso l'emeroteca della Biblioteca d'arte. La copia risulta sprovvista della rilegatura a spirale metallica originale, quasi che le pagine siano state slegate, onde estrarne le immagini, e poi nuovamente ricucite con rilegatura non editoriale. Non è possibile ricostruire se proprio la copia in questione sia stata utilizzata da Vittorini per ricavare le fotografie da inserire nella sua antologia: tuttavia il sospetto appare in certa misura fondato.

<sup>357</sup> Nel numero del 1939 utilizzato da Vittorini, era presente una sezione centrale, estesa per più di venti pagine, dedicata ai fotografi della *Farm Security Administration*. La sezione era introdotta da uno scritto di Edward Steichen, in cui, l'ormai affermatissimo fotografo, stendeva un elogio dettagliato delle fotografie presentate: egli difendeva l'operazione della FSA che da molti in quegli anni veniva tacciata di propaganda. Steichen scrive: «Picture in themselves are very rarely propaganda. It is the use that is made of pictures that makes propaganda» (EDWARD STEICHEN, *The F.S.A. Photographers*, in «U.S. Camera Annual», 1939, p. 45). Egli non escludeva che i fotografi della FSA fossero stati assoldati da Roy Stryker con finalità politiche, ma anche in questo caso, diceva Steichen, nello svolgere il loro compito «they also found time to produce a series of the most remarkable human documents that were ever rendered in pictures» (EDWARD STEICHEN, *The F.S.A...*cit., p. 44)

<sup>358</sup> È stata condotta un'indagine approfondita su tutti i numeri della rivista dalla sua nascita, nel novembre del 1936, sino al 29 dicembre 1941.

Si è visto come Giulia Veronesi e Giansiro Ferrata, facenti parte entrambi del fervido ambiente dell'avanguardia artistica milanese, costituiscano per Vittorini le figure di riferimento per orientarsi nel vasto panorama della fotografia statunitense. Giulio Ungarelli, per la presenza in *Americana* di un fotogramma dal film *Nascita di una nazione* (1915) di Griffith – citato dalla Veronesi nella sua recensione al lavoro di Walker Evans – apre addirittura all'ipotesi che la stessa «Veronesi abbia lavorato insieme a Vittorini per *Americana*». <sup>359</sup>

Se da un lato l'ipotesi di Ungarelli è plausibilissima, dall'altro essa non deve indurre al pensiero che Vittorini sia completamente digiuno di conoscenze fotografiche e che per illustrare la sua antologia si debba avvalere forzatamente di lavoro in “subappalto”: anche lo scrittore siciliano infatti sembra avere una qualche conoscenza diretta della fotografia statunitense.

Una testimonianza in tal senso è rappresentata dalla lettera di risposta che egli invia a Cesare Pavese dopo che questi, nella sua del 27 maggio '42, si era speso nell'elogio delle illustrazioni di *Americana*: «Dovevi aggiungere che le illustrazioni avrei potuto sceglierle meglio col meraviglioso materiale che si aveva in circolazione alcuni anni fa». <sup>360</sup> Vittorini, nello spendere parole di questo genere, deve aver in mente materiale fotografico, forse addirittura migliore di quello inserito in *Americana*: materiale presumibilmente passatogli per le mani qualche anno prima e non più reperibile al momento della redazione della colonna illustrativa.

Tra il “meraviglioso materiale” di cui lo scrittore accenna a Pavese, è possibile vi siano perlomeno due opere, con le quali Vittorini aveva certamente avuto contatto. La prima con tutta probabilità è *You Have Seen Their Faces* (1937) dell'amatissimo Erskine Caldwell e della celeberrima fotografa americana Margaret Bourke-White. Il volume, frutto di un viaggio dei due (marito e moglie) nel Sud degli Stati Uniti (Georgia, Arkansas, Mississippi, Louisiana, South Carolina...), documentava

---

<sup>359</sup> G. UNGARELLI, *Elio Vittorini...* cit., p. 513.

<sup>360</sup> E. VITTORINI, *I libri...* cit., p. 203.

attraverso testi e fotografie le condizioni dei *tenants* e degli *sharecroppers*, nelle campagne colpite dalle conseguenze della grande depressione. Vittorini che seguiva passo passo l'opera di Caldwell conosceva molto bene *You Have Seen Their Faces*. Nella già citata presentazione dello scrittore americano al pubblico italiano intitolata *Cotone e tabacco*, comparsa su «Ominibus» nel marzo del 1938, infatti scriveva:

In compagnia di Margaret Bourke-White, che prendeva fotografie, Caldwell ha visitato il sud, di casolare in casolare, ha fatto parlare un contadino dopo l'altro, ha trascritto con vivacità quanto ha udito, pubblicando poi una cronaca illustrata dalle fotografie della Bourke White, col titolo: *Ecco le loro facce!* Ma queste facce, che egli ci presenta con scrupolo documentario non tornano affatto nuove al lettore delle sue opere precedenti. Sono le stesse facce contadine dei suoi romanzi e dei suoi racconti, deluse, disarmate, stanche, con negli occhi soltanto un'astuzia brutta e istintiva.<sup>361</sup>

La seconda opera, alla cui Vittorini potrebbe riferirsi scrivendo a Pavese, potrebbe essere invece *Land of the Free*, del poeta Archibald MacLeish. Anche questo volume, uscito negli Stati Uniti nel 1938, veniva puntualmente recensito dallo stesso Vittorini in un articolo dal titolo *America* (anch'esso già citato nella prima parte di questo lavoro) uscito sull'«Almanacco letterario Bompiani» all'inizio del '39:

*Land of the free* si chiama il nuovo libro di Archibald MacLeish (editore Harcourt Brace & Co.) ed è anzitutto libro curioso composto di fotografie con a fronte il testo in versi, è libro di polemica sociale che denuncia l'inganno di esser liberi in quanto si possiede, a nome d'una urgente necessità di esser liberi in quanto si esiste. Qualcosa di simile, anch'esso con fotografie a fronte, fu l'anno scorso il libro di Erskine Caldwell, *You have seen their faces*, ma quello era un saggio di esplicita eloquenza polemica determinata da una persuasione intellettuale, mentre questo è un prodotto di sentimento. Dolore e speranza non per sé, dolore e speranza per il mondo la poesia di Archibald MacLeish, sebbene poesia minore, risulta oggi la più attiva in quel senso di poesia pubblica (o «civile» per dirla con una parola in Italia ridotta da secoli ad un falso significato di funzionalismo patriottico) che MacLeish stesso ha illustrato

---

<sup>361</sup> E. VITTORINI, *Cotone e tabacco*, nella rubrica *Corriere americano*, in «Omnibus», a. II, n. 12, 19 marzo 1938, p. 7. Ora anche in: ID., *Letteratura arte... 1938-1965...* cit., p. 13.

in un suo articolo *Public speech and private speech in poetry* apparso sul penultimo numero della «Yale Review» (primavera 1938).<sup>362</sup>

Con l'opera di MacLeish siamo di fronte, ci avverte lo stesso Vittorini, ad un "prodotto di sentimento", mentre *You Have Seen Their Faces* è un'opera di carattere essenzialmente saggistico. Tra i due libri sussiste tuttavia una comunanza profonda, che nasce da un elemento per entrambi strutturale: la commistione di testo letterario e fotografia.

*You Have Seen Their Faces* e *Land of the Free* rappresentano infatti due degli esempi più celebri di un genere fototestuale che cominciò a svilupparsi in America tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento e che letteralmente "esplose", per popolarità e numero di opere, proprio negli anni Trenta in conseguenza delle collaborazioni di vari fotografi e scrittori all'interno dei progetti della *Work Progress Administration: il documentary book*.<sup>363</sup> Tra i *documentary books* più conosciuti è possibile citare, oltre *You Have Seen Their Faces* e *Land of The Free*, l'infuocato *12 Million Black Voices* (1941) dello scrittore nero Richard Wright, *Home Town* (1940) di Sherwood Anderson e soprattutto *Let Us Now Praise Famous Man* (1941) di Walker Evans e James Agee.

Il *documentary book* nasce dalla cooperazione tra testo letterario e testo fotografico, tra i quali si sviluppa uno stretto rapporto dialettico: scritto e fotografia, in sostanziale equilibrio espressivo tra loro, "collaborano" nella formazione di questa forma artistica nuova, alla quale solitamente è sotteso un intento sociale, a volte di pura descrizione, più spesso di accorata denuncia. Se si volesse ricorrere alla riuscita tassonomia del *photo-text* nelle svariate forme in cui si presenta (elaborata da Michele Cometa nel suo *Fototestà*), si potrebbe collocare il *documentary book* in uno

---

<sup>362</sup> E. VITTORINI, *America*, in «Almanacco letterario Bompiani», 1939, p. 189-192, nella sezione dedicata alle *Rassegne straniere per l'anno 1938*. Ora anche in: ID., *Letteratura arte... 1938-1965...* cit., p. 44.

<sup>363</sup>In Italia ad oggi non esistono studi su questo genere foto-testuale ed anche negli Stati Uniti la bibliografia non è particolarmente generosa. Un volume che risulta fondamentale per ricostruire la storia del *documentary book* e il dibattito che intorno ad esso si sviluppò tra la fine degli anni Trenta e l'inizio degli anni Quaranta risulta essere: WILLIAM STOTT, *Documentary Expressions and Thirties America*, New York, Oxford University Press, 1973. Un accenno alla *documentary literature* si trova inoltre in DAVID MINTER, *A Cultural History of the American Novel*, New York, Cambridge University Press, 1994, pp. 152 e 195-202.

spazio indefinito, che sta a metà strada tra la forma-illustrazione e la forma-ékphrasis:<sup>364</sup> le immagini inserite in quale funzione acquisiscono rispetto al testo? Lo illustrano semplicemente dando referenti visivi ad alcuni elementi testuali particolarmente significativi? Oppure le fotografie trascendono la parola scritta che viene declassata a commento, didascalia, narrazione... ékphrasis appunto? I volumi appartenenti a questo genere fototestuale si collocano in una zona di assoluta ambiguità, di conseguenza risulta estremamente difficile fornire una risposta a queste domande.

Il *documentary book* infine, al di là della propria natura programmaticamente ibrida, si rivolge ad un vasto pubblico non specializzato e ha il precipuo scopo di coinvolgerlo emotivamente e persuaderlo al cambiamento: in molti casi il suo fine, nascostamente, è politico.

Se da un lato il materiale fotografico presente in *You Have Seen Their Faces* e in *Land of the Free*, non confluì in *Americana*, nondimeno è possibile ipotizzare che le due opere fototestuali, un qualche tipo di influenza, su Vittorini l'abbiano esercitata. Anche *Americana* infatti si configura per molti versi come un *documentary book*.<sup>365</sup> La prima somiglianza è prettamente tipografica: estremamente simile è l'utilizzo di fotografie di varie dimensioni inserite nella pagina con criteri di giustapposizione dialettica e "reciproca illuminazione". A questo elemento va

---

<sup>364</sup> Si veda: MICHELE COMETA, *Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura*, in AA. VV., *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, a cura di V. De Marco e I. Pezzini, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2011, pp. 63-101.

<sup>365</sup> Un implicito accostamento tra l'opera di Vittorini e il *documentary book* americano troviamo nell'introduzione di Walter Liva al catalogo della mostra fotografica "Americana" tenutasi nell'autunno del 2008 a San Vito al Tagliamento (*Americana. American Photography in the Twentieth Century*, a cura di Walter Liva, Udine, Lithostampa, 2008, pp. 13-32). La mostra fotografica in questione, riprendendo il numero di fotografie – intorno a 140 – e il nome dell'antologia fotografica di Vittorini, ne ha seguito la logica, tracciando un percorso della storia fotografica americana dalle origini sino ai nostri giorni. Walter Liva, curatore e ideatore dell'esposizione, se da una parte ha ripreso l'antologia vittoriniana nella sua logica generale, giustamente dall'altra non lo ha fatto nella sostanza: le foto esposte in mostra, che oggi ritroviamo nel catalogo, in nessun caso riprendono quelle "esposte" nella colonna illustrativa da Vittorini. L'operazione curatoriale di Liva può essere vista in certa misura come un aggiornamento di quella che Vittorini portò a termine nel '41. Liva nell'introduzione, oltre ad accennare brevemente di Vittorini, trascorre su alcuni dei volumi appartenenti al genere *documentary book*.

Un altro corsivo accenno alla possibile influenza dell'opera di Caldwell e della Bourke-White nell'opera vittoriniana – da *Americana* a *Conversazione illustrata* – è rintracciabile poi in un secondo saggio: ANTONIO GIUSA, *Elio Vittorini e Luigi Crocenzj, «Il Politecnico» e il «racconto fotografico»*, in *Elio Vittorini. Conversazione Illustrata*, a cura di Maria Rizzarelli, Catania, Bonanno Editore, 2007, pp. 75-87.



aggiunta poi la costruzione di un rapporto dialettico tra testi e immagini, nel caso di Vittorini facendo perno sull'allusività delle didascalie: in *Americana*, proprio come nei modelli d'oltreoceano, la fotografia, colloquiando continuamente con i testi letterari tra i quali è inserita, trascende la funzione puramente illustrativa e diviene elemento strutturale e portatore di senso. Infine un ulteriore elemento di comunanza, che potrebbe essere messo in risalto, riguarda le finalità in qualche modo politiche dell'antologia, di cui s'è già dato conto.

È così che nel tentare di rispondere alla domanda riguardante quale materiale avesse in mente Vittorini quando scriveva a Pavese che avrebbe potuto far meglio il lavoro illustrativo, contestualmente s'è aggiunto un ulteriore tassello al portato innovativo di *Americana*. Con l'illustrazione fotografica dell'antologia Vittorini non solo costruiva un apparato contro-censorio, inserendo all'interno dell'antologia un discorso critico parallelo di natura fotografica, ma, nel combinare testi e fotografie, importava (per primo in Italia) un genere nuovo, che negli anni Trenta era del tutto sconosciuto. La paternità, perlomeno adottiva, di questa modernissima forma iconotestuale, più tardi sarebbe stata orgogliosamente rivendicata dallo stesso Vittorini:

Con l'antologia *Americana* fu la prima volta che si videro delle fotografie (almeno a quanto mi risulta) accompagnare delle pagine narrative riferendosi alla realtà rielaborata in quelle pagine anziché agli autori loro e alla vita degli autori loro.

[...] La compilazione dell'*Americana* risale agli anni 1940-1941. [...] Ed erano tempi in cui (anche i primi mesi di *Politecnico*) le varie forme poi affermatesi di racconto fotografico non s'erano manifestate, almeno in Italia, neppure sui giornali a fumetti.<sup>366</sup>

Se con *Americana* fu la prima volta che in Italia si videro “delle fotografie accompagnare delle pagine narrative” non fu tuttavia l'ultima: lo stesso Vittorini nel

---

<sup>366</sup> E. VITTORINI, *La foto...* cit., p. 200.

1953 avrebbe condotto in porto un'edizione fotografica di *Conversazione in Sicilia*. Illustrando fotograficamente il suo romanzo più famoso lo scrittore avrebbe portato a definitiva conclusione un esperimento iniziato quasi tredici anni prima con l'illustrazione del "romanzo" di *Americana*.<sup>367</sup>

## 10. L'Americana postbellica

Nell'immediato dopoguerra si sviluppa la celebre polemica Vittorini-Togliatti, innescata sulle colonne di «Rinascita» da un articolo di Mario Alicata,<sup>368</sup> proseguita sulle colonne di «Politecnico» con vari articoli di Vittorini e una lettera di Togliatti<sup>369</sup> e terminata con la fine dell'esperienza di «Politecnico» (dicembre 1947) e il distacco di Vittorini dal PCI. Distacco che verrà chiosato con irriverenza, a qualche anno di distanza, dal celebre articolo di Togliatti dal titolo «*Vittorini se n'è ghiuto, E soli ci ha lasciato!*».<sup>370</sup>

Parallelo al dibattito su "politica e cultura" fiorito intorno alle sorti di «Politecnico» a cavallo tra '46 e '47 – e nel caso specifico incentrato sulla

---

<sup>367</sup> Si rimanda in questo caso a: RICCARDO PATERLINI, *Conversazione illustrata. Contrabbando fototestuale in Elio Vittorini*, in «Arabeschi», a. II, n. 4, luglio-dicembre 2014 (<http://www.arabeschi.it/conversazione-illustrata-contrabbando-fototestualein-elio-vittorini/>).

<sup>368</sup> MARIO ALICATA, *La corrente «Politecnico»*, in «Rinascita», a. III, n. 5-6, maggio-giugno 1946, p. 116.

<sup>369</sup> Si vedano: E. VITTORINI, *Politica e cultura*, in «Il Politecnico», n. 31-32, luglio-agosto 1946, pp. 2-6 (ora anche in: ID., *Letteratura... 1938-1965... cit.*, pp. 303-310); PALMIRO TOGLIATTI, *Lettera a Elio Vittorini*, in «Rinascita», a. III, n. 10, ottobre 1946, pp. 284-285; E. VITTORINI, *Politica e cultura. Lettera a Togliatti*, in «Il Politecnico», n. 35, gennaio-marzo 1947, pp. 2-5 e 105-106 (ora anche in: ID., *Letteratura... 1938-1965... cit.*, pp. 394-419).

<sup>370</sup> RODRIGO DI CASTIGLIA (pseudonimo di Palmiro Togliatti), «*Vittorini se n'è ghiuto, E soli ci ha lasciato!...*» *Canzone napoletana*, in «Rinascita», a. VIII, n. 8-9, agosto-settembre 1951, pp. 393-394. L'articolo di Togliatti rispondeva a un articolo di Elio Vittorini comparso precedentemente su «La Stampa»: nel intervento comparso sul quotidiano torinese lo scrittore siciliano spiegava le sue ragioni nell'abbandono del PCI e la fine di «Politecnico» (vd. E. VITTORINI, *Le vie degli ex comunisti*, in «La nuova Stampa», 6 settembre 1951, p. 3; ora anche in ID., *Letteratura... 1938-1965... cit.*, pp. 612-621).

dipendenza-indipendenza di Vittorini e della sua rivista dal partito comunista – ne scaturisce un secondo perfettamente speculare al primo, anche se di natura più “retrospettiva”. Un dibattito che verte sullo stesso identico tema, “politica e cultura”, visto però nella prospettiva di dipendenza-indipendenza dal fascismo. Al centro delle polemiche sarà in particolar modo la «Fiera Letteraria», «per il ruolo ufficiale che la rivista aveva ricoperto nel passato regime»: <sup>371</sup> il periodico romano per trattare il tema, tra l’ottobre e il novembre del 1946, varerà una rubrica intitolata *La letteratura del ventennio nero* (nei numeri dal 28 al 31).

In questo contesto va rilevato, a titolo di premessa, come la ricomparsa della rivista diretta da Angioletti, nell’aprile precedente, non fosse stata salutata da Vittorini con toni particolarmente amichevoli. In un corsivo senza titolo apparso sul n. 29 di «Politecnico», a firma f. e v. era comparso:

Piena di colonnelli, quasi tutta scritta da gente dello stato maggiore è tornata ad uscire a Roma “La Fiera letteraria” [...]. Ma quale aria provinciale in complesso, nel tono della dignitosa e nostalgica impresa. *Dal fanatismo alla libertà* dice nell’articolo di fondo il direttore Angioletti. “*Dall’abisso al Salottino bono*” ci permetteremmo di precisare. E, alla fine, il *salottino bono* è un altro piccolo abisso per lo spirito. Del resto può trattarsi solo d’una distrazione: la “Fiera” ha l’aria di non essersi ancora accorta che non tornerà il fascismo, e sembra prendere già precauzioni per lo sverno durante nuovi rigori fascisti. <sup>372</sup>

Di lì a poco, durante l’estate dello stesso anno, Vittorini entrava per l’appunto in aperta polemica con il PCI: a scatenare il contenzioso come già si accennava era l’articolo di Mario Alicata, comparso su «Rinascita», col titolo *La corrente «Politecnico»*. Angioletti fresco delle stoccate vittoriniane, per parte propria, aveva buon gioco nel riprendere sulla sua rivista le accuse mosse da Alicata. E così, in un trafiletto non firmato, nell’ultima pagina del numero del 1 agosto 1946 sulla «Fiera letteraria» compariva:

---

<sup>371</sup> Si vedano le note di Raffaella Rodondi in: E. VITTORINI, *Letteratura... 1938-1965...* cit., p. 382.

<sup>372</sup> F. e v., *È tornata la «Fiera»*, in «Il Politecnico», n. 29, 1 maggio 1946, p. 28. Ora anche in: ID., *Letteratura... 1938-1965...* cit., p. 309.

Mario Alicata, nell'ultima «Rinascita», dedica la sua «notarella di letteratura» alla corrente del «Politecnico». «Rinascita» è il foglio ufficiale della cultura comunista, e i suoi giudizi, presumiamo, coincidono con quelli della direzione del partito. Ci troviamo, quindi, alla vigilia della scomunica del movimento milanese? Per ora non è che la sconfessione impartita dall'Alicata [...].<sup>373</sup>

Implicitamente l'accusa di Angioletti a Vittorini era quella di fare una rivista organica al PCI, una rivista espressione di un partito, allineata, eteronoma: “da che pulpito dunque le critiche alla «Fiera»?” sembrava sottintendere il direttore della rivista. Nel n. 31-32 di «Politecnico», in un articolo intitolato *Politica e cultura* lo scrittore siciliano risponderà sia alle critiche di Alicata che alle implicite accuse di Angioletti, rivendicando la piena indipendenza intellettuale della sua rivista dal partito comunista: di qui si dipanerà a stretto giro la polemica con Togliatti di cui s'è dato conto a larghi tratti.

Ciò che è interessante, in questo clima di accesissimo dibattito intorno alla letteratura politicamente impegnata da un lato, e la compromissione con il fascismo dall'altro, è il fatto che *Americana* venga ad un tratto nuovamente chiamata in campo. A farlo sarà il giovane Adriano Seroni, comunista e co-fondatore con Mario Fiorani e Osvaldo Tordi, di una rivista di «profilo decisamente post-ermetico»<sup>374</sup> denominata «Campi elisi». Nel numero del settembre 1946 il giovane Seroni scriverà un articolo finalizzato ad introdurre una netta distinzione tra letteratura d'accademia e nuova arte sociale, identificando rispettivamente, come esponenti esemplificativi dell'una e dell'altra corrente, Cecchi e Vittorini. Lo scritto di Seroni procede naturalmente nella direzione di un'aperta adesione all'umanesimo e all'americanismo vittoriniano, e condanna (sebbene con toni pacati) l'accademismo nel quale Cecchi sembra essersi involuto, dai tempi della prefazione di *Americana*:

[...] tutto oggi in Italia, si è fatto accademia. Principalmente la letteratura.  
[...] Prendiamo un caso. Uno scrittore fondamentale: Emilio Cecchi.  
[...] e mi veniva da pensare come mai uno scrittore che un tempo non lontano sentivamo così vivo e così capace d'insegnarci qualcosa, fosse

---

<sup>373</sup> *La sconfessione*, in «La Fiera letteraria», a. I, n. 17, 1 agosto 1946, p. 8.

<sup>374</sup> B. PISCHEDDA, *L'idioma...* cit., p. 249.

precipitato in una zona d'ombra dalla quale nessuno di noi sente più ormai il bisogno d'andare a ridestarlo. E la risposta mi veniva immediata: Emilio Cecchi ha accademizzato la sua esperienza, la sua personalità, il proprio lavoro. Il vecchio *Pesci rossi* ebbe una volta il merito di ricordarci esperienze che non avevamo conosciuto di persona, rappresentava per lo meno, per noi obbligati a vivere entro degli schemi rigidi morali e politici, una possibilità di felice evasione in uno [*sic*] mondo che non era stato il nostro [...]. Sentivamo in questo Cecchi una disperata ribellione verso tante cose. E fu perciò con grande stupore che, un giorno, lo vedemmo diverso da quel che lo pensavamo in una prefazione a una raccolta di scrittori americani tradotti. Quella prefazione ci svelò, improvvisamente, il vero volto di quell'America amara che ci era piaciuta, e ci dimostrò l'infalibile e quasi fatale ormai, caduta dello scrittore nell'accettazione delle cose "comode". Divenuto un uomo d'ordine anch'egli, l'autore di certi capitoli della nostra formazione mentale e vorrei dir fisica.

[...] Il fatto è che ben presto lo scrittore Cecchi seguì l'uomo Cecchi, rappresentante di tutto un modo di pensare e di vivere, quand'egli si richiuse in un silenzio e un'immobilità disdegnosa che lo hanno ormai tolto dal commercio vivo delle lettere contemporanee. [...] da uomo vivo si è fatto teologo. Così mentre non abbiamo difficoltà alcuna a riconoscere in Cecchi uno dei maggiori scrittori del *suo* tempo, non possiamo più annoverarlo tra i rappresentanti del *nostro* tempo.

[...] Era pur naturale che ci volgessimo ad altre esperienze. Non troviamo affatto strana la nostra simpatia per la recente letteratura americana, se anche il sapore delle nostre piccole città l'abbiamo ritrovato in Saroyan, e certi tormentosi problemi dell'esistenza di ogni giorno, e certi problemi del sesso ce li ha insegnati Faulkner. E, in un'età infelice, abbiamo giuocato con lo Zepelin di Saroyan o ci siamo sentiti i protagonisti di *The Pylon*.

[...] Non è da meravigliarsi se a un certo punto abbiamo sentito più vicini a noi, più vivi, una pagina di Vittorini o un racconto di Bilenchi.<sup>375</sup>

Lo scritto di Seroni, in qualche modo, potrebbe essere letto in continuità con lo scritto di Pintor, *La lotta contro gli idoli*, pubblicato circa un anno e mezzo prima: al suo interno infatti è il medesimo entusiasmo verso la letteratura d'oltreoceano, vissuto nella stessa ottica di mito generazionale. Nonostante, come rileva Pischedda, il «dire di Seroni» scorra «per l'occasione con alquanto pacatezza» e i toni suonino «più esistenziali e ragionanti che non polemici e aggressivi»<sup>376</sup> il dibattito politico-letterario prende il largo. Il primo a rispondere, il 17 ottobre del '46, dalle colonne della «Fiera Letteraria» sarà Leone Piccioni, scrittore di

---

<sup>375</sup> ADRIANO SERONI, *Letteratura, accademia e vita (Lettera a un amico)*, in «Campi elisi», n. 4-5, settembre 1946, pp. 39-42.

<sup>376</sup> B. PISCHEDDA, *L'idioma...* cit., p. 249.

formazione cattolica, con ogni probabilità indispettito dalla chiusa dell'articolo di Seroni, che nell'invocare un nuovo umanesimo metteva in guardia dallo «stato del cattolicesimo italiano, retrivo e inintelligente» e «dai vescovi insignificanti e ottusi».<sup>377</sup> Scrive Piccioni, con toni lievemente paternalistici:

Davvero che il corso ed il valore di un Cecchi si estenderebbero da una sottintesa “ribellione” alla situazione politica del ventennio, dei *Pesci Rossi*, al contrario della prefazione ad *Americana*? Sei sicuro di questo?

[...] È pericoloso, caro Seroni, è pericoloso legare un presente letterario ad un passato politico, o – come fai tu – viceversa. Se tu difendi e porti ad esempio dell'oggi, di contro ad un Cecchi, un Vittorini, scusa, ma dovresti almeno precisare – come fece al Lussemburgo un illustre bolscevico – che preferisci “un fascista divenuto democratico, ad un democratico fattosi fascista”. E della prima preposizione sono sicuro e provato, della seconda no, affatto.<sup>378</sup>

La polemica a questo punto si giocherà tutta sul numero del 31 ottobre 1946 della «Fiera Letteraria». Seroni, con toni più militanti rispetto a quelli messi in campo nell'articolo apparso su «Campi Elisi» scriverà:

Io non ho affatto posto una questione di “epurazione”, come coloro che non hanno letto la mia lettera su «Campi Elisi» potrebbero a buon diritto credere leggendo la risposta di Piccioni. [...] trasformate una questione di poetica in una questione di politica [...]. Chi è che fa una questione di politica, io [...] o voi che non volete più sentir parlar di Vittorini perché Vittorini è Comunista?

[...] Io vedo infatti, in voi una tendenza pericolosissima e così comune oggi in Italia in ogni campo: la tendenza a fare dell'anticomunismo.<sup>379</sup>

A controbattere nella medesima pagina sarà di nuovo Leone Piccioni in un breve scritto intitolato *Post illa*:

La «Fiera» è organo letterario, si sa; ma a Seroni non piace l'indirizzo che segue. Ne parla per radio e la chiama “neofascista”. [...] Ora ci viene da ridere [...] a sentir far Bibbia di Vittorini [...]. Non ho mai difeso in blocco la

---

<sup>377</sup> A. SERONI, *Letteratura...* cit., pp. 39-42.

<sup>378</sup> LEONE PICCIONI, *Risposta a un amico*, in «La Fiera letteraria», a. I, n. 28, 17 ottobre 1946, p. 1.

<sup>379</sup> A. SERONI, *Una tendenza pericolosa?*, in «La Fiera letteraria», a. I, n. 30, 31 ottobre 1946, p. 5.

letteratura del ventennio. Dico che bisogna giudicarla da un diverso obiettivo. [...] Non aderisco all'assurdo di dichiararmi anticomunista in letteratura, fino a che non sarete voi a parlare di una letteratura comunista (vedi, recentemente, Alicata, su «Rinascita»<sup>380</sup>).

Ed infine a chiosare la polemica con intenti ultimativi, attraverso un breve trafiletto, sarà lo stesso direttore della rivista, Giovanni Battista Angioletti:

Seroni mi accusa di fare dell'anticomunismo [...]. Non mi sono mai sognato di pensare che agli scrittori italiani si debba contestare la libertà di essere o non essere comunisti.<sup>381</sup>

Chiamato in causa direttamente da Seroni, e successivamente fatto oggetto del contendere sulle colonne del periodico diretto da Angioletti, Vittorini interverrà nel dibattito sul n. 33-34 di «Politecnico» (settembre-dicembre 1946), con un articolo intitolato *Dare a Cecchi quello ch'è di Cecchi*. Contrariamente a quanto si potrebbe pensare lo scrittore siciliano non prende le parti di Adriano Seroni. Lo redarguisce anzi bonariamente sottolineando come lo sguardo su Cecchi debba essere in certa misura rimodulato:

Ma Seroni commette un grave sbaglio di persona quando indica in Emilio Cecchi l'esempio tipico e massimo di una letteratura cui sarebbe bene voltare per sempre le spalle.

[...] Io so, Seroni, che cosa porti i giovani come te, e anche dei meno giovani di te, a puntare su Emilio Cecchi (oppure, mettiamo su Cardarelli) il dito di uno sdegno accusatore. È quello che possiamo chiamare l'elogio del «carabiniere a cavallo», o meglio, del «buon tempo di Pontedera» il quale corre esplicito e voluto, dichiarato, in tutto Cecchi, sovrapponendosi ad ogni immagine di ognuno dei suoi veri interessi, ed oscurandole.

[...] Per questo Emilio Cecchi ha potuto darsi a intendere come un reazionario profondamente tale, e tu, Seroni, insieme a tanti, puoi continuare ad intenderlo come tale indicando con vivo piacere degli autentici reazionari, nel tuo sdegno di tutti loro, proprio lui...

Ma non hai mai guardato dentro a lui? già nel suo periodare, quando guardi dentro, di sotto il «tirato a lucido», si vede un movimento che non viene da vecchia regola. Vi è corsa e vi è sosta; vi è galoppo, trotto e semplice passo; e

---

<sup>380</sup> L. PICCIONI, *Post illa*, in «La Fiera letteraria», a. I, n. 30, 31 ottobre 1946, p. 5.

<sup>381</sup> GIOVANNI BATTISTA ANGIOLETTI, *Non è paura*, in «La Fiera letteraria», a. I, n. 30, 31 ottobre 1946, p. 5.

ciò con gusto vero di muoversi sulle parole cambiando marcia. Non è una «rivoluzione» rispetto al precedente periodare italiano [...]?

[...] Poi ci sono tutti i grandi scrittori moderni ch'egli ha introdotto in Italia [...] interessi di un uomo vivo e moderno che ha manifestati dicendo Conrad, dicendo Stevenson, dicendo Melville, dicendo Faulkner e trattando di loro [...] e qui abbiamo il dramma di Cecchi che si scioglie ipocritamente in quell'emblema a tutti noto (e in civiltà cattolico-toscana). Emilio Cecchi voglio dire, *si vergogna*. Di che? Di sé stesso. Dei propri amori, dei propri fantasmi, delle proprie curiosità, delle proprie angosce, delle proprie insonnie; di tutto che in lui è moderno e vivo, e ha portato modernità nella nostra cultura. Egli non scrive da uomo libero. Questo non lo è. Egli scrive e sono in due a scrivere: lui, e una retriva società insieme a lui, attraverso lui. Ma tacere di quello di cui si vergogna (il moderno e vivo in lui) non potrebbe mai. Impazzirebbe. E allora ne parla ricoprendolo di sputi. Faulkner? Sicuro... Puah [...]. E noi dovremmo giudicarlo dai suoi sputi? Guardare sotto, Seroni: è ora che la nostra critica [...] distingua in un Cecchi quello che è della sua società da quello che è di lui; e cerchi di strappare via Cecchi, Cardarelli, Palazzeschi eccetera a coloro a cui fa comodo di averli con loro.<sup>382</sup>

Per quale motivo il giudizio di Vittorini su Cecchi risulta così comprensivo? Perché lo scrittore siciliano non esprime un'aperta condanna nei confronti dell'accademico toscano, dopo che questi, ha inquinato *Americana* col suo corrosivo antiamericanismo?

Non si può non considerare che la risposta vittoriniana si sviluppa sullo sfondo della polemica apertasi con Togliatti intorno all'indipendenza di «Politecnico»: Vittorini da un lato, nel pubblico scambio epistolare con il segretario del PCI, va dichiarando la sostanziale autonomia della cultura dai partiti, dall'altro, facendo programmaticamente letteratura impegnata, corre continuamente il rischio di essere ricondotto alla classificazione di scrittore comunista, fedele ad una linea imposta dalla politica. Lo scrittore in questa situazione, nella quale vi è chi cerca di individuare una diretta corrispondenza tra impegno letterario e impegno politico, rischia di rimanere schiacciato: la risposta a Seroni in qualche modo rappresenta uno strumento per portare il dibattito fuori dalla logica della letteratura di partito. Vittorini, che non vuole che la propria esperienza intellettuale venga letta come asservita alle ragioni del PCI, tenta di sottrarre Cecchi ad una logica simile e opposta

---

<sup>382</sup> E. VITTORINI, *Dare a Cecchi quello ch'è di Cecchi*, in «Il Politecnico», n. 33-34, settembre-dicembre 1946, pp. 40-42. Ora anche in: ID., *Letteratura... 1938-1965... cit.*, p. 379-381.



per quel che riguarda il PNF. Lo scrittore siciliano sembra voler insomma condurre la polemica, fiorita sulla «Fiera Letteraria» intorno alla letteratura del ventennio, oltre ai ristretti confini ai quali porterebbe la ricerca di dirette corrispondenze tra il tipo di impegno letterario (accademia o arte sociale se si volesse usare la definizione di Seroni) e l'impegno politico (fascismo o comunismo).

Oltre che da queste ragioni di contesto, probabilmente l'atteggiamento di condono nei confronti di Cecchi deriva da un ulteriore elemento: Vittorini è stato fascista e come Cecchi è venuto a compromessi con il regime, perlomeno sino al 1936. Questo elemento lo scrittore siciliano non lo dimentica. Proprio qualche mese prima, anzi, sempre su «Politecnico», aveva fatto i conti pubblicamente con la propria adesione al fascismo, in un articolo intitolato *Fascisti i giovani?*:

Qui io parlo di un'esperienza che è anche mia. [...] anch'io «mi agitai» [...] su fogli fascisti più o meno di provincia. [...] Anch'io sono stato uno di loro. Sono stato «non acuto» e «non forte». Non-uomo? Sono stato «dei deboli». <sup>383</sup>

Accusare Cecchi di appartenere alla reazione, sottolineando implicitamente la sua adesione al fascismo, per Vittorini sarebbe un "autogol" all'interno del dibattito pubblico sviluppatosi intorno al tema. Anche per questo probabilmente rimprovera Seroni delle sue posizioni.

Sulla figura di Emilio Cecchi, declinata nell'adesione al fascismo e nel radicale rifiuto dell'America, Vittorini tornerà ad esprimersi molti anni dopo. Il 26 novembre del 1962, rispondendo per via epistolare allo studioso americano Donald Heiney che lo intervistava a riguardo, avrebbe scritto:

Vengo alla domanda più delicata che Lei mi pone. Se Cecchi sia cioè da giudicare come almeno un opportunist. Ed escludo anzitutto ch'egli possa esser posto sullo stesso piano di Drieu La Rochelle, poiché Drieu La Rochelle agiva con disperazione sincera pur nell'errore aberrante che commetteva; Cecchi invece era del tutto a freddo che veniva a patti con certi aspetti dell'ideologia fascista e che poteva assumere in proprio certo modo di

---

<sup>383</sup> E. VITTORINI, *Fascisti i giovani?* in «Il Politecnico», n. 15, 5 gennaio 1946, p. 1 e 4. Ora anche in: ID., *Letteratura... 1938-1965...* cit., p. 267.

giudicare fascista. Egli lo faceva con una mentalità indifferente, non partecipe (molto diffusa ancora oggi in Italia) da letterato del Rinascimento, una mentalità che sarebbe superficiale definire opportunistica. In effetti egli era ed è tuttora un “uomo antico” e un nostalgico di “tempi antichi”. La sua incomprensione dell’America è l’incomprensione di un uomo antico verso uno stato di cose più moderno. E se ha avuto indulgenze verso il fascismo sono state indulgenze di persona che s’illudeva di vedere nel fascismo una restaurazione arcaica. Egli non era fascista in quanto era sostanzialmente più antico del fascismo, cioè più antico delle cose (capitalistiche cose) di cui il fascismo era (e può sempre tornare ad essere) la degenerazione.<sup>384</sup>

La lettura della lettera-intervista a Donald Heiney, nel passaggio appena citato, apre il campo ad interpretazioni contrastanti riguardo l’atteggiamento di Vittorini nei confronti di Cecchi. Le parole dello scrittore siciliano hanno un portato di ambiguità difficile da dipanare, soprattutto se lette in sovrapposizione a quelle presenti nell’articolo uscito su «Politecnico».

Bruno Pischetta mette in rilievo ad esempio come il Vittorini del ’62 sembra «riservare a Cecchi ben altro trattamento»<sup>385</sup> rispetto al Vittorini che prendeva «le difese dell’imputato»<sup>386</sup> nel ’46. In direzione analoga, sebbene con accenti di severità nei confronti dello scrittore siciliano, Mirella Serri, che pone sotto accusa l’atteggiamento «assai meno benevolo» della lettera-intervista citata, che di fatto smentirebbe quanto «affermato in precedenza».<sup>387</sup> Ed in effetti, in quel “era del tutto a freddo che veniva a patti con l’ideologia fascista” è possibile leggere un’implicita accusa di premeditazione rivolta a Cecchi.

È certamente possibile che Vittorini nel giro di quindici anni muti contegno nei confronti di Cecchi, forse rimuginando privatamente le vicissitudini dell’antologia *Americana* e accumulando un livore sino a quel momento inespresso: la lettera-intervista a Heiney diverrebbe in questo caso l’occasione per uno sfogo, per una piccola resa dei conti letteraria.

D’altra parte è possibile anche leggere una sostanziale continuità tra le due testimonianze: Vittorini ribadisce l’incompatibilità costitutiva di Cecchi nei

---

<sup>384</sup> R. CROVI, *Il lungo viaggio...* cit., pp. 203-204.

<sup>385</sup> B. PISCHETTA, *L’idioma...* cit., p. 255

<sup>386</sup> *Ivi*, p. 252

<sup>387</sup> M. SERRI, *I redenti...* cit., p. 331

confronti dell'America (un'incompatibilità generazionale scriveva Pintor) e l'atteggiamento "indifferente", "non partecipe", col quale lo scrittore toscano sarebbe venuto a patti con l'ideologia fascista. Anche quel "a freddo", al di là del significato primo di calcolo opportunistico, potrebbe servire a sgombrare il campo, per Cecchi, da accuse o sospetti di accensioni fanatiche, di ortodossia o di militanza cieca. In questo senso in qualche modo anche la lettera-intervista a Heiney potrebbe essere ricondotta nello stesso alveo dell'articolo rivolto a Seroni nel '46: le intenzioni generali da cui muove potrebbero essere le stesse.

E dire che eventuali rancori vittoriniani, oggi, con sguardo retrospettivo, sarebbero in certa misura giustificati, se dovesse confermarsi un ruolo attivo di Cecchi, interno agli ambienti del MinCulPop, nell'affossamento del progetto di *Americana*. In tutti i casi, che delle due testimonianze vittoriniane si dia una lettura di continuità o meno, ciò che è certo è che, perlomeno nell'immediato dopoguerra, nei confronti di Cecchi vi fu un atteggiamento di condono.<sup>388</sup>

Al di là del dibattito appena descritto, nel dopoguerra la vicenda di *Americana* avranno un prologo abbastanza significativo. Nel 1946 Bompiani, i cui rapporti con Vittorini si sono nel frattempo raffreddati (anche in conseguenza del passaggio dello scrittore a Einaudi),<sup>389</sup> intende ristampare *Americana*. Lo si desume da una

---

<sup>388</sup> L'atteggiamento di condono a Cecchi dell'adesione al fascismo, e del connesso antiamericanismo che ne era derivato, si trova, oltre che in Vittorini, anche in Pavese. Lo scrittore torinese ne *L'influsso degli eventi*, articolo scritto il 5 febbraio 1946 per «Aretusa» (poi rimasto inedito), scriveva: «Ma, insomma, il decennio dal '30 al '40, che passerà nella storia della nostra cultura come quello delle traduzioni, non l'abbiamo fatto per ozio né Vittorini né Cecchi né altri. Esso è stato un momento fatale, e proprio nel suo apparente esotismo e ribellismo è pulsata l'unica vena vitale della nostra recente cultura poetica. L'Italia era estraniata, imbarbarita, calcificata – bisognava scuoterla, decongestionarla e riesporla a tutti i venti primaverili dell'Europa e del mondo». Pavese nel ricomprendere Cecchi nel progetto di apertura delle frontiere alla letteratura statunitense sorvola su parecchi degli interventi critici dell'intellettuale toscano, primo fra tutti proprio la prefazione ad *Americana*, che lo stesso Pavese, nella lettera a Vittorini del 27 maggio 1942, definiva "canagliesca". Interessante peraltro come anche la critica del dopoguerra si sia di fatto allineata a questo atteggiamento pacificatore: nelle prime edizioni del *Mestiere di vivere* e delle *Lettere* di Pavese, per quel che riguarda la lettera del 27 maggio a Vittorini, proprio il passaggio nel quale Pavese proclama la propria solidarietà nelle vicende di *Americana* «contro Cecchi», la cui introduzione è definita «canagliesca – politicam.[ente] e criticam.[ente]», verrà omesso. La riga, dai toni accusatori, verrà ripristinata solamente a partire dalla già citata edizione del *Mestiere di vivere* del 1990, a cura di Marziano Guglielminetti e Laura Nay (come segnalato puntualmente da Raffaella Rodondi in: E. VITTORINI, *Letteratura... 1938-1965...* cit., p. 167).

<sup>389</sup> G. FERRETTI, *L'editore...* cit., p. 115 e ss.

lettera, del 5 marzo, di Emilio Cecchi, al quale l'editore milanese aveva richiesto una revisione della prefazione del '42 in previsione della ristampa:

Caro Bompiani,

ho ricevuto [...] le bozze della prefazione ad *Americana*, che ho riletta con la massima cura: e mi pare che non ci sia da farci niente, fuorché nell'ultima pagina, nella quale ho corretto un paio di parole e soppresso quattro righe che sono sorpassate dagli avvenimenti di questi ultimi anni. Ho aggiunto anche la data: *Roma, marzo 1942*, alla quale la prefazione fu scritta. Tu avrai cura di fare eseguire e controllare queste minime correzioni. Credo che tutto il resto dell'antologia sia rimasto tal quale; altrimenti tu mi avresti avvertito. Ti accludo il foglietto che contiene le correzioni.

[...] Dimmi se sei d'accordo, circa la soluzione che ho adottato per *Americana*, e credimi tuo affez.mo.

Emilio Cecchi<sup>390</sup>

Le modifiche richieste da Cecchi, vanno in direzione di una lieve smorzatura dei toni. Dalla prefazione del '42 a quella del '47 si registrano così solo piccole variazioni (che non sconvolgono l'impostazione sostanzialmente negativa dello scritto). Bruno Pischetta le riassume efficacemente come segue:

Dove gli Stati Uniti erano un paese «traviato» da un falso ideale di benessere, ora sono un paese semplicemente «illuso» che un esteso agio economico consenta la felicità dei concittadini; mentre alle «nefandezze della promiscuità razziale» si sostituisce un più neutro e quasi cronachistico «tragedie della promiscuità razziale».<sup>391</sup>

A queste modifiche tese a edulcorare gli elementi di antiamericanismo (e di razzismo) contenuti nella prefazione del '42, si aggiunge inoltre la cassazione delle ultime sei righe (che nel mutato contesto storico avrebbero perduto il proprio senso):

Il discorso che in essa si legge è lo stesso che, d'ora in ora, con le notizie di guerra, seguita a svolgersi sulle pagine dei giornali. Elementi e motivi della

---

<sup>390</sup> *Caro Bompiani...* cit., p. 47-48.

<sup>391</sup> B. PISCHEDDA, *L'idioma...* cit., pp. 232-233.

nostra polemica politica vi sono offerti, dagli americani, altrettanto largamente dei temi e delle invenzioni artistiche.<sup>392</sup>

Al di là delle mende richieste da Cecchi, ciò che traspare in questo momento e il fatto che Bompiani oramai si rivolge a Cecchi come fosse lui l'autore dell'antologia: probabilmente complice il fatto che della nuova edizione «si disinteressa Vittorini, che proprio allora andava riscrivendo sul «Politecnico» la *Breve storia della letteratura americana*, con l'intento di ampliare le note dell'antologia».<sup>393</sup>

La ristampa di *Americana* sarà ultimata il 24 aprile del 1947, e come rileva Raffaella Rodondi «il lungo intervallo che separa la lettera citata di Cecchi dalla nuova stampa [...] riflette, verosimilmente, il vano tentativo dell'editore di riappropriarsi dei corsivi censurati».<sup>394</sup> Bompiani insomma tenterebbe di ricostruire a tavolino l'edizione che sarebbe dovuta uscire nel marzo del 1942 (con prefazione di Cecchi, corsivi vittoriniani e apparato fotografico),<sup>395</sup> ma non troverebbe la disponibilità dello scrittore siciliano a partecipare all'iniziativa.

Vittorini nell'immediato dopoguerra ha ripreso infatti le proprie attività di americanista su altri fronti: da un lato collaborando con Mondadori,<sup>396</sup> nella stessa veste di consulente che aveva prima del '45, dall'altro provando a riprendere il discorso intorno a letteratura e civiltà statunitensi.<sup>397</sup>

---

<sup>392</sup> *Americana*... cit., 1942, p. XXIII.

<sup>393</sup> Si vedano le note di Raffaella Rodondi in: E. VITTORINI, *Letteratura... 1938-1965*... cit., p. 170.

<sup>394</sup> *Ibidem*.

<sup>395</sup> La ristampa dell'aprile '47, condotta su lastre stereotipiche ricavate dall'edizione gennaio '43, presenta, rispetto alle "progenitrici", grosse differenze a livello dell'apparato iconografico: in particolare sono presenti 100 pagine illustrate invece di 112. Le lacune, dovute forse alla perdita da parte di Bompiani e Mariani dei materiali originali, sconvolgono parzialmente la disposizione delle tavole rimaste.

<sup>396</sup> Si veda a riguardo: E. ESPOSITO, *L'America dopo Americana. Elio Vittorini consulente Mondadori*, Milano, Mondadori, 2008.

<sup>397</sup> Anche nel dopoguerra le incursioni americane di Vittorini saranno sempre ed in ogni caso virtuali: lo scrittore siciliano, anche se ne avrà l'opportunità, non si recherà mai negli Stati Uniti. In particolare quando «L'Unità» gli proporrà un viaggio di reportage oltreoceano, Vittorini declinerà l'invito come segue: «Mio caro Mieli, ripensando bene alla tua proposta mi vengono mille paure [...]. Quello che io potrei fare sarebbe (nel migliore dei casi [...]) una specie di *Conversazione in Sicilia* spostata negli U.S. [...] Si vorrebbe averne un lavoro informativo di prima mano [...]. E io so che questo non potrei darlo. [...] O lo darei come un cattivo surrogato di giornalista, senza dare dell'altro in compenso perché sosterrai uno sforzo tale (nel tentativo di essere uno Stille) da restare incastrato (insensibile, sordo) nella mia possibilità di essere Vittorini» (E. VITTORINI, *Gli anni*... cit., pp. 187-189). Nonostante questo rifiuto, nel carteggio con James Laughlin Vittorini esprimerà più volte la volontà di recarsi negli Stati Uniti: allo stesso Laughlin farà addirittura tenere da parte i proventi delle pubblicazioni dei suoi libri, per poter un giorno effettuare il

La sede privilegiata per questo è ora «Il Politecnico» sul quale vengono pubblicati articoli, saggi, racconti e romanzi a puntate, a tema americano.<sup>398</sup> Tra i testi pubblicati da Vittorini sulla rivista va segnalata una *Breve storia della letteratura americana*: rielaborazione (sotto forma di ampliamento e aggiornamento) dei corsivi di *Americana*.<sup>399</sup> Il titolo riprende precisamente quello che era stato inventato da Cecchi per l'edizione del '42 dell'antologia (come s'è visto, al fine di inserire parte dei corsivi vittoriniani, espunti per motivi censori).

La *Breve storia della letteratura americana* comparirà dunque su «Politecnico» tra il maggio e il dicembre del 1946, nelle sue prime tre puntate: 1. *Origini con cortigiani*; 2. *I preti feroci*; 3. *Letteratura e rivoluzione* (prima parte).<sup>400</sup> Nel numero del settembre-dicembre 1946 (seconda puntata) la pubblicazione sarà preceduta dalla risposta di Vittorini a un lettore di Genova, che gli domandava le ragioni della pubblicazione:

“Perché” mi ha chiesto un lettore, “scrivi una storia della letteratura americana e non una piuttosto della letteratura italiana?”. Potrei rispondere che è per motivo di gusto, di preferenze o di specializzazione. Ognuno fa il suo

---

viaggio a lungo desiderato. Tuttavia quel viaggio reale non avrà mai luogo e la costruzione mitografica americana manterrà di fatto la sua natura di “narrazione odeporea virtuale”, come già si suggeriva nella prima parte di questo lavoro.

<sup>398</sup> Per un elenco esaustivo del cospicuo numero di testi americani pubblicati su «Politecnico» si rimanda a: D. FERNANDEZ, *Il mito dell'America...* cit., pp. 173, 180-182, 188.

<sup>399</sup> Della composizione della *Breve storia della letteratura americana*, Vittorini dà conto in una lettera al suo editore americano, James Laughlin, del 11 novembre 1946. Nella lettera lo scrittore siciliano richiede l'invio di materiali critici e testi per proseguire nel progetto: «Infine sto scrivendo una *Storia della letteratura americana*, e potrebbe essere utile per me soltanto che non fossi costretto a fare punto su Thomas Wolfe, anche se è una storia più di carattere interpretativo che informativo. Io la vado pubblicando a puntate su «Politecnico» mentre la scrivo: e Lei può vederne i due primi capitoli sul n. 29 e sul n. 30, precisamente i due numeri che Le ho spediti a New York; giudicare così se contiene elementi che siano un apporto nuovo per la storiografia letteraria americana. Ho cominciato questo lavoro da prima della guerra, l'ho interrotto nel '43 quando sono stato arrestato, ho avuto distrutto tutto quello che avevo fatto, gli appunti presi e i libri nell'incendio della mia casa durante i bombardamenti dell'aprile '43 mentre ero in prigione; e solo dall'inverno scorso ho potuto ricominciare ma, purtroppo, senza più libri e senza più appunti. Mi occorrerebbero anche dei testi critici come il saggio su Melville di Mumford, e *The liberation of American Literature*, di V. F. Calverton che non avevo ancora potuto consultare, ma spero che l'U.S.I.S., cui mi sono rivolto, li faccia venire per la propria biblioteca, come, dietro mia richiesta, ha fatto venire Mathiessen [sic], Hook [sic] e altri. Da Lei, tuttavia, avrei certo un più grande aiuto se volesse interessare i Suoi amici scrittori e critici a mandarmi le loro pubblicazioni. A parte dalla *Storia della letteratura americana*, amerei presentare, per esempio, Tennessee Williams e Robert Penn Warren (forse anche Kenneth Patchen) sulla mia rivista con un articolo critico e traduzioni di racconti, poesie, ecc.» (E. VITTORINI, *Epistolario americano*, a cura di Giampiero Chirico, Palermo-Siracusa, Arnaldo Lombardi Editore, 2002, pp. 26-28).

<sup>400</sup> Si veda «Il Politecnico», n. 29, 1 maggio 1946, pp. 5-9; n. 30, giugno 1946, pp. 19-27; n. 33-34, settembre-dicembre 1946, pp. 50-54. Ora anche in: ID., *Letteratura... 1938-1965...* cit., pp. 340-374.

mestiere. Ed essere tecnicamente in grado di scrivere una storia della letteratura americana non significa essere tecnicamente in grado di scrivere anche una storia della letteratura italiana. Ma ho un motivo che non è personale. Questo: la letteratura americana è l'unica che coincida, dalla sua nascita, con l'età moderna e possa chiamarsi completamente moderna. Tutte le altre letterature conservano, pur nei loro aspetti contemporanei, caratteri umanistici e medioevali. Scriverne la storia è scrivere la storia anche dell'umanesimo e del medioevo, mentre scrivendo la storia dell'americana si scrive soltanto dell'età moderna e si può isolare la modernità in se stessa, coglierla come tale, studiarla come soltanto tale.<sup>401</sup>

La risposta al lettore genovese rivela come Vittorini vada proseguendo nella propria traiettoria di americanista, mosso dal medesimo movente che lo aveva portato, durante il fascismo, all'esperimento di *Americana*: ovvero dalla convinzione che la letteratura statunitense sia ancora l'unica che “possa chiamarsi completamente moderna”. Il progetto di pubblicazione su «Politecnico» della *Breve storia della letteratura americana* resterà tuttavia inconcluso: da un lato a determinarne l'interruzione saranno certamente i problemi editoriali e politici sorti intorno a «Politecnico» (che porteranno di lì a un anno alla chiusura della rivista); dall'altro Vittorini (come avrà modo di confessare) si renderà conto di aver sottovalutato la portata dell'impresa. I risultati del tentativo vittoriniano confluiranno in seguito nell'edizione del 1957 di *Diario in pubblico*: qui oltre alle tre sezioni precedentemente pubblicate in rivista, comparirà quella che avrebbe dovuto rappresentare (almeno in parte) la quarta puntata per «Politecnico», ovvero *Letteratura e rivoluzione* (parte seconda).<sup>402</sup>

Su «Politecnico» oltre alla *Breve storia della letteratura americana* compariranno alcuni articoli di carattere più occasionale: un primo sull'apparente crisi della nuova narrativa statunitense nel n. 31-32 del luglio-agosto 1946;<sup>403</sup> un secondo in polemica

---

<sup>401</sup> E. VITTORINI, *Introduzione* (alla *Breve storia della letteratura americana*), in «Il Politecnico», n. 33-34, settembre-dicembre 1946, p. 50. Ora anche in: ID., *Letteratura... 1938-1965...* cit., p. 374

<sup>402</sup> *Ivi*, pp. 340-374.

<sup>403</sup> E. VITTORINI, *Introduzione* (a *Allos e i suoi fratelli*), in «Il Politecnico», n. 31-32, luglio-agosto 1946, p. 50. Ora anche in: ID., *Letteratura... 1938-1965...* cit., pp. 324-325.

con Fernanda Pivano, riguardo ad un articolo contro Hemingway, uscito sulla rivista di Vittorini a firma di Giuseppe Trevisani.<sup>404</sup>

Fallito «Politecnico» e con esso il tentativo di riprendere il discorso critico intorno alla letteratura americana, in direzione di un progetto storico-letterario sistematico, le occasioni pubbliche di intervento intorno alla letteratura statunitense si faranno più rade. Esse si concentreranno in particolar modo sulla «Stampa» (nei primi anni Cinquanta), come annunciato a James Laughlin il 18 dicembre del '50 e a Robert Penn Warren il 10 gennaio successivo:

[18 dicembre 1950 - Vittorini a James Laughlin]

ho ricominciato a scrivere articoli sulla letteratura americana (sul giornale liberale «La Stampa»), uno già su Faulkner, uno su N. West, e ne scriverò uno anche sull'ultimo libro di Red.<sup>405</sup>

[10 gennaio 1951 - Vittorini a Robert Penn Warren]

Sono così tornato allo studio anche della letteratura americana, per impiegare il mio tempo. E ho accettato di collaborare a un quotidiano liberale («La Stampa») con articoli sulla letteratura americana di oggi. Ho appena cominciato: con Faulkner e con N. West. [...] Continuerò con un articolo ogni quindici giorni, e in uno mi occuperò del Suo ultimo libro che amo molto ma che mi riesce difficile di definire criticamente.<sup>406</sup>

Sulla «Stampa» usciranno dunque una serie di articoli dedicati per l'appunto agli autori a cui Vittorini fa riferimento nei carteggi (oltre a loro anche un articolo dedicato a Steinbeck).<sup>407</sup> A questi si possono aggiungere, nello stesso periodo un

---

<sup>404</sup> E. VITTORINI, *A proposito di Hemingway*, in «Il Politecnico», n. 33-34, settembre-dicembre 1946, pp. 53-53. Ora anche in: ID., *Letteratura... 1938-1965...* cit., pp. 384-386. Nell'articolo Vittorini risponde a Fernanda Pivano che accusava «Il Politecnico» di aver pubblicato un articolo detrattivo nei confronti di Hemingway, per porsi in linea con le indicazioni del PCI espresse da Alicata (nell'articolo comparso su «Rinascita» col titolo *La corrente «Politecnico»*, sopra citato). Vittorini rivendica il pluralismo di opinioni di cui «Il Politecnico» sarebbe espressione e, ancora una volta, l'indipendenza dal PCI nella linea culturale perseguita. Ribadisce inoltre come consideri Hemingway «lo Stendhal del nostro secolo», ma come contemporaneamente lasci «libertà ai [suoi] collaboratori di esprimere opinioni anche molto diverse dalla [sua]».

<sup>405</sup> E. VITTORINI, *Epistolario...* cit., p. 144.

<sup>406</sup> E. VITTORINI, *Gli anni...* cit., p. 357.

<sup>407</sup> Su «La nuova Stampa» a firma Elio Vittorini compariranno: *Faulkner come Picasso?* (8 dicembre 1950, p. 3); *Il giorno della locusta* (29 dicembre 1950, p. 3); *Steinbeck* (6 febbraio 1951, p. 3); *Romanzi di Warren*, (17 marzo 1951, p. 3). Ora anche in: E. VITTORINI, *Letteratura... 1938-1965...* cit., pp. 568-575 e 579-592.



articolo dedicato a Hemingway (in polemica con Alberto Moravia) e un secondo dedicato a Faulkner, usciti rispettivamente su «Il Mondo» e «Epoca».<sup>408</sup>

Quasi dieci anni dopo i tentativi di ampliamento e approfondimento dei corsivi di *Americana* messi in campo per «Politecnico», Vittorini si deciderà a ripubblicare i corsivi stessi, nella loro forma originale, per «Prospetti» (versione italiana della rivista americana «Perspective» diretta dall'editore americano dello stesso Vittorini, James Laughlin, per la Fondazione Ford, e pubblicata in tutta Europa). Per la rivista Vittorini aveva già espresso apprezzamenti nel 1953: «Mi piace «Perspective». È molto utile».<sup>409</sup> Da questi apprezzamenti maturerà probabilmente la proposta di Laughlin di collaborare al periodico, alla quale Vittorini darà soddisfazione per l'appunto proponendo la ripresa dei corsivi di *Americana*.<sup>410</sup>

La pubblicazione dei corsivi di *Americana* su «Prospetti» avverrà tuttavia in due momenti distinti: una prima parte sarà edita nel 1954, una seconda nel 1956.<sup>411</sup> Sarà lo stesso scrittore siciliano in un'*Avvertenza*, premessa alla prima delle due uscite, a riassumere i motivi retrostanti la pubblicazione dei corsivi “sciolti” a tanti anni di distanza dalla prima edizione di *Americana*. Il testo dell'intervento vittoriniano, più sopra parzialmente citato, si riporta qui integralmente per l'importanza che riveste nel delineare le fasi conclusive della traiettoria americanistica dello scrittore siciliano:

Tra il 1940 e il 1941 mi accadde di compilare, per l'editore Bompiani, un'analisi della letteratura narrativa americana che andava da Irving agli scrittori contemporanei del *New Deal* di Roosevelt. Il materiale raccolto lo

---

<sup>408</sup> Si vedano: E. VITTORINI, *L'ultimo Hemingway*, in «Il Mondo», a. II, n. 47, 25 novembre 1950, p. 8 (ora anche in: ID., *Letteratura... 1938-1965...* cit., pp. 563-567); ID., *William Faulkner va in città*, in «Epoca», a. II, n. 17, 3 febbraio 1951, pp. 51-52 (ora anche in: ID., *Letteratura... 1938-1965...* cit., pp. 579-581).

<sup>409</sup> E. VITTORINI, *Epistolario...* cit., p. 182 (27 marzo 1953).

<sup>410</sup> Il 6 aprile del 1953 Laughlin risponderà a Vittorini: «Sono molto contento che Lei sia piaciuta «Prospetti». Sembra che abbia avuto ottima accoglienza in tutto il mondo e dobbiamo aumentarne la quantità delle copie per i numeri successivi. Spero che uno di questi giorni Lei possa scrivere qualcosa per la rivista su qualche aspetto della letteratura americana» (E. VITTORINI, *Epistolario...* cit., p. 183). L'invito a collaborare sarà ribadito a distanza di un anno e mezzo, dopo che sarà già stata pubblicata la prima tranche dei corsivi: «Ogni cosa sembra proseguire bene con «Perspective» [...]. Spero di avere l'opportunità di pubblicare un Suo pezzo, prima di sospendere la pubblicazione» (*Ivi*, p. 188).

<sup>411</sup> Si vedano rispettivamente: E. VITTORINI, *Nascita della letteratura americana*, in «Prospetti», n. 8, estate 1954, pp. 103-121; ID., *Secondo tempo della letteratura americana*, *ibidem*, n. 15, primavera 1956, pp. 142-155.

divisi in una decina di sezioni e per ogni sezione scrissi un breve capitolo introduttivo col proposito di illustrare, il più sommariamente possibile, l'epoca letteraria cui gli scrittori della sezione appartenevano. Questi capitoli, di cinque o sei pagine ciascuno, non riuscirono graditi alla censura fascista, e l'editore dovette distruggere la tiratura che li conteneva e metter in commercio una nuova tiratura che non li conteneva più. Della prima io potei salvare cinque copie in sedicesimi sciolti, ma una sola di esse è però sopravvissuta alle vicende della guerra, e precisamente una che avevo regalata a Cesare Pavese, lo scrittore americanista (e umanista) che è morto di propria scelta, a Torino, il 27 agosto del 1950.

Pavese mi esortò ripetutamente, finita la guerra, a raccogliere quei miei capitoli inediti e pubblicarli. Ma a me pareva che quei miei capitoli non potessero reggersi da soli, fuori cioè dal contesto della pubblicazione antologica per la quale li avevo scritti. Avrei piuttosto voluto riscriverli approfondendoli in certi punti, correggendoli in altri, circostanziando di più tutto il discorso, cambiando l'ultimo capitolo in base alla nuova prospettiva che ora avevo del momento letterario in esso trattato, e aggiungendo uno o due altri capitoli sulla generazione letteraria venuta fuori con la guerra. Mi misi in effetti a riscriverli, ma mi trovai a farlo su un piano di studio, insomma di vera e propria storia di una letteratura, e non più su quello originario di "discorso" intorno a una letteratura. Il primo breve capitolo del testo originario si scompose in tre lunghi saggi: *Origini con cortigiani, I preti feroci, Letteratura e rivoluzione...* Mi accorsi che avrei dovuto, per continuare, leggere molti più libri di quelli già letti, e tornare a frugare nelle biblioteche, andare magari in America. E mi fermai. Rinunciai all'impresa.

Ma nell'estate del 1950 Cesare Pavese mi mandò la sua copia dell'antologia esortandomi di nuovo a tirarne fuori e pubblicare le pagine pur sempre inedite del mio commento critico. Me la mandò in eredità, debbo dire. Poiché il postino la recapitava a casa mia pochi giorni prima di quello in cui Pavese si tolse la vita. Due anni più tardi, nel 1952, potevo leggere sul diario postumo del mio amico, sotto forma di copia di una lettera che non mi aveva mai inviata, le ragioni per cui egli considerava importante il mio "discorso" intorno alla letteratura americana. "Voglio parlare", vi potevo leggere, "del gioco tematico della tua esposizione, del dramma di corruzione purezza ferocia e innocenza che hai instaurato in quella storia... E siccome questa storia non è stata una caccia alle nuvole ma un attrito con la letteratura mondiale... risulta che tutto il secolo e mezzo americano si è ridotto all'evidenza di un mito da noi tutti vissuto e che tu ci racconti" (Vedi p. 245, diario *Il mestiere di vivere*, Torino, 1952). Per questo il mio discorso (per la testimonianza che reca su vari aspetti della nostra generazione, e sul nostro "americanismo", sul nostro antifascismo d'allora e di poi) conserva ancora oggi un significato, in Italia e in America, malgrado i suoi errori e le sue genericità. Pavese me ne ha convinto con le sue parole del diario, e io sono grato alla rivista *Prospetti* dell'occasione che mi offre di pubblicarne i primi cinque capitoli.<sup>412</sup>

---

<sup>412</sup> E. VITTORINI, *Avvertenza a Nascita della letteratura...* cit., pp. 103-104. Ora anche in: ID., *Letteratura... 1938-1965...* cit., p. 171.

Il resoconto di Vittorini, ripercorre tutto l'iter dei corsivi di *Americana*, dalle prime edizioni dell'antologia bloccate dalla censura, e regalate (come s'è visto) agli amici torinesi, sino ai tentativi di pubblicazione su «Politecnico» dei quali si è appena dato conto. In un particolare tuttavia la breve cronistoria non trova corrispondenza nei fatti: ovvero nel passaggio relativo alla lettera di Pavese del 27 maggio del '42. Come già appurato più sopra quella lettera non solo fu inviata da Pavese, ma anche ricevuta da Vittorini che rispose il 25 giugno successivo. Il fatto che in questa sede Vittorini asserisca di non averla ricevuta potrebbe configurarsi come una lieve falsificazione, escogitata per poter proporre la ripubblicazione su «Prospetti» come risposta postuma alla lettera di Pavese, e potrebbe far parte, come rileva Raffaella Rodondi, di quelle «piccole mistificazioni narrative, in chiave simbolica, non infrequenti negli scritti autobiografici». <sup>413</sup>

Da aggiungere a tutto questo è il fatto che la pubblicazione dei corsivi su «Prospetti» rimane in tutti i casi parziale: la nona sezione, originariamente intitolata *La nuova leggenda*, viene sostituita da Vittorini con un saggio di Arthur Mizener intitolato *Il romanzo in America dal 1920 al 1940*.

Le motivazioni di questa sostituzione verranno esplicitate dallo scrittore siciliano in occasione della successiva pubblicazione degli stessi corsivi sul *Diario in pubblico* nel 1957 (anche in questo caso la nona sezione sarà mutilata di una parte ragguardevole del contenuto originario). <sup>414</sup> A spiegare il motivo del disconoscimento della nona sezione provvederà una nota dello stesso Vittorini, che qui si riprende:

Nella nona e ultima (qui ridotta a poche righe) delle note che corredevano l'edizione 1941 di *Americana*, consideravo come sicuro lo sviluppo della letteratura degli Stati Uniti in un senso di nuova "leggenda", fondandomi su delle prove che poi sono invece risultate insufficienti e insomma incapaci di determinare una direzione generale. Contavo su William Saroyan; e Saroyan non ha fatto che ridescrivere continuamente gli stessi gesti fino a renderli in

---

<sup>413</sup> Si vedano le note di Raffaella Rodondi in: *ibidem*.

<sup>414</sup> Raffaella Rodondi segnala come i corsivi vengano parzialmente ripubblicati anche nel 1960 in: *An Outline of American Literature (1941)*, in «Sewanee Review», vol. LXVIII, n. 3, Summer 1960, pp. 423-427 (*ivi*, p. 162).

poco tempo privi di ogni incentivo per chiunque, e meccanici, vuoti. Contavo su Erskine Caldwell; e Caldwell si è ritirato così indietro da quanto prometteva di neo-legendario in *God's little Acre* o in *Journeyman* che oggi si confonde coi più estemporanei produttori di letteratura industrializzata. Contavo infine sui giovani americani di origine esotica che, dal 1938 circa, saltavano fuori con un vispo “primo” libro uno ogni sei mesi, i John Fante, i Jerry Mangione, i Richard Wright, i Carlos Bulosan, tutti figli delle razze perseguitate o umiliate; ma nessuno di essi è poi andato oltre il “grido” di presenza razziale contenuto in quel suo primo libro; nessuno ha saputo, passando dall'autobiografia alla letteratura, portare e svolgere in questa, e rendere in questa feconda, la novità che pur avevano impersonato in quella sede. Ormai la tendenza si è esaurita, la nuova “leggenda” è morta bambina, e la letteratura americana può dirsi ferma, come storia, ai valori raggiunti con Hemingway e Faulkner. Sono infatti di Hemingway e Faulkner le opere più belle e più nuove di questi ultimi anni: *The Old Man and the Sea* del primo, *A Fable* del secondo. Gli scrittori che si sono rivelati dal 1941 in poi, dai Nelson Algren ai Norman Mailer, dai Saul Bellow ai Wright Morris, e dai Truman Capote alle Flannery O'Connor operano tutti, per un verso o per un altro, su posizioni analoghe a quelle della varie correnti di “eccentrici” che operarono nel primo dopoguerra. E le future possibilità della letteratura in America restano più incerte e imprevedibili di quanto non sembrava che fossero nel '38 e nel '39.<sup>415</sup>

Con questo scritto si potrebbe affermare di essere al cospetto della crisi del mito americano per Vittorini: Caldwell è divenuto un produttore di “letteratura industrializzata”, e gli altri autori americani contemporanei non hanno dato sviluppo a quella “nuova leggenda” che le prime loro opere sembravano presupporre. Lo scrittore siciliano con queste parole si sta ponendo in sostanziale consonanza di pensiero con un celebre scritto pubblicato da Pavese nell'immediato dopoguerra: lo scrittore torinese, che per certi versi si era sempre mosso con un certo anticipo, nello sguardo sugli orizzonti letterari americani, parlava della “perdita del magistero” da parte della narrativa statunitense già nel 1947. In un articolo del 3 agosto di quell'anno, dal titolo *Ieri e oggi*, facendo i conti con il mito americano, ne decretava in certa misura la fine, con i medesimi toni che avrebbe utilizzato Vittorini una decina d'anno dopo:

Ora, il tempo è mutato e ogni cosa si può dirla, anzi è più o meno stata detta. E succede che passano gli anni e dall'America ci vengono più libri che

---

<sup>415</sup> E. VITTORINI, *Diario...* cit., pp. 167-168.

una volta, ma noi oggi li apriamo e chiudiamo senza nessuna agitazione. [...] Succede talvolta che leggiamo un libro vivo che ci scuote la fantasia e fa appello alla nostra coscienza, poi guardiamo la data: anteguerra. A esser sinceri insomma ci pare che la cultura americana abbia perduto il magistero, quel suo ingenuo e sagace furore che la metteva all'avanguardia del nostro mondo intellettuale. Né si può notare che ciò coincide con la fine, o sospensione, della sua lotta antifascista.<sup>416</sup>

Pavese, con il suo intervento sull'«Unità» si allineava di fatto all'atteggiamento antiamericano che il PCI – come il fascismo (sebbene per tutt'altri motivi) – aveva fatto proprio. L'America non era più all'“avanguardia del mondo intellettuale” perché era divenuta un Paese capitalista; aveva smesso di portare avanti la propria lotta antifascista; e di conseguenza la sua letteratura non entusiasmava come quella d'anteguerra. Naturalmente l'analisi di Pavese (e con essa in certa misura anche quella di Vittorini) risente di un'impostazione ideologica che ne mina radicalmente le basi, tuttavia è utile a comprendere, ancora una volta, come mutamenti di carattere geopolitico generale (in questo caso la suddivisione del mondo tra blocco sovietico e blocco occidentale), abbiano un'influenza diretta e stringente sulle traiettorie “personalissime” degli intellettuali.

Vittorini arriverà alle medesime conclusioni messe in campo da Pavese, con una decina d'anni di “ritardo”, dopo aver tentato in qualche modo – senza successo – di dare continuità a quella costruzione mitografica che durante gli anni del fascismo aveva costituito un orizzonte culturale alternativo per un'intera generazione.<sup>417</sup>

Sarà forse Calvino, nell'introdurre i saggi americani di Pavese, a dare il compendio più esaustivo di quell'infatuazione generazionale che la letteratura statunitense rappresentò tra la metà degli anni Trenta e la fine della guerra:

L'America. I periodi di scontento hanno spesso visto nascere il mito letterario di un paese proposto come termine di confronto, una Germania ricreata da un Tacito o da una Staël. Spesso il paese scoperto è solo una terra d'utopia, una allegoria sociale che col paese esistente ha appena qualche dato in comune; ma non per questo serve di meno, anzi gli elementi che prendono

---

<sup>416</sup> C. PAVESE, *Ieri e oggi...* cit., p. 3 (ID., *La letteratura...* cit., pp. 195-196).

<sup>417</sup> Sulla crisi del mito americano per Vittorini si veda: MARTINO MARAZZI, *La crisi americana di Pavese e Vittorini*, in AA. VV., *Il demone...* cit., pp. 45-60.

risalto sono proprio quelli di cui la situazione ha bisogno. L'interesse per la letteratura degli Stati Uniti d'America sotto il fascismo può essere classificato su questa linea [...]. E davvero, questa America dei letterati, calda di sangue di popoli diversi, fumosa di ciminiere e irrigua di campi, ribelle alle ipocrisie chiesastiche, urlante di scioperi e di masse in lotta, diventava un simbolo complesso di tutti i fermenti e di tutte le realtà contemporanee, un misto di America, di Russia e d'Italia, con in più un sapore di terre primitive – una incompota sintesi di tutto ciò che il fascismo pretendeva di negare, di escludere.<sup>418</sup>

Lo scrittore ligure nella sua introduzione mette in rilievo come il mito americano fosse legato a doppio filo con il “periodo di scontento” incarnato dalla dittatura fascista e come l'America, per la sua generazione, fosse divenuta di fatto una costruzione allegorica, una “terra d'utopia” sulla quale proiettare i propri fantasmi e le proprie aspirazioni: ne era derivata l'oleografia immaginifica di un mondo che aveva pochissima attinenza con la realtà. Si potrebbe facilmente proseguire il ragionamento impostato da Calvino per arrivare ad identificare la causa prima della crisi del mito americano, non in un'improvvisa incapacità della letteratura americana di produrre narrativa di qualità (come sembrava presupporre Pavese e ribadire, di lì a qualche anno, Vittorini), ma nella fine del fascismo, e nel mutamento di percezione, rispetto alla stessa letteratura americana, che la generazione di chi aveva vent'anni negli anni Trenta maturava con il dissolversi della dittatura.

Quanto il mito americano fosse legato alla contingenza del regime fascista (e talvolta davvero poco al valore letterario dei testi che venivano tradotti negli anni Trenta), Vittorini lo confermerà implicitamente qualche anno più tardi. In un'intervista per la rubrica televisiva «L'Approdo», registrata nel giugno del 1965, ad una domanda riguardo il suo lavoro di traduttore risponderà:

Non ritradurrei certamente Caldwell e forse nemmeno Saroyan. Ma se la congiuntura storica fosse per l'Italia e la sua letteratura ancora quella di venticinque anni fa credo che ri-tradurrei tutti quanti.<sup>419</sup>

---

<sup>418</sup> ITALO CALVINO, *Introduzione*, in C. PAVESE, *La letteratura...* cit., p. XIII.

<sup>419</sup> E. VITTORINI, *Perché si scrive?*, intervista per la rubrica televisiva «L'Approdo», registrata il 15 giugno e trasmessa il 22 giugno 1965. Successivamente in «Menabò», n. 10, aprile 1967, pp. 59-63. Quindi

Non molti mesi dopo, nel febbraio del 1966, Vittorini verrà vinto da un tumore con cui lottava da tempo. Due anni dopo la sua morte, nel 1968, *Americana* verrà ripubblicata: la scelta di Bompiani ricadrà sulla riproposizione della prima edizione, sequestrata nell'aprile del 1941. In essa saranno presenti dunque i corsivi di Vittorini intatti, ma assenti le illustrazioni (assente anche la "canagliasca prefazione" di Cecchi). Una successiva riedizione, sempre per Bompiani, sarà quella del 1984 a cura di Claudio Gorlier e Giuseppe Zaccaria. Come quella del '68 anch'essa presenta i corsivi originali: delle immagini è invece presente una parziale selezione che, inserita al centro del volume, rappresenta un involontario tradimento del criterio dispositivo pensato e voluto da Vittorini, nella direzione di una dialettica tra testo e immagine.

## 11. L'*Americana* 2.0

Nel disegnare la parabola discendente della traiettoria americanistica di Vittorini si è volutamente tralasciato un elemento, che sino ad oggi non ha avuto molto spazio nelle ricostruzioni critiche intorno ad *Americana*. Il dopoguerra per Vittorini, dal punto di vista della attività americanistica, non sarà solo un periodo di tentativi di rielaborazione (e nostalgica ripresa) di quanto prodotto in precedenza. Lo scrittore siciliano tenterà di dare prosecuzione al suo viaggio letterario in terra americana anche attraverso un nuovo progetto: una volta fallita l'esperienza di «Politecnico» – e contestualmente il progetto per la *Breve storia della letteratura*

---

nell'*Appendice* curata da Italo Calvino per l'edizione di *Diario in pubblico* del 1970. Ora anche in: E. VITTORINI, *Letteratura arte... 1938-1965...* cit., p. 1114.

*americana* che sulla rivista aveva preso abbrivio – Vittorini comincia a progettare la compilazione di un'antologia di giovani scrittori americani contemporanei. Un *Americana 2.0* diremmo oggi.

I primi accenni al progetto risalgono al 1948, quando lo scrittore siciliano, nella corrispondenza con il suo editore statunitense, James Laughlin, scrive (14 marzo): «Così non abbiamo potuto incontrarci e parlare dell'antologia e dei libri». <sup>420</sup> L'accento è effettivamente molto vago, tuttavia verrà circostanziato di lì ad una settimana da una seconda missiva, datata 21 marzo: «Einaudi ha veramente intenzione di fare l'antologia dei giovani americani. Sono io che debbo fare il lavoro di compilazione e posso assicurarle sulla serietà dell'intenzione di Einaudi». <sup>421</sup> Il progetto dunque ha già un potenziale editore, si tratta solamente di individuare autori e testi da inserire nel volume.

È per questo motivo che Vittorini si rivolge a Laughlin: la funzione dell'editore newyorkese sarà quella di intermediazione con i giovani scrittori americani che verranno scelti per far parte del volume antologico. A conferma del fatto che le cose stiano procedendo con una certa celerità le seguenti missive di Vittorini:

[23 aprile 1948]

Ma noi dobbiamo parlare per antologia. Io debbo scrivere una prefazione. Quando Lei torna in Italia dobbiamo vederci assolutamente, e se Lei va a Rapallo in estate può venire qualche giorno a Bocca di Magra, un bellissimo posto (vicino La Spezia) dove io vado luglio e agosto. <sup>422</sup>

[7 maggio 1948]

Mio Caro Laughlin,

ecco le venti lettere per i venti scrittori americani [...] vorrei, per esempio, aggiungere Nathanael West con alcuni capitoli di *Miss Lonelyheart* e un riassunto del libro [...].

Il racconto di Patchen è molto buono. Ho solo paura che sia troppo lungo per l'Antologia. Ma forse bisogna metterlo anche se è lungo. Parleremo di questo quando Lei torna in Italia. <sup>423</sup>

[3 giugno 1948]

---

<sup>420</sup> E. VITTORINI, *Epistolario...* cit., p. 44.

<sup>421</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>422</sup> E. VITTORINI, *Gli anni...* cit., p. 164. Ora anche in: ID., *Epistolario...* cit., p. 48.

<sup>423</sup> E. VITTORINI, *Epistolario...* cit., p. 50.



Einaudi (che ora ha il padre Presidente della Repubblica) pensa di allargare il suo programma di pubblicazioni. [...] Egli vorrebbe opzioni per tutti i romanzi che scriveranno gli scrittori che abbiamo invitato per l'*Antologia*. Si possono avere tali opzioni fin da ora? Per es. Kaplan dice che sta scrivendo un romanzo da molto tempo. Lo pubblicherà lei?

Alla Libreria Einaudi (Casa della Cultura) abbiamo fatto una mostra di libri inglesi che è riuscita molto bene. Pensiamo di continuare con mostre simili. Si potrebbe farne una del libro americano d'avanguardia. Poi una delle riviste americane d'avanguardia.<sup>424</sup>

Il 3 settembre del 1948 si registra una risposta di Laughlin a Vittorini. Dalla lettera si intuisce come il progetto di un'antologia di giovani scrittori americani faccia parte di un accordo di mutuo scambio tra Vittorini e il suo editore newyorkese: all'antologia statunitense da pubblicare in Italia per Einaudi, farà da corrispettivo un'antologia di scrittori italiani contemporanei da pubblicare negli *States* (probabilmente per *New Directions*). Il ruolo di Vittorini in questo con ogni probabilità sarà speculare a quello di James Laughlin: suggerire testi e reclutare giovani scrittori italiani per l'inserimento nel volume antologico.

Riguardo al nostro progetto sull'Antologia di scrittori italiani, spero che Lei abbia avuto modo di pensarci un po' e aver fatto delle ulteriori selezioni. Ho ricevuto la traduzione della storia di Bilenchi dal mio amico Tumiati. Non è stata fatta molto bene e dovrà essere rifinita qui. Sarà completata prima di spedirgliela. Credo che per le altre traduzioni, dovremmo provare con un altro mio amico, John Drummond. Vuole suggerirmi qualche testo che posso spedirgli per iniziare? Le scriverò il suo indirizzo di Roma sul retro della lettera e forse Lei potrà mettersi in contatto con lui direttamente, ma per favore mi faccia sapere cosa gli manderà in modo che io possa confermare da qui. Credo che sarebbe meglio fargli fare una prova del suo stile con un brano piuttosto breve. Non c'è alcun motivo di incoraggiarlo a fare molto lavoro, prima di capire se è bravo.

Isaac Rosenfeld è stato qui in questi giorni e ha promesso che Le spedirebbe presto un paio delle sue storie apparse in alcune riviste che Lei può scegliere, ma vedo che mi sto confondendo. Sono in ritardo con la cena e la fame sta incominciando a fare brutti scherzi alla mente. Quell'ultimo commento si riferisce alla sua antologia di scrittori americani e non a quella degli italiani.<sup>425</sup>

---

<sup>424</sup> E. VITTORINI, *Gli anni...* cit., p. 174. Ora anche in: ID., *Epistolario...* cit., pp. 53-54.

<sup>425</sup> E. VITTORINI, *Epistolario...* cit., pp. 57-58.

La corrispondenza intorno ai due progetti antologici avrà seguito sino alla metà del 1949. I riferimenti tuttavia si faranno via via più vaghi, e quello che sino all'autunno del 1948 sembrava essere un progetto editoriale in pieno avanzamento, appare diluirsi e perdere spinta a causa di intenzioni sempre meno cogenti.<sup>426</sup>

[3 febbraio 1949 - Vittorini a Laughlin]

Ma col suo viaggio in Europa si potrà decidere meglio questa questione insieme con tutte le altre rimaste in sospeso tra noi, come l'antologia degli americani per l'Italia o l'antologia degli italiani per l'America.<sup>427</sup>

[30 marzo 1949 – Vittorini a Laughlin]

Caro James,

mi dispiace di vedere che è già tornato in America. Dovevamo parlarci prima per le nostre antologie... Peccato!<sup>428</sup>

[20 aprile 1949 - Laughlin a Vittorini]

Anch'io sono molto dispiaciuto di non aver avuto l'opportunità di andare a Milano quando ero in Svizzera, per discutere più approfonditamente sul nostro progetto d'antologia sui moderni scrittori italiani. In ogni modo, spero che Lei possa pensarci e darmi dei suggerimenti da seguire. Sono molto interessato ed ansioso all'idea di andare avanti col progetto.

Allo stesso tempo sono contento di aiutarLa in qualsiasi modo possibile con la Sua antologia di scrittori americani tradotti in italiano.<sup>429</sup>

[19 maggio 1949 - Laughlin a Vittorini]

Lei è un intimo amico di Guttuso? Vorrei commissionargli alcune illustrazioni per la *Ballad of the Sad Cafe* di Carson McCullers. Ma prima lei dovrebbe tradurla in italiano, come credo che stia facendo per la nostra antologia, così Guttuso potrà leggerla poiché ritengo che non capisce l'inglese.<sup>430</sup>

[29 maggio 1949 - Vittorini a Laughlin]

Guttuso is a friend of mine. I will send him the translation of Carson McCuller's [*sic*] *Ballad* and I will beg him to do illustrations for it.<sup>431</sup>

---

<sup>426</sup> Nelle carteggio tra Vittorini e Laughlin le questioni relative alle rispettive antologie passeranno progressivamente in secondo piano scavalcate dalla questione della prefazione, promessa da Hemingway, per l'edizione americana di *In Sicily* (considerata strategica da Laughlin per il successo commerciale del romanzo negli *States*).

<sup>427</sup> E. VITTORINI, *Epistolario...* cit., p. 77.

<sup>428</sup> E. VITTORINI, *Gli anni...* cit., p. 239. Ora anche in: ID., *Epistolario...* cit., p. 77.

<sup>429</sup> E. VITTORINI, *Epistolario...* cit., p. 86.

<sup>430</sup> *Ivi*, p. 90.

<sup>431</sup> E. VITTORINI, *Gli anni...* cit., p. 254. Tradotta in italiano («Guttuso è un mio amico. Gli spedirò la traduzione della ballata di Carson McCullers e lo pregherò di fare le illustrazioni») ora anche in: ID., *Epistolario...* cit., p. 92.

[20 giugno 1949 - Laughlin a Vittorini]  
Sarebbe veramente gentile, se Lei potesse parlare a Guttuso sulla possibilità di fare delle illustrazioni per la *Ballad of the Sad Café* di Carson McCullers.<sup>432</sup>

Un ultimo accenno da parte di Laughlin al «grande e futuro progetto di pubblicare Lei [Vittorini], una buona selezione di scrittori italiani moderni»<sup>433</sup> compare in una lettera del 29 dicembre 1949: di qui in avanti dei due progetti antologici “gemelli” non si avrà più notizia.

Se, in base alle testimonianze del carteggio, si volesse ricostruire un parziale elenco degli autori che avrebbero potuto far parte del secondo progetto antologico vittoriniano si avrebbero: Nathanael West (1903-1940), Kenneth Patchen (1911-1972), Justin Daniel (Joe) Kaplan (1925-2014), Isaac Rosenfeld (1918-1956), Carson McCullers (1917-1967). Dai nomi si intuisce come il progetto avesse lo specifico intento di proporre un compendio esaustivo della letteratura statunitense contemporanea.

Intorno al motivo per il quale il progetto antologico dedicato ai giovani narratori statunitensi non vada in porto non vi sono testimonianze di sorta. Forse sarà lo stesso Vittorini, a maturare intimamente la crisi del mito americano sopra descritta, e conseguentemente ad abbandonare il progetto. Nel caso potrebbero essere indicative le parole (già citate) scritte qualche anno dopo in occasione della ripubblicazione dei corsivi di *Americana* per il *Diario in pubblico*: «Gli scrittori che si sono rivelati dal 1941 in poi [...] operano tutti, per un verso o per un altro, su posizioni analoghe a quelle delle varie correnti di “eccentrici” che operarono nel primo dopoguerra». Un ipotetico disamoramento dunque, anche alla luce delle successive evoluzioni, non fa parte di un orizzonte del tutto remoto.

Un ultimissimo strascico, in un alveo parallelo a quello del progetto appena descritto, sarà costituito (a dieci anni di distanza) dalla proposta di Bompiani di intraprendere la pubblicazione di un *Americana* aggiornata: un'edizione del volume

---

<sup>432</sup> E. VITTORINI, *Epistolario...* cit., p. 95.

<sup>433</sup> *Ivi*, p. 101.

del '42 con tagli (di autori nel frattempo rivelatisi di second'ordine) e aggiunte (di nuovi autori emersi nel dopoguerra). Di questa proposta reca testimonianza una lettera del 24 giugno 1960:

Caro Elio,

De Benedetti ti ha parlato del nostro desiderio di una nuova edizione di *Americana*, e so che in linea di massimo sei d'accordo. Ne sono proprio lieto, e ti ringrazio.

Sarà necessario [...] una persona che lavori sotto la tua guida: [...] suggerirei la cognata di Nemi D'Agostino, Germana D'Agostino, che ha una buona conoscenza della letteratura americana e mi pare una discreta traduttrice. Ho anche dato uno sguardo all'indice della vecchia edizione: sono 48 racconti, di cui alcuni forse non presentano più interesse, e andrebbero utilmente sostituiti da pagine di autori nuovi come Capote, Kerouac, Bellow, I. Shaw, Penn Warren, Philip Roth. Non tocca a me darti un suggerimento, ma ti dirò che ho trovato ormai deboli i racconti di Boyle, Th. Wolfe, Fante, mentre se ne potrebbe magari lasciare uno solo di Callaghan, di Saroyan, di Caldwell stesso, di Lardner. Vedrai tu. Complessivamente, penso che non si dovrebbero in ogni caso superare i 50 racconti.

Per l'introduzione di Cecchi, le soluzioni mi sembrano tre e te le propongo: sostituirla con una tua nuova, lasciarla tale e quale, chiedere a Cecchi di riprenderla in mano, naturalmente in ultimo.

[...] Tenendo anche conto del lavoro di ricomposizione e della mole del libro, vorrei predisporre le cose in modo da averlo pronto nella primavera del 1961.<sup>434</sup>

Anche questo progetto, in "linea di massima" sposato da Vittorini, tuttavia non vedrà ulteriori sviluppi.

---

<sup>434</sup> *Caro Bompiani...* cit., pp. 48-49.

## Conclusioni

Stilando un resoconto conclusivo dell'inchiesta dedicata all'americanismo vittoriniano si può constatare come quest'ultimo, in fin dei conti, esca in qualche modo intatto e venga riconfermato anche nella sua dimensione politica di discorso letterario progettato in opposizione alle politiche culturali del regime littorio. Le questioni che all'inizio di questo percorso potevano costituire dei veri e propri punti invalidanti per il Vittorini "americano" e per il Vittorini antifascista, riordinate su basi cronologiche e indagate più nel dettaglio, assumono contorni definiti e difficilmente possono determinare radicali revisioni per il percorso intellettuale dello scrittore siciliano.

L'annosa questione dell'affidamento, in prima stesura, di parte delle traduzioni effettuate negli anni Trenta a Lucia Rodocanachi, da parte di Vittorini, si ridimensiona nella sua importanza: in particolar modo grazie al lavoro di Andrea Aveto sul tema. Vittorini alla *négresse inconnue* affidò solo una parte percentualmente minoritaria delle proprie traduzioni dalle lingue straniere, e lo fece soprattutto nel

primo periodo della sua attività di traduttore, quando la dimestichezza con la lingua non gli consentiva di tradurre autonomamente in tempi sufficientemente rapidi. Resta certamente il peccato originale nel non aver mai segnalato la collaborazione della “cara signora”, né all’epoca dei fatti, né successivamente: d’altro canto leggendo il carteggio, recentemente pubblicato in volume, ci si avvede di come il rapporto tra lo scrittore siciliano e la traduttrice di Arenzano fosse anche di comunione e condivisione intellettuale, e non solo di lavoro o di mero sfruttamento (come spesso è stato descritto).

Ad essere salva, più in generale, in questo contesto, è la paternità dell’antologia *Americana*. Laddove Giuseppe Marcenaro segnala la presenza di lettere di Vittorini che dimostrerebbero come l’edificazione del progetto antologico non sia esclusiva dello scrittore siciliano, è possibile invece – attraverso un’analisi di dettaglio delle fonti – escludere per Lucia Rodocanachi un ruolo strutturale.

Nella ricostruzione del percorso di Vittorini intorno alla narrativa americana, prima dell’approdo al progetto dell’antologia, si individua fondamentalmente un paradigma di coerenza tra le varie posizioni espresse nel corso degli anni Trenta.

Messi da parte i primi articoli antiamericani, scritti da un Vittorini ancora giovane e ancora legato ad una cultura fascista di stampo tradizionalista, e portata avanti un’analisi più approfondita degli interventi critici messi in campo dall’estate del 1937 in poi, ci si avvede della presenza di un americanismo oramai del tutto formato. L’ambiguità di determinate posizioni – espresse in particolare su «Omnibus» – evidenziata da Michel Beynet, deriva con tutta probabilità da una strategia di mascheramento che Vittorini adotta in considerazione della sede editoriale sulla quale va scrivendo. La rivista longanesiana – della quale si è cercato di ricostruire il profilo politico e soprattutto il contegno nei confronti degli Stati Uniti – si caratterizza per un generale anticonformismo, ma allo stesso tempo si iscrive senza soluzione di continuità nell’atteggiamento antiamericano che il

regime fascista, a partire dal 1936, va facendo proprio. In conseguenza del posizionamento di «Omnibus», Vittorini, quando pubblica sul settimanale, attiva una serie di dispositivi di attenuazione delle proprie personali opinioni e di presa di distanza dalla letteratura statunitense: dispositivi di cui invece non si registra il funzionamento nei testi privati (lettere e pareri di lettura), negli articoli scritti per «Letteratura» o per l'«Almanacco letterario Bompiani». L'americanismo vittoriniano sembra insomma confermarsi nella sua integrità, a partire perlomeno dal '37.

Per quel che riguarda invece l'inchiesta, svolta in parallelo, sull'antifascismo vittoriniano, tema per molti versi legato a doppio filo a quello dell'americanismo, si è dato conto dei passaggi cruciali, già ampiamente indagati dagli studi vittoriniani. Non vi sono sostanziali novità rispetto alle ricostruzioni del passaggio di Vittorini dal fascismo cosiddetto “di sinistra” al controfascismo (come lo definisce Raffaele Crovi) e più tardi all'antifascismo: la data cardine per lo scrittore siciliano rimane sempre il 1936, con la guerra civile spagnola a fare da punto di svolta cruciale nella presa di coscienza dell'impossibilità che il fascismo possa costituire davvero una rivolta antiborghese. Le immediate conseguenze della repentina maturazione ideologica vittoriniana, si sa, saranno l'espressione pubblica del proprio dissenso e la conseguente espulsione dal PNF.

L'indagine attorno alle velate accuse di collaborazionismo mosse a Vittorini da Ruth Ben-Ghiat, in conseguenza della partecipazione al convegno degli scrittori a Weimar (sostanziata a partire dagli studi di Mirella Serri), porta a risultati che non impongono in nessun modo una revisione di quanto scritto per Vittorini sino ad oggi. Le giornate di Weimar, in particolare dopo un'analisi il più possibile dettagliata delle fonti e dei carteggi (messi a disposizione dalla stessa Serri), non assumono, per lo scrittore siciliano, connotati di collusione con il regime: la militanza di Vittorini nelle file di Soccorso Rosso già a partire dal '42 e le dichiarazioni vittoriniane (rispetto all'essersi consultato con gli ambienti

dell'antifascismo milanese prima di partire per la Germania), sembrano di fatto pienamente coerenti tra loro. Si può così accantonare l'ingenerosa ipotesi di una conversione all'antifascismo avvenuta solo nel '43, sull'orlo della crisi del regime fascista.

La ricostruzione delle vicende weimariane si salda, come s'è visto, anche con le vicende dell'antologia *Americana*. L'incontro intellettuale di Vittorini con Giaime Pintor e l'infatuazione per l'americanismo vittoriniano da parte del giovane germanista, probabilmente hanno avuto in Weimar il proprio punto di incontro definitivo e un coronamento ideologico fondamentale. Emerge l'ipotesi infatti che Pintor si recasse al convegno proprio con una delle copie non censurate dell'antologia di Vittorini e che in conseguenza di questa lettura e dei discorsi intorno al "mondo offeso" portati avanti con lo scrittore siciliano in terra tedesca, maturi il celeberrimo articolo intitolato *La lotta contro gli idoli*: il contributo di Pintor composto intorno al gennaio del '43 e pubblicato postumo su «Aretusa» nel marzo 1945, diverrà una sorta di manifesto generazionale, nel quale viene sancita definitivamente la saldatura tra americanismo e antifascismo. In conseguenza dell'articolo di Pintor, martire della resistenza, probabilmente *Americana* assume in via definitiva quella connotazione di oggetto di controcultura, e tempo stesso di culto (di "Bibbia" parla la Pivano in un'intervista uscita dopo la morte di Vittorini), che ancor oggi le riconosciamo.

*Americana*, tuttavia, ha connotazioni controculturali, oltre che per motivazioni di carattere contingente, anche per questioni interne. Se da un lato l'antologia in conseguenza degli interventi censori (l'inserimento della prefazione di Cecchi e il taglio dei corsivi vittoriniani originali) perde il proprio discorso di costruzione mitografica e diviene una sorta di "monumento funebre" al mito americano,



dall'altro dopo la prima edizione "Bompiani-Bo" (dell'aprile del 1941) fa la propria apparizione l'apparato illustrativo: il corredo fotografico potrebbe essere progettato da Vittorini in deliberata contrapposizione all'antiamericanismo propagandato dal regime e soprattutto in opposizione ai veti censori che lo scrittore siciliano va subendo nel tentativo di portare *Americana* nelle librerie. Vittorini costruisce infatti una colonna illustrativa costituita in larga parte da materiale d'autore, nella quale – in particolar modo attraverso le fotografie di Walker Evans e della *Farm Security Administration* – vengono restituiti spessore eroico e dignità tragica al volto dell'America degli anni Trenta.

Nell'affidare il proprio discorso controculturale all'apparato fotografico Vittorini sta inoltre portando, per la prima volta in Italia, un innovativo esperimento fototestuale: probabilmente mutuato, anche in questo caso, da modelli statunitensi. Si è visto in particolare come ad ispirare lo scrittore siciliano possa essere stato il genere del *documentary book*: più in specifico *You Have Seen Their Faces* di Erskine Caldwell e Margareth Bourke-White (1937) e *Land of the Free* di Archibald MacLeish (1938).

Rispetto alle problematiche di "campo" che si rilevavano nell'introdurre questo lavoro, non si può dire che l'analisi della vicenda di Vittorini possa fornire elementi risolutivi. Per trovare compiuta sistemazione per tutte le eccezioni al mito americano – i casi di filo-americanismo nelle file del regime littorio, o di anti-americanismo nelle file dell'antifascismo – bisognerebbe condurre un'indagine a vasto raggio, che tenga in considerazione un maggior numero di opere letterarie e di interventi giornalistici.

Ciò che si può rilevare, tuttavia, è come la traiettoria americanistica dello scrittore siciliano si iscriva perfettamente nel quadro cronologico preso a modello, partendo dalle considerazioni di Michel Beynet ed Emilio Gentile. Sostanzialmente, anche nello specifico del percorso vittoriniano, si misura come il regime cominci a

fare propria la polemica antiamericana a partire dal 1936 e via via in misura crescente sino al 1940 (quando oramai la propaganda antistatunitense è divenuta sistemica). La vicenda censoria di *Americana*, con la durissima lotta affrontata da Vittorini e Bompiani per portare a termine la pubblicazione dell'antologia, è testimonianza proprio dell'ultima fase dell'antiamericanismo fascista, più intransigente e repressivo.

Se, a conclusione di questo percorso di ricerca, si dovesse infine esprimere un auspicio per il futuro, si potrebbe avanzare la proposta di un'edizione della versione dell'antologia definita nel corso di questo lavoro "Pavese-Pivano", del marzo 1942: restituire alla lettura del pubblico questa fase editoriale, sino a poco tempo fa del tutto sconosciuta, significa dar conto – una volta per tutte e nel vero senso della parola – dell'oggetto del contendere. All'interno si potrebbero leggere infatti la prefazione anti-americana di Emilio Cecchi, i corsivi originali vittoriniani e l'apparato fotografico di cui s'è ampiamente discusso. Il lettore moderno si troverebbe al cospetto di un oggetto colmo di tensioni contrastanti dunque, ma al tempo stesso avrebbe modo di sfogliare lo stesso volume passato per le mani di Cesare Pavese, Giaime Pintor e Fernanda Pivano: ovvero quell'edizione "clandestina" in sedicesimi sciolti che fu generatrice e chiave di volta del mito americano come mito antifascista.

APPENDICE  
ICONOGRAFICA



I Padri Pellegrini ed i loro successori non varcarono affatto l'oceano per conquistarsi, in America, una qualsiasi «libertà di culto». Nel 1700 c'era più libertà di culto in Inghilterra, di quanta ce ne fosse in America. Perché dunque passarono l'oceano? Non certo per la libertà. O se così avevano creduto, presto si rimangiarono le proprie intenzioni. Torniamo dunque a chiederci: perché fuggirono in America? Per una quantità di ragioni. Ma meno di tutto, per desiderio d'una libertà di qualunque sorta, d'una positiva libertà. Sostanzialmente, avevano bisogno di andar via. Motivo semplicissimo. Andar via. Via da che cosa? Tutto considerato: andar via, fuggire da sé medesimi. Fuggire da ogni cosa. Questa è la ragione per la quale la più parte andarono in America, e anche oggi ci vanno. Andare via, fuggire, da tutto ciò che sono e sono stati... Che va benissimo, ma non è affatto libertà. Piuttosto, il contrario. Una sorta di necessità disperata. Non è mai libertà, finché non troviate ciò che positivamente volete essere. E tutti, in ogni tempo, in America, non hanno invece saputo proclamare altro che quello che non sono.

Sembra che, di tanto in tanto, l'uomo sia preso dalla frenesia di sottrarsi ad ogni sorta di controllo. Il vecchio Cristianesimo, in Europa, era ancora il vero padrone. Alla Chiesa e all'aristocrazia era serbata la responsabilità di far funzionare gli ideali cristiani: responsabilità forse un po' irregolare, ma comunque effettiva. I poteri dell'autorità furono distrutti dal Rinascimento. E a questo punto preciso, cominciò la grande migrazione atlantica. Da che cosa cercava di fuggire tutta questa gente? Dalla vecchia autorità d'Europa? Sta bene la libertà; ma gli uomini non possono vivere

2



Il regno della pace: tutti amici cari.

2



Fu costruita la prima casa.

senza padroni. Un padrone c'è sempre. E gli uomini, o vivono in lieta ubbidienza d'un padrone nel quale hanno fiducia, o vivono in sordo contrasto ad un padrone che si propongono di rovesciare. Questa opposizione, in America, è il fattore vitale...

Là siede il vecchio padrone: in Europa. Come un antenato. Nel profondo d'ogni cuore americano, è un istinto di ribellione contro la vecchia parentela europea. Ma l'americano non si sente mai sicuro d'averne completamente scossa l'autorità. Donde la tenace, corrosiva pazienza dell'opposizione americana... Schiavi fuggiti, popolano le repubbliche di Liberia o di Haiti. E dovremmo dire lo stesso dell'America? Una repubblica di evasi? Ma uno non osa dir questo dei Padri Pellegrini, o del nucleo d'idealisti americani: i moderni americani, tormentati dalla propria consapevolezza. Una vasta repubblica di evasi. E una minoranza di spiriti ardenti e dolenti.

D. H. LAWRENCE, *Studies in Classic American Literature*; I.

Ed ecco che in Hector St. John de Crèvecoeur, sempre sul cadere del Settecento, si manifestava una preoccupazione dinanzi a questo modo vitale degli americani che ho chiamato «ferocia». Gentiluomo di origine francese egli esprimeva nelle sue *Letters from an American Farmer* qualcosa ch'era comune a tutti i primi romantici dell'Europa: il desiderio di un mondo idillico, ove la vita potesse avere uno sviluppo nuovo, senza intralci di storia e di tradizione. Parlò della sua fattoria tra i boschi con tal sentimento; ma, artista, si accorse che un mondo immerso nella natura non poteva essere idillico. Capì qual'era la forza per l'uomo in America; capì la ferocia, e, pur volendo conoscerla, si rifiutò di riconoscerla. Evidentemente non gli parve che fosse indispensabile a una ripresa umana. E fu il primo di una lunga serie di americani che, come lui, hanno capito senza accettare, restando, con preoccupazione, dei non partecipi contemplatori.

Dobbiamo inoltre dire che St. John de Crèvecoeur era uomo di cultura: pienamente consapevole del passato del-

3

1 - EDWARD HICKS, *The Peaceable Kingdom*, 1826, olio su tela, National Gallery of Art, Washington D.C.

2 - Titolo e autore sconosciuti.

André, ch'era stato catturato lì presso, e da lui era universalmente denominato. La brava gente lo guardava con un misto di rispetto e di superstizione, dovuti in parte alla simpatia per il destino dell'infelice Maggiore, e in parte per i racconti di fantasmi e di gemiti che vi aleggiavano intorno.

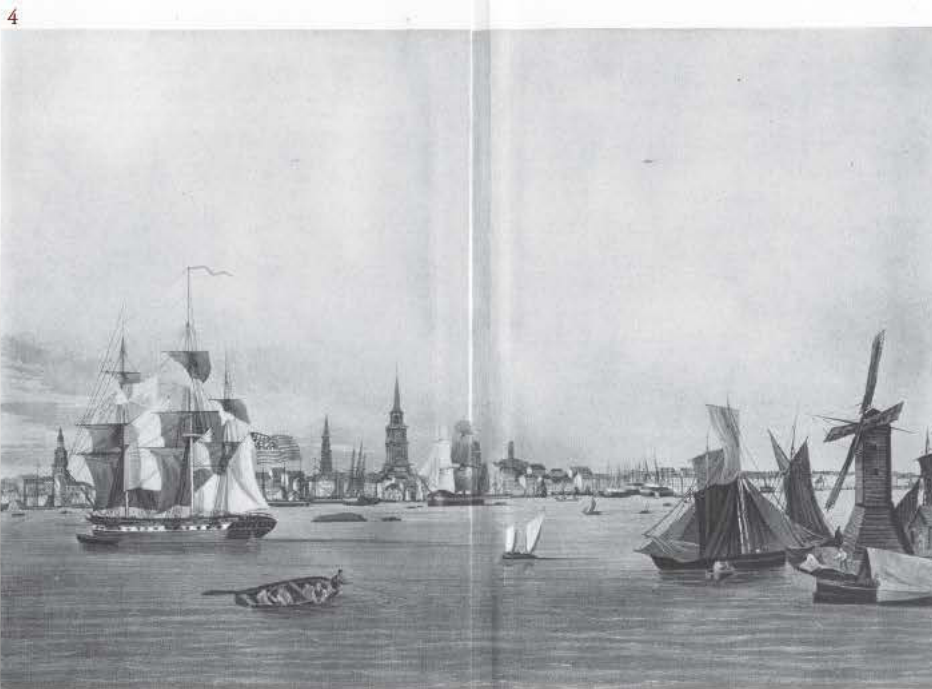
Avvicinandosi a quell'albero pauroso il nostro Ichabod si diede a fischiare, ma gli parve che qualcuno rispondesse al suo fischio. Non era che un sibilar del vento tra i rami secchi. Come si fece più sotto gli parve che alcunché di bianco spenzolasse dai rami: si fermò e smise di fischiare, ma guardando meglio s'accorse che in quel punto l'albero era stato colpito dal fulmine che aveva messo a nudo il legno bianco. In quel mentre un gemito gli fece battere i denti e tremar le ginocchia contro la sella, poi s'accorse che non era che il fruscio di un grosso cespuglio contro un altro scompigliato dal vento. Oltrepassò sano e salvo quel luogo maledetto; ma nuovi pericoli gli stavano innanzi.

A circa duecento metri dall'albero scorreva un torrentello che, attraversata la strada, si gettava in una conca paludosa e fitta di piante, detta la Palude di Wiley. Pochi rozzi tronchi affiancati servivano da ponte, e un folto di querce e di castagni, tra i quali s'abbarbicava l'uva orsina, intreciava al di sopra una volta scura e impenetrabile. Era quello il punto preciso nel quale l'infelice André era stato preso e proprio sotto quell'intrico di fronde dovevano nascondersi le potenze maligne che avevano congiurato a suo danno. Il torrente era stato considerato d'allora in poi maledetto, e un ragazzo si sarebbe sentito rizzare i capelli all'idea di doverlo attraversare da solo e al buio.

Come si avvicinò al torrente il cuore di Ichabod cominciò a dar tonfi, ma, chiamato a raccolta tutto il suo coraggio, e regalato il cavallo di mezza dozzina di calci nelle costole, egli tentò di slanciarsi di galoppo sul ponte. Invece di balzare in avanti, però, la vecchia bestia perversa scartò da un lato e si cacciò nel folto, lungo l'argine. Ichabod, i cui terrori crescevano coll'indugio, tirò bruscamente le redini e tornò a calciar con vigore il fianco del suo destriero. Invano: l'animale partì, è vero, ma soltanto per irrompere, al lato oppo-

32

Il mare è fanciullo, sulle grandi spiagge.

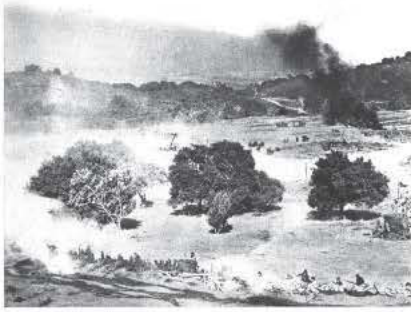


Una delle prime città fondate: Filadelfia.

3 - Titolo e autore sconosciuti.

4 - AMBROISE-LOUIS GARNERAY, *Vue de Philadelphia*, 1843-1844, litografia.

5



Era cominciata la storia.

6



sto della strada, in un fitto di rovi e di piccoli ontani. Il maestro allora non risparmiò né frustino né talloni alle costole fameliche del vecchio Schioppettata che balzò in avanti sbuffando e fumando per arrestarsi di colpo proprio davanti al ponte, con una subitanità che mancò poco non mandasse ruzzoloni il suo cavaliere.

In quell'istante stesso un sordo rumor di zoccoli ferì l'orecchio di Ichabod. Nell'ombra scura delle piante egli scorse qualcosa di grande. Una figura dai contorni vaghi, ma nera e torreggiante stava immobile nell'oscurità, in agguato come un mostro gigantesco pronto a gettarsi sul viandante.

Il terrorizzato pedagogo si sentì tremar le gambe. Che fare? Voltar le spalle e filar a dritto? Era ormai troppo tardi. E d'altra parte che probabilità ci sono di sfuggire a uno spettro, a uno spirito (poiché quello altri non era) che può cavalcar sull'ali del vento? Chiamando a raccolta tutto il suo coraggio, ci domandò con accento tremante: «Chi è là?»

Non ricevette risposta. Ripeté la domanda con voce ancor più agitata, ma invano. Tornò a tartassare i fianchi dell'inflessibile Schioppettata e, chiudendo gli occhi, si mise a recitare con fervore involontario uno dei suoi salmi. Proprio allora il misterioso oggetto della sua paura s'agitò e, con una impennata, si piantò in mezzo alla strada. Quantunque la notte fosse tenebrosa pure i contorni dello sconosciuto si potevano in qualche modo discernere. Sembrava esso un cavaliere di potente corporatura in groppa a un cavallo nero dalla struttura gigantesca. Non accennava né a voler molestare né a mostrarsi socievole, ma si teneva in disparte, a un lato della strada, caracollando, ma per fortuna dalla parte dell'occhio che Schioppettata aveva cieco, così che questi poté finalmente superare la sua paura e non impuntarsi oltre.

Ichabod che non provava nessuna simpatia per questo strano compagno notturno, e che si ricordava dell'avventura di Brom Bones col Cavalier Senza Testa, diè di sprone sperando di lasciarselo indietro. Ma lo straniero mise a un egual galoppo il suo cavallo. Ichabod allora tirò le redini e rallentò, pensando di rimanere almeno indietro: ma l'altro lo imitò.

33

4 - Americana

apparteneva al nostro medico di famiglia; ma come si trovava là, sulla mia tavola, e come mai rabbrivivo a guardarla? Certo erano cose cui valeva la pena porre attenzione, e alla fine gli occhi mi caddero sulla pagina aperta di un libro, e giusto sopra una frase in essa sottolineata. Erano le parole semplici e singolari del poeta Ebn Zaiat: «*Dicebant mihi sodales, si sepulchrum amicae visitarem, curas meas aliquantulum fore levatas*». O come mai, mentre le scorrevo, i capelli mi si rizzarono sul capo, e il sangue mi si agghiacciò nelle vene?

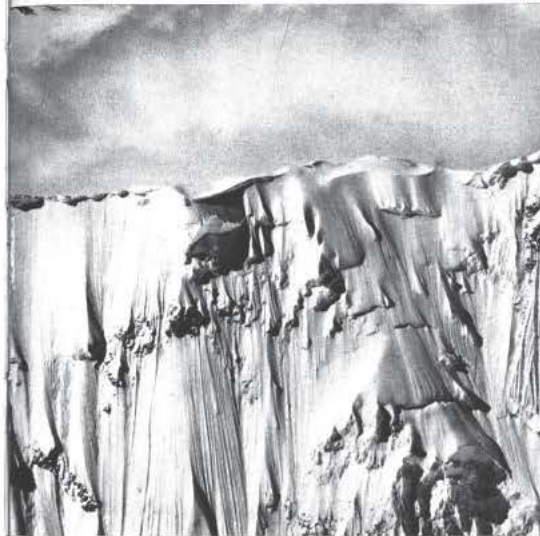
Poi s'udì un lieve bussare alla porta della biblioteca, e, pallido come l'ospite di una tomba, un famiglio entrò sulla punta dei piedi. Il suo sguardo era stravolto dal terrore, e parlava con voce tremante, rauca, molto bassa. Che disse? Udii delle frasi rotte. Narrò di un urlo selvaggio che aveva turbato il silenzio della notte; di tutta la servitù raccolta e messasi in cerca verso la direzione dalla quale era venuto il grido; e qui la sua voce si fece chiara e penetrante susurrando di una tomba violata, di un corpo spogliato del suo sudario e sfigurato, e che pur ancora respirava, ancora palpitante, ancora vivo!

Indicò i miei abiti; erano sporchi di fango e di sangue. Senza parlare, mi prese dolcemente la mano; in essa erano impressi segni di unghie umane. Richiamò la mia attenzione su un oggetto posato contro il muro. Lo guardai; era una vanga. Con un urlo allora balzai verso la tavola, e afferrai la scatola che vi era posata sopra. Ma non riuscii ad aprirla; e, come tremavo tutto, mi scivolò dalle mani, e pesantemente cadde a terra rompendosi in pezzi; ed ecco, da essa, con un risonante strepito, rotolarono fuori degli strumenti di chirurgia, e trentadue piccole cose come d'avorio che si sparsero sull'impiantito.

(traduzione di Elio Vittorini)

56

7

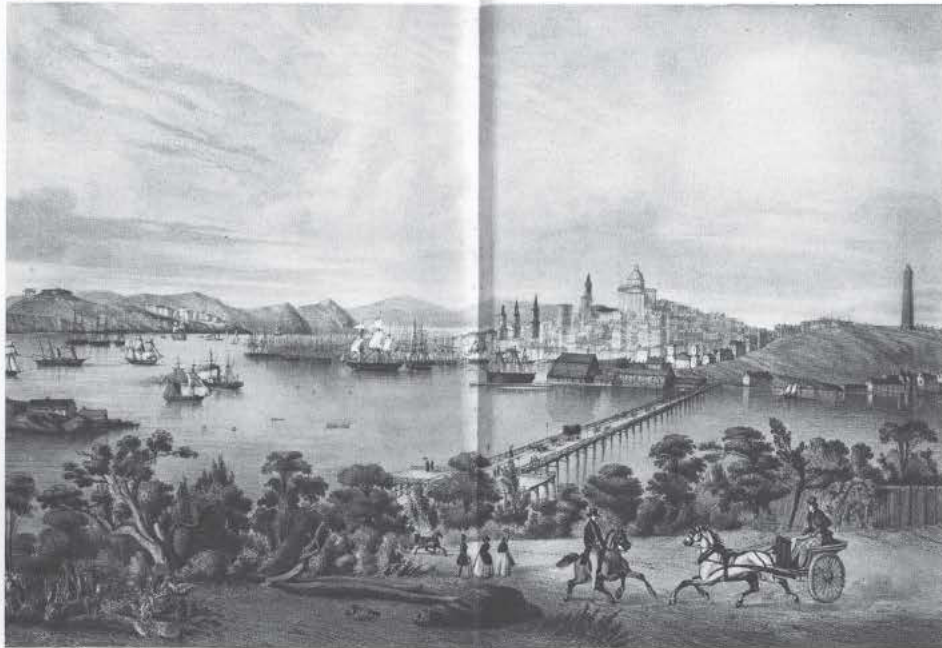


Sabbie o nevi, per l'uomo era lo stesso.

5 - Titolo e autore sconosciuti.

6 - Titolo e autore sconosciuti.

7 - Titolo e autore sconosciuti.



1840: Chi era proprio distinto abitava a Boston.



Dietro: le montagne di dappertutto.

#### L'ULTIMA AVVENTURA DI GORDON PYM

Per quattro giorni filammo verso sud senza mai incontrare ghiacci. Addì 26 a mezzogiorno avevamo raggiunto  $63^{\circ} 23'$  di latitudine sud a una longitudine di  $41^{\circ} 25'$  ovest. D'allora cominciammo a vedere qualche isola di ghiaccio e un banco che però non era, a dire il vero, di notevole estensione. Il vento, in genere, soffiava da sud-est, ma privo di vigore. Quando soffiava da ovest, ciò che avveniva assai di rado, era invariabilmente accompagnato da raffiche di pioggia. Ogni giorno, ora più ora meno, si aveva neve. Addì 27 il termometro segnava 35 gradi.

1 gennaio 1828. — Ci trovammo quel giorno completamente circondati dai ghiacci, con nere prospettive dinanzi a noi. Un vento tempestoso soffiò tutta la mattinata da nord-est e mandò a cozzare contro la poppa e il timone grossi blocchi con una violenza che ci fece tremare per le conseguenze. Verso sera si rimise a soffiare furiosamente; ma la banchisa si ruppe proprio di faccia a noi sicché riuscimmo, spiegate tutte le vele, ad aprirci il passaggio sino a raggiungere il mare libero, avvicinandoci al quale andavamo gradualmente diminuendo la vela tanto che, una volta al sicuro, ci riducemmo in panna con la mezzana ad un solo terzarolo.

2 gennaio. — Tempo discreto. Verso mezzogiorno ci trovammo a  $69^{\circ} 10'$  di latitudine sud e  $42^{\circ} 20'$  di longitudine ovest, di là dunque dal Circolo Antartico. A sud non si vedeva che pochissimo di ghiaccio, mentre alle spalle ci lasciavamo immensi banchi. Con un secchio di ferro della capacità d'una ventina di galloni ed una fune di duecento braccia ci fabbricammo una specie di sonda. Calcolammo così che la corrente, la quale portava a sud, aveva una velocità di un quarto di miglio all'ora. La temperatura dell'aria era di

57

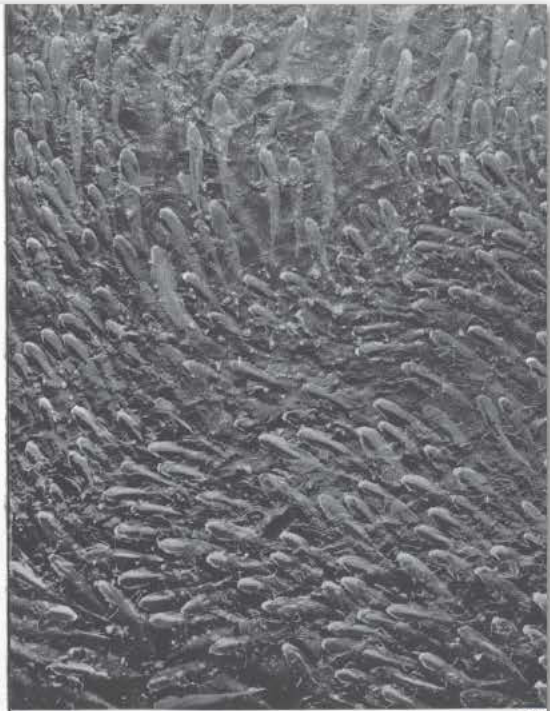
8 - CONSTANT LE BRETON, *2ème Vue de Boston*, 1825, litografia.

9 - Titolo e autore sconosciuti.



NATHANIEL HAWTHORNE

*Nacque a Salem (Nuova Inghilterra) nel 1804, morì nel 1864. Visse fino al 1850 quasi sempre a Salem, dove fu anche, per tre anni, capo della dogana. La pubblicazione di The Scarlet Letter nel 1850 gli procurò il primo riconoscimento della critica. Fece un lungo viaggio in Europa, trascorrendo un anno e mezzo in Italia, dopo di che scrisse il romanzo d'ambiente italiano The Marble Faun. Altri suoi romanzi sono The Blithedale Romance e The House of the Seven Gables. Ma le sue cose migliori, a parte The Scarlet Letter, sono racconti. Ne pubblicò tre volumi; dei quali The Twice-Told Tales è il più notevole.*



10

L'acqua viva.

11



Su tutta la terra.

10 - Titolo e autore sconosciuti.

11 - MARTIN MUNKÁCSI, *West*. Tratto da «U.S. Camera Annual», 1939, pp. 30-31.



## WAKEFIELD

Mi ricordo di una storia, raccontata come vera da qualche vecchia rivista o giornale che si fosse: di un uomo — chiamiamolo Wakefield — che si assentò per un lungo periodo dalla propria moglie. Non è azione che, astrattamente considerata, sia infrequente, né senza attenta distinzione di circostanze si potrebbe dichiararla cattiva o assurda. Comunque, tale delitto coniugale è il più strano, se non il più grave esempio, da noi conosciuto; e difficilmente un capriccio più notevole potrebbe trovarsi in tutta la varietà dei ghiribizzi umani. I coniugi abitavano a Londra. Il marito, col pretesto di intraprendere un viaggio, si alloggiò in una strada vicina alla sua casa, e qui, all'insaputa della moglie e degli amici e senz'ombra di ragione per siffatta autoreclusione, dimorò oltre vent'anni. Durante questo periodo tenne d'occhio ogni giorno la sua casa e spesso anche la derelitta signora Wakefield. Dopo della qual breccia nella sua felicità coniugale — quando la sua morte era data per certa, e la sua eredità era ormai definitiva, e quando il suo nome era ormai dimenticato e la moglie s'era da tempo rassegnata alla vedovanza — egli tornò tranquillamente in casa, una sera, come rientrasse dall'assenza di un giorno, e fu poi sposo fedele fino alla morte.

Della faccenda ricordo solo queste poche linee. Ma essa, pur essendo affatto originale, senza esempi, e probabilmente irripetibile, è di quelle che comandano la simpatia dell'intera umanità. Ognuno di noi sa che non riuscirebbe a commettere una simile pazzia, ma sente che un altro potrebbe benissimo riuscirci. Essa è comunque di quelle che mi son tornate spesso al ricordo, e alla meraviglia si univa il senso che la storia doveva esser vera, e insieme una precisa idea del

III

## HERMAN MELVILLE

*Nato nel 1819, morto nel 1891, passò tutta la giovinezza in mare. I libri Typee e Omoo gli diedero una certa fama come documenti di «vita tra i cannibali». Il suo capolavoro Moby Dick fu invece un insuccesso tale che lo convinse ad abbandonare la letteratura. Egli non tornò a scrivere che venti anni dopo, nel 1886. E, tra altre cose di minore importanza, scrisse l'immortale romanzo breve Billy Budd, Foretopman. Una buona traduzione italiana di Moby Dick è stata pubblicata da Frassinelli di Torino, opera di Cesare Pavese. Recentemente è stata pubblicata anche una traduzione di Benito Cereno, altro romanzo, presso l'editore Einaudi.*



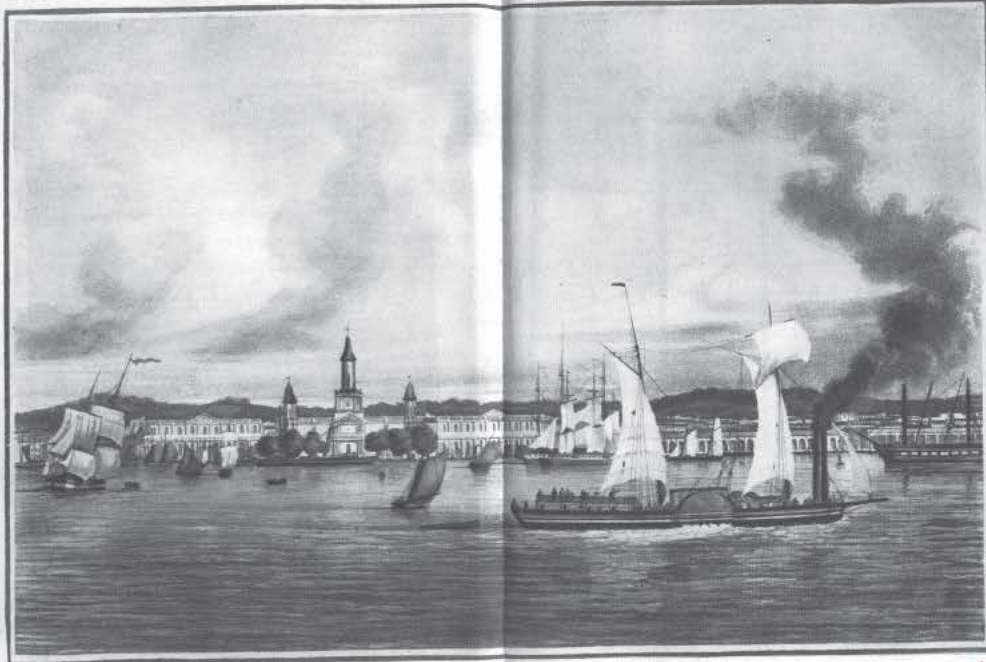
13

Anche soldati per l'espansione.



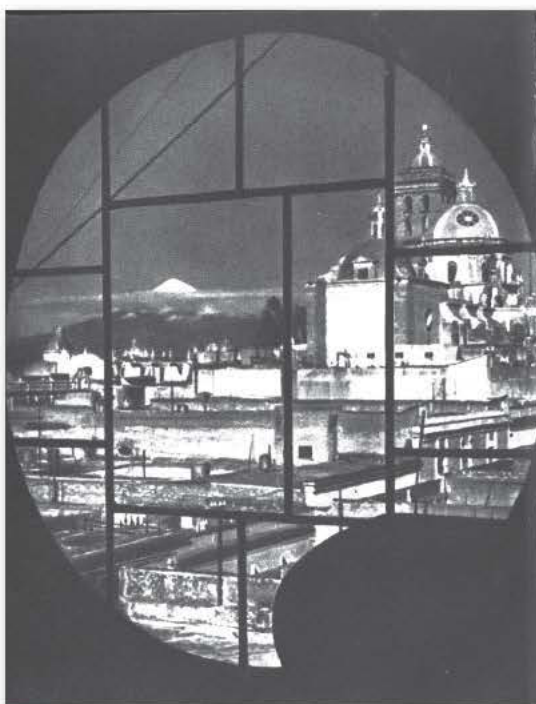
14

12 - BRETT WESTON, *Cactus*, 1932. Tratto da «U.S. Camera Annual», 1939, p. 26.13 - Fotogramma da DAVID WARK GRIFFITH, *The Birth of a Nation*, 1915.14 - ANDREW JOSEPH RUSSELL, *Covered Wagon for Headquarters baggage*, 1865.



15

Nuova Orleans, la francese del Sud.



16

L'occhio sul Messico.

BILLY BUDD, GABBIERE DI PARROCCHETTO, E CIÒ CHE ACCADDE NELL'ANNO DEL GRANDE AMMUTINAMENTO

Dedicato all'inglese *Jack Chase*,  
dovunque il suo gran cuore sia oggi,  
vivo o accolto nel porto celeste.

Quartiermastro della fregata americana «Stati Uniti» nel 1843.

*Prefazione*

L'anno di questa storia, il 1797, appartiene a un periodo, che come ormai sanno gli studiosi, rappresenta una crisi per la Cristianità, non superata, nella sua importanza, allora indeterminabile da alcun'altra a memoria d'uomo. L'annuncio iniziale fatto dallo Spirito del Tempo (1) portava la promessa che i torti ereditari del Vecchio Mondo sarebbero stati riparati. Ciò che avvenne in Francia, su vasta scala e con spargimento di sangue. Ma poi? Ben presto la Rivoluzione divenne essa stessa una fattrice di torti, più opprimente degli stessi re. Sotto Napoleone alzò al trono re venuti dalla gavetta e iniziò quella prolungata agonia di perpetue guerre che toccò il suo parossismo a Waterloo. Nel corso di quegli anni neppure i più veggenti avrebbero potuto supporre il risultato che poi divenne a ognuno evidente, un passo avanti su tutta la linea per tutti gli Europei.

Ora, come altrove suggerimmo, non fu senza effetto neppure lo spirito rivoluzionario che a Spithead imbalanzò le ciurme delle navi da guerra a insorgere contro autentici e inveterati abusi, e più tardi, a Nore, a fare aggressive e disordinate richieste, le quali furono sedate soltanto quando i ca-

(1) Acclamato dai più nobili spiriti d'allora. Persino quella miccia stantia del Woidsworth prese fuoco. (Nota cancellata dall'Autore).

157

15 - AMBROISE-LOUIS GARNERAY, *View of New Orleans*, litografia.

16 - Titolo e autore sconosciuti.

Tale partito, al quale si attenne, esigea un mutamento di scena; occorreva trasportarsi in luogo meno visibile che non il grande cassero di poppa. I pochi ufficiali di batteria s'erano ritirati sottovento, in conformità dell'etichetta navale, non appena il capitano Vere aveva cominciato la sua passeggiata sul ponte, e non s'azzardarono naturalmente; durante il colloquio con Claggart, a diminuire la distanza; inoltre durante il dialogo la voce del capitano Vere non si alzò di tono e quella di Claggart era stata argentina e bassa; e il vento tra i cordami, e lo sciacquio del mare, contribuivano a far sì che i due uomini non fossero uditi; ma ciò nonostante il prolungarsi del colloquio aveva già abbastanza attratta l'attenzione dei gabbiere a riva o dei marinai che si trovavano sulla cintura o più vicini.

Avendo ora deciso sul da farsi, il capitano Vere agì con prontezza. Si volse di colpo a Claggart e chiese: «Maestro d'armi, Billy è di guardia ora?»

«No, Vostro Onore». Al che, «Signor Wilkes» chiamò rivolgendosi all'aspirante più vicino, «dite ad Albert di venire da me». Albert era l'ordinanza del capitano, una specie di servo nella discrezione del quale il suo padrone aveva molta fiducia. Il giovane apparve. «Conosci Budd?»

«Sì, signore».

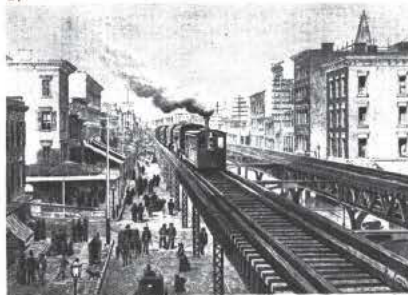
«Cercalo. Non è di servizio. Cerca di dirgli senza che nessuno senta che lo attendo a poppavia. E vedi che non parli a nessuno. Parlagli tu. E non dirgli, prima di averlo condotto a poppa, che lo attendo nella mia cabina. Hai capito, no? Va'. Maestro d'armi, tenetevi sui ponti da basso e quando vi parrà che Albert abbia avuto tempo di scendere col suo uomo, seguitelo giù».

#### XV

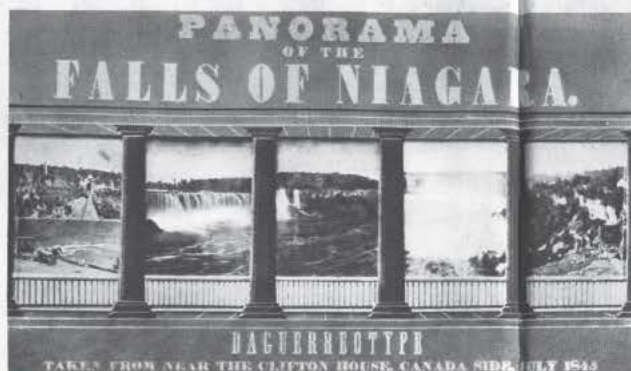
Quando il gabbiere si trovò chiuso nella cabina col comandante e Claggart fu un poco sorpreso. Ma fu una sorpresa priva di apprensione e di diffidenza. In una natura essenzialmente onesta e umana, e priva di esperienza, il pre-

208

17



Vecchia New York.



18

20

#### LA VOCE DELLA DEMOCRAZIA:

Il Niagara tuonava  
nei comizi elettorali  
Whitman era a parte.



19

17 - Titolo e autore sconosciuti.

18 - Titolo e autore sconosciuti.

19 - Titolo e autore sconosciuti.

20 - GEORGE CALEB BINGHAM, *The Verdict of the People*, 1854-1855, olio su tela, Saint Louis Art Museum. Tratto da «Life», 31 ottobre 1938, p. 32.



21



22

La Guerra Civile

23



24



25



26

L'uomo è l'uomo, e Lincoln è il suo profeta.

27



28

29



21 - JAMES GIBSON E JOHN WOOD, *Inspection of Troops at Cumberland Landing*, Pamunkey, VA, maggio 1862.

22 - ALEXANDER GARDNER, *Home of a Rebel Sharpshooter*, Gettysburg, luglio 1863.

23 - TIMOTHY H. O'SULLIVAN, *Quarters of Men in Fort Sedgwick*, maggio 1865.

24 - ALEXANDER GARDNER, *President Lincoln on Battle-Field of Antietam*, ottobre 1862.

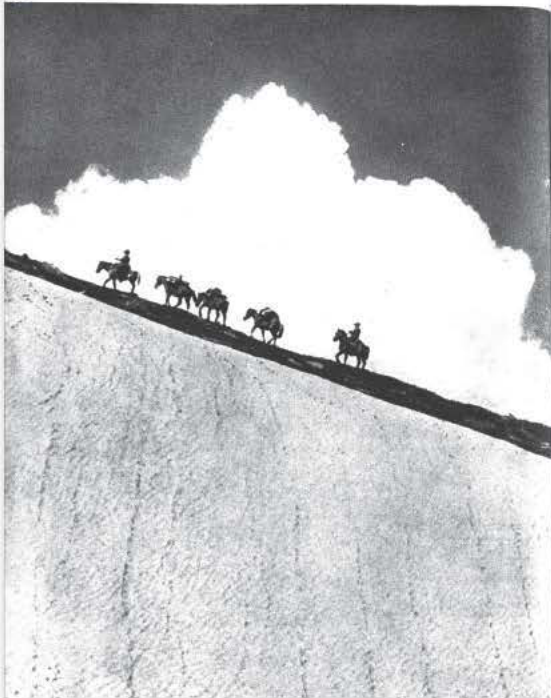
25 - ANDREW JOSEPH RUSSELL, *Bridge on Orange and Alexandria*, 1865.

26 - WINSLOW HOMER, *Prisoners from the Front*, 1866, olio su tela, Metropolitan Museum of Art, New York. Tratto da «Life», 31 ottobre 1938, p. 33.

27 - GEORGE N. BARNARD, *Roundhouse Rail Turntable Amidst Ruins of Atlanta*, 1866.

28 - Fotografia di scena da JOHN FORD, *Young Mr. Lincoln*, con Henry Fonda, 1939.

29 - Fotografia di scena da JOHN FORD, *The Iron Horse*, 1924.



sentimento di un sottile pericolo da parte di uno dei propri simili non può essere che tardo, seppure esiste. La sola idea che si formò nella mente del giovane marinaio fu: « SÌ, ho sempre creduto che il capitano avesse della simpatia per me. Che voglia farmi suo timoniere? Mi piacerebbe molto. Forse chiederà mie informazioni al maestro d'armi a questo scopo ».

« Chiudi la porta, piantone », disse il comandante. « Sta' fuori di guardia e non lasciare entrare nessuno. — Ed ora, maestro d'armi, dite in faccia a quest'uomo ciò che di lui avete detto a me »; e si preparò a scrutare i due volti e a confrontarli.

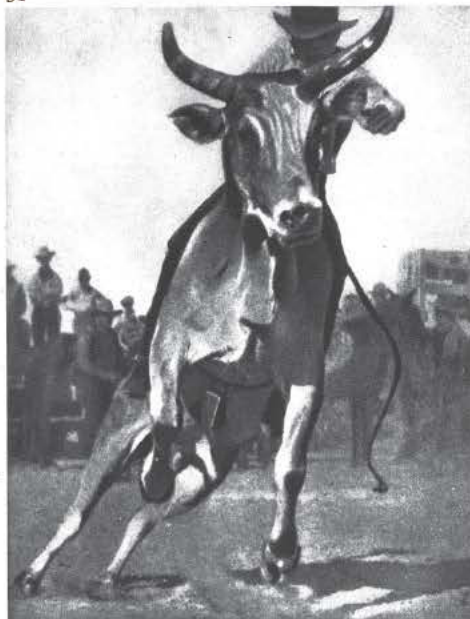
Con i modi misurati e l'aria raccolta e calma di un medico d'ospedale che si accosti nella sala comune a un paziente il quale mostri i segni di una prossima crisi, Claggart si accostò deliberatamente a Billy e fissandolo negli occhi con uno sguardo ipnotico riassunse in breve l'accusa.

Dapprima Billy non comprese neppure. Quando cominciò a capire, il rosa abbronzato delle sue guance si coprì di una sorta di lebbra bianca. Restò come uno che sia impalato e imbavagliato. In pari tempo gli occhi dell'accusatore, che non lasciavano i suoi occhi azzurri e dilatati, mutarono in modo impressionante e l'abituale loro colore viola si cambiò in un porpora sudicio; quegli sguardi umani e intelligenti perdevano ogni espressione, diventavano gelidi come quelli di certi esseri ignoti delle profondità abissali. Il primo sguardo ipnotico era quello di una suggestione per sorpresa; l'altro fu il balzo famelico del pesce torpedine.

« Parlate! » disse il capitano all'uomo paralizzato, e fu colpito dal suo aspetto anche più di quello di Claggart. « Parlate, difendetevi! » Queste parole provocarono solo in Billy un muto gesticolare e un gorgoglio strangolato; la sorpresa dell'accusa che ricadeva così di colpo sulla sua inesperta gioventù, e lo stesso orrore ispirato dall'accusatore servendo ad accentuare un difetto nascosto che nell'occasione si mutava addirittura in uno spasimo angoscioso; mentre il volto e tutto il corpo tesi in uno sforzo inutile di obbedire all'ordine di parlare e di difendersi gli davano l'espressione di una vestale

MARK TWAIN

*Nato (Samuel Langhorne Clemens per lo stato civile) l'anno 1835, nel Middle West, sul Mississippi, morì l'anno 1910. Fu, nella vita, uno di quelli che aprirono le vie dell'Ovest: un pioniere. Pilota sul grande fiume, cercatore d'oro, agricoltore, uomo d'affari, infine giornalista e romanziere. Ebbe molta popolarità, più che ogni altro scrittore americano di prima e di dopo. Fece un viaggio di alcuni anni in Europa, soggiornando soprattutto a Monaco di Baviera e a Vienna. Le sue opere più note sono: A Connecticut Yankee at King Arthur's Court, The Prince and the Pauper, Roughing It, Life on the Mississippi, Tom Sawyer, Huckleberry Finn, The 30.000 dollars Bequest, The Man that corrupted Hadleyburg e il breve racconto The celebrated Jumping Frog of Calaveras County. Huckleberry Finn è riconosciuto da tutti per il suo capolavoro. In Italia ne ha pubblicato una buona traduzione l'editore Frassinelli di Torino.*



Chi cavalca la tigre non può scendere.



32

Sempre pionieri: l'America sempre più a ovest.

33



Sempre più a ovest.

34



#### IL FAMOSO RANOCCHIO SALTERINO DELLA CONTEA DI CALAVERAS

Accedendo alla richiesta di un mio amico, che mi scrisse dall'Est, mi recai a far visita al vecchio Simon Wheeler, uomo di ottima pasta quanto ciarliero, e gli chiesi informazioni sopra un amico del mio amico, certo Leonidas W. Smiley, come ero stato pregato di fare.

Espongo, ora, i risultati di questa missione. Ho un sospetto latente: che Leonidas W. Smiley sia un mito e che il mio amico non abbia mai conosciuto un tal personaggio. Deve semplicemente aver pensato che, se chiedevo al vecchio Wheeler di lui, gli avrei, così facendo, ricordato un certo suo abbagliante *Jim* Smiley. Tosto Wheeler si sarebbe messo a seccarmi mortalmente, con barbosi ricordi su costui: lunghi, tediosi ed a me perfettamente indifferenti. Se questo era il malizioso proposito del mio amico, lo raggiunsi in pieno.

Trovai Simon Wheeler dolcemente assopito accanto alla stufa, nella taverna mezzo diroccata del malandato campo di minatori di Angel. Era grasso, calvo; notai l'espressione di invitante cortesia e schiettezza che raggiava dal suo placido volto. Si alzò per darmi il buon dì. Gli spiegai che un mio amico mi aveva incaricato di fare delle ricerche riguardo ad un suo diletto compagno d'infanzia, certo Leonidas W. Smiley: il Reverendo Leonidas W. Smiley, giovane ministro del Vangelo. A quanto egli aveva sentito dire, era stato per qualche tempo anche lui al campo di Angel. Aggiunsi che, se avesse potuto farmi sapere qualcosa attorno a questo Reverendo Leonidas W. Smiley, gliene sarei stato obbligatissimo.

Simon Wheeler mi fece accomodare in un angolo, e quivi mi bloccò con la sua scranna. Messosi a sedere anche

32 - Titolo e autore sconosciuti.

33 - Titolo e autore sconosciuti.

34 - Titolo e autore sconosciuti.

## GLI INDESIDERABILI DI POKER FLAT

I

Quar. lo John Oakhurst, giocatore, sboccò sulla via principale di Poker Flat, il mattino del 23 novembre 1850, si avvide che, dalla sera precedente, l'atmosfera morale del paese era molto cambiata. Due o tre persone, che stavano chiacchierando tra di loro al suo passaggio tacquero subitamente, scambiandosi degli sguardi significativi. C'era nell'aria una quiete da Sabbath che — in un distretto poco adusato a simil pia compunzione — non prometteva nulla di buono.

Ma il volto calmo e cordiale di Oakhurst non lasciò trapelare alcuna preoccupazione per questi brutti indizi. Che, poi, egli si rendesse conto che tutto ciò avesse un motivo, o no, questo è un altro paio di maniche. « Ce l'hanno con qualcuno », si disse, « e, molto probabilmente, son io quel desso ». Rificcò in tasca il fazzoletto col quale si era ripulito le scarpe lucenti dalla polvere rossastra di Poker Flat — e sgravò la mente, in tutta placidità, da ogni ulterior congettura.

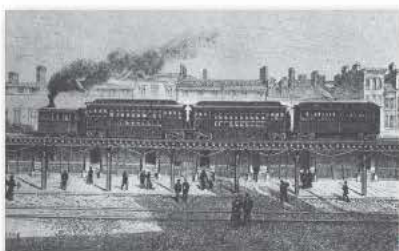
In linea di fatto, Poker Flat « ce l'aveva » con qualcuno. Recentemente il paese aveva subito la perdita di varie migliaia di dollari, di due cavalli di gran pregio, e d'un distinto concittadino. Ora il villaggio era in preda ad un accesso di virtuosa reazione, altrettanto extra-legale e irrimediabile, quanto gli eventi stessi che l'avevano suscitata. Un Comitato Segreto aveva deciso di ripulir la città di tutti gli elementi meno raccomandabili. Il che venne eseguito nel modo più definitivo nei riguardi di due poveracci, che adesso stavano penzolando impiccati dai rami di un sicomoro, giù nel vallone, ai margini di Poker Flat. Restava da completare il repulisti, magari con sistemi meno definitivi, facendo cambiar

316

35



Molti di più, dopo di loro.



36

Da nord a sud,  
vecchia  
America;  
oh, New York,  
Chicago,  
St. Louis!



37



38



39



40

35 - BARNABA, *Take Me Out to the Ball Game*. Tratto da «U.S. Camera Annual», 1939, p. 121.

36 - Titolo e autore sconosciuti.

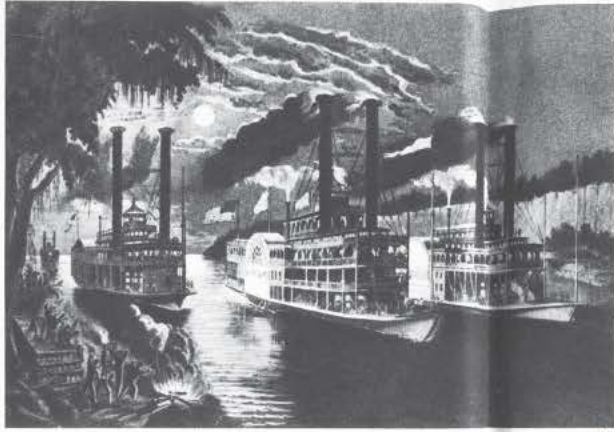
37 - Titolo e autore sconosciuti.

38 - Titolo e autore sconosciuti.

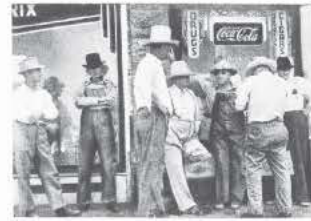
39 - Titolo e autore sconosciuti.

40 - Titolo e autore sconosciuti.

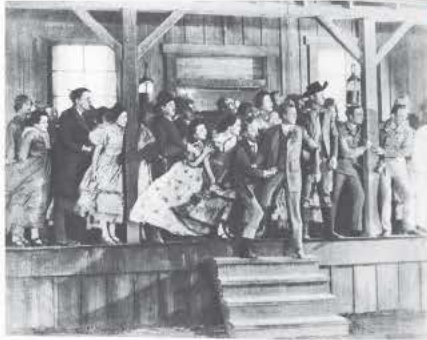




La canzone del fiume.



43



42



44



45

Una vecchia pipa.

aria a qualche altro tipo dei più discutibili. Sono spiacenti di dover dire che alcune delle personalità, ora prese di mira, erano gentildonne. E però doveroso aggiungere — a difesa del sesso debole — che la loro indegnità era di carattere squisitamente professionale, e che solo in tal caso estremo, di peccatrici, cioè, in servizio permanente effettivo, Poker Flat osava erigersi a giudice.

Oakhurst aveva tutte le ragioni, nel supporre d'essere incluso tra la gente da cacciare in bando. Alcuni membri del Comitato Segreto, anzi, avevano insistito perché venisse impiccato anche lui, tanto per dare un esempio. Ed anche perché sarebbe stato un ottimo sistema per ricuperare, frugando nelle sue tasche, le somme che Oakhurst aveva vinto loro al gioco. « Non è giusto », aveva detto Jim Wheeler, « permettere a questo giovinastro di Roaring Camp, — un perfetto estraneo, per noi — di battersela coi nostri soldi ». Per sua fortuna un rigido sentimento di equità albergava, invece, nei petti di tutti coloro, che avevano avuto la rara ventura di vincere al gioco contro di lui. Ciò li spinse a superare quel troppo stretto pregiudizio campanilistico.

Oakhurst ascoltò la sua sentenza con calma filosofica, consapevole dei patemi d'animo dei suoi giudici. Sarebbe stato strano, che un giocatore come lui non accettasse senza fiatare il verdetto del fato! La vita era, per Oakhurst, essenzialmente un gioco incerto, ed era sempre pronto ad ammettere la necessità di una certa percentuale di casi in favore dell'avversario. Una scorta armata accompagnò tutta l'espulsa peccaminosità di Poker Flat fino ai confini del territorio. Oltre ad Oakhurst, che era noto come un deciso scavezacollo, e alla cui intimidazione era destinato quello spicgameto di forze armate, il drappello degli espulsi comprendeva: una giovane donna, familiarmente nota come « la Duchessa »; un'altra donna della stessa risma, che aveva l'infelice nomignolo di « Mamma Shipton » e zio Billy, un ladro ed ubriaccone inveterato. Il passaggio della cavalcata non provocò alcun commento da parte degli spettatori. Anche la scorta era rimasta silenziosa. Solo quando giunsero al profondo vallone, che segnava l'estremo limite del territorio di Poker Flat, il

317

41 - NATHANIEL CURRIER e JAMES IVES, *Champions of the Mississippi*, 1866, litografia.

42 - Fotografia di scena da VICTOR SjöSTRÖM, *The Wind*, 1928.

43 - DOROTHEA LANGE, *A Plantation Owner*, Clarksdale vicinity, Mississippi, giugno 1936. Tratto da «U.S. Camera Annual», 1939, p. 60.

44 - WALKER EVANS, *Louisiana Plantation House*, 1935. Tratto da WALKER EVANS, *American Photographs*, New York, MoMA, 1938.

45 - WILLIAM VANDIVERT, *Michigan Patriarch*. Tratto da «U.S. Camera Annual», 1939, p. 28.

WILLIAM DEAN HOWELLS

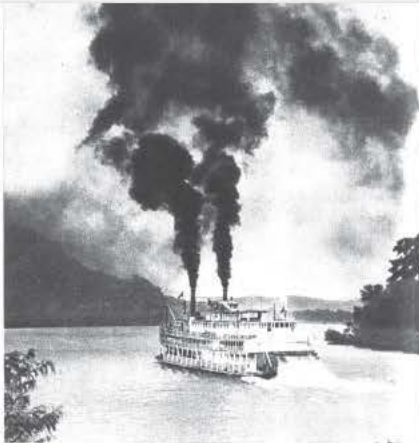
*Nacque a Martin's Ferry, Ohio, nel 1837, morì presidente dell'Accademia Americana di Arti e Lettere, nel 1920. Stabilitosi a Boston fece il giornalista, ma si recò spesso in Europa, fu anche console a Venezia. I suoi romanzi più notevoli sono A Modern Instance, The Rise of Silas Lapham, A Hazard of New Fortunes e The Leatherstocking. Scrisse pochi racconti. Una proposta di matrimonio è, tra essi, caratteristico della sua maniera migliore.*

46



Pittura per James:  
nato americano, Sargent dipingeva a Londra.

Mondo  
antico:  
piccolo  
in noi.



47

48



UNA PROPOSTA DI MATRIMONIO

Avevamo ordinato il pranzo e stavamo seduti nella sala turca del circolo aspettando d'esser chiamati, ognuno a suo tempo, a tavola. In quella stanza ci si accomodava sempre volentieri, sia per riunirci davanti al caffè e ai liquori dopo i pasti, sia per sorbire o sgranocchiare l'aperitivo preferito in quella mezz'ora che intercorre tra la scelta e l'ordinazione del pranzo e il momento che viene servito in tavola. Ognuno dei tre o quattro lì casualmente convenuti era indotto in un senso di sicurezza esclusiva, e chi possedesse tendenze filosofiche vi era spinto alla contemplazione più che in qualunque altro locale del circolo.

Piuttosto ristretto di soci e non vasto di ambienti, situato nel quartiere degli affari, il nostro circolo formava per lo più come un collegio di celibi. Vi si potevan vedere alcuni padri e mariti a mezzogiorno; ma all'ora del pranzo si era, quasi senza eccezione, una compagnia di scapoli, capitati un'ora o poco più avanti il momento di mangiare a scegliere da una lista le pietanze preferite. Alcuni dormicchiavano nell'intervallo; altri si mettevano a leggere il giornale della sera o a giocare a scacchi: io preferivo g' incontri casuali della sala turca. Ero quasi certo di trovarvi Wanhope in quell'ora favorevole alle placide confidenze, e, nell'ombra di Wanhope, Rulledge, passivamente incline ad ascoltare e ad annuire, e anche Minver, pronto all'interruzione e alla controversia. Per conto mio mi piaceva di affacciarmi e di sostare, disposto al ragionamento come alla disputa. Ora, vedendo quei tre lì riuniti, mi presi una seggiola ch'era dietro al pittore, il quale non dette segno di accorgersi della mia presenza. Rulledge stava mangiando un panino col caviale, che s'era portato dietro dalla vicina tavola del tè, e insisteva con

347

46 - JOHN SINGER SARGENT, *The Wyndham Sisters*, 1899, olio su tela, Metropolitan Museum of Art, New York. Tratto da «Life», 31 ottobre 1938, p. 37.

47 - HENRY FLANNERY, *Steamer Gordon C. Greene*. Tratto da «U.S. Camera Annual», 1939, p. 38.

48 - ALFRED STIEGLITZ, *Terminal*, New York, 1892. Tratto da «Camera Work», n. 36, 1911.

namente da ogni macchia nella trasparenza d'un vetro — non difeso però contro le pieghe del tempo, sottili come capelli: contro le fite leggere tracce della stanchezza che ne tradiva l'età.

Nella stanza era rimasto l'ordine perfetto e la pulizia immacolata di sempre, ma appariva a Marcher come se ogni cosa si fosse ritirata ora in se stessa per lasciar May seduta con le mani giunte, senza più nulla da fare. Essa abitava «altrove», già che il suo lavoro risultava finito. E, se parlava, la voce di lei pareva infatti traversar un lungo braccio di mare venendo da un'isola di riposo raggiunto; Marcher se ne sentiva già abbandonato.

May l'aveva abbandonato davvero, oppure, secondo i sospetti di lui, durante l'attesa aveva raggiunto la soluzione del loro problema, così da trovar inutile ora la vigilanza? Mesi prima, l'aveva ben rimproverata di nascondergli qualche cosa. E se non era tornato sull'argomento era stato per evitare un motivo di discussione e forse di disaccordo. Negli ultimi tempi — da quando egli aveva perduto molto della sua fede — si era fatto straordinariamente nervoso: costringere May a rispondergli avrebbe potuto portarlo a una liberazione, non fosse che a una bastonata sul capo, ma non voleva «costringere»; la parola che avesse forzato il silenzio di May sarebbe stata, per lui, una cattiva parola. Avrebbe reso tutto, fra loro, deforme. Egli chiedeva che la fine della sua ignoranza, se doveva venire, scendesse per la semplice forza del proprio peso augusto.

E spettava a May di prender congedo, se doveva abbandonarlo. Così Marcher non avrebbe cercato mai di tornare su ciò che essa, forse, gli nascondeva.

Ma l'inquietudine lo portò ugualmente ad avvicinare il tema, quel tardo pomeriggio d'aprile, da un lato secondario e come usuale, con una domanda che già egli aveva rivolto a May in diversi modi.

«Cos'è il peggio che potrebbe capitarmi, ancora adesso, secondo voi?»

Lungo l'irregolare cadenza dei loro discorsi, a volte disperatamente portati a fondo e pieni a volte di rinuncie, d'al-

392

49



Ventidue giorni di viaggio.

50



Nostro pane quotidiano.

49 - ALFRED STIEGLITZ, *The Steerage*, 1907. Tratto da «Camera Work», n. 36, 1911.

50 - RUSSELL LEE, *Working in a Wheat Field with a Combine Drawn by a Mule Team*, Walla Walla County, Washington, luglio 1941.



51

Nuovi cittadini per l'Unione.

lusioni rientrate, avevano cercato di rispondere insieme a qualche domanda simile. Le risposte erano state poi ogni volta lavate dal tempo. D'altronde un leggerissimo segno bastava fra loro a far scartare o a richiamare un discorso anche dopo un lungo intervallo; May era preparata dunque anche oggi a dar prova d'un immediato interesse o d'una grande pazienza.

« Tutte le volte che ho pensato a questo, non ho saputo farmi un'opinione decisa; mi si presentavano cose tremende, molte cose tremende, fra cui era difficile scegliere. E non è avvenuto altrettanto anche a voi? »

« Direi di non aver fatto altro che pensare a cose tremende, sapete. Se molte ve ne ho dette, di altre non vorrei a nessun costo parlare. »

« Perché troppo, veramente troppo tremende? »

« Troppo, sì. Alcune almeno. »

Colse per un momento lo sguardo di May, e questi occhi, a sorprenderne interamente la luce, apparivano belli come quando essa era giovane, ma d'una stranamente lucida e fredda bellezza. Pareva legata a quella della stagione e dell'ora, esserne l'effetto o forse una causa. Dentro a un'immagine così strana Marcher ascoltò le parole ancora più strane che May disse dopo un lungo silenzio: « Ma ci sono orrori di cui abbiamo parlato ».

Già stava nell'aria, e nella gelida lucentezza degli occhi di lei, ciò che sarebbe accaduto fra poco. Egli volle riconoscere intanto l'aspetto di verità, di semplice verità, che poteva trovarsi in queste parole.

« Oh, sì, certi giorni siamo arrivati lontano. »

May sorrise con un'ironia velata di dolcezza. « Davvero, lontano?... »

« Volete dire che sareste pronta ad arrivare più in là? »

Bella e fragile e antica, essa continuava a guardarlo, ma sembrò che pensasse ad altro mentre chiedeva: « Vi pare che siamo arrivati proprio lontano? »

« Come, credevo l'aveste detto voi stessa... E molte cose, forse, non le abbiamo guardate fortemente in viso? »

« Compresi noi due — reciprocamente? » E May sorri-

393

provvisa di vomito nel momento che orribilmente si precisava ciò che egli aveva perduto, ciò che aveva ottenuto.

Vide come ad un passo da sé, nella jungla, la Tigre. Spaventosa, enorme, si drizzava nel salto che doveva finirlo. S'oscurò lo sguardo di Marcher — era davvero la conclusione di tutto; voltandosi per fuggire cadde col viso sulla pietra.

(traduzione di Giansiro Ferrata)

412



52

Ma i bambini hanno le stelle.

51 - LEWIS HINE, *Climbing into America*, Ellis Island, New York, 1905. Tratto da «Fortune», luglio 1939, p. 72.

52 - RUSSELL LEE, *Senza titolo*. Tratto da «U.S. Camera Annual», 1939, p. 48.



53



55

54

Erediteranno  
la terra,



56

Per tornare, il passo non è lungo.

57



## LEGGENDA E VERISMO

53 - DOROTHEA LANGE, *Senza titolo*. Tratto da «U.S. Camera Annual», 1939, p. 60.

54 - McLAUGHLING AERIAL SURVEYS, *Allegheny mountains*. Tratto da «U.S. Camera Annual», 1939, p. 189.

55 - Titolo e autore sconosciuti.

56 - WALKER EVANS, *Fork Road with Two Rows of Wooden Houses*, Savannah or Augusta, Georgia, febbraio 1935. Tratto da WALKER EVANS, *American...* cit.

57 - DOROTHEA LANGE, *Toward Los Angeles*, California, marzo 1937. Tratto da «U.S. Camera Annual», 1939, p. 47.

## IL DOPPIO GIOCO DI HARGRAVES

### I

Quando il nobile Maggiore Pendleton Talbot, di Mobile, e sua figlia, Lydia Talbot, vennero a stare a Washington, andarono in pensione in una palazzina che sorgeva a pochi passi da uno dei viali piú tranquilli. Era un edificio di gusto vecchiotto, costruito in mattoni, con un portico sorretto da slanciati, candidi pilastri. Il cortile era ombreggiato da carrubi ed olmi imponenti, e un albero di catalpa faceva piovere sull'erba, alla debita stagione, i suoi fiori biancorosati. Alte siepi di bosso orlavano i viali e la cancellata. Erano stati appunto lo stile, e l'aspetto meridionale del sito, ad attirare gli sguardi compiaciuti dei due Talbot.

Affittarono dunque delle camere in questa graziosa pensione privata, e, tra queste, uno studio per il Maggiore, che stava scrivendo gli ultimi capitoli del suo libro « Aneddoti e reminiscenze militari e giudiziarie dell'Alabama ».

Il Maggiore era un uomo del caro, vecchio Sud. Il presente lo interessava poco, e non contava un bel nulla, ai suoi occhi. La sua mente era rimasta attaccata ai tempi di prima della Guerra Civile, quando i Talbot possedevano migliaia di acri di campi di cotone, e gli schiavi necessari per coltivarli. La loro casa sfoggiava, a quell'epoca, una ospitalità principesca, ed era frequentata da tutta l'aristocrazia del Sud. Di quei tempi il Maggiore serbava il vecchio orgoglio, le sottigliezze cavalleresche, una cortesia antiquata e puntigliosa... ed il taglio dei vestiti.

Da mezzo secolo, certamente, non si facevano piú abiti come i suoi. Il Maggiore era alto, ma quando eseguiva quella straordinaria genuflessione arcaica ch'era il suo inchino, le code del suo marsinone scopavano il pavimento. Questo indu-

434

58



Ciò; in pittura,

59



60



Nasceva il cinematografo.

61



62



58 - GEORGE BELLOWS, *Stag at Sharkey's*, 1909, olio su tela, Cleveland Museum of Art. Tratto da «Life», 31 ottobre 1938, p. 38.

59 - JOHN STEUART CURRY, *Batism in Kansas*, 1928, Whitney Museum of American Art, New York.

60 - Titolo e autore sconosciuti.

61 - Titolo e autore sconosciuti.

62 - Fotografia di scena da MACK SENNETT, *My Valet*, 1915.



63 Gli uomini hanno bisogno di scaldarsi.

mento suscitava stupore anche a Washington, dove pure, da un pezzo, si era avvezzi alle marsine ed ai cappelli a larga tesa dei deputati meridionali del Congresso. Uno dei pensionanti battezzò quell'abito il « palamidone »; era alto di cintura, ed aveva amplissime code.

Nella distinta pensione della signora Vardeman al Maggiore gli volevano bene, malgrado i suoi abiti stravaganti, il suo immenso sparato a piegoline, ed il nero nodo della cravatta, una cocca della quale scappava sempre da una parte: però lo prendevano in giro. Qualche travetto si permetteva talora di tirarlo pel bavero — come si dice — imbarcandolo sul tema che più gli era caro: le tradizioni e la storia del suo adorato Sud. Quando ne parlava citava a man salva se stesso, pescando nel volume « Aneddoti e reminiscenze ». Ma tutti stavano ben attenti a non scoprire i propri intenti ironici, perché, malgrado i suoi sessantott'anni sonati, Talbot poteva mettere a disagio il più sfrontato dei burloni, col fermo fuoco dei suoi penetranti occhi grigi.

Miss Lydia era una zitelletta grassoccia, sui trentacinque, con una pettinatura di treccioline lisce lisce che le davano un aspetto anche più maturo. Anche lei era all'antica; ma non aveva il fulgore prebellico del Maggiore. Era piena di taccagno buon senso; era lei che gestiva le finanze familiari, ed affrontava i creditori, quando c'erano delle fatture da pagare. Al Maggiore i conti della pensione e della lavanderia parevano spregevoli fastidii: purtroppo si ostinavano a piovere così tenacemente, e così frequenti! Avrebbe preferito pagarli tutti in un sol blocco, qualche momento propizio: per esempio quando « Aneddoti e reminiscenze » fosse stato pubblicato e pagato: non sarebbe stato bello, far così? Al che Miss Lydia soleva replicar placidamente, senza interrompere il lavoro: « Pagheremo fino a quando avremo soldi: poi bisognerà bene che si adattino ad aspettare il momento del saldo in blocco... »

## II

La maggior parte dei pensionanti era fuori tutto il giorno, erano quasi tutti impiegati governativi e uomini d'affa-

435

Quanti altri erano rimasti ingoiati dal gorgo? Sinistra domanda, che non osava neppure porsi.

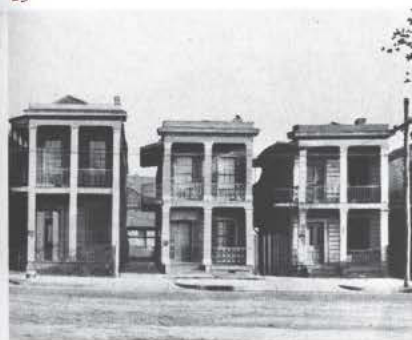
Aveva assistito, da un'estremità all'altra, ad una grande operazione granaria: una battaglia tra Ribassisti e Rialzisti. I resoconti, che poi i giornali cittadini pubblicarono, del contrattacco di Truslow quando aveva rivenduto a Hornurg il suo grano, gli permettevano di colmare l'unica lacuna. Da un lato era rimasto rovinato il contadino che aveva coltivato il grano, e dall'altro l'operaio che lo consumava. Ma, tra questi due estremi, i grandi speculatori, — senza neppur vedere il grano che commerciavano, — comperavano e vendevano il nutrimento degli uomini, giocavano coi mezzi di sostentamento di nazioni intere, facevano i loro colpi, i loro sotterfugi e le loro scaltre macchinazioni: si riconciliavano dopo aver litigato e continuavano per la loro strada, gioviali, contenti, sempre saldi sui loro troni — e inattaccabili.

(traduzione di Piero Gadda Conti)

462



64 I morti guardano le case.



65

63 - ROBERT F. KNIESCHE, *Conflagration*, Baltimore Maryland. Tratto da «U.S. Camera Annual», 1939, p. 183.

64 - WALKER EVANS, *Street and Graveyard in Bethlehem*, Pennsylvania, 1936. Tratto da WALKER EVANS, *American... cit.*

65 - WALKER EVANS, *New Orleans Houses*, Pennsylvania, 1935. Tratto da WALKER EVANS, *American... cit.*



Figlie della  
rivoluzione,  
e le pronipoti.

66

67



68



69



Il deserto.

70



Qualcuno vi si ritira a morire.

## JACK LONDON

Nacque a Oakland, California, nel 1876, morì nel 1916. Ebbe vita avventurosa, e nei suoi innumerevoli romanzi e racconti trattò sempre di esperienze personali dirette. Nessuno dei suoi romanzi è particolarmente notevole. *The Sea-Wolf* e *The Call of the Wild* ci sembrano i più significativi.

66 - GRANT WOOD, *Daughters of the American Revolution*, 1932, olio su tela, Cincinnati Art Museum.

67 - Titolo e autore sconosciuti.

68 - BOB LEAVITT, *Gloria in Excelsis*, N.B.C. Studios, New York. Tratto da «U.S. Camera Annual», 1939, p. 130.

69 - EDWARD WESTON, *Wonderland of Rocks*, Mojave Desert, 1937.

70 - EDWARD WESTON, *Dead Man*, Colorado Desert, 1937. Tratto da «Life», 21 giugno 1937, p. 98.



Nel 1918, Eugene O' Neill cominciò a farsi conoscere con i suoi « drammi marini » in un atto; bozzetti scenici, in buona parte ambientali e corali, ma incisi con sommaria efficacia: vita d'avventurieri e marinai, in cui si risentono echi non soltanto di Synge, ma anche e più di Melville, di Conrad, di London. Successo di proporzioni ben più vaste ebbe l'Imperatore Jones. È la vicenda d'un negro, evaso dalle galere americane, che per forza e per astuzia s'è proclamato imperatore d'un'isola indiana abitata da gente nera, opprimendo e derubando a man salva i sudditi; i quali finalmente gli si rivoltano, lo costringono alla fuga ed uccidono.

Nell'attività successiva, arricchendo il suo « mondo » e la sua tecnica, ma anche risentendo a suo modo influssi d'arte e di scienza europea (da Freud a Pirandello e perfino a Le-normand), O' Neill ha costruito opere certo più complesse, ma più discutibili. Influssi di Freud e, artisticamente, di We-dekind e di Strindberg, già si ravvisano in Anna Christie che potrebbe definirsi una Signora delle camelle a rovescio...

... Nel Gran Dio Brown, gli attori portano abitualmente una maschera; ma nei momenti in cui per eccezione confessano sentimenti veri, se la levano. Qualcosa di non dissimile accade in Strano interludio, dove i personaggi, avanti di dialogare con i loro interlocutori, dichiarano al pubblico ciò che veramente pensano: metodo alla lunga stucchevole, e che tuttavia non ha impedito ai nove atti di quest'opera di suscitare larghissimo interesse e consenso... Nel Lutto s'addice ad Elettra, si riprende il mito della tragedia ellenica, per trasportarlo in clima moderno, con interpretazione freudiana. Nell'ultimo, per ora, dei suoi lavori: Giorni senza fine, O' Neill è perso rivolgersi ad altre mètte. V'è rappresentata la crisi spirituale d'un uomo che, smarrita la fede nella fanciullezza, la ritrova in tragiche circostanze; da ciò altri ha voluto dedurre che anche l'autore è tornato alla fede cattolica, o ad una interpretazione cristiana del mondo. Conclusione prematura, e sulla quale sarà prudente l'attesa.

S. D'AMICO, Storia del Teatro Drammatico, IV.

500

71



Il giorno come notte.

72



73



Una lapide pronta per ogni uomo.

74



71 - MARGARET BOURKE-WHITE, *Aerial View of a DC-4 Passenger Plane Flying over Midtown Manhattan*, 1939 (part.).

72 - REX HARDY JR., *Mark Sullivan's Homecoming*, 1938.

73 - WALKER EVANS, *Joe's Auto Graveyard*, Pennsylvania, 1936. Tratto da WALKER EVANS, *American...* cit.

74 - WALKER EVANS, *Street in Bethlehem*, Pennsylvania, 1935. Tratto da «U.S. Camera Annual», 1939, p. 65.

Tutti i figli di Dio hanno le ali.

75



WILLA CATHER

*Nata nel 1875 in Virginia, ha studiato nel Nebraska e, laureatasi in lettere, ha insegnato a Pittsburgh. Ora vive di quello che le rendono i libri. Dei suoi romanzi i più notevoli sono: My Antonia, My mortal Enemy, scritti prima della conversione al cattolicesimo, e Death comes for the Archbishop, scritto dopo la conversione. Youth and the bright Medusa si intitola una sua raccolta di novelle pubblicata nel 1905. Death comes for the Archbishop (La morte viene per l'arcivescovo) è stato pubblicato in traduzione italiana dall'editore Mondadori.*

GERTRUDE STEIN

*Nata nel 1874 ad Allegheny, Pennsylvania, ha studiato a Radcliffe e a Baltimora. Stabilitasi nel 1903 a Parigi non è tornata in America che per una breve visita, nel 1934. Ha pubblicato una decina di opere. Le più notevoli, a parte Tender Buttons, sono già state tradotte in italiano presso l'editore Giulio Einaudi di Torino, col gentile permesso del quale riproduciamo qui da Tre esistenze, scelte tra gli episodi del romanzetto Melantha, alcune Storie.*



76

Domani, è un altro giorno.

75 - CARL MYDANS, *Dark Angels*. Tratto da «U.S. Camera Annual», 1939, p. 85.

76 - DOROTHEA LANGE, *Daughter of Migrant Tennessee Coal Miner*, California, novembre 1936. Tratto da «U.S. Camera Annual», 1939, p. 63.



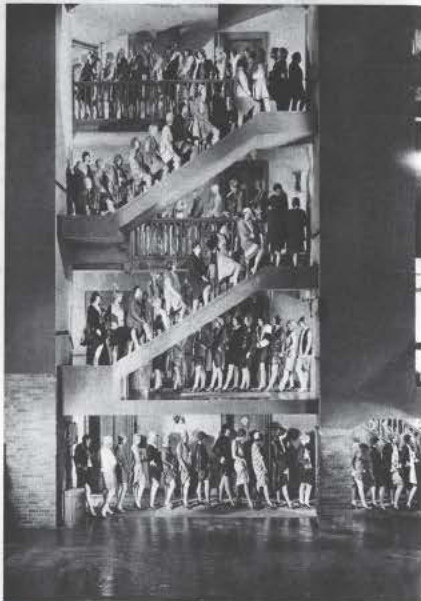
77



78

I poveri sono matti.

79



80

La scala di Giacobbe.

## STORIE DI MELANCTHA

### 1. — Melanctha e Rose.

Melanctha Herbert era una negra delicata, giallo-pallida, intelligente e simpatica. Non era stata allevata come Rose da gente bianca, ma era stata mezzo fatta di vero sangue bianco. Lei e Rose Johnson appartenevano entrambe alla miglior classe negra, laggiù a Bridgepoint.

«No, non sono una negra qualunque», diceva Rose Johnson, «mi hanno allevata i bianchi, e Melanctha così sveglia e così istruita, nemmeno lei è una negra qualunque, per quanto non sia la moglie di un marito, come io di Sam Johnson».

Perché mai la fine, intelligente, simpatica, quasi bianca Melanctha Herbert amava e si prestava e si avviliava servendo questa rozza, decorosa, cupa, ordinaria, nera e infantile Rose: e perché questa immorale, promiscua, inetta Rose s'era trovata, cosa abbastanza insolita, un buon marito tra i negri, mentre Melanctha col suo sangue bianco e la sua attrattiva e il desiderio d'una posizione regolare, non si era ancora veramente sposata?

Certe volte il pensiero di come era fatto tutto il suo mondo, riempiva di disperazione la complicata e bramosa Melanctha. Si chiedeva, spesso, come facesse a continuare a vivere quand'era tanto triste.

Melanctha un giorno raccontò a Rose come una donna di sua conoscenza s'era uccisa tant'era triste. Melanctha diceva, a volte, che credeva che questa fosse per lei la miglior soluzione.

Rose Johnson non la vedeva nemmeno per sogno in questo modo.

539

77 - Titolo e autore sconosciuti.

78 - WALKER EVANS, *Minstrel Showbill Detail*, 1936. Tratto da WALKER EVANS, *American...* cit.

79 - Martha Raye nel musical *Artists and Models* di Jack Benny.

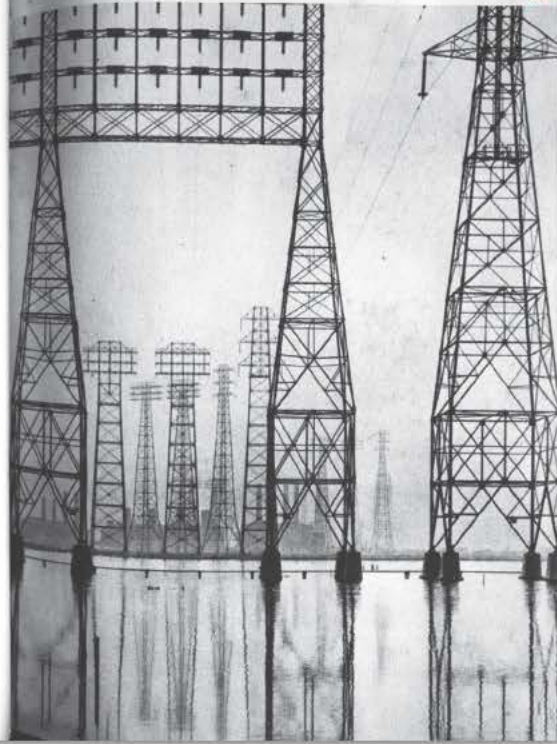
80 - Titolo e autore sconosciuti.

SHERWOOD ANDERSON

*E' nato in una cittadina dell'Ohio, nel 1876, si è stabilito prima a Chicago, poi a New York, infine in Virginia. Nel 1922 ha fatto un viaggio in Europa. E' di origine contadina. Ha scritto diversi romanzi, ma è scrittore tipico di racconti. Horses and Men e Winesburg, Ohio, contengono le sue composizioni più notevoli.*

La foresta pietrificata.

81



82

Delitto nella 42ª strada.



83



84

81 - WILL CONNELL, *Electrical Transmission Towers*, 1935.

82 - Titolo e autore sconosciuti.

83 - Titolo e autore sconosciuti.

84 - RAY HOWARD, *Senza titolo*. Tratto da «Life», 9 maggio 1938, p. 16.



85

Arriva il Presidente.

86



VOGLIO SAPERE PERCHE'

C'eravamo alzati alle quattro, quella prima mattina che eravamo nell'est. La sera avanti ci eravamo arrampicati a bordo di un treno al limite della città e col sicuro istinto di ragazzi del Kentucky avevamo trovato la via attraverso la città nuova per andare al campo delle corse e alle stalle, immediatamente. Allora si capì che tutto ci sarebbe andato bene. Hanley Turner s'imbatté subito in un negro di conoscenza; era Bildad Johnson che nell'inverno lavora agli ammassi di foraggio di Ed Becker proprio nella nostra città, Beckersville. E' un buon cuoco come lo sono quasi tutti i nostri negri e anch'egli, come chiunque nella nostra parte del Kentucky che abbia sale in zucca, è appassionato dei cavalli. A primavera Bildad comincia a darsi d'attorno. Un negro dei nostri può, colle sue arti, indurre chiunque a fargli fare quello che più gli garba. Bildad incanta gli stallieri e gli allenatori di tutte le scuderie nelle nostre campagne intorno a Lexington. Gli allenatori vengono in città la sera a ritrovarsi per le strade e a parlare, e magari si mettono a giocare a *poker*; Bildad s'infiltra fra loro. E' sempre pronto a fare favori e a dar consigli sulle vivande, come si rosola il pollo in cassetta, o qual è il miglior modo di cuocere le patate dolci o il pane di granturco; a sentirlo vien l'acquolina in bocca. Quando comincia la stagione delle corse e le scuderie si preparano a partire e per le strade di sera non si fa altro che parlare di puledri e tutti contano il tempo quando compariranno a Lexington o alle gare primaverili a Churchill Downs o a Latonia, e i fantini che ritornano mettiamo da Nuova Orleans o magari fino dai campi invernali dell'Avana a Cuba, rimangono a casa per una settimana prima di riprendere il lavoro, a quel tempo quando a Beckersville non si può parlar d'altro che di

591

YANK — Una bella signora vestita di nero. (Il suo viso si contrae in un'ultima smorfia di dolore).  
 DRISCOLL — Yank, Yank, di' una parola, per amor del Cielo!  
 COCKY — (Da fuori). Oh, Driscoll! Puoi lasciare Yank per mezzo minuto e venirmi a dare una mano?  
 DRISCOLL — (Piangendo). Yank!  
 COCKY — (Entrando). La nebbia si è alzata.  
 (Vedendo Drisc, che si segna). Che fai, preghi, ora?  
 (Guardando dalla parte di Yank). Santo Iddio!

(Traduzione di Enrico Fulchignoni)

UOMO  
 una volta.



87

88



PITTSBURGH  
 è una  
 grande città.

632

85 - Titolo e autore sconosciuti.

86 - Titolo e autore sconosciuti.

87 - LUSHA NELSON, *Once a man*, New York Bowery. Tratto da «U.S. Camera Annual», 1939, p. 135.

88 - SYLVIA SAUNDERS, *Pittsburgh*, Mc Kees Rocks looking towards Pittsburgh. Tratto da «U.S. Camera Annual», 1939, p. 132.

PICCOLE, GRANDI CITTA OPERAIE:  
sventola la bandiera della polizia.

89



90



91



92



93

Le mani in tasca.

89 - Titolo e autore sconosciuti.

90 - WALKER EVANS, *Louisiana Factory and Houses*, 1935. Tratto da WALKER EVANS, *American...* cit.

91 - LIONEL e NORMAN WURTS, *Newtown Creek*, Tratto da «Fortune», luglio 1939, p. 146.

92 - WALKER EVANS, *View of Easton, Pennsylvania*, 1936. Tratto da WALKER EVANS, *American...* cit.

93 - Fotografia di scena da WILLIAM A. WELLMAN, *Heroes for Sale*, 1933.



94

E qui, dove siamo?

## RING LARDNER

*Nacque nel 1885 a Niles, Michigan, studiò a Chicago, si diede al giornalismo sportivo, poi, verso il 1917, cominciò a pubblicare racconti. Non scrisse che racconti. E un'autobiografia. Morì nel 1933, quando gli si era riconosciuta la funzione di scrittore satirico ufficiale...*

principio, e solo quando le ebbi fatte diverse osservazioni cominciai a scegliere gli angoli più bui. E spesso si accostava all'uscio, apriva un breve spiraglio, sputava dietro la porta — e la richiudeva.

\*\*\*

*Mademoiselle* — abita a pochi passi da noi — si presentò con molte scuse perché non la conoscevo, e mi offrì una cuffia da bambini fatta coi resti di trina e di seta che il suo lavoro di modista le lasciava. Era magrolina, non vecchiaia — ventinov'anni forse — e di una grazia piuttosto austera, benché corresse voce che avesse fatto la prostituta a Rio, prima del recente tenore di vita. Sul nasino affilato portava gli occhiali, e i capelli lisci e neri erano tirati tutti in su, fuori di moda. L'abito invece, benché fatto di cattiva stoffa, era tagliato alla moderna. Parlava male il portoghese e a tratti scivolava nel francese. Mi guardò a lungo, curiosamente, e i suoi occhi grigiocuri avevano un'espressione alquanto tragica. Disse che m'aveva sentito gridare la notte in cui è nato il bambino. Quanti anni avevo? Così giovane? Uh, davvero? (Ma parlando con Maria Maddalena, mi chiamò «cette pauvre femme»).

Pensavo al suo amante sempre ubriaco e mi chiedevo perché avesse tanta compassione di me. Forse per via della mia rispettabilità. Ma forse ha visto nella mia situazione qualcosa che le ricordava la sua esperienza personale.

(traduzione di Eugenio Montale)



95

Apoteosi.

682

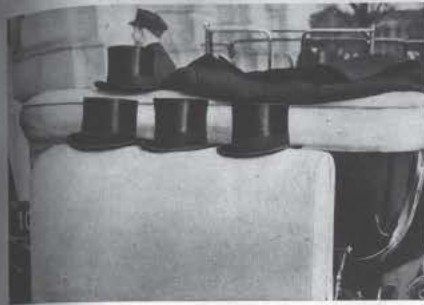
94 - HANSEL MIETH, *General Delivery*, San Francisco, California, 1936. Tratto da «U.S. Camera Annual», 1939, p. 134.

95 - C. K. EATON, *Costume Dummies*. Tratto da «U.S. Camera Annual», 1939, p. 167.



96

80.000 dollari l'anno.



97



98



99

Le cinque del mattino.

#### F. SCOTT FITZGERALD

*Nato a St. Paul, Minnesota, nel 1896, ha servito nell'esercito americano durante la Guerra Mondiale. Ha avuto molto successo tra il 1920 e il 1922 con This Side of Paradise e The Beautiful and Damned. Nel 1925 ha pubblicato un romanzo, The Great Gatsby, che è ancora oggi famoso.*

100



96 - Titolo e autore sconosciuti.

97 - TIMOTHY H. ELKINS, *Lids*, Washington. Tratto da «U.S. Camera Annual», 1939, p. 192.

98 - Fotografia di scena da LEIGH JASON, *The Mad Miss Manton*, con Barbara Stanwyck, 1938.

99 - WALKER EVANS, *Factory Street in Amsterdam*, New York, 1930. Tratto da WALKER EVANS, *American...* cit.

100 - REMIE LOHSE, *Dancer at the Paradise Restaurant*, New York, 1933. Tratto da «Vanity Fair», febbraio 1933.





101

Silenzio: essi dormono.

102



103



105

Spesso il deserto ritorna.

106



104



101 - BEN SHAHN, *Sharecropper Family*, Little Rock, Arkansas, Ottobre 1935. Tratto da «U.S. Camera Annual», 1939, p. 55.

102 - WILLIAM J. HOUCK JR., *Cots and Blankets*, South Street, New York. Tratto da «U.S. Camera Annual», 1939, p. 177.

103 - ALEXANDRE HOGUE, *Drought Survivors*, 1936, olio su tela, Musée National d'Art Moderne, Parigi. Tratto da «Life», 12 giugno 1937, p. 61.

104 - Titolo e autore sconosciuti.

105 - Titolo e autore sconosciuti. Porzione lato destro dell'immagine n. 110.

106 - RUSSELL LEE, *An Organ Deposited by the Flood on a Farm near Mount Vernon*, Indiana, febbraio 1937. Tratto da «U.S. Camera Annual», 1939, p. 49.



107

Una bambina medita.

ma che sapeva benissimo ciò che gli sarebbe toccato tra un momento. Si tornò in cucina per riferire a Nancy.

« Il babbo ha detto che tu vada a casa e metta il cate-naccio alla porta, e così sarai sicura », disse Caddy. « Sicura da che cosa, Nancy? Jesus è arrabbiato con te? » Nancy teneva di nuovo tra le mani la tazza di caffè, con i gomiti sulle ginocchia e le mani che reggevano la tazza tra le ginocchia. Guardava nella tazza. « Che cosa hai fatto perché Jesus sia furibondo? » disse Caddy. Nancy lasciò cadere la tazza. Non si ruppe sul pavimento, ma il caffè si versò, e Nancy continuava a stare con le mani in forma di coppa. Ricominciò a fare il suono, non forte. Era e non era un canto. Noi la guardavamo.

« Ora », disse Dilsey, « ora smettetela. Ora state composta. Aspettate qui. Vado a prendere Versh che faccia con voi la strada ». Dilsey uscì.

Noi si guardò Nancy. Le sue spalle continuavano a scuotersi, ma smise di fare il suono. Noi la guardavamo. « Che cos'è che ti vuol fare Jesus? » disse Caddy. « Se n'è andato ».

Nancy ci guardò. « Ci siamo divertiti quella notte che sono stata nella vostra camera, non è vero? »

« Io non mi sono divertito », disse Jason. « Non mi sono divertito affatto ».

« Tu dormivi in camera della mamma », disse Nancy. « Tu non c'eri ».

« Andiamo a casa mia per divertirvi di nuovo », disse Nancy.

« La mamma non lo permette », dissi. « E' troppo tardi ora ».

« Non disturbatela », disse Nancy. « Glielo diremo domattina. Non ci farà caso ».

« Non lo permetterebbe », dissi.

« Non chiedetelo ora », disse Nancy. « Non disturbatela ora ».

« Non ha detto che non potevamo andare », disse Caddy.

« Non glielo abbiamo chiesto », dissi io.

« Se andate glielo racconto », disse Jason.

760



È bianco il Signore del Natale, o è nero?

108

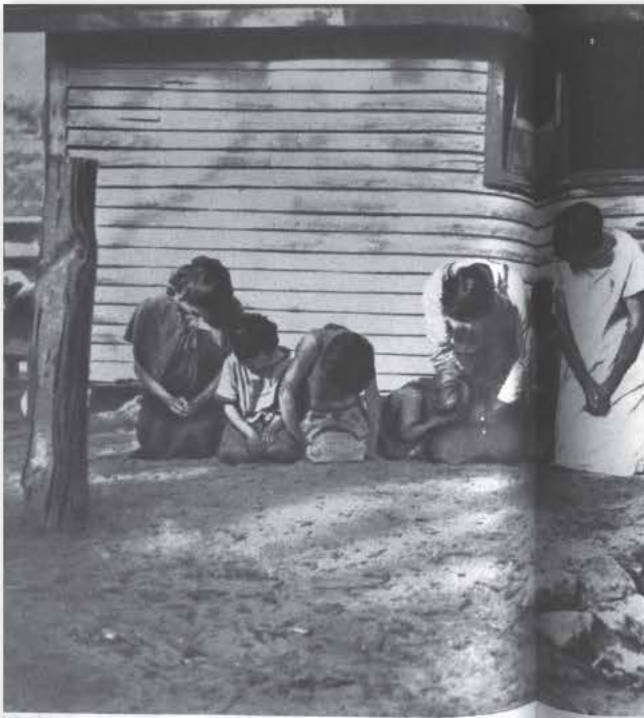


109

107 - WALKER EVANS, *Child in Back Yard*, 1932. Tratto da WALKER EVANS, *American...* cit.

108 - JOHN VACHON, *Senza titolo*. Tratto da «U.S. Camera Annual», 1939, p. 54.

109 - WALKER EVANS, *Flood Refugees at Mealtime*, Forrest City, Arkansas, febbraio 1937. Tratto da «U.S. Camera Annual», 1939, p. 53.



110

Guardaci, Signore!



111



112

Il cielo è il mio destino.

« Ci divertiremo », disse Nancy. « Non ci faranno caso, solo fino alla mia capanna. E' tanto tempo che sono al vostro servizio. Non ci faranno caso ».

« Io non ho paura di andarci », disse Caddy. « E' Jason quello che ha paura. Farà la spia ».

« Non ho paura », disse Jason.

« Sì che l'hai », disse Jason. « Farai la spia ».

« Non lo farò » disse Jason. « Non ho paura ».

« Jason non ha paura di venire con me », disse Nancy. « Non è vero Jason ? »

« Jason farà la spia », disse Caddy. La stradina era oscura. Passammo il cancello del pascolo. « Scommetto che se qualcosa saltasse fuori di dietro quel cancello Jason strillerebbe ».

« Non strillerei », disse Jason. Andammo giù per la stradina. Nancy chiacchierava forte.

« Perché chiacchieri così forte, Nancy ? » disse Caddy. « Chi ? Io ? » disse Nancy. « Sentite un po', Quentin e Caddy e Jason dicono ch'io parlo forte ».

« Parli come se fossimo in cinque a parlare », disse Caddy. « Parli come se ci fosse anche il babbo ».

« Chi ? Io parlo forte signor Jason ? » disse Nancy.

« Nancy ha chiamato Jason signore », disse Caddy.

« Senti come chiacchierano Caddy e Quentin e Jason », disse Nancy.

« Non chiacchieriamo forte », disse Caddy. « Sei tu quella che parli come se ci fosse anche il babbo ».

« Ssst », disse Nancy, « sssst, signor Jason ».

« Zitti », disse.

Parlava forte mentre si attraversava il fossato e ci si curvava per passare lo steccato dove lei soleva chinarsi per passarci con i panni sul capo. Poi si arrivò alla sua casa. Si andava in fretta. Lei aperse la porta. L'odore della casa era come quello della lampada e l'odore di Nancy era come quello dello stoppino, pareva che l'uno aspettasse l'altra per cominciare ad aver odore. Lei accese la lampada e chiuse la porta e la sbarrò. Poi smise di parlare forte e stette a guardarci.

761

110 - Titolo e autore sconosciuti. Porzione lato sinistro dell'immagine n. 105.

111 - ARTHUR ROTHSTEIN, *Senza titolo*. Tratto da «U.S. Camera Annual», 1939, p. 56.

112 - Titolo e autore sconosciuti.

tutti credevano avrebbe finito con lo sposarla, — l'aveva, invece, piantata in asso.

Dopo la morte del padre era uscita pochissimo; dopo che fu abbandonata da Homer Barron, non la si vide più affatto. Qualche signora ebbe l'ardire di provarsi a farle visita, ma non fu ricevuta. Il negro rimase l'unico segno di vita della casa, entrando od uscendo col cesto della spesa.

«Come se un uomo fosse capace di tener pulita una cucina!», dicevano le signore; perciò non si stupirono gran che, quando quell'odoraccio fece la sua comparsa.

Una vicina andò a lamentarsi dal sindaco, il giudice Stevens, ormai ottuagenario.

«Che ci posso fare, io, signora mia?» disse.

«Mandatele un avviso, che si occupi di far cessare questa indegna puzza! Non ci sono leggi in proposito?»

«Ma non ce ne sarà bisogno... Probabilmente è un serpente od un topo, che imputridisce: l'avrà ucciso quel negro. Gliene parlerò».

Il giorno dopo il sindaco ricevette altri due reclami. Un uomo venne a dire che bisognava assolutamente intervenire.

«Se c'è una persona al mondo che non vorrebbe secare Miss Emily, sono io quel desso. Ma è necessario prendere dei provvedimenti». La Consulta Municipale si riunì: tre barboni, ed un giovanotto, in rappresentanza della nuova generazione.

«Mi pare semplice», disse quest'ultimo. «Mandatele l'intimazione di far le necessarie pulizie. Dàtele un termine, e, alla scadenza, se non ha provveduto...»

«Diamine!» disse il giudice Stevens. «E' una signora: volete dirle in faccia che puzza?»

La notte successiva, dopo il tocco, quattro uomini attraversavano il prato di Miss Emily e sgusciavano lungo la casa come scassinatori, annusando attorno allo zoccolo di mattoni e agli sfiatatoi della cantina — mentre uno di loro, con gesto da seminatore, cavava e spargeva qualcosa da un sacco che recava in spalla. Ruppero la porta della cantina e innaffiarono di calce tutto l'interno; così pure spruzzarono di calce gli annessi, e lo zoccolo.

784

Il mondo laureato.

113



Mai i negri si stancano di ballare, anche se sono diventati bianchi.

114

113 - WALKER EVANS, *Interior Detail of a Coal Miner's House*, West Virginia, 1935. Tratto da WALKER EVANS, *American...* cit.

114 - Titolo e autore sconosciuti.

L'ombra del  
linciaggio.



115

Riattraversando il prato per andarsene, videro che una finestra, che prima era spenta, si era illuminata. Miss Emily stava seduta a quella finestra, profilandosi sopra uno sfondo illuminato, ed il suo busto era immobile come quello di un idolo. Sgattaiolarono attraverso il prato, scomparendo nell'ombra dei carrubi che alberavano la strada. Dopo una settimana o due la puzza cessò.

A quest'epoca la gente aveva cominciato a compiangere Miss Emily. Nella nostra città si pensava — ricordando il caso della sua prozia, la vecchia Lady Wyatt, che, negli ultimi anni, era diventata matta del tutto, — che i Griersons, per quello che erano, si tenevano troppo su. Nessun giovane che si facesse avanti pareva un partito degno di Miss Emily. Ci capitava di rievocare padre e figlia come in un quadro: lei, sullo sfondo, una snella figurina in bianco, e suo padre, che le volta la schiena, con un frustino in mano; entrambi nella cornice della porta d'ingresso. Quando arrivò ai trent'anni ancora zitella, se non proprio compiaciuti, tutti si sentirono un po' vendicati; se realmente avesse avuto delle occasioni matrimoniali non le avrebbe buttate via tutte, si pensava. Quando suo padre morì, corse voce che le avesse lasciato solo la casa; in un certo senso la gente ne fu contenta. Finalmente si poteva compassionare Miss Emily! Adesso ch'era sola, e con pochi mezzi, pareva più umana. Anche lei adesso si trovava allo sbaraglio per un quattrino di più o di meno!

All'indomani della morte di suo padre, tutte le signore si accinsero a farle una visita di condoglianza ed a chiederle — secondo l'uso — in che cosa potevano esserle utili; Miss Emily le affrontò dalla soglia di casa, vestita come il solito. Il suo volto non aveva nulla di luttuoso. Annunciò loro che suo padre non era morto. Si ostinò in questa tesi per tre giorni, mentre medici e sacerdoti cercavano invano di persuaderla a lasciarli disporre della salma. Quando già stavano per ricorrere ai rigori della legge, cedette, e lasciò seppellire suo padre.

Pel momento non dicemmo che era diventata pazza. Ci sembrò che dovesse comportarsi così. Ci ricordavamo di tutti i giovanotti che suo padre aveva respinto, e capimmo che,

785

51 - Americana

#### VITA FELICE DI FRANCIS MACOMBER, PER POCO

Il desinare era pronto, così tutti sedevano sotto le due ali verdi della tenda da pranzo come se non fosse accaduto nulla.

Chiese Macomber: «Limonata?»

«Per me la prendo al whisky», Wilson disse.

«La prendo al whisky anch'io. Ho bisogno di qualcosa di forte», disse la moglie di Macomber.

«Bene», disse Macomber. «Al whisky per tutti e tre».

Il negro, aperto il sacco refrigerante e tirate fuori le bottiglie, si mise subito a preparare. Il tra gli alberi, la miscela.

«Che cosa avrei dovuto dar loro?» chiese Macomber.

«Poteva bastare una treccia di tabacco a testa», Wilson rispose. «Non bisogna abituarli male».

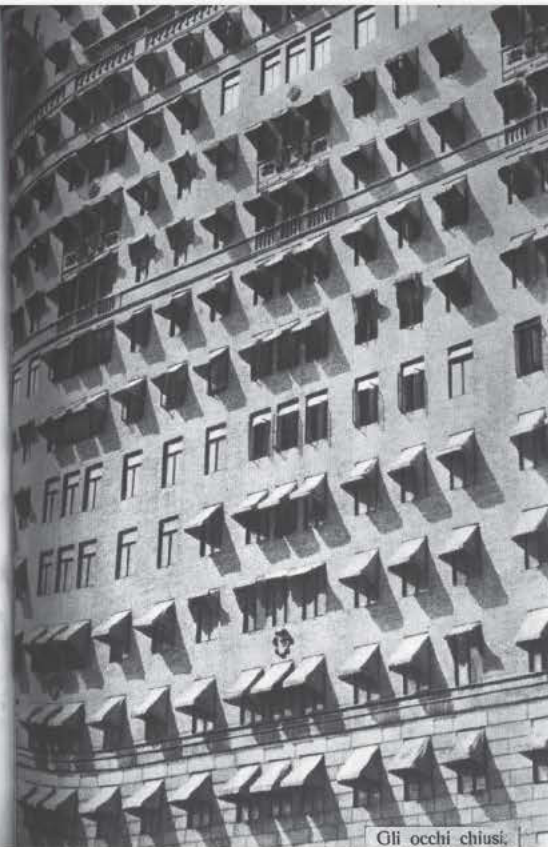
Mezz'ora prima Francis Macomber era stato portato in trionfo dal margine del campo fino alla sua tenda sulle spalle e le braccia dei servi negri. Ma i portatori di fucile non avevano partecipato alla manifestazione. Appena messo giù egli aveva stretto a tutti la mano, poi era entrato nella tenda e si era seduto sulla branda ad aspettare la moglie. Essa, arrivando, non gli aveva detto una sola parola. Perciò lui si era alzato, era uscito a lavarsi, ed ecco, ora, sedeva, nell'ombra ventilata degli alberi, sotto il telone verde della tenda da pranzo.

Gli disse Robert Wilson: «Avete preso il vostro leone! E che bel leone!»

La Macomber gettò una rapida occhiata a Wilson. Era una bella donna che si manteneva ancora bene. Non più di cinque anni prima, data anche la sua condizione sociale, poteva guadagnare cinquemila dollari raccomandando, con fotografia e firma, un prodotto di bellezza che non aveva mai usato. Era moglie di Francis Macomber da undici anni.

820

116



Gli occhi chiusi.

115 - WALKER EVANS, *Citizen in Downtown Havana*, 1932. Tratto da WALKER EVANS, *American...* cit.

116 - WENDELL MACRAE, *Central Park West*, 1932. Tratto da «Fortune», luglio 1939, p. 87.

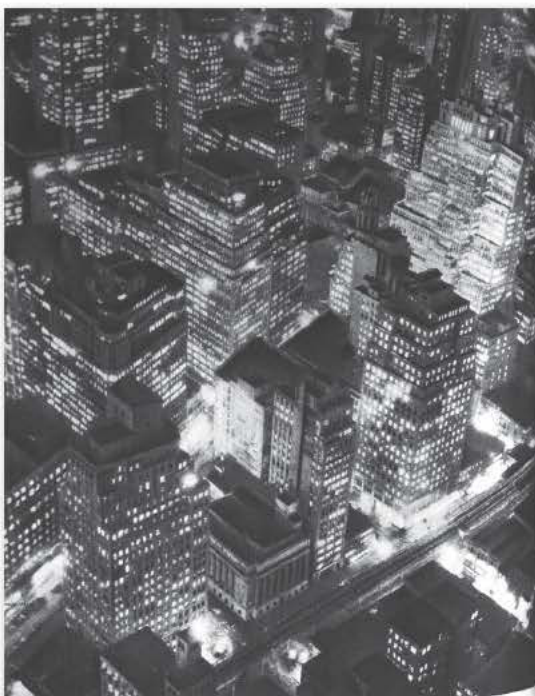


117



118

Ah, il sole sulla schiena!



119

Le stelle della città.

« Un gran leone, oh sí! » disse Macomber. E sua moglie guardò lui, ora. Guardò lui, e di nuovo l'altro, come se li vedesse per la prima volta. Per il cacciatore bianco, quel Wilson, così tarchiato e rosso in faccia, i capelli color sabbia, gli occhi di ghiaccio turchino, era in effetti la prima volta che lo vedeva.

Sentendosi guardato, Wilson le sorrise.

« Col leone è già fatta, dunque », egli disse. Quindi di nuovo le sorrise e lei, senza sorridere, portò interrogativamente lo sguardo ancora sul marito.

Era molto alto, Francis Macomber, un po' ossuto, scuro di pelle; passava per un bell'uomo. Vestiva come il cacciatore bianco, ma tutto a nuovo, calzoni corti e sahariana. Trentacinque anni aveva. Ed era bravo nei piccoli giochi senza molto rischio. Ora aveva appena dato prova, e ben pubblicamente, di essere, in fondo, un vigliacco.

« E' fatta », disse. « E non riuscirò a ringraziarvi mai abbastanza ».

Margaret, la moglie, distolse gli occhi da lui, tornò a guardare Wilson. « Non parlate più del leone, vi prego », disse.

Ora Wilson la guardò senza sorridere. E fu lei a sorridere, invece.

« Avete una faccia terribilmente rossa, Wilson ».

« E' per via del bere ».

« Non credo. Francis beve molto e non ha mai la faccia rossa ».

« Oggi l'ho rossa sí », Macomber disse. Cercava di giocare in qualche modo. Sulle parole.

« No », disse Margaret. « Sono io che l'ho rossa oggi. Ma il signor Wilson l'ha rossa sempre ».

« Costituzione », disse Wilson. « La mia bellezza, comunque, non mi sembra argomento di cui parlare a lungo ».

« Abbiamo appena cominciato ».

« Smettiamo ».

« E di che altro possiamo parlare? »

« Oh! » disse Macomber. « Non essere sciocca, Margot! »

821

117 - TJARK REISS, *Steers*, San Fernando, Cile. Tratto da «U.S. Camera Annual», 1939, p. 140.

118 - JOHN MILLS JR., *Coney Island*. Tratto da «U.S. Camera Annual», 1939, p. 141.

119 - BERENICE ABBOTT, *Nightview*, New York, 1932. Tratto da «Fortune», luglio 1939, p. 66.

« Non lo voltate », Wilson disse.  
 La donna diede in uno scoppio di pianto isterico.  
 « Dov'è il fucile ? » Wilson le chiese.  
 La donna scosse il capo. Il fucile fu indicato dal portatore.  
 « Lascialo lì », disse Wilson.  
 Poi soggiunse: « Vai a chiamare Abdulla, così potrà testimoniare anche lui sul modo in cui si è svolta la disgrazia ».  
 Si inginocchiò, mise fuori un fazzoletto e coprì con esso la testa di Francis Macomber. La terra secca, intorno, si imbevava di sangue.  
 Diavolo di un bufalo, pensò poi Wilson rialzandosi. Pensò meccanicamente, come i suoi occhi si erano posati sulla nera pancia della bestia abbattuta, diavolo d'un bufalo, è ben grosso, perdio. E chiamò il conducente, gli disse di stendere un coperta sul cadavere, raggiunse la donna che era tornata sull'automobile e sedeva in lacrime.  
 « Bel colpo », le disse. « Egli vi avrebbe lasciata, ora ».  
 « Non parlate », la donna disse.  
 « Si capisce », egli disse, « è stata una disgrazia ».  
 « Zitto, non parlate », la donna disse.  
 « Prenderò delle fotografie che saranno molto utili al momento dell'inchiesta », egli continuò. « E c'è la testimonianza dei portatori... Siete perfettamente a posto ».  
 « Non parlate », gridò la donna.  
 « Sarà una cosa lunga, ad ogni modo », egli disse ancora. « Bisogna che mandi qualcuno giù al lago per telegrafare a Nairobi. Voglio che vengano a prenderci con un aeroplano ».  
 La guardò e disse: « O perché non lo avete avvelenato ? Non si usa in America ? »  
 « Basta », gridò la donna. « Non parlate. Non parlate ». Wilson l'osservò attentamente.  
 « Ho finito », disse. « Dovevo pur sfogarmi. Cominciavo a trovarlo simpatico, sapete ».  
 « Oh, basta, vi prego », la donna disse.  
 « Così va bene », disse Wilson. « Ora che mi pregate va bene. Non parlo più ».

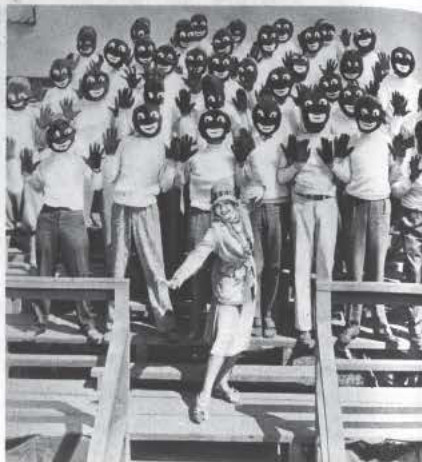
(traduzione di Elio Vittorini)

848

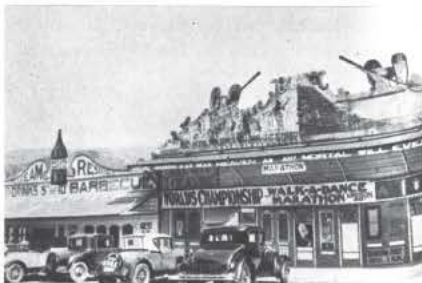


120

Uomini senza donne.



121



122

Il mondo è teatro.

123



- 120 - Titolo e autore sconosciuti.  
 121 - Titolo e autore sconosciuti.  
 122 - Titolo e autore sconosciuti.  
 123 - LOUISE DAHL-WOLFE, *Negro in the Theater*, Nashville, 1932.

Iddio li  
associa.



124



125



126

## THORNTON WILDER

*E' nato a Madison, Wisconsin, nel 1897, ha trascorso gran parte dell'infanzia in Cina col padre console, e la giovinezza in Italia. Ha scritto i romanzi The Bridge of St. Louis Rey, The Cabala, The Woman of Andros e Heaven's my Destination. Dopo The Woman of Andros ha scritto due volumi di atti unici: The Angel that troubled the Waters e The long Christmas Dinner. Nel 1938 ha dato al teatro la famosa Our Town, e nel 1939 The Merchant of Jonker. In italiano sono stati pubblicati dall'editore Corbaccio il ponte di S. Louis Rey e La cabala. Inoltre, Our Town col titolo Piccola città e alcuni atti unici hanno avuto molto successo sulle nostre scene.*

ciò dall'orlo della boscaglia, a becco in su; allora il grosso capoccia diede il solito segnale di « Via libera! » e tutto il suo seguito si affrettò, correndo, verso la vasca. Un momento dopo la quaglia bianca apparve, seguendoli. Andò sull'opposto versante della vasca, tuffò il becco, ritrasse il capo. Harry alzò il fucile. La quaglia bianca ebbe un piccolo scatto nella testolina e guardò verso di lui. Il fucile ad aria sputò, con un sussurro maligno; le altre quaglie presero il volo verso la boscaglia; la quaglia bianca cadde sul prato, ebbe un breve tremito, poi giacque, esanime.

Harry si diresse lentamente a raccoglierla. « Non volevo ucciderla » si disse, « volevo solo spaurirla... ». Guardò il candido uccello nella sua mano: l'aveva colpita nel capo, proprio sotto l'occhio. Si diresse al filare delle fucsie e gettò la quaglia nel folto dei cespugli: ma, un momento dopo, depono il fucile, si apriva un varco nel sottobosco. Ritrovò la quaglia candida, la portò molto più in su, in cima al colle, la seppellì sotto un mucchio di foglie.

Mary lo udì passare accanto alla sua porta. « Hai sparato al gatto? »

« Non tornerà mai più », le rispose Harry, attraverso l'uscio.

« Spero che l'avrai ammazzato, ma non voglio particolari ».

Harry proseguì verso la stanza di soggiorno, e si lasciò cadere in una larga poltrona; l'interno era ancora penombroso, ma, attraverso la grande finestra vetrata, si vedeva già il giardino risplendere mentre le vette delle querce si accendevano al primo sole.

« Che tanghero sono stato! » si disse Harry. « Che tanghero maledetto ad uccidere una creatura che lei amava tanto! » Abbassò la testa, si mise a fissare il pavimento. « Sono solo », sospirò. « Dio mio, come sono solo! »

(traduzione di Piero Gadda Conti)

904



127

Una permanente per 25 ct.

124 - LESTER BOROS, *Dance Team*, Hollywood, California. Tratto da «U.S. Camera Annual», 1939, p. 147.

125 - RICHARD WURTS, *Tomorrow Rain and Colder*, Fifth Avenue, New York. Tratto da «U.S. Camera Annual», 1939, p. 147.

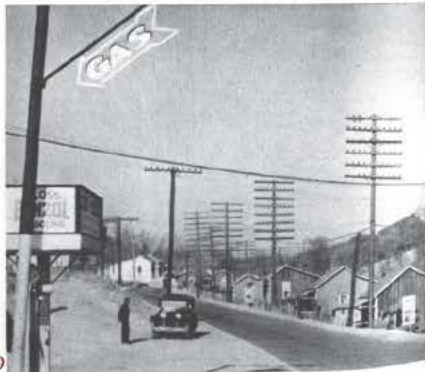
126 - Titolo e autore sconosciuti.

127 - WALKER EVANS, *Sidewalk and Shopfront*, New Orleans, 1935. Tratto da WALKER EVANS, *American...* cit.





128



129

Ma la sera c'è il cinematografo.

130



Pennsylvania, Ohio, Arkansas,  
noi giriamo per città di provincia

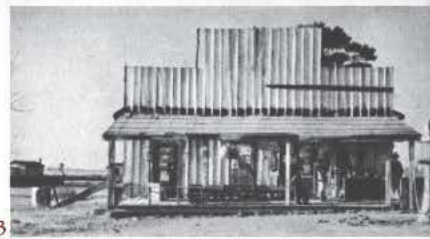
131



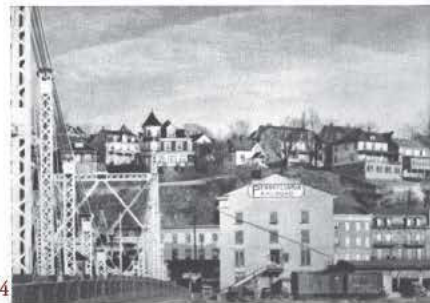
132



133



134



128 - WALKER EVANS, *Houses and a Billboards in Atlanta*, 1936. Tratto da WALKER EVANS, *American...* cit.

129 - WALKER EVANS, *Roadside View*, Alabama, 1936. Tratto da WALKER EVANS, *American...* cit.

130 - WALKER EVANS, *Minstrel Showbill*, 1936. Tratto da WALKER EVANS, *American...* cit.

131 - Titolo e autore sconosciuti.

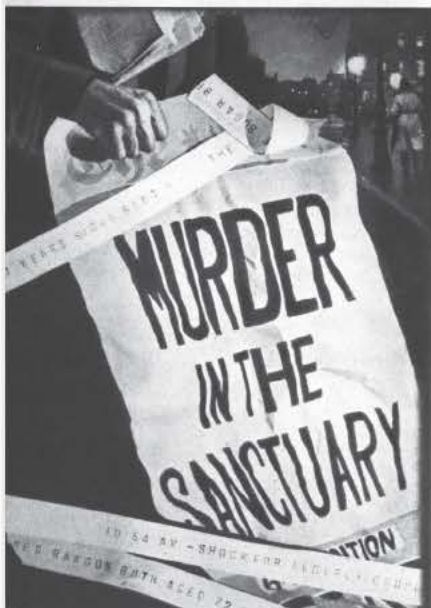
132 - WALKER EVANS, *Wooden Houses*, Boston, 1930. Tratto da WALKER EVANS, *American...* cit.

133 - WALKER EVANS, *Country Store and Gas Station*, Alabama, 1936. Tratto da WALKER EVANS, *American...* cit.

134 - WALKER EVANS, *Part of Phillipsburg*, New Jersey, 1936. Tratto da WALKER EVANS, *American...* cit.

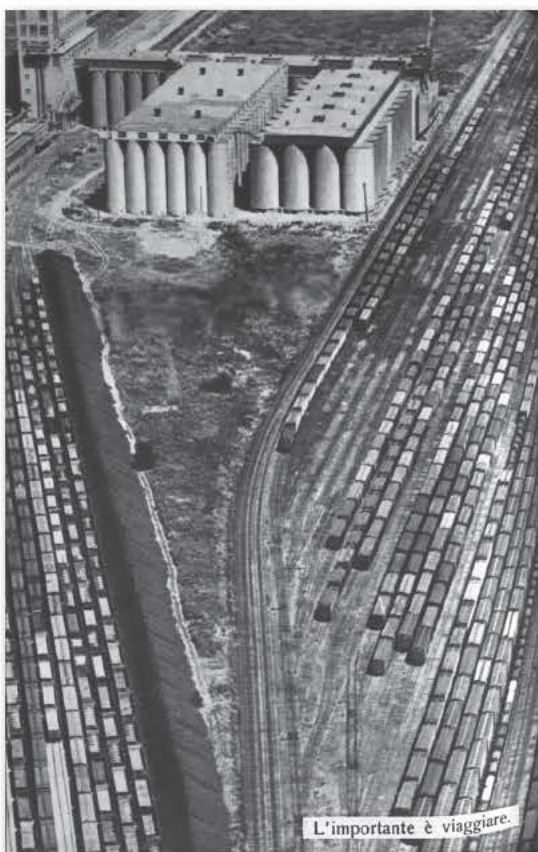
SCENE della STRADA;  
e le sacristie di essa.

135



136

137



L'importante è viaggiare.

## THOMAS WOLFE

*Nato ad Asheville, North Carolina, nel 1896, morì, mentre veniva operato per appendicite, nel 1938. Scrisse i romanzi Look Homeward Angel, Of Time and the River, The Rock and the Web, e il volume di racconti From Death to Morning, oltre il romanzo breve A portrait of Mascom Hawke.*

995

138

135 - Titolo e autore sconosciuti.

136 - Titolo e autore sconosciuti.

137 - PAUL PETERS, *Houston Street Scene*. Tratto da «U.S. Camera Annual», 1939, p. 83.

138 - JACK WALLY, *Senza titolo*. Tratto da «Life», 24 ottobre 1938, p. 17.

ragazzo più che decenne; aveva visto quegli uomini tornare alle loro case circondati di polvere, aveva udito le loro parole, respirato l'aria di quelle lontane estati; aveva ascoltato voci desolate e sconfitte, negli Stati del Sud, a guerra perduta; tanto, tanto tempo fa! E milioni di passi erano ormai svaniti, nelle vie della vita. Aveva conosciuto gli anni oscuri, il rombo delle ruote e degli zoccoli sui selciati, il colore brillante del sangue, gli impeti selvaggi, la fame, la paura.

Era totalmente perduto, il ricordo di tutto ciò?

Lo toccai, mettendogli una mano sulla spalla. Non si mosse. Inabissato in quel mondo scomparso, sepolto in un passato incommunicabile e senza più parole, lo udii solo mormorare: «... tanto, tanto tempo fa...»

Allora mi alzai, e lo lasciai, e scesi nelle strade, dove l'atmosfera permeata di canto e di poesia, gli sciami umani trascorrenti col tessuto di milioni di passi, le splendide donne e ragazze, — cónsono in una sola musica di ventri, di seni, di cosce, — il mare, la terra, la città possente, orgogliosa, fragorosa, e tutte le voci del tempo, si fondevano in una nota sola, ch'era un canto, ch'era un grido augurale. Io torsi il collo ad ogni dubbio, vittoriosamente, quasi che i dubbi fossero dei serpenti; mi sentii confuso alla terra, una parte della terra, ed il suo signore; mi desiderai eternamente devastato e consumato, ed eternamente colmato e rinnovellato; esposto senza tregua ad alterne maree di vitalità e d'oblio; spogliato di tutto senza fatica e colmato di tutto, e per sempre, con robusta gioia. Avevo voce per lottare, cibo per la mia fame, una porta aperta per l'evasione e saziati i miei desideri insaziabili; un senso di certezza rampollò nel mio cuore, pensai che potevo tutto possedere, e gridai: «O vita, sì! sarai mia!»

(traduzione di Piero Gadda Conti)

960



139

Georgia e Carolina.



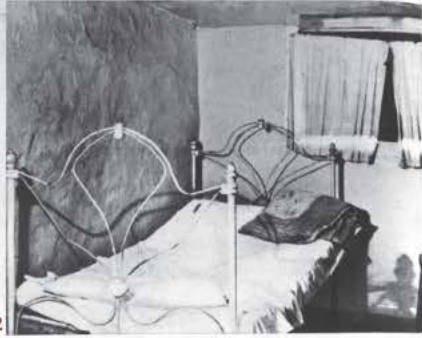
140

L'odore della città.



141

- 139 - GERTRUDE FEHR, *Bertha Drews e Maria Schlotthauer in Die Dreigroschenoper di Bertolt Brecht*, Monaco, 1933.  
 140 - WALKER EVANS, *Main Street*, Saratoga Springs, New York, 1931. Tratto da WALKER EVANS, *American...* cit.  
 141 - WALKER EVANS, *Girl in Fulton Street*, New York, 1929. Tratto da WALKER EVANS, *American...* cit.



142

143



Santuarii.

LA NUOVA LEGGENDA

62 - Americana

Clay non si fermò per rispondergli. Fu scendendo i gradini della veranda che gli rispose.  
« Vado in città a prendere il denaro », rispose.

(traduzione di Elio Vittorini)

998

144



La fabbrica delle donne.

- 142 - WALKER EVANS, *Hudson Street Boarding House Detail*, New York, 1931. Tratto da WALKER EVANS, *American...* cit.  
 143 - EDWARD WESTON, *Golden Circle Mine*, Death Valley, 1939.  
 144 - BEN SCHNALL, *It's a Man's World*, New York. Tratto da «U.S. Camera Annual», 1939, p. 139.



145

Il mio cuore non è qui.



146

È negli altipiani.

I felici nuovi.

147



#### WILLIAM SAROYAN

*E' nato da genitori armeni a San Joaquin Valley, California, nel 1908. Visse a San Francisco. Ha pubblicato i volumi di racconti The Daring Young Man on the Flying Trapeze, Inhale and Exhale, Little Children, Love here is my Hat, The Trouble with Tigers e Peace it is Wonderful. In italiano si trova una scelta di suoi racconti Che ve ne sembra dell'America? presso Mondadori.*

145 - WALKER EVANS, *Faces*, Pennsylvania Town, 1936. Tratto da WALKER EVANS, *American...* cit.

146 - EDWARD WESTON, *Golden Canyon*, Death Valley, 1938.

147 - OTTO HESS, *Big Apple*, Glenn Island Casino, New Rochelle. Tratto da «U.S. Camera Annual», 1939, p. 168.



## BIBLIOGRAFIA





## OPERE DI ELIO VITTORINI

### NARRATIVA

*Le opere narrative*, 2 vol., a cura di Maria Corti e Raffaella Rodondi, Milano, Mondadori, 1974.

### EDIZIONI DI *AMERICANA*

*Americana. Raccolta di narratori dalle origini ai giorni nostri*, a cura di E. Vittorini, Milano, Bompiani, 1941 (finito di stampare 30 aprile).

*Americana. Raccolta di narratori dalle origini ai giorni nostri*, a cura di E. Vittorini e Emilio Cecchi, Milano, Bompiani, 1942 (finito di stampare 31 marzo).

*Americana. Raccolta di narratori dalle origini ai giorni nostri*, a cura di E. Vittorini e E. Cecchi, Milano, Bompiani, 1942, (finito di stampare 27 ottobre).

*Americana. Raccolta di narratori dalle origini ai giorni nostri*, Milano, Bompiani, 1968.

*Americana. Raccolta di narratori dalle origini ai giorni nostri*, Milano, Bompiani, 1984.

### RACCOLTE DI ARTICOLI, SAGGI E ALTRI TESTI

«Il Politecnico», edizione anastatica, Torino, Einaudi, 1975.

*Cultura e libertà. Saggi, note, lettere da «Il Politecnico» e altre lettere*, a cura di Raffaele Crovi, Torino, Aragno, 2011.

*Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1976.

*Le due tensioni*, a cura di Virna Brigatti e Cesare De Michelis, Matelica, Hacca, 2016.

*Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi, 2008.

*Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi, 2008.

### RACCOLTE EPISTOLARI

#### *In volume*

*Gli anni del Politecnico. Lettere 1945-1951*, a cura di Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 1977.

*Epistolario americano*, a cura di Giampiero Chirico, Palermo-Siracusa, Arnaldo Lombardi Editore, 2002.

*Lettere 1952-1955*, a cura di Edoardo Esposito e Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 2006.

*I libri, la città, il mondo. Lettere 1933-1943*, a cura di Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 1985.

*Si diverte tanto a tradurre? Lettere a Lucia Rodocanachi 1933-1943*, a cura di Anna Chiara Cavallari e Edoardo Esposito, Milano, Archinto, 2016.

### **Altro**

*Elio Vittorini: lettere al «Bargello» (con un inedito sulla guerra di Spagna)*, a cura di Giovanni Falaschi, in «Inventario», nuova serie, XXIII (1985), 13, pp. 7-30.

ANDREA AVETO, *Elio Vittorini. Lettere a Lucia Mopurgo Rodocanachi (1933-1943)*, tesi di dottorato, XVII ciclo, Università degli Studi di Genova, Facoltà di Lettere e Filosofia, anno accademico 2003-2004.

ANNA PANICALI, «*La vita è dura*». *Lettere inedite di Elio Vittorini a Corrado Pavolini*, in «Otto/Novecento», a. XVI, n. 3-4, maggio-agosto 1992, pp. 147-181.

### **TRADUZIONI AMERICANE (elenco completo)**

#### **Su Periodico**

ALFRED MORANG, *Calma sottozero*, in «Omnibus», a. I, n. 36, 4 dicembre 1937, p. 4.

WILLIAM SAROYAN, *L'uomo col cuore negli altipiani*, in «Omnibus», a. II, n. 3, 15 gennaio 1938, p. 6.

WILLIAM SAROYAN, *Tre racconti (Intorno al mondo col generale Grant. Cinque pere mature. Il gatto)*, in «Letteratura», a. II, n. 5, gennaio 1938, pp. 116-126.

ERSKINE CALDWELL, *Gente in Georgia*, in «Omnibus», a. II, n. 7, 12 febbraio 1938, p. 4.

JAMES THOMAS FARRELL, *Destino di un eroe*, in «Omnibus», a. II, n. 43, 22 ottobre 1938, p. 5.

WILLIAM SAROYAN, *Che ve ne sembra dell'America*, in «La Lettura», a. XXXVIII, n. 12, dicembre 1938, pp. 1080-1084.

JOHN STEINBECK, *Ma io sono nato qui*, in «La Lettura», a. XXXIX, n. 4, 1 aprile 1939, pp. 339-344.

WILLIAM SAROYAN, *La figlia del pastore*, in «Tempo», a. III, n. 6, 6 luglio 1939, p. 44.

#### **Su periodico con la collaborazione certa di Lucia Rodocanachi**

RICHARD HUGHES, *Il fantasma*, in «Omnibus», a. I, n. 11, 12 giugno 1937, p. 4.

WILLIAM FAULKNER, *Gli eroi*, in «Letteratura», a. II, n. 6, aprile 1938, pp. 107-115.

RING LARDNER, *Un magnate del teatro*, in «Omnibus», a. II, n. 15, 9 aprile 1938, p. 5.

THORNTON WILDER, *Il cielo è il mio destino*, in «Tempo», a. III, nn. 1-20, dal 1 giugno al 12 ottobre 1939.

#### **Traduzioni su periodico attribuibili a Elio Vittorini**

ERSKINE CALDWELL, *La paura*, in «Omnibus», a. II, n. 27, 2 luglio 1938, p. 4.

ERSKINE CALDWELL, *Il timido*, in «Omnibus», a. II, n. 34, 20 agosto 1938, p. 5.

JOHN FANTE, *Il conto del droghiere*, in «Omnibus», a. II, n. 50, 10 dicembre 1938, p. 5.

#### **In volume**

EDGAR ALLAN POE, *Racconti e arabeschi*, Milano, Mondadori, 1936.

WILLIAM FAULKNER, *Luce d'agosto*, Milano, Mondadori, 1939.

KENNETH ROBERTS, *Passaggio a Nord-Ovest*, Milano, Mondadori, 1939.

JOHN STEINBECK, *Pian della Tortilla*, Milano, Bompiani, 1939.

ERSKINE CALDWELL, *Il piccolo campo*, Milano, Bompiani, 1940.

WILLIAM SAROYAN, *Che ve ne sembra dell'America?*, Milano, Mondadori, 1940.

JOHN STEINBECK, *I pascoli del cielo*, Milano, Bompiani, 1940.

JOHN FANTE, *Il cammino nella polvere*, Milano, Mondadori, 1941.

KENNETH ROBERTS, *Canaglia in armi*, Milano, Mondadori, 1941.

#### **In volume con la collaborazione di Delfino Cinelli e Lucia Rodocanachi**

EDGAR ALLAN POE, *Gordon Pym e altre storie*, Milano, Mondadori 1936.

## ARTICOLI E CONTRIBUTI AMERICANI (*elenco completo*)

### 1930-1936

*Ragguagli su James*, in «Il Mattino», 6-7 luglio 1930, p. 3.

*Scrittori anglo-sassoni. Sinclair Lewis e Mr Wrenn*, in «Il Mattino», 20-21 novembre 1931, p. 3.

*Nataniel Hawthorne*, in «Il Mattino», 15-16 dicembre 1931, p. 3.

*Dopo l'America*, nella rubrica *Corpo di Guardia*, in «Il Bargello», a. IV, n. 2, 13 marzo 1932, p. 3.

*Moby Dick*, in «Pegaso», a. V, n. I, gennaio 1933, pp. 126-128.

### 1937

*Oggi si vola*, in «Letteratura», a. I, n. 3, luglio 1937, pp. 174-175.

*Terre basse*, nella rubrica *Corriere americano*, in «Omnibus», a. I, n. 35, 27 novembre 1937, p. 7.

### 1938

*Saroyan l'armeno*, nella rubrica *Corriere americano*, in «Omnibus», a. II, n. 2, 8 gennaio 1938, p. 7.

*Notizia su Saroyan*, in «Letteratura», a. II, n. 5, gennaio 1938, pp. 141-143.

*Cotone e tabacco*, nella rubrica *Corriere americano*, in «Omnibus», a. II, n. 12, 19 marzo 1938, p. 7.

*James Cain*, nella rubrica *Corriere americano*, in «Omnibus», a. II, n. 21, 21 maggio 1938, p. 7.

*Scrittori federali*, nella rubrica *Corriere americano*, in «Omnibus», a. II, n. 26, 25 giugno 1938, p. 7.

*Caldwell*, col soprattitolo *Colloqui per corrispondenza*, in «Omnibus», a. II, n. 38, 17 settembre 1938, p. 7.

*L'ultimo Faulkner*, nella rubrica *Corriere americano*, in «Omnibus», a. II, n. 44, 29 ottobre 1938, p. 7.

*Teatro americano*, in «Omnibus», a. II, n. 48, 26 novembre 1938, p. 7.

### 1939

*America*, in «Almanacco letterario Bompiani», 1939, p. 189-192, nella sezione dedicata alle *Rassegne straniere per l'anno 1938*.

*Il caso Steinbeck*, in «Oggi», a. I, n. 2, 10 giugno 1939, p. 10.

*Wright*, nella rubrica *Letture americane*, in «Oggi», a. I, n. 18, 30 settembre 1939, p. 9.

*Pietro di Donato*, nella rubrica *Letture americane*, in «Oggi», a. I, n. 22, 28 ottobre 1939, p. 9.

### 1940-1941

*Nota introduttiva*, in ERSKINE CALDWELL, *Il piccolo campo*, trad. di Elio Vittorini, Milano, Bompiani, 1940.

*America*, in «Almanacco letterario Bompiani», 1940, p. 174-175, nella sezione dedicata alle *Rassegne straniere per l'anno 1939*.

*Un nuovo romanzo di Fante*, nella rubrica *Letture americane*, in «Oggi», a. II, n. 1, 6 gennaio 1940, p. 20.

*John Upton Terrell*, nella rubrica *Lettura americana*, in «Oggi», a. II, n. 6, 10 febbraio 1940, p. 20.

*Letture americane*, in «Oggi», a. II, n. 17, 27 aprile 1940, p. 20.

*America*, in «Tempo», a. II, 1940 (n. 52, 23 maggio, p. 41; n. 54, 6 giugno, p. 45; n. 62, 1 agosto, p. 44; n. 64, 15 agosto, p. 41; n. 66, 29 agosto, p. 42; n. 68, 12 settembre, p. 40; n. 70, 26 settembre, p. 40; n. 72, 10 ottobre, p. 38).

*America*, in «Tempo», a. III, 1941 (n. 86, 16-23 gennaio, p. 34; n. 89, 6-13 febbraio, p. 42; n. 92, 27 febbraio - 6 marzo, p. 38).

### 1946-1960

*Breve storia della letteratura americana*, in «Il Politecnico»: n. 29, 1 maggio 1946, pp. 5-9; n. 30, giugno 1946, pp. 19-27; n. 33-34, settembre-dicembre 1946, pp. 50-54.

*Introduzione* (a *Allos e i suoi fratelli*), in «Il Politecnico», n. 31-32, luglio-agosto 1946, p. 50.

*A proposito di Hemingway*, in «Il Politecnico», n. 33-34, settembre-dicembre 1946, pp. 53-53.

*L'ultimo Hemingway*, in «Il Mondo», a. II, n. 47, 25 novembre 1950, p. 8.

- Faulkner come Picasso?*, in «La nuova Stampa», 8 dicembre 1950, p. 3.  
*Il giorno della locusta*, in «La nuova Stampa», 29 dicembre 1950, p. 3.  
*William Faulkner va in città*, in «Epoca», a. II, n. 17, 3 febbraio 1951, pp. 51-52.  
*Steinbeck*, in «La nuova Stampa», 6 febbraio 1951, p. 3.  
*Romanzi di Warren*, in «La nuova Stampa», 17 marzo 1951, p. 3.  
*Nascita della letteratura americana*, in «Prospetti», n. 8, estate 1954, pp. 103-121 (parziale ripubblicazione dei corsivi di *Americana*).  
*Secondo tempo della letteratura americana*, in «Prospetti», n. 15, primavera 1956, pp. 142-155 (parziale ripubblicazione dei corsivi di *Americana*).  
*An Outline of American Literature (1941)*, in «Sewanee Review», vol. LXVIII, n. 3, Summer 1960, pp. 423-427 (parziale ripubblicazione dei corsivi di *Americana*).

#### **Articoli nei quali Vittorini analizza la cinematografia statunitense**

- Film di Clair*, nella rubrica *Settimanale dei films*, in «Il Bargello», a. IV, n. 23, 5 giugno 1932, p. 3.  
*Un panorama del cinema*, in «Il Bargello», a. IV, n. 48, 27 novembre 1932, p. 3.  
*Cinema ieri e oggi*, in «L'Italia letteraria», a. V, n. 4, 22 gennaio 1933, p. 5.  
*Cinema*, in «Il Bargello», a. IX, n. 4, 22 novembre 1936, p. 3.

#### **ALTRI ARTICOLI**

- Arvenimenti*, nella rubrica *Corpo di Guardia*, in «Il Bargello», a. IV, n. 2, 21 febbraio 1932, p. 3.  
*Una censura letteraria?*, in «Il Bargello», a. VI, n. 26, 1 luglio 1934, p. 3.  
*Cronache del borghesismo*, in «Il Bargello», a. VII, n. 7, 17 febbraio 1935, p. 2.  
*Obiettivi di stampa e propaganda. Mietere sulla rivistomania*, in «Il Bargello», a. VII, n. 26, 30 giugno 1935, p. 2.  
*Inglese, barbari e civiltà*, in «Il Bargello», a. VII, n. 38, 22 settembre 1935, p. 1.  
*Paragrafi sugli inglesi delle sanzioni*, in «Il Bargello», a. VII, n. 41, 13 ottobre 1935, p. 1.  
*Atlante universale*, in «Il Bargello», a. VII, n. 18, 23 febbraio 1936, p. 1.  
*Atlantico universale*, in «Il Bargello», a. VIII, n. 24, 5 aprile 1936, p. 1.  
*Cultura e divulgazioni anticulturali*, in «Il Bargello», a. IX, n. 13, 24 gennaio 1937, p. 3.  
*Nota introduttiva a Per chi suonano le campane*, in «Il Politecnico», n. 10, 1 dicembre 1945, p. 4.  
*Fascisti i giovani?* in «Il Politecnico», n. 15, 5 gennaio 1946, p. 1 e 4.  
*Intervista con la giornalista inglese Kay Gittings*, inedita (databile ottobre-novembre 1946).  
*Della mia vita fino ad oggi raccontata ai miei lettori stranieri*, in «Pesci rossi», a. XVIII, n. 3, marzo 1949, pp. 5-7.  
*La foto strizza l'occhio alla pagina*, in «Cinema Nuovo», a. III, n. 33, 15 aprile 1954, pp. 200-202.  
*Del tradurre*, in «La Fiera letteraria», a. IX, n. 29, 3 giugno 1956, p. 6.  
*Fascisti i giovani?* in «Il Politecnico», n. 15, 5 gennaio 1946, p. 1 e 4.  
*Politica e cultura*, in «Il Politecnico», n. 31-32, luglio-agosto 1946, pp. 2-6.  
*Dare a Cecchi quello ch'è di Cecchi*, in «Il Politecnico», n. 33-34, settembre-dicembre 1946, pp. 40-42.  
*Politica e cultura. Lettera a Togliatti*, in «Il Politecnico», n. 35, gennaio-marzo 1947, pp. 2-5 e 105-106.  
*Le vie degli ex comunisti*, in «La nuova Stampa», 6 settembre 1951, p. 3.  
*Perché si scrive?*, intervista per la rubrica televisiva «L'Approdo», registrata il 15 giugno e trasmessa il 22 giugno 1965.

#### **Articolo attribuibile a Vittorini**

- F. e V., *È tornata la «Fiera»*, in «Il Politecnico», n. 29, 1 maggio 1946, p. 28.

## OPERE SU ELIO VITTORINI

### **Monografie**

- AA. VV., *Elio Vittorini, Atti del convegno nazionale di studi: Siracusa-Noto, 12-13 febbraio 1976*, Catania, Greco, 1978.
- AA. VV., *Elio Vittorini. Conversazione Illustrata*, a cura di Maria Rizzarelli, Catania, Bonanno Editore, 2007.
- AA. VV., *Il demone dell'anticipazione. Cultura, letteratura, editoria in Elio Vittorini*, a cura di Edoardo Esposito, Milano, il Saggiatore, 2009.
- ANDREA AVETO, *Incontri liguri di Elio Vittorini (1931-1943)*, Novi Ligure, Città del silenzio edizioni, 2012.
- ROMANO BILENCI, *Amici. Vittorini, Rosai e altri incontri*, Torino, Einaudi, 1976.
- GUIDO BONSAVER, *Elio Vittorini. Letteratura in tensione*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2008.
- FLAVIO COGO, *Elio Vittorini editore 1926-1943*, Bologna, ArchetipoLibri, 2012.
- RAFFAELE CROVI, *Il lungo viaggio di Vittorini*, Venezia, Marsilio, 1998.
- RAFFAELE CROVI, *Vittorini cavalcava la tigre*, Roma, Avagliano Editore, 2006.
- EDOARDO ESPOSITO, *Elio Vittorini. Scrittura e utopia*, Roma, Donzelli, 2011.
- EDOARDO ESPOSITO, *L'America dopo Americana. Elio Vittorini consulente Mondadori*, Milano, Mondadori, 2008.
- GIANCARLO FERRETTI, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992.
- ANNA PANICALI, *Il primo Vittorini*, Milano, Celuc, 1974.
- ANNA PANICALI, *Elio Vittorini. La narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Milano, Mursia, 1994.
- RAFFAELLA RODONDI, *Il presente vince sempre. Tre studi su Vittorini*, Palermo, Sellerio, 1985.
- DEMETRIO VITTORINI, *Un padre e un figlio*, Milano, Baldini&Castoldi, 2002.

### **Articoli e contributi**

- La confessione*, in «La Fiera letteraria», a. I, n. 17, 1 agosto 1946, p. 8.
- Quando si amava l'America. Conversazione con Valentino Bompiani, Oreste del Buono e Claudio Gorlier*, a cura di Sergio Pautasso, in «La Fiera Letteraria», a. XXI, 19 dicembre 1968, pp. 16-18.
- AA. VV., *Omaggio a Elio Vittorini*, in «Terzo Programma», n. 3, 1966, pp. 143-170.
- MARIO ALICATA, *La corrente «Politecnico»*, in «Rinascita», a. III, n. 5-6, maggio-giugno 1946, p. 116.
- ANDREA AVETO, *Traduzioni d'autore e no. Elio Vittorini e la "segreta" collaborazione con Lucia Rodocanachi*, in AA.VV., *Lucia Rodocanachi: le carte, la vita*, a cura di Franco Contorbis, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2008, pp. 153-192.
- ALESSANDRO BONSAVERI, *Questo libro è timbrato «FRAGILE»*, in «Il Giorno», 17 novembre 1976, p. 3.
- GUIDO BONSAVERI, *Conversazione in Sicilia e la censura fascista*, in AA. VV., *Il demone... cit.*, pp. 13-29.

- EDOARDO ESPOSITO, *Per la storia di Americana*, in AA. VV., *Il demone...* cit., pp. 31-44.
- EDOARDO ESPOSITO, *Vivere di traduzioni*, introduzione a E. VITTORINI, *Si diverte...* cit., pp. 5-22.
- ALFONSO FAILLA, *Elio Vittorini con gli anarchici di Siracusa*, in «Il Ponte», luglio-agosto 1973.
- ENRICO FALQUI, *Tempo al tempo*, in «Gazzetta del Popolo», 6 febbraio 1941.
- GIANCARLO FERRETTI, *Vittorini e i «negri»*, in «L'Unità», 25 giugno 1990, p. 21.
- ANTONIO GIUSA, *Elio Vittorini e Luigi Crocenzi, «Il Politecnico» e il «racconto fotografico»*, in AA. VV., *Elio Vittorini. Conversazione...* cit., pp. 75-87.
- CLAUDIO GORLIER, *L'alternativa Americana*, in *Americana...* cit., 1984, pp. VII-XV.
- GIULIANO MANACORDA, *Come fu pubblicata «Americana»*, in AA. VV., *Elio Vittorini...* cit., pp. 63-68.
- GIUSEPPE MARCENARO, *La ghost che traduceva per Vittorini "l'Americano"*, in «Il Venerdì», 6 gennaio 2017, pp. 94-95.
- MARTINO MARAZZI, *La crisi americana di Pavese e Vittorini*, in AA. VV., *Il demone...* cit., pp. 45-60.
- RICCARDO PATERLINI, *Conversazione illustrata. Contrabbando fototestuale in Elio Vittorini*, in «Arabeschi», a. II, n. 4, luglio-dicembre 2014 (<http://www.arabeschi.it/conversazione-illustrata-contrabbando-fototestualein-elio-vittorini/>).
- SERGIO PAUTASSO, *L'avventura americana*, in *Americana...* cit., 1968, pp. 1049-1059.
- CLAUDIO PAVESE, *L'avventura di Americana*, in «Bibliologia», n. 4, 2009, 139-178.
- SILVIA SERENI, *Processo all'Americana*, in «Epoca», a. XLI, n. 2074, 4-11 luglio 1990, pp. 88-93.
- PALMIRO TOGLIATTI, *Lettera a Elio Vittorini*, in «Rinascita», a. III, n. 10, ottobre 1946, pp. 284-285.
- (Palmiro Togliatti, pseudonimo) RODRIGO DI CASTIGLIA, *«Vittorini se n'è ghiuto, E soli ci ha lasciato!...» Canzone napoletana*, in «Rinascita», a. VIII, n. 8-9, agosto-settembre 1951, pp. 393-394.
- GIUSEPPE TREVISANI, *Le fotografie di Vittorini*, in «Popular Photography Italiana», n. 107, maggio 1966, pp. 34-36.
- GIULIO UNGARELLI, *Elio Vittorini: la parola e l'immagine*, in «Belfagor», a. V, n. 63, 30 settembre 2008, pp. 501-521.
- GIUSEPPE ZACCARIA, *America tra viaggio e racconto*, in *Americana...* cit., 1984, pp. XVII-XXX.

AMERICANISMO – ANTIAMERICANISMO  
MITO AMERICANO

**Monografie**

- AA. VV., *Chi stramalediva gli inglesi. La diffusione della letteratura inglese e americana in Italia tra le due guerre*, a cura di Arturo Cattaneo, Milano, Vita e Pensiero, 2007.
- CLAUDIO ANTONELLI, *Pavese, Vittorini e gli americanisti. Il mito dell'America*, Bagno a Ripoli, Edarc Edizioni, 2008.
- MICHEL BEYNET, *L'image de l'Amérique dans la culture italienne de l'entre-deux-guerres*, 3 vol., Aix-Marseille, Publications de l'Université de Provence, 1990.
- NICOLA CARDUCCI, *Gli intellettuali e l'ideologia americana nell'Italia letteraria degli anni Trenta*, Manduria, Lacaita Editore, 1973.
- DOMINQUE FERNANDEZ, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani dal 1930 al 1950*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1969.
- DAVID FORGACS e STEPHEN GUNDLE, *Cultura di massa e società italiana. 1936-1954*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- DONALD HEINEY, *America in Modern Italian Literature*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1964.
- AGOSTINO LOMBARDO, *La ricerca del vero. Saggi sulla tradizione letteraria americana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1961.
- GIUSEPPE MASSARA, *Americani. L'immagine letteraria degli Stati Uniti in Italia*, Palermo, Sellerio, 1984.
- AMBRA MEDA, *Al di là del mito. Scrittori italiani in viaggio negli Stati Uniti*, Firenze, Vallecchi, 2011.
- MICHELA NACCI, *L'antiamericanismo in Italia negli anni Trenta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

**Articoli e contributi**

- UMBERTO ECO, *Il mito americano di tre generazioni antiamericane*, in *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 274-291.
- EMILIO GENTILE, *Impending Modernity: Fascism and the Ambivalent Image of the United States*, in «Journal of Contemporary History», n. 1, vol. 28, gennaio 1993, pp. 7-29.

## ALTRO

### **Cesare Pavese**

*La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951.

*Lettere 1926-1950*, a cura di Lorenzo Mondo e Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1966.

*Mestiere di vivere*, a cura di Marziano Guglielminetti e Laura Nay, Torino, Einaudi, 1990.

*Il serpente e la colomba. Scritti e soggetti cinematografici*, a cura di Mariarosa Masoero e Lorenzo Ventavoli, Torino, Einaudi, 2009.

*Per la famosa rinascita*, inedito datato 1927 (in: *Il serpente...* cit., pp. 6-11).

*Un romanziere americano. Sinclair Lewis*, in «La Cultura», a. X, n. 11, novembre 1930. (in: *La letteratura...* cit., pp. 5-29).

*Herman Melville*, in «La Cultura», gennaio-marzo 1932 (in: *La letteratura...* cit., pp. 77-95).

*Ieri e oggi*, in «L'Unità», 3 agosto 1947, p. 3 (in: *La letteratura...* cit., pp. 193-196).

### **Giaime Pintor**

*Il sangue dell'Europa*, a cura di Valentino Gerretana, Torino, Einaudi, 1965.

*La lotta contro gli idoli. Americana*, pubblicato postumo in «Aretusa», marzo 1945 (in *Il sangue...* cit., pp. 148-159)

*Pretesto americano*, in «Ansedonia», anno III, n. 2, marzo 1941 (in *Il sangue...* cit., pp. 79-81)

*Il mondo offeso. Scrittori a Weimar*, 21 ottobre 1942, destinato a «Primato» ma non pubblicato (in *Il sangue...* cit., pp. 133-138).

*Nome e lagrime*, in «Prospettive», nn. 16-17, aprile-maggio 1941, p. 21 (in *Il sangue...* cit., pp. 96-98).

### **Emilio Cecchi**

*America amara*, Sansoni, Firenze, 1939.

*Scrittori inglesi e americani*, Milano, Mondadori, 1947.

*Moby Dick*, in «Corriere della Sera», 27 novembre 1931, p. 3.

*Pane al pane e vino al vino*, in «Corriere della sera», 30 marzo 1941, p. 3.

«Chi cavalca la tigre non può più scendere», in «Corriere della Sera», 26 ottobre 1938, p. 3.

### **Altri volumi**



- ITALO BALBO, *La Centuria alata*, Milano, Mondadori, 1934.
- CARLO EMILIO GADDA, *Lettere a una gentile signora*, a cura di Giuseppe Marcenaro, Milano, Adelphi, 1983.
- MARIA NAPOLITANO MARTONE, *Autobiografia degli Stati Uniti*, Milano, Gruppo Editoriale Domus, 1942.
- MAURO MAZZA, *L'albero del mondo. Weimar 1942*, Roma, Fazi, 2012.
- BENITO MUSSOLINI, *Opera omnia. Dall'attentato Zaniboni al discorso dell'ascensione (5 novembre 1925-26 maggio 1927)*, vol. XXII, Firenze, La Fenice, (1951-1963) 1957.
- BENITO MUSSOLINI, *Opera omnia. Dal Patto a Quattro all'inaugurazione della provincia di Littoria (8 giugno 1933-18 dicembre 1934)*, vol. XXVI, Firenze, La Fenice, (1951-1963) 1958.
- CORRADO PAVOLINI, *Autobiografia effimera*, Roma, Lucarini, 1990.
- EZRA POUND, *Lettere 1907-1958*, a cura di Aldo Tagliaferri, Milano, Feltrinelli, 1980.
- EZRA POUND, *Idee fondamentali. "Meridiano di Roma" (1939-1943)*, a cura di Caterina Ricciardi, Roma, Lucarini, 1991.
- MARGHERITA SARFATTI, *L'America, ricerca della felicità*, Milano, Mondadori, 1937.

### ***Altri articoli***

- GIOVANNI BATTISTA ANGIOLETTI, *Non è paura*, in «La Fiera letteraria», a. I, n. 30, 31 ottobre 1946, p. 5.
- LUIGI BARZINI, *Il Mattino*, in «Il Mattino», 3 gennaio 1932, p. 1.
- ROBERTO CAMPAGNOLI, *K.K.K.*, in «Omnibus», a. I, n. 37, 11 dicembre 1937, pp. 1-2.
- ALBERTO CONSIGLIO, *Barzini e l'americanismo*, in «L'Italia Letteraria», a. IV, n. 8, 21 febbraio 1932, p. 1.
- GIANSIRO FERRATA, *America ultima jungla*, in «Panorama», a. II, n. 4, 27 febbraio 1940, pp. 330-347.
- CORNELIO DI MARZIO, *Tra Barzini e Ojetti. Per un giornalismo fascista*, in «Critica fascista», a. X, n. 6, 15 marzo 1932, pp. 108-109.
- BENITO MUSSOLINI, *Primo messaggio al popolo americano* (in: ID., *Opera omnia...* cit., vol. XXII, pp. 290-291).
- BENITO MUSSOLINI, *Che cosa vuole l'America*, in «Il Popolo d'Italia», 17 agosto 1934 (in: ID., *Opera omnia...* cit., vol. XXVI, pp. 300-302).
- UGO OJETTI *Lettera a Luigi Barzini sul giornale all'americana*, in «Pègaso», a. IV, n. III, marzo 1932, pp. 351-353.
- LEONE PICCIONI, *Risposta a un amico*, in «La Fiera letteraria», a. I, n. 28, 17 ottobre 1946, p. 1.
- LEONE PICCIONI, *Post illa*, in «La Fiera letteraria», a. I, n. 30, 31 ottobre 1946, p. 5.
- EZRA POUND, *Scrittori e zavorra*, in «Meridiano di Roma», 2 maggio 1943, p. 1 (in: ID., *Idee fondamentali...* cit., pp. 159-162).
- EZRA POUND, *Sulla propaganda*, in «Meridiano di Roma», 6 giugno 1943, p. 1 (in: ID., *Idee fondamentali...* cit., pp. 163-166).
- VASCO PRATOLINI, *Anticultura*, in «Il Bargello», a. IX, n. 33, 13 giugno 1937.
- ALBERTO SAVINIO, *Il sorbetto di Leopardi*, in «Omnibus», a. III, n. 4, 28 gennaio 1939, p. 3.
- ADRIANO SERONI, *Letteratura, accademia e vita (Lettera a un amico)*, in «Campi elisi», n. 4-5, settembre 1946, pp. 39-42.
- ADRIANO SERONI, *Una tendenza pericolosa?*, in «La Fiera letteraria», a. I, n. 30, 31 ottobre 1946, p. 5.

### ***Altre monografie critiche***

- Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, a cura di Gabriella D'Ina e Giuseppe Zaccaria, Milano, Bompiani, 1988.
- Corrente di vita giovanile (1938-1940)*, a cura di Alfredo Luzi, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1975.
- Dizionario generale degli autori contemporanei*, Firenze, Vallecchi, 1974.
- Longanesi e gli italiani*, a cura di Pietro Albonetti e Corrado Fanti, Faenza, Edit Faenza, 1997.
- Non c'è tutto nei romanzi. Leggere romanzi stranieri in una casa editrice degli anni '30*, a cura di Pietro Albonetti, Milano, Mondadori, 1994.
- Storia d'Italia. Annali*, vol. IV, *Intellettuali e potere*, a cura di Corrado Vivanti, Torino, Einaudi, 1981.
- AA.VV., *Lucia Rodocanachi: le carte, la vita*, a cura di Franco Contorbia, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2008.
- RUTH BEN-GHIAT, *La cultura fascista*, Bologna, Il Mulino, 2004.
- MARIA CECILIA CALABRI, *Il costante piacere di vivere. Vita di Giaime Pintor*, Torino, Utet, 2007.
- NICOLA CALDARONE, *Introduzione*, in CORRADO PAVOLINI, *Autobiografia...* cit.
- GIORGIO FABRE, *L'elenco. Censura fascista, editoria e autori ebrei*, Torino, Silvio Zamorani editore, 1998.
- ROBERTO FESTORAZZI, *Il segreto del conformista. Vita di Giacomo Antonini*, Soveria Mannelli, Rubettino editore, 2009.

- LUISA MARANGONI, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- GIUSEPPE MARCENARO, *Un'amica di Montale. Vita di Lucia Rodocanachi*, Milano, Camunia, 1991.
- GIUSEPPE MARCENARO, *Testamenti. Eredità di maitresse, vampiri e adescatori*, Milano, Bruno Mondadori, 2012.
- DAVID MINTER, *A Cultural History of the American Novel*, New York, Cambridge University Press, 1994.
- BRUNO PISCHEDDA, *L'idioma molesto*, Torino, Aragno, 2015.
- CORRADO PIZZINELLI, *Parliamo di Longanesi*, Roma, Grafica San Giovanni, 1988.
- MIRELLA SERRI, *Il breve viaggio. Giaime Pintor nella Weimar nazista*, Venezia, Marsilio, 2003.
- MIRELLA SERRI, *I redenti. Gli intellettuali che vissero due volte 1938-1948*, Milano, Corbaccio, 2005.
- WILLIAM STOTT, *Documentary Expressions and Thirties America*, New York, Oxford University Press, 1973.
- NICOLA TRANFAGLIA, *La stampa del Regime 1932-1943. Le veline del Minculpop per orientare l'informazione*, Milano, Bompiani, 2005.
- RUGGERO ZANGRANDI, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo. Contributo alla storia di una generazione*, Milano, Feltrinelli, 1962.

### *Altri articoli critici*

- NELLO AJELLO, *Intellettuali che vissero due volte*, in «La Repubblica», 27 settembre 2005.
- MARIA CLOTILDE ANGELINI, *1942. Note in margine al Convegno degli scrittori europei a Weimar*, in «Studi (e testi) italiani», n. 5, 2000, pp. 11-17.
- ITALO CALVINO, *Introduzione*, in C. PAVESE, *La letteratura... cit.*, pp. XI-XXXIII.
- BIANCA CEVA, *A proposito di Giaime Pintor e la letteratura della Resistenza*, in «Il Movimento di Liberazione in Italia», n. 58, vol. 1, gennaio-marzo 1960, pp. 72-75.
- VALENTINO GERRETANA, *Introduzione*, in G. PINTOR, *Il sangue... cit.*, pp. XIII-LVII.
- AURELIO LEPRE, *A Weimar niente di nuovo*, in «Storia Illustrata», n. 374, gennaio 1989, pp. 104-110.
- GIUSEPPE MARCENARO, *Lucia Rodocanachi*, in «pietre», a. IV, n. 4-5, aprile-maggio 1978.
- GIUSEPPE MARCENARO, *Vittorini dritto d'autore*, in «Epoca», a. XLI, n. 2071, 14-20 giugno 1990, pp. 90-96.
- ROSELLINA MARIANI, *I Convegni di Weimar*, in «Storia contemporanea», n. 2, giugno 1976, pp. 255-264.
- VITTORIO SERENI, *Presentazione*, in *Corrente di vita... cit.*, pp. 9-92.
- MARCELLO STAGLIENO, «*Enrico aiutami: è una vita impossibile*», *lettere inedite di Eugenio Montale a Henry Furst*, in «Il Giornale», 24 ottobre 1989, p. 3.

## FOTOGRAFIA

### **Libri fotografici e documentary books**

- Americana. American Photography in the Twentieth Century*, a cura di Walter Liva, Udine, Lithostampa, 2008.
- JAMES AGEE e WALKER EVANS, *Sia lode ora a uomini di fama*, Torino, Il Saggiatore, 1994.
- SHERWOOD ANDERSON, *Home Town*, New York, Alliance Book Corporation, 1940.
- ERSKINE CALDWELL e MARGARET BOURKE-WHITE, *You Have Seen Their Faces*, New York, Modern Age Books, 1937.
- WALKER EVANS, *American Photographs*, New York, Errata Editions, 2011.
- ALEXANDER GARDNER, *The Photographic Sketch Book of the Civil War*, New York, Dover Publications, 1959.
- ALBERTO LATTUADA, *Dieci anni di Occhio quadrato 1938/1948*, Firenze, Alinari, 1982.
- ARCHIBALD MACLEISH, *Land of the Free*, Londra, Boriswood Limited, 1938.
- RICHARD WRIGHT, *12 Million Black Voices. A Folk History of the Negro in the United States*, New York, Basic Books, 2008.

### **Monografie critiche**

- AA. VV., *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, a cura di V. De Marco e I. Pezzini, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2011.
- BEAUMONT NEWHALL, *Storia della fotografia*, Torino, Einaudi, 2004.

### **Altri articoli e contributi**

- MICHELE COMETA, *Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura*, in AA. VV., *La fotografia...* cit., pp. 63-101.
- JOHN T. HILL, *American Photographs: Legacy of Seeing*, in W. EVANS, *American...* cit., (pagine non numerate).
- LINCOLN KIRSTEIN, *Photographs of America: Walker Evans*, 1938, in W. EVANS, *American...* cit., (pagine non numerate).
- GARY D. SARETZKY, «U.S. Camera»: *A Thomas J. Maloney Chronology*, in *The Photo Review*, 26:4/27:1, 2004.
- EDWARD STEICHEN, *The F.S.A. Photographers*, in «U.S. Camera Annual», 1939, pp. 43-45.
- GIULIA VERONESI, *Recensioni. Walker Evans American Photographs*, in «Corrente», a. II, n. 19, 31 ottobre 1939, p. 2.