

ÁCOMA

NUOVA SERIE
ANNO 2021
N. 21

RIVISTA INTERNAZIONALE DI STUDI NORDAMERICANI

Fondata da Bruno Cartosio e Alessandro Portelli

Ácoma. Rivista internazionale di studi nordamericani.
Fondata nel 1994 da Bruno Cartosio e Alessandro Portelli.

Pubblicazione semestrale. Autunno-Inverno 2021.

Comitato scientifico internazionale: Vito Amoruso, Marisa Bulgheroni, Marianne Debouzy, Jane Desmond, Virginia Dominguez, Ferdinando Fasce, Ronald Grele, Heinz Ickstadt, Djelal Kadir, George Lipsitz, Mario Maffi, Donald E. Pease, Werner Sollors, Ivy G. Wilson.

Direttori: Fiorenzo Iuliano, Stefano Rosso, Anna Scannavini.

Comitato scientifico: Annalucia Accardo, Sara Antonelli, Paolo Barcella, Vincenzo Bavaro, Elisa Bordin, Roberto Cagliero, Bruno Cartosio, Erminio Corti, Sonia Di Loreto, Valeria Gennero, Donatella Izzo, Giorgio Mariani, Carlo Martinez, Cristina Mattiello, Marco Morini, Alessandro Portelli, Anna Romagnuolo, Cinzia Scarpino, Cinzia Schiavini, Fabrizio Tonello.

Direttore responsabile: Ermanno Guarneri.

Segreteria di redazione:

Bergamo: *Ácoma*, Università degli Studi di Bergamo, Piazza Rosate 2, 24129 Bergamo – fax 035/2052789
Roma: *Ácoma*, Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali, Università “Sapienza” di Roma, Via della Circonvallazione Tiburtina, 4, 00185 Roma – fax 06/44249216.

E-mail: acoma@unibg.it.

Sito web: www.acoma.it.

Per ottenere i numeri arretrati scrivere ad acoma@unibg.it.

Ácoma è una rivista *peer-reviewed*. Oltre agli articoli commissionati dal comitato di redazione, la rivista pubblica anche articoli non sollecitati. Tutti i manoscritti inviati alla redazione saranno sottoposti a valutazione anonima da parte di due o più *reviewers*. Gli autori sono pregati di rendere non riconoscibili gli eventuali riferimenti a proprie opere, in testo o in nota. I pareri dei *reviewers* saranno inviati all'autore entro quattro mesi dalla ricezione del manoscritto. Per ragioni tecniche, qualsiasi contributo non inviato all'indirizzo acoma@unibg.it verrà cestinato.

Ácoma is a peer-reviewed journal. It publishes unsolicited articles in addition to those commissioned by the editorial board. All submissions are subject to double-blind refereeing by two or more reviewers. Self-identifying citations or references in the article text and notes should be avoided. The reviewers' reports will be transmitted to the author within 120 days from the date of submission. Articles submitted for publication must be sent as an e-mail attachment to acoma@unibg.it. Submissions by any other means will not be considered.

ISSN: 2421-423X.

Realizzazione editoriale: Michela Donatelli.

Copertina: Mauro Sullam.

SOMMARIO

Haunani-Kay Trask (3 ottobre 1949-3 luglio 2021) 5
Donatella Izzo

LETTERATURA AMERICANA TRADOTTA IN ITALIA

A cura di Cinzia Scarpino. Con la collaborazione di Nicola Paladin

In transfer. Prospettive sulla letteratura americana 7
tradotta in Italia
Cinzia Scarpino

Da una Guerra civile all'altra: lo zio Tom, 22
la secessione americana e l'unità d'Italia
Enrico Botta

"Our International Copyright Law": 43
regolamentazione e dinamiche del diritto di
traduzione in Italia nel primo Novecento
Anna Lanfranchi

Sherwood Anderson tra Ada Prospero e Cesare Pavese: 64
traduzioni, trasfusioni, traiettorie
Anna De Biasio

Impegno nero: gli intellettuali italiani e
la lotta afroamericana 84
Charles L. Leavitt IV

La diffusione della letteratura Beat in Italia: 116
Fernanda Pivano e l'importanza dei network di collaborazione
Andrea Romanzi

Pubblicare Pynchon in Italia: percorsi, 138
protagonisti, prospettive
Paolo Simonetti

SAGGI

Retoriche e linguaggi della critica letteraria afroamericana: 165
appunti sulla 'legacy' della Signifying Monkey
di Henry Louis Gates Jr.
Vincenzo Maggitti

Da dove viene. Genesi e strategie compositive di 176
Where I Was From di Joan Didion
Sara Sullam

Combattere le battaglie dei propri avi. 195
Memoria, storia e romanzo in Philipp Meyer,
Viet Thanh Nguyen e Richard Flanagan
Antonio Scurati

Epica, guerra, pace. Su "Combattere le battaglie dei propri avi" 207
di Antonio Scurati
Giorgio Mariani

Per un'epica delle comparse. In risposta a "Combattere 212
le battaglie dei propri avi" di Antonio Scurati
Giacomo Traina

ENGLISH SUMMARIES 219

Haunani-Kay Trask (3 ottobre 1949-3 luglio 2021)

Donatella Izzo

Quando, nel novembre del 2001, le scrissi a nome di *Ácoma* per chiederle il permesso di tradurre e pubblicare alcune delle sue poesie, la risposta di Haunani-Kay Trask fu entusiastica:

I would be honored to have some of the poems translated into Italian. Actually, I'd be simply thrilled since Italian is more beautiful than English. Like Hawaiian, Italian is a language in which every syllable is pronounced, like the sound of water over rocks, soft, lyrical, alluring, full in the mouth, unlike the Germanic languages or Asian languages. No clipped sounds in Italian, just soft, open-mouthed vowels. Yes, I would be honored to be published in the great and ancient Italian language. The language of Dante, and Gramsci, and Verdi [...]. Yes, I would love it.

Rileggendole a pochi mesi dalla sua scomparsa, mi colpisce con quanta precisione queste sue parole esprimano in poche righe alcuni aspetti salienti della sua figura: la passione per le Hawai'i e la lingua hawaiana, l'attenzione musicale alla parola come suono, la percezione sensuale della lingua e della natura, la capacità di vedere, dentro e dietro il linguaggio, non solo la musica e la poesia, ma la cultura, la storia, e i rapporti di potere che le attraversano. Dante e Gramsci – i due nomi che Haunani-Kay Trask più amava ripetere quando parlava della cultura italiana – rappresentano efficacemente l'intreccio di poesia, riflessione intellettuale e attivismo politico che l'ha resa una figura di riferimento unica non solo alle Hawai'i, ma ovunque siano in gioco istanze di decolonizzazione e rivendicazioni di sovranità indigena e di rispetto della terra. Autrice di poesie di fiera bellezza e sensualità dolente, Trask afferma in ogni suo verso il rapporto con la natura delle Hawai'i non come mero repertorio di immagini o spunto meditativo, ma in quanto gesto di riappropriazione e denuncia di una ferita mai sanata: la colonizzazione delle isole e la loro perdita di sovranità a fine Ottocento, e il perdurante e onnipresente sfruttamento capitalistico, turistico e militare dell'arcipelago, a combattere i quali Trask ha dedicato tutta la sua vita. Questa tessitura organica

e coerente di politica e cultura – “our culture has to be the core of our resistance, the core of our anger, the core of our *mana*. That’s what culture is for. What drives independence in all of us today is resistance: to resist what they are doing to our islands and to us”, affermava in un famoso discorso del 1985 – è la chiave unitaria delle molte, e tutte brillanti, immagini di Haunani-Kay Trask: la poetessa, autrice di due raccolte suggestive, sensuali, bellicose e furenti, *Light in the Crevice Never Seen* (1994 e, riveduta, 1999) e *Night Is a Sharkskin Drum* (2002); la studiosa di *Eros and Power: The Promise of Feminist Theory* (1986) e dell’epocale *From a Native Daughter: Colonialism and Sovereignty in Hawai’i* (1993, riveduto 1999), formatasi nella tradizione femminista, marxista e anticoloniale, analista implacabile tanto dello sfruttamento coloniale e capitalistico delle Hawai’i quanto delle connessioni transnazionali fra diverse forme di oppressione; la lucida critica dell’imperialismo americano, dentro e fuori degli Stati Uniti (“We are not American!” fu il suo grido in occasione della marcia del 1993 per il centenario del colpo di stato che rovesciò il regno indipendente delle Hawai’i, una delle pietre miliari dell’attivismo hawaiano); la teorica e militante politica, fin dagli anni Ottanta del Novecento ispiratrice, leader e portavoce del Movimento nazionalista hawaiano, e rappresentante dei movimenti indigeni alle Nazioni Unite; la professoressa di Hawaiian Studies e fondatrice del Kama-kakūokalani Center for Hawaiian Studies alla University of Hawai’i at Mānoa, mentore di generazioni di studiose il cui lavoro sta ormai riscrivendo la storia delle Hawai’i e riscoprendone il patrimonio culturale.

Di Haunani-Kay Trask, *Ácoma* ha pubblicato (nei numeri 24, 2002 e 29-30, 2004) due dei saggi più memorabili – “Da una figlia nativa” e “‘Lovely Hula Hands’. L’industria del turismo e la prostituzione della cultura hawaiana” (entrambi tratti dal volume *From a Native Daughter*) – e alcune poesie, poi incluse in *Night Is a Sharkskin Drum*. Ci mancherà la sua voce eloquente e intrepida.

In transfer. Prospettive sulla letteratura americana tradotta in Italia

Cinzia Scarpino

Breve storia di un titolo

Si scrive “letteratura americana”, si legge, nell’ambito specifico della sua traduzione in Italia, letteratura degli Stati Uniti.¹ L’uso di “let-

1 La problematizzazione della nozione dell’“American” in “American Literature” è al centro di un dibattito articolato all’interno degli *American Studies* a partire, almeno, dalla fine degli anni Ottanta del Novecento. In quel frangente, all’unitarietà “esemplare” di una tradizione letteraria postulata nel secondo dopoguerra come “una” e “unica” si contrappone una pluralizzazione nominale capace, almeno negli intenti, di evocare l’eterogeneità (etnica, geografica, linguistica, di genere, di generi) di quella stessa tradizione. Per una rassegna delle questioni in gioco, molteplici e complesse, si rimanda a Janice Radway, “What’s in a Name?”, Presidential Address to the American Studies Association del 20 novembre 1998 pubblicato come “What’s in a Name?”, *American Quarterly* LI, 1 (1999), pp. 1-32; e a una serie di contributi critici apparsi nella prima metà del decennio quali “The End of ‘American’ Literature: Toward a Multicultural Practice”, di Gregory Jay, *College English*, LIII, 3 (March 1991), pp. 264-281; Hortense Spiller, a cura di, *Comparative American Identities: Race, Sex, and Nationality in the Modern Text*, Routledge University Press, New York 1991; *Canons and Contexts*, di Paul Lauter, Oxford University Press, New York 1991; Amy Kaplan e Donald Pease, a cura di, *Cultures of United States Imperialism*, Duke University Press, Durham 1993; Eric Sunquist, *To Wake the Nations: Race in the Making of American Literature*, Belknap Press, Cambridge, Mass. 1993; *National Identities and Post-American Narratives*, a cura di Donald Pease, Duke University Press, Durham 1994; Emory Elliott, a cura di, *The Columbia History of the United States*, Columbia University Press, New York 1988. Per una ricognizione italiana del dibattito si veda il volume Giorgio Mariani e Donatella Izzo, a cura di, *America at Large. Americanistica transnazionale e nuova comparatistica*, “I libri di Ácoma”, Shake, Milano 2004, soprattutto il saggio di Donatella Izzo, “Americanistica/comparatistica: dall’eccezionalismo alla globalizzazione”, pp. 77-113. Riferimenti all’ambiguità semantica dell’“American” in “American Literature” sono presenti in tempi più recenti nelle teorizzazioni interne alla *World Literature*, si vedano Lawrence Buell, “World Literature and US American Literature”, in Theo D’haen, David Damrosch, Djelal Kadir, a cura di, *The Routledge Companion to World Literature*, Routledge, New York 2012, Capitolo 25; Emily Apter, *The Translation*

teratura americana” in seno all’editoria italiana designa infatti, sin dall’Ottocento e sempre più dagli anni Venti del Novecento, la traduzione di un corpus di opere di autori / autrici statunitensi importate da un contesto nazionale preciso – dove sono state prodotte, pubblicate e diffuse – ed espressione di un’esperienza storica, culturale e linguistica altrettanto connotata.²

Già nel 1884 Hoepli pubblica la prima storia della *Letteratura americana*, di Gustavo Strafforello, dando seguito alle traduzioni di Nathaniel Hawthorne, Herman Melville, E.A. Poe, e all’enorme successo di pubblico della *Capanna dello Zio Tom*.³ Ma è poi nel Novecento, sull’onda egemonica del “secolo americano”, che negli ambienti editoriali italiani la pubblicazione di autori e autrici assai diversi tra loro quali Ernest Hemingway, Margaret Mitchell, Stanley Gardner, John Fante, Richard Wright o Joan Didion si svolge, almeno fino agli anni Ottanta, sotto un’unica rubrica, “letteratura americana”, al cui interno, solo in tempi molto più recenti, si sono aggiunte, ma mai del tutto imposte, alcune sotto-categorie (tra le quali “afroamericana” e “italoamericana”).

Riconoscere la specificità dei contesti culturali, linguistici, economici e legislativi di produzione e di diffusione della “letteratura americana” non significa ridurre la fluidità culturale e linguistica ma dar ragione, quanto più concreta e documentata, del circuito transnazionale che gli *American Studies*, da almeno trent’anni, rivendicano come costitutivo di quella letteratura e che, in tempi più recenti, è al centro dei vari posizionamenti nella, e sulla, *World Literature*.⁴ Non

Zone: A New Comparative Literature, Princeton University Press, Princeton 2006. Pur riferendosi, nelle premesse metodologiche, alla traduzione e alla ricezione della letteratura degli Stati Uniti in senso lato, queste pagine faranno riferimento soprattutto alla narrativa.

2 Vale la pena di ricordare che, sebbene nei contorni porosi di una lingua letteraria che si fonda sull’inclusione di idioletti diversi e sulle contaminazioni di “diaspore multiple”, inglese è la matrice linguistica di questa produzione nonché quella da cui derivano le sue traduzioni.

3 Cristina Giorcelli, “US Literature and Italian Culture: A Long Romance (1763-1980)”, *Review of International American Studies (RIAS)*, X, 2 (Fall-Winter 2017), pp. 11-28. Si veda anche, in questo numero di *Ácoma*, il saggio di Enrico Botta.

4 Si vedano Sandra Berman, “World Literature and Comparative Literature”, Capitolo 18, in *The Routledge Companion to World Literature*, cit., e Lawrence Buell, “World Literature and US American Literature”, cit.: “[...] when twenty-first century Americanists specializing in writers associated with what is now the territorial US are asked to parse ‘American Literature and World Literature’ they are likely

è polverizzando la rilevanza, anche solo nominale, dei contesti di partenza e di arrivo di una produzione letteraria come quella americana aperta storicamente a una dimensione “mondiale” – ovvero ricca di opere capaci, nella definizione di David Damrosch, di essere attive, in traduzione o in originale, in sistemi diversi dalla “home base” – che si arriva a una sua definizione meno monadica.⁵ Solo riconoscendo la specificità, certo multipla e diversificata, di quei contesti di partenza, di arrivo e, non di rado, di mediazione (si pensi al ruolo svolto dagli agenti letterari di autori americani a Londra e a Parigi), è possibile capire e tracciare le dinamiche “mondiali” della letteratura americana tradotta; dinamiche che, se studiate, rivelano un reticolo di scambi pluridirezionali capaci di ridimensionarne la presunta vocazione unidirezionale ed egemonica.

Ecco delinearsi l’ambito di indagine di questo numero di *Ácoma* che si occuperà della seconda vita di opere di autori/ autrici statunitensi “tradotte in Italia”. Italiano è infatti il campo letterario d’arrivo, così come le condizioni materiali e strutturali che regolano l’entrata di quelle opere nel contesto culturale nazionale. Modelli teorici di riferimento sono l’approccio “polisistemico” – attento a considerare “la letteratura tradotta come parte integrante del corpus della letteratura d’arrivo”⁶ – e la *Literary Transfer Theory*, che, nella sua dimensione europea, auspica la creazione di mappature interculturali in movimento nello spazio e nel tempo.⁷ Su tutto, all’intersezione di queste possibili matrici teoriche, dei contributi bourdieusiani sul

to prefer to stress the national writing’s constitution from multiple diasporic and indigenous cultural strands and transnational feedback loops as against its literary influence in the world at large, and to take pains as I do now to put ‘American’ in virtual quotation [...]”, p. 1.

5 David Damrosch, *What is World Literature?*, Princeton University Press, Princeton 2003, p. 4: “In its most expansive sense, world literature could include any work that has reached beyond its home base [...]”.

6 Michele Sisto, *Traiettorie. Studi sulla letteratura tradotta in Italia*, Quodlibet, Macerata 2019, p. 12. Per l’approccio alla teoria dei polisistemi si veda Itamar Even-Zohar, “The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem”, *Poetics Today*, 11: 1 (1990), pp. 45-51. Per una riflessione sui polisistemi si rimanda all’Introduzione di M. Sisto a *Traiettorie*, cit., pp. 11-33.

7 Joseph Jurt, “Traduction et transfert culturel”, in Christine Lombez e Rotraud Von Kulesa, a cura di, *De la traduction et des transferts culturels*, L’Harmattan, Parigi 2007, pp. 93-111.

campo letterario e di quelli della sociologia della traduzione,⁸ interessa qui partire dagli aspetti più concreti della mediazione editoriale e dei suoi attori (le politiche delle case editrici, le figure dei traduttori, dei consulenti, degli agenti letterari, delle riviste letterarie) per capire quali opere sono tradotte, da chi, per chi, dove, come e, forse più di tutto, perché. Si tratta di lavorare, in maniera collaborativa e sistematica, a una sorta di “archeologia” dei libri tradotti in Italia,⁹ ovvero di ricercare e raccogliere “testi” e “fatti” – i documenti d’archivio quali le corrispondenze tra i vari attori, i pareri di lettura, i contratti, le bolle commerciali, i comunicati stampa, le veline della censura fascista, e le traduzioni stesse, le collane in cui escono, i loro paratesti – avviando una ricognizione meno frammentaria di un ambito di studio a oggi essenzialmente episodico e individuale se non proprio accessorio ad altri interessi disciplinari.

Il motivo per cui questo numero – il primo, si spera, di una serie – è pubblicato da una rivista quale *Ácoma* risponde infatti alla volontà di (ri)appropriarsi di un filone di studi troppo a lungo tangenziale – salvo poche, pur significative, eccezioni – rispetto agli interessi degli americanisti italiani. Tanto tangenziale, si direbbe, da essere stato in qualche modo annesso a ricerche e pubblicazioni di matrice italianistica e/o comparatistica a cavallo tra storia dell’editoria e *Translation Studies*. Se il gesto di riappropriazione non può che darsi all’insegna del confronto consapevole e dialogico con quanto già esiste, diverse e complementari vogliono essere le “prospettive” critiche da cui si guarda qui alla “letteratura americana tradotta in Italia”. In termini di risultati attesi e non ancora raggiunti, solo da una rinnovata angolazione criti-

8 Pierre Bourdieu, *Les Règles de l’art*, Éditions du Seuil, Paris 1992 (*Le regole dell’arte*, il Saggiatore, Milano 2005); “Les conditions sociales de la circulation internationale des idées”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 145, (décembre 2002), pp. 3-8; Gisèle Sapiro, “The Sociology of Translation: A New Research Domain”, in Sandra Bermann e Catherine Porter, a cura di, *A Companion to Translation Studies*, John Wiley & Sons, Ltd, Oxford 2014; “Translation and the Field of Publishing. A Commentary on Pierre Bourdieu’s ‘A Conservative Revolution in Publishing’ from a Translation Perspective”, *Translation Studies*, 1/2 (2008), pp. 154-167.

9 Si prende qui in prestito il termine foucaultiano “archeologia” usato da Anthony Pym con riferimento a una “translation archaeology” (“Who translated what, how, where, when, for whom, with what effect. It denotes a fascinating field that often involves complex detective work”), *Method in Translation History*, St. Jerome Publishing, Manchester 1998, p. ix.

ca che includa una conoscenza organica di quella letteratura alla fonte si potrà contribuire all'analisi della sua dimensione transnazionale, in un campo interculturale nel quale l'impatto sulla "target culture" costituisce un tassello importante soltanto nella misura in cui lo si mette in relazione a una dimensione non esclusivamente nazionale.

La sfida di questo progetto *non* risiede nello studio delle modalità di impatto *sul campo letterario italiano* di un corpus di opere statunitensi tradotte in termini di autorialità, lettori e pratiche editoriali, anche se, necessariamente, a quello studio rimanda e contribuisce.¹⁰ Centrale è piuttosto il momento in cui la ricerca "archeologica" di cui si diceva – una lunga e capillare raccolta di indizi – diventa funzionale alla comprensione di come le opere americane tradotte, fuori dalla loro "home base", si innestino su canoni letterari diversi che possono, di ritorno, aggiungere significati alla ricezione mondiale di quelle opere e dei loro autori. In fondo, una delle parti più note, e dibattute, di un libro come *La République mondiale des lettres* di Pascale Casanova ruota intorno alla traduzione francese delle opere di William Faulkner come momento ri-fondativo della sua fortuna critica negli Stati Uniti prima ancora che in Europa.¹¹ Al netto della logica, anch'essa contestata, centro-periferia ingaggiata da Casanova – e di tutti i binarismi che nascono dall'idea di centri sistemici e periferie – e al netto di alcune semplificazioni, è indubbio l'impatto di questo studio francese su chiunque, negli Stati Uniti, in Europa, in Cina, o altrove, si voglia oggi misurare criticamente con l'opera faulkneriana. Certo, si dirà, non tutti i riscontri transnazionali offrono gemme comparative come la vicenda della ricezione francese di Faulkner. Vero in parte. Non sarà infatti più plausibile che altre gemme aspettano solo di essere estratte, studiate e condivise?

L'idea di questo numero – e di questo progetto – comincia con questa domanda. Le risposte vanno cercate "in transfer", situandosi a cavallo di diversi modelli teorici, a valle rispetto a una serie di contributi critici già esistenti, e a monte, almeno negli intenti, di un rinnovato filone di studi all'interno dell'americanistica italiana.

10 Autorialità (generi, strutture narrative, linguaggi romanzeschi e poetici), lettori (gusti, strategie interpretative, contesti di fruizione), pratiche editoriali (le leggi sul copyright, per esempio).

11 Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Éditions du Seuil, Paris 1999.

Breve ricognizione dell'esistente

Molto è stato scritto sugli anni Trenta, il “decennio delle traduzioni”, come spartiacque quantitativo e qualitativo della stagione di scoperta della letteratura americana in Italia.¹² Ma è nel dopoguerra che, da un lato, l'interesse intellettuale per quella letteratura assume contorni più istituzionali, e dall'altro, il suo successo editoriale si fa, a un tempo, più capillare e segmentato.¹³

Alla fine degli anni Cinquanta il riconoscimento dello statuto mondiale della letteratura americana può contare su un fitto succedersi di Nobel, alcuni assai controversi, che premiano una stagione, quella degli anni Venti e Trenta, in cui la produzione migliore di molti autori statunitensi è anche largamente tradotta in Europa: Sinclair Lewis, 1930; Eugene O'Neill, 1936; Pearl S. Buck, 1938; William Faulkner, 1949; Ernest Hemingway, 1954; a cui si può aggiungere, come coda, John Steinbeck, nel 1962. Nello stesso periodo, quel riconoscimento informa i dipartimenti di inglese delle università statunitensi, con un corollario di associazioni professionali e di riviste specializzate che contribuiscono alla definitiva legittimazione della letteratura americana da parte dello stesso establishment nazionale.¹⁴ Consacrazione interna ed estera, seppur non sempre allineate

12 Si vedano, oltre al classico Dominique Fernandez, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani: dal 1930 al 1950*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta 1969, Francesca Billiani, *Culture nazionali e narrazioni straniere. Italia 1903-1943*, Le Lettere, Firenze 2007; Guido Bonsaver, *Censorship and Literature in Fascist Italy*, Toronto University Press, Toronto 2007; Christopher Rundle, *Publishing Translations in Fascist Italy*, Peter Lang, Oxford 2010 (trad. it. di Maurizio Ginocchi, *Il vizio dell'esterofilia. Editoria e traduzioni nell'Italia fascista*, Carocci, Roma 2019). Del “decennio delle traduzioni” parlano inoltre in questo numero Anna De Biasio e Charles L. Leavitt.

13 Più “capillare” perché, grazie ai tascabili (soprattutto i “Pavoni” e gli “Oscar” Mondadori, ma non solo), i titoli di autori già entrati nei vari cataloghi ma in edizioni più costose (per Mondadori, la “Medusa”) entrano nelle case degli italiani in maniera più sistematica; più “segmentato” perché accanto alla narrativa si fanno spazio la non-fiction e la saggistica americane (si pensi a Feltrinelli e alle Edizioni di Comunità di Olivetti), senza dimenticare l'importazione di interi progetti enciclopedici statunitensi pubblicati, negli anni Settanta, soprattutto dai Fratelli Fabbri. Si veda Irene Piazzoni, *Il Novecento dei Libri. Una storia dell'editoria in Italia*, Carocci, Roma 2021.

14 Per una ricognizione su questo argomento si rimanda a Donatella Izzo, “Americanistica/comparatistica: dall'eccezionalismo alla globalizzazione”, cit.

tra loro, sono alimentate dal dichiarato disegno egemonico della politica e della retorica americane durante e dopo la Seconda guerra mondiale. Nel dispiegamento della più grande potenza occidentale, la propaganda filo-statunitense incanala infatti un grande impulso alla disseminazione ideologica attraverso l'esportazione dei propri prodotti culturali nella sfera d'influenza del Patto Atlantico. Sarà così soprattutto grazie ai finanziamenti dell'U.S.I.S. (United States Information Service) che una certa istituzionalizzazione della letteratura americana prenderà piede nell'Europa degli alleati, creando e rifornendo biblioteche dedicate, avviando programmi di scambio come le borse Fulbright per studiosi interessati a visitare gli Stati Uniti e sovvenzionando i tour europei – e italiani – di scrittori come William Faulkner e John Steinbeck.

È in questo contesto, tanto propizio di occasioni materiali quanto carico di ambivalenze ideologiche, che l'interesse di pubblico e di critica per la letteratura americana conosce una seconda stagione nell'Italia della ricostruzione. Se è soprattutto la mediazione editoriale di Fernanda Pivano a presiedere alla divulgazione di ciò che di contemporaneo e contro-culturale arriva dagli Stati Uniti al di fuori dell'accademia, all'interno di essa la graduale istituzionalizzazione dei corsi di letteratura americana concorre, a un tempo, a produrre approfondimenti critici capaci di abbracciare i classici e i moderni di quella tradizione e a formare nuovi studiosi. È in questo preciso contesto che l'americanistica italiana vive, tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, una nuova fioritura. Vito Amoroso, Massimo Bacigalupo, Marisa Bulgheroni, Glauco Cambon, Mario Corona, Nemi D'Agostino, Guido Fink, Cristina Giorcelli, Claudio Gorlier, Biancamaria Tedeschini Lalli, Agostino Lombardo, Mario Materassi, Sergio Perosa, Fernanda Pivano – per fare solo alcuni nomi – arricchiscono lo studio della letteratura americana con approfondimenti che spaziano da Norman Mailer a Henry James, da Allen Ginsberg a Walt Whitman, da William Faulkner a Herman Melville, da Ernest Hemingway a Nathaniel Hawthorne, da John Dos Passos a Emily Dickinson, da Carson McCullers a Gertrude Stein.¹⁵ Per quanto diversi nell'approccio – si va dal taglio

15 Per una rassegna esaustiva e dettagliata della produzione critica dell'americanistica italiana dal 1945 al 1974 si rimanda ai sei volumi del *Repertorio bibliografico della letteratura americana in Italia*, a cura del Centro Studi Americani, Storia e Letteratura, Roma, Voll. 1 e 2, 1945-54 (1966); Vol. III, 1955-59 (1969); Vol. IV, 1960-64 (1982); Voll. V e VI, 1965-74 (1993).

storiografico a quello memorialistico, dalla disamina filologica alle istantanee neo-giornalistiche – si tratta di contributi accomunati dalla rivendicazione di una nuova consapevolezza contestuale, testuale, biografica e bibliografica di prima mano. Non è un caso, inoltre, che molti di questi intellettuali siano anche traduttori (si pensi a Bulgheroni, Cambon, D’Agostino, Lombardo, Materassi e Pivano), nonché consulenti editoriali. La collaborazione traduttiva e editoriale con gli americanisti italiani resterà infatti una prassi consolidata fino, almeno, agli anni Ottanta e Novanta (si pensi, in questo senso, al lavoro di Barbara Lanati e Mario Maffi), come dimostrano d’altronde la proficua consuetudine di curatele dell’opera di autori e autrici statunitensi per I Meridiani Mondadori,¹⁶ la curatela di Luigi Sampietro delle opere e le ritraduzioni di John Steinbeck per Bompiani,¹⁷ nonché alcune note bibliografiche alle diverse storie della letteratura americana (italiane o tradotte), tra cui quella curata da Gorlier e Stefano Rosso per la *Storia della civiltà letteraria degli Stati Uniti* di Emory Elliott (1990).¹⁸

Più lunga è invece la strada che porta alle prime ricognizioni che tracciano un bilancio complessivo – inclusivo dell’Ottocento – della ricezione della letteratura americana in Italia. Forse inevitabilmente: solo acquisita la conoscenza di testi e contesti americani finalmente accessibili alla fonte, si può cominciare a riflettere sulla storia della loro ricezione italiana. Sono infatti degli anni Ottanta due interventi

16 Dal 1970 a oggi, ventiquattro, ma solo tre donne. Se ne riproduce qui un elenco che indica autore/autrice, curatore/curatrice, solo la data di pubblicazione del primo di eventuali più volumi: Saul Bellow, Guido Fink (2007); Truman Capote, Gigliola Nocera (1999); Raymond Carver, Nocera (2005); Raymond Chandler, Stefano Tani (2005); Emily Dickinson, Marisa Bulgheroni (1997); John Fante, Francesco Durante (2003); William Faulkner, Pivano (1995); F. S. Fitzgerald, Pivano (1972); Dashiell Hammett, Franco Minganti (2004); Nathaniel Hawthorne, Vito Amoroso (1994); Ernest Hemingway, Fernanda Pivano (1992); Henry James, Sergio Perosa (1985); Jack Kerouac, Mario Corona (2001); Bernard Malamud, Paolo Simonetti (2014); Herman Melville, Claudio Gorlier (1972); Henry Miller, Toni Morrison, Alessandro Portelli (2018); Henry Miller, Guido Almansi (1992); Sylvia Plath, Anna Ravano (2002); E. A. Poe, Giorgio Manganelli (1971); Ezra Pound, Mary De Rachewitz (1970); Philip Roth, Elèna Mortara (2017); Isaac Baschevis Singer, Alberto Cavaglion (1998); Wallace Stevens, Massimo Bacigalupo (2015); Walt Whitman, Corona (2017).

17 Ricordiamo qui solo *Furore*, *Uomini e topi* e *La valle dell’Eden*.

18 Stefano Rosso e Claudio Gorlier, “Bibliografia” in Emory Elliott, a cura di, *Storia della civiltà letteraria degli Stati Uniti*, UTET, Torino 1990, pp. 1049-1150.

di Agostino Lombardo che fanno i conti con l'eredità degli americanisti degli anni Trenta e Quaranta (Cecchi, Linati, Praz) e offrono nuovi spunti interpretativi ("L'America e la cultura letteraria italiana", "Faulkner in Italy").¹⁹ Del 1988 è anche la monografia di Donatella Izzo dedicata alla ricezione italiana di Henry James (*Quel mostro bizzarro: Henry James nella cultura italiana, 1887-1987*), mentre nel 1993 Giorgio Mariani dedica alla ricezione italiana di Melville un capitolo di *Allegorie impossibili: storia e strategie della critica melvilliana*.²⁰ Se non pochi sono gli scritti incentrati sul legame biografico e culturale tra alcuni nomi americani e alcuni specifici luoghi italiani – particolarmente fertili sembrano Venezia e il Veneto (da James a Mark Twain e, soprattutto, Hemingway)²¹ – è soprattutto a partire dagli anni Novanta che emerge un certo interesse, testuale, per le traduzioni. A questa stagione appartengono sia una serie di seminari sulla traduzione di autori americani – tra i quali Henry James e William Faulkner – tenuti a Ca' Foscari e poi raccolti in volume (*Le traduzioni italiane di William Faulkner. Terzo Seminario sulla traduzione letteraria dall'inglese*, 1998; *Le traduzioni italiane di Henry James. Quarto Seminario sulla traduzione letteraria dall'inglese*, 2000, entrambi a cura di Sergio Perosa),²² sia le pubblicazioni e le curatele, rivolte alla vicenda

19 Agostino Lombardo, "L'America e la cultura letteraria italiana", *Quaderni dell'Istituto di Studi Nordamericani di Bologna*, 3 (1981), pp. 7-39; "Faulkner in Italy", in Doreen Fowler e Ann J. Abadie, a cura di, *Faulkner: International Perspectives: Faulkner and Yoknapatawpha*, 1982, University Press of Mississippi, Jackson 1982, pp. 121-138. [Poi in Sergio Perosa, a cura di, *Le traduzioni italiane di William Faulkner*, Istituto veneto di scienze lettere ed arti, Venezia 1998, pp. 13-22].

20 Donatella Izzo, *Quel mostro bizzarro: Henry James nella cultura italiana, 1887-1987*, Bulzoni, Roma 1988; Giorgio Mariani, *Allegorie impossibili: storia e strategie della critica melvilliana*, Bulzoni, Roma 1993.

21 Sergio Perosa, *Hemingway a Venezia*, Olschki, Firenze, 1988; Rosella Mamoli Zorzi e Gianni Moriani, *A Venezia e nel Veneto con Ernest Hemingway*, Supernova, Venezia 2011; R. Mamoli Zorzi, *Wonder and Irony with Henry James and Mark Twain in the Venice Ducal Palace*, Supernova, Venezia 2018.

22 Sergio Perosa, a cura di, *Le traduzioni italiane di William Faulkner. Terzo Seminario sulla traduzione letteraria dall'inglese*, Venezia, 14 novembre 1997, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 1998; Sergio Perosa, a cura di, *Le traduzioni italiane di Henry James. Quarto Seminario sulla traduzione letteraria dall'inglese*, Venezia, 15 e 16 novembre 1999, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2000. Va qui ricordato che l'interesse per Henry James è stato fortissimo nell'americanistica degli inizi (si pensi a Lombardo, Perosa) fino alle generazioni successive, alimentando

traduttiva faulkneriana in Italia, di Rosella Mamoli Zorzi del 1998 (*The Translations of Faulkner in Europe*) e del 2000 ("Italian Translations of Faulkner: The State of the Art").²³

A una mappatura più inclusivamente pluralistica e contemporanea – su linee di etnia ma anche di generi letterari – della letteratura americana tradotta in Italia è dedicato, nel 2005, un numero di *Ácoma* intitolato "L'America che leggiamo".²⁴ A una serie di approfondimenti su singoli casi di studio, il numero affianca degli "aggiornamenti" tanto sulla situazione editoriale e traduttiva italiana di una pluralità di letterature americane connotate etnicamente quanto su alcuni generi letterari, e si chiude con un *survey* di alcune tendenze editoriali firmato da Luca Briasco e Mattia Carratello. Nella direzione di espansione del "canone" tradotto in italiano vanno anche le due antologie curate da Mario Maffi, *Voci dal silenzio: scrittori ai margini d'America* (1996) e *Voci di frontiera. Scritture dei Latinos negli Stati Uniti* (1997).²⁵

Del primo ventennio del Duemila sono poi una serie di contributi che muovono in una prospettiva anche contestuale – oltre che testuale, ovvero traduttiva – della ricezione italiana. Oltre ai saggi di Caterina Ricciardi e Giorgio Mariani sulla ricezione italiana di Ralph Waldo Emerson nel volume *Emerson at 200* (2004),²⁶ in un articolo del 2017, Cristina Giorcelli offre una panoramica storica della ricezione della letteratura americana in Italia che include anche l'Ottocento,²⁷ mentre

una serie assai fitta di traduzioni dallo stesso fino agli anni Novanta (dai romanzi ai racconti, con particolare insistenza su diverse edizioni di *The Turn of the Screw*). Per una ricognizione bibliografica al 1988, rimandiamo a Donatella Izzo, *Quel mostro bizzarro*, cit., pp. 167-170.

23 Rosella Mamoli Zorzi, a cura di, *The Translations of Faulkner in Europe*, Supernova, Venezia 1998; "Italian Translations of Faulkner: The State of the Art", *South Atlantic Review*, LXV, 4 (2000), 73-89.

24 "L'America che leggiamo", a cura di Sara Antonelli e Cinzia Scarpino, *Ácoma*, 31 (inverno 2005). <http://www.acoma.it/it/content/lamerica-che-leggiamo>

25 *Voci dal silenzio. Scrittori ai margini d'America*, a cura di Mario Maffi, Feltrinelli, Milano 1996; M. Maffi, a cura di, *Voci di frontiera. Scritture dei Latinos negli Stati Uniti*, Feltrinelli, Milano 1997.

26 Caterina Ricciardi, "Ralph Waldo Emerson and Elio Vittorini"; Giorgio Mariani, "Read with Mussolini: the Italian Reception of Emerson Under Fascism", in G. Mariani, a cura di, *Emerson at 200. Proceedings of the International bicentennial conference*, Aracne, Roma 2004, pp. 113-122; 123-132.

27 Cristina Giorcelli, "US Literature and Italian Culture: A Long Romance (1763-1980)", cit.

un numero del 2019 della rivista *Novecento Transnazionale. Letterature, arti e culture*, a cura di Franca Sinopoli, guarda alle “Prospettive transnazionali tra Italia e Stati Uniti: il mito di Hemingway in Italia”, con interventi, tra gli altri, di Ugo Rubeo, Giorgio Mariani, Paolo Simonetti, Umberto Rossi e Nicola Paladin.²⁸ Intorno alla ricezione italiana di Ernest Hemingway si sviluppano alcuni capitoli di *Hemingway and Italy. Twenty-first Century Perspectives*, a cura di Mark Cirino e Mark P. Ott.²⁹ A un altro americano “canonico”, F. S. Fitzgerald, si rivolgono alcuni saggi di Gianfranca Balestra, che si occupa delle traduzioni italiane di *The Great Gatsby* in un capitolo della recente monografia *Riflessi del Grande Gatsby. Traduzioni, cinema, teatro, musica*.³⁰ Sulla ricezione italiana e la vicenda editoriale mondadoriana di Pearl S. Buck, John Dos Passos e William Faulkner sono incentrati alcuni articoli di chi scrive, mentre a una ricognizione della narrativa western tradotta è dedicato, sempre su *Ácoma*, un saggio di Stefano Rosso del 2019.³¹

Al di fuori della mappatura dei contributi dell’americanistica italiana, tratteggiata qui solo in modo cursorio, è a pubblicazioni di taglio italianistico/comparatistico che bisogna guardare negli ultimi trent’anni per delineare meglio il contesto nazionale d’arrivo della letteratura americana in Italia. Sono volumi e saggi versati in maniera predominante nell’analisi del ventennio fascista e della censura che condiziona l’uscita delle opere tradotte. Per gli stessi interessi disci-

28 “Prospettive transnazionali tra Italia e Stati Uniti: il mito di Hemingway in Italia”, a cura di Franca Sinopoli, *Novecento Transnazionale. Letterature, arti e culture*, 2019, III, 1 (2019). https://rosa.uniroma1.it/rosa03/novecento_transnazionale/issue/view/1298

29 Mark Cirino e Mark P. Ott, a cura di, *Hemingway and Italy: Twenty-first Century Perspectives*, University Press of Florida, Gainesville 2017.

30 Gianfranca Balestra, *Riflessi del Grande Gatsby. Traduzioni, cinema, teatro, musica*, Artemide Edizioni, Roma 2019.

31 Cinzia Scarpino, “Dos Passos’s U.S.A. Trilogy in Italy. The Declining Trajectory of an American Modernist on the Italian Book Publishing Market and Mondadori’s ‘buchi nell’acqua’ (1933-1960)”, *Letteratura e Letterature*, 14 (2020), pp. 119-137; “Pearl Buck nel catalogo Mondadori, 1933-1960. ‘L’Oriente favoloso’ di un Nobel americano”, in Stefano Rosso e Marina Dossena, a cura di, *Mondi e modi della traduzione. Letteratura, cinema, teatro, televisione, editoria*, Ombre Corte, Verona 2018, pp. 30-54; e, di prossima pubblicazione, “Faulkner Vincit Omnia: The Doing and Undoing of the Mondadori Edition of William Faulkner’s Collected Works”, *The Italianist*. Stefano Rosso, “La narrativa western in traduzione: un aggiornamento”, *Ácoma*, 17 Nuova Serie (autunno-inverno 2019), pp. 106-120.

plinari e i metodi critici abbracciati da questi studi, la letteratura americana, pur costituendo uno snodo centrale a quel periodo e a quelle vicende, non può che figurarvi di scorcio, al pari delle altre letterature tradotte. Dalle monografie di Francesca Billiani (*Culture nazionali e narrazioni straniere. Italia 1903-1943*), Guido Bonsaver (*Censorship and Literature in Fascist Italy*), e Christopher Rundle (*Publishing Translations in Fascist Italy*),³² e da un gruppo di saggi dedicati soprattutto alle traduzioni vittoriniane di Faulkner (Bonsaver), Saroyan e Fante (di Valerio Ferme) è possibile ricavare preziose informazioni – anche d’archivio – sulle vicende editoriali e culturali della letteratura americana in Italia tra i primi del Novecento e lo scoppio della Seconda guerra mondiale, con predilezione cronologica per il ventennio fascista.³³

Utile all’analisi del ruolo di riviste e periodici all’interno del campo letterario italiano tra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta è invece il numero di *Modern Italian Studies* curato nel 2016 da Francesca Billiani e Daniela La Penna,³⁴ e in una direzione di *transfer* applicato a opere moderniste tradotte va il numero di *Letteratura Letterature* curato nel 2020 da Sara Sullam e Daniela La Penna.³⁵ A eccezione di pochi altri contributi, si pensi a quelli di Edoardo Esposito e Gigliola Nocera sulla vicenda editoriale e traduttiva di Elio Vittorini,³⁶ gli studi sulla traduzione, la ricezione e la mediazione editoriale qui brevemente elencati provengono quindi per la quasi totalità da italianisti che lavorano presso università non italiane, per lo più inglesi e statunitensi. A riprova della vitalità anglosassone del filone di studi va ricordato che due degli articoli di questo numero (di Anna

32 Si veda nota 12.

33 Guido Bonsaver, “Vittorini’s American Translations: Parallels, Borrowings, and Betrayals”, *Italian Studies*, LIII, 1 (1998), pp. 67-93; Valerio Ferme, “Che ve ne sembra dell’America? Notes on Vittorini’s Translation Work and William Saroyan”, *Italica*, LXXIV, 3 (autumn 1998), pp. 377-398; “From the Particular to the Universal: Vittorini’s Italian Adaptation of *Ask the Dust*”, in Stephen Cooper e Clorinda Donato, a cura di, *John Fante’s Ask the Dust: A Joining of Voices and Views*, Fordham University Press, New York 2020, pp. 15-42.

34 “Mediating Culture in the Italian Literary Field 1940s-50s”, a cura di Francesca Billiani e Daniela La Penna, *Journal of Modern Italian Studies* XXI, 1 (2016).

35 “Translating Modernisms: Practices, Modes, Agents”, a cura di Daniela La Penna e Sara Sullam, *Letteratura Letterature*, 14, 2020.

36 Edoardo Esposito, *Elio Vittorini, Scrittura e utopia*, Donzelli, Roma 2011; Gigliola Nocera, “Le complesse vicende editoriali di *Americana* di Elio Vittorini”, *Lecture critiche*, 10 (2009), pp. 51-90.

Lanfranchi e Andrea Romanzi) sono frutto di percorsi di dottorato in dipartimenti di italianistica inglesi, mentre uno (di Charles Leavitt) è di provenienza americana. Tutti italiani sono invece gli studi di storia dell'editoria per molti versi imprescindibili nella ricostruzione delle singole vicende di autori e case editrici – si pensi alle monografie di Enrico Decleva, Gian Carlo Ferretti, Giorgio Fabre, Nicola Turi e Irene Piazzoni, per citarne solo alcune.³⁷

Ma è soprattutto al lavoro del gruppo di ricerca "LTit: Letteratura Tradotta in Italia" diretto da Michele Sisto dal 2013 che si deve il rinnovato interesse per lo studio della ricezione e della mediazione editoriale delle letterature tradotte. Originariamente strutturato intorno alle traduzioni di lingua tedesca in Italia da un team di studiosi e studiose di formazione diversa (germanistica, italianistica e comparatistica) accomunati da un rigoroso stampo bourdieusiano, il progetto iniziale si è via via allargato a includere altre letterature europee (inglese, russa, scandinava) nonché quella americana. LTit – oltre ad aver pubblicato diversi volumi tra i quali un glossario introduttivo – ha avviato un database dedicato ai "Testi, contesti, protagonisti della mediazione letteraria" e una serie di incontri di confronto tra tutti gli studiosi che si occupano di letteratura tradotta in Italia.³⁸

È anche grazie a uno di quegli incontri che l'idea iniziale di questo numero ha preso definitivamente forma.

Il numero

I sei articoli qui raccolti spaziano tra autori e autrici americani molto diversi in termini di periodo storico e generi di appartenenza (da Harriet Beecher Stowe a Thomas Pynchon, da Sherwood Anderson a Richard Wright e ai Beat, con incursioni nel teatro e nel cinema); editori italiani grandi, medi e piccoli (Mondadori, Bompiani, Einaudi, Feltrinelli, E/O, Sugarco); attori della vicenda editoriale italiana

37 Enrico Decleva, *Arnoldo Mondadori*, UTET, Torino 1993; Gian Carlo Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia (1945-2003)*, Einaudi, Torino 2004; Giorgio Fabre, *Il censore e l'editore. Mussolini, i libri, Mondadori*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2018; Nicola Turi, *Declinazioni del canone americano in Italia tra gli anni Quaranta e Sessanta*, Bulzoni, Roma 2011; Irene Piazzoni, *Il Novecento dei libri. Una storia dell'editoria in Italia*, cit.

38 Si rimanda al sito <https://www.ltit.it/>

(traduttori/traduttrici, mediatori/mediatrici, agenti letterari e consulenti, da Ada Prospero a Fernanda Pivano, da Erich Linder a Lorenzo Montano, da Cesare Pavese a Marisa Bulgheroni); protagonisti della ricezione culturale italiana (ai nomi appena citati si potrebbero aggiungere quelli di intellettuali quali Giuseppe Mazzini, Carlo Cattaneo, Emilio Cecchi, Aldo Sorani, Carlo Bo, Giorgio Caproni, Elio Vittorini, Italo Calvino, Umberto Eco); e condizioni materiali di produzione e distribuzione della letteratura americana tradotta (le leggi sul diritto di traduzione, gli accordi bilaterali, la progressiva specializzazione delle agenzie letterarie in questo campo). A tenerli insieme sono le prospettive metodologiche già delineate e un'attenzione bifocale ai contesti produttivi e ricettivi. Che si tratti della vicenda editoriale e politica di *Uncle Tom's Cabin/La capanna dello Zio Tom* a metà Ottocento (Enrico Botta), del diritto di traduzione di opere statunitensi in Italia tra Ottocento e Novecento (Anna Lanfranchi), dei testi di Sherwood Anderson tradotti negli anni Trenta (Anna De Biasio), della ricezione intellettuale e ideologica della lotta afroamericana nell'Italia del secondo dopoguerra (Charles Leavitt), della mediazione della letteratura Beat da parte di Fernanda Pivano (Andrea Romanzi), o della fortuna editoriale e letteraria di Thomas Pynchon in Italia (Paolo Simonetti), questi contributi muovono sempre, in maniera più o meno dichiarata, da un confronto tra il contesto statunitense di partenza e quello italiano di arrivo. La diversità dei rispettivi ambiti di provenienza dei sei autori dei saggi concorre a spezzare l'endogenia di un discorso solo nazionale (di arrivo). I tre americanisti (Botta, De Biasio, Simonetti), formati in Italia, guardano a quel discorso da fuori pur collocandovisi dentro, i tre italiani (Leavitt, Romanzi, Lanfranchi), con vocazione comparatistica e formazione straniera, da dentro, pur collocandosene fuori. A unirli, alcune frecce multidirezionali puntellate di "testi" e "fatti" della letteratura americana tradotta in Italia.

La traiettoria di alcune frecce si interseca più visibilmente a quella di altre. "Da una guerra civile all'altra: lo Zio Tom, la successione americana e l'unità d'Italia" (Botta) – un'analisi della traduzione e della ricezione di *Uncle Tom's Cabin* (1852) nell'Italia risorgimentale – finisce dove comincia "Impegno Nero: gli intellettuali italiani e la lotta afroamericana" (Leavitt); entrambi i saggi mettono a tema la traslazione del problema razziale americano nei rispettivi contesti

culturali e politici italiani (da metà Ottocento al Fascismo, il secondo dopoguerra). Letti in sequenza, "Il ruolo dei network di collaborazione nella diffusione della letteratura Beat in Italia" (Romanzi) e "Pubblicare Pynchon in Italia: percorsi, protagonisti, prospettive" (Simonetti) dischiudono prospettive culturali ed editoriali sul passaggio dalla stagione dei Beat a quella del postmodernismo (che rappresentano anche, con ogni probabilità, due dei fenomeni letterari americani etichettati e venduti con più successo sul mercato del libro italiano del secondo Novecento). Spesso sono i protagonisti delle varie vicende analizzate a ritornare in più saggi. Pavese è, per esempio, co-protagonista di "Sherwood Anderson tra Ada Prospero e Cesare Pavese: traduzioni, trasfusioni, traiettorie" (De Biasio); e personaggio centrale, nelle vesti di intellettuale e mentore, in quelli di Leavitt e Romanzi. Mentre il saggio di Anna Lanfranchi, "Our International Copyright Law: regolamentazione e dinamiche del diritto di traduzione in Italia nel primo Novecento" li attraversa, per così dire, tutti, spiegando come e perché, in un'ottica legislativa necessariamente internazionale e comparata, la traduzione di testi americani diventa, sul finire dell'Ottocento, tanto un affare conveniente per gli editori italiani quanto un crescente ambito di specializzazione delle sempre più ricercate agenzie letterarie.

Nell'ottica della ricostruzione "archeologica" della letteratura americana tradotta in Italia, questi sei pezzi aggiungono non solo fatti, testi, personaggi e percorsi poco studiati fin qui – il "da chi, per chi, dove, come" – ma anche, al meglio, alcune ipotesi che diano ragione storica e teorica del "perché".

Non c'è tutto in un numero. Ma è un inizio.

Cinzia Scarpino insegna Letteratura e Cultura Angloamericana all'Università degli Studi di Milano. Tra i suoi maggiori interessi, la letteratura americana del Novecento, *Environmental Studies* e *Screen Studies*. Il suo più recente ambito di ricerca è dedicato alla ricezione della letteratura americana in Italia (1930-1970) con particolare attenzione alla vicenda editoriale mondadoriana. Oltre ad aver pubblicato saggi sulla ricezione italiana di Pearl S. Buck e John Dos Passos, sta completando una monografia sugli autori americani pubblicati da Mondadori. È membro del comitato scientifico di *Ácoma* e della redazione di *Enthymema*.

Da una Guerra civile all'altra: lo zio Tom, la secessione americana e l'unità d'Italia.

Enrico Botta

La capanna dello zio Tom, se la memoria non mi falla, ebbe maggiore influenza di qualunque altro libro di simil genere sull'abolizione della schiavitù: così mi pare che dicesse il Manzoni.¹
(Stefano Stampa, Alessandro Manzoni)

Quando uscì per la prima volta in Italia, *Uncle Tom's Cabin; or, Life Among the Lowly* fu un vero e proprio evento editoriale: tradotto in tre differenti edizioni già nel 1852, anno della sua pubblicazione negli Stati Uniti, il romanzo di Harriet Elizabeth Beecher Stowe fu nel giro di poco tempo ristampato più volte, adattato per il teatro e semplificato per i bambini, messo in musica e illustrato. Un tale successo non era soltanto in linea con quello che si andava registrando nei vari paesi europei, ma s'inseriva all'interno della vasta circolazione di testi letterari tra Italia e Stati Uniti nella seconda metà dell'Ottocento.²

In questo articolo si cercherà di dimostrare come, durante i due decenni successivi alla comparsa della prima traduzione italiana (1852-1871), lettori e critici si fossero entusiasmatisi per un romanzo che non era soltanto emotivamente profondo e coinvolgente, ma costitutiva un mezzo utile a interpretare fatti e personaggi del Risorgi-

1 Stefano Stampa, *Alessandro Manzoni, la sua famiglia, i suoi amici: appunti e memorie di S.S.*, U. Hoepli, Milano 1885, p. 408.

2 Il romanzo fu tradotto in più di sessanta lingue, di cui quindici europee. Jeffrey H. Hacker, *Slavery, War, and a New Birth of Freedom: 1840s-1877*, Routledge, New York 2014, p. 162. Margaret McFadden ricorda che nel primo anno *Uncle Tom's Cabin* vendette trecentomila copie negli Stati Uniti e un milione e mezzo in Inghilterra. Margaret McFadden, *Golden Cables of Sympathy: The Transatlantic Sources of Nineteenth-Century Feminism*, University Press of Kentucky, Lexington 1999, pp. 68-69. Sulla ricezione del romanzo negli Stati Uniti e in Europa, in particolare Inghilterra, Francia e Germania, si rimanda all'articolo di Stephen A. Hirsch, "Uncle Tomitudes: The Popular Reaction to *Uncle Tom's Cabin*", *Studies in the American Renaissance*, 1978, pp. 303-330, e al volume di Tracy Davis e Stefka Mihaylova, *Uncle Tom's Cabins: The Transnational History of America's Most Mutable Book*, University of Michigan Press, Ann Arbor, MI 2018.

mento. In particolare, fino al 1861 molti italiani percepirono l'asservimento di Tom e la fuga di George, Eliza e Harry come un'allegoria della propria sudditanza e della propria lotta per la libertà contro il dominio asburgico e borbonico. Dopo la proclamazione del regno, invece, i lettori più attenti colsero nei segni che presagivano nel testo l'inasprimento dei rapporti tra Nord e Sud un monito per gli avvenimenti che avrebbero messo fine al processo di unificazione nazionale con la presa di Roma nel 1871.

Il Grande romanzo americano e la piccola signora che ha causato questa grande guerra³

La prima edizione in volume di *Uncle Tom's Cabin* fu pubblicata a Boston dall'editore John P. Jewett nel 1852 e fece registrare al mercato editoriale americano un numero di vendite mai verificatosi prima: tremila copie il primo giorno, diecimila nella prima settimana e trecentomila nel primo anno.⁴ La critica era entusiasta: Henry Wadsworth Longfellow definì il romanzo "one of the greatest triumphs recorded in literary history, to say nothing of the higher triumph of its moral effect"; John Greenleaf Whittier ringraziò Stowe per il suo "immortal book", mentre James Russell Lowell la paragonò a Cervantes, Fielding, Smollett e Dickens; per gli editori della *North American Review*, il libro era senza ombra di dubbio "a work of genius".⁵ Pur notando la riproposizione di molti stereotipi sui neri, anche la critica afroamericana lodò il lavoro; su un numero dell'aprile

3 Il riferimento è alle parole che il presidente Lincoln avrebbe rivolto a Stowe durante il loro incontro alla Casa Bianca nel 1862: "So this is the little lady who made this big war?" Cindy Weinstein, a cura di, *The Cambridge Companion to Harriet Beecher Stowe*, Cambridge University Press, New York 2004, p. 1. Per un approfondimento su questo aneddoto si veda Daniel R. Vollaro, "Lincoln, Stowe, and the 'Little Woman/Great War' Story: The Making, and Breaking, of a Great American Anecdote", *The Journal of the Abraham Lincoln Association*, XXX, 1 (2009), pp. 18-34.

4 A. M. Drummond e Richard Moody, "The Hit of the Century: *Uncle Tom's Cabin*: 1852-1952", *Educational Theatre Journal*, IV, 4 (1952), p. 315. Inizialmente il romanzo fu pubblicato a puntate sul *National Era* di Washington dal giugno 1851 all'aprile 1852.

5 "Uno dei più grandi successi registrati nella storia della letteratura, per non parlare del successo ancora più elevato del suo effetto morale"; "libro immortale"; "un lavoro geniale". Charles Nichols, "The Origins of *Uncle Tom's Cabin*", *The Phylon Quarterly*, XIX, 3 (1958), pp. 328-29.

1852 del *Frederick Douglas Newspaper*, Douglas, probabilmente insieme alla collega Julia Griffiths, scrisse che “the touching portraiture [Stowe] has given of ‘poor Uncle Tom,’ will, of itself, enlist the kindly sympathies, of numbers, in behalf of the oppressed African race, and will raise up a host of enemies against the fearful system of slavery”.⁶

Allo straordinario successo iniziale di *Uncle Tom’s Cabin* seguì un lungo periodo di oblio: i suoi limiti stilistici e strutturali, e la sua eccessiva dose di retorica e sensazionalismo ne facevano un romanzo sentimentale e domestico, e lo escludevano dal processo di canonizzazione della letteratura americana che mirava, invece, a includere testi marcatamente ideologici, politici e transnazionali. Tuttavia, con il tempo è stato ripreso e rivalutato e, come sostiene Susan Belasco, “Today, the novel is an integral part of the classroom experience of new generations of students and the subject of study for a wide range of scholars [...]”.⁷ Per Jim O’Loughlin, “*Uncle Tom’s Cabin* served as both barometer and agent of cultural change for almost one hundred years”, in quanto ha sempre rappresentato uno spazio pubblico della società americana in cui poter discutere sulla razza, sul genere e sulla nazionalità.⁸ Il volume di Stowe, infatti, smosse le coscienze dei cittadini e condizionò gli eventi politici che dal Fugitive Slave Act del 1850 – per cui tutte le persone libere avevano l’obbligo di riconsegnare a speciali agenti gli schiavi fuggiti –, passando per la formazione e l’ascesa del Partito repubblicano antischiavista e l’elezione di Abraham Lincoln alla presidenza, portarono alla Guerra civile;⁹ ma esso suscitò anche dibattiti e reazioni che perdurano nella contemporaneità, come la risposta razzista di Thomas Dixon che con

6 “Il toccante ritratto [che Stowe] ha dato del ‘povero zio Tom’, di per sé, attirerà le gentili simpatie di molti a favore dell’oppressa razza africana e promuoverà una miriade di nemici del temibile sistema della schiavitù”. *Frederick Douglass Paper*, 8 aprile 1852, p. 2.

7 “Oggi, il romanzo è parte integrante dell’esperienza in classe delle nuove generazioni di studenti e oggetto di ricerca per una vasta gamma di studiosi”. Susan Belasco, “*Uncle Tom’s Cabin* in Our Time”, *Legacy*, XXIX, 2 (2012), p. 320.

8 “La capanna dello zio Tom è stato sia un barometro che un rappresentante del cambiamento culturale per quasi cento anni”. Jim O’Loughlin, “Articulating *Uncle Tom’s Cabin*”, *New Literary History*, XXXI, 3 (2000), pp. 574; 576.

9 David S. Reynolds, *Mightier than the Sword: Uncle Tom’s Cabin and the Battle for America*, W. W. Norton & Company, New York 2012, p. 149.

The Clansman (1905) ispirò *The Birth of a Nation* (1915) di David Wark Griffith e la lettura revisionista proposta da Toni Morrison nel 1992, per cui l'opera riconfermerebbe "the meaning of whiteness" e il ruolo egemonico dei bianchi all'interno della società americana.¹⁰

Lettori, critici e studiosi hanno continuato a esplorare le potenzialità di un testo che sembra svincolarsi da qualsiasi interpretazione preconfezionata, come aveva intuito John William De Forest già nel 1868. Questi riteneva *Uncle Tom's Cabin* il migliore esempio del Grande romanzo americano poiché offriva "a national breadth to the picture, truthful outlining of character, natural speaking, and plenty of strong feeling".¹¹ Dopo la liberazione degli schiavi e la conclusione della Guerra civile, i cittadini del Nord e quelli del Sud erano ormai presenti nello stesso quadro in quanto, insiste il critico, *Uncle Tom's Cabin* delineava un ritratto piuttosto completo degli Stati Uniti: "It was a picture of American life, drawn with a few strong and passionate strokes, not filled in thoroughly, but still a portrait".¹² Per Leslie A. Fiedler, l'interpretazione di De Forest è marcatamente ideologica perché vedeva nell'ampio e particolareggiato affresco del romanzo il segno per l'establishment del raggiungimento di una nuova compattezza nazionale.¹³ Una tale chiave di lettura contribuì a rendere *Un-*

10 "Il significato della bianchezza". Toni Morrison, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, Harvard University Press, Cambridge, MA-London 1992. Su questo punto si rimanda anche a Linda Williams, *Playing the Race Card: Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O. J. Simpson*, Princeton University Press, Princeton 2001, p. 70. Vale la pena ricordare come una delle conseguenze dello straordinario successo di *Uncle Tom's Cabin* fu la comparsa nel giro di pochi anni dalla sua uscita di una serie di romanzi definiti "Anti-Tom novels", tra cui i più noti furono *The Sword and the Distaff* di William Gilmore Simms e *The Planter's Northern Bride* di Caroline Lee Hentz. Thomas F. Gossett individua ventisette opere a favore della schiavitù scritte tra il 1852 e la Guerra Civile in risposta al romanzo di Stowe. Thomas F. Gossett, *Uncle Tom's Cabin and American Culture*, Southern Methodist University Press, Dallas 1985.

11 "Un'ampiezza nazionale al quadro, un profilo sincero del carattere, un linguaggio naturale e una serie di sentimenti forti". John William De Forest, "The Great American Novel", *The Nation* 6 (1868), p. 28.

12 "Era un'immagine della vita americana, tracciata con pochi tratti forti e appassionati, non completamente definita, ma pur sempre un ritratto". *Ibidem*.

13 Fiedler considera il romanzo come uno dei più riusciti esempi di "epica popolare involontaria". Leslie A. Fiedler, *The Inadvertent Epic: From Uncle Tom's Cabin to Roots*, Simon and Schuster, New York 1979. Come De Forest, anche Lawrence Buell

cle *Tom's Cabin* un testo di riferimento per quegli autori che durante gli anni della Ricostruzione (1865-1877) aspiravano a raccontare la riunificazione del paese, lo smantellamento del sistema schiavistico, il completamento della ferrovia transcontinentale, la conquista dell'Ovest e i nuovi progetti espansionistici entro e oltre i confini continentali.

Il libro andava ben oltre la descrizione delle pietose condizioni degli schiavi afroamericani e lasciava intravedere, invece, l'ambizione dell'autrice e di molti suoi connazionali di ripensare dalle fondamenta una nuova nazione, con nuovi confini, valori e obiettivi. Per quanto inseriti in un contesto differente rispetto a quello americano, anche i critici e i lettori risorgimentali riconobbero nel romanzo linee interpretative che non si limitavano alla compassione e alla solidarietà, ma includevano questioni di politica nazionale e internazionale.

Prima e dopo l'unità d'Italia: la schiavitù e la Guerra civile

Anche oltre i confini nazionali *Uncle Tom's Cabin* riscosse immediatamente un enorme successo e fu subito tradotta nella maggior parte delle lingue occidentali, ridotto a dramma e rappresentato in gran parte dei teatri europei.¹⁴ L'Italia non fece eccezione e nell'arco di due anni dall'uscita del romanzo negli Stati Uniti, dieci edizioni furono pubblicate nelle città più importanti;¹⁵ ma non a Roma, dove

considera *Uncle Tom's Cabin* uno dei più accreditati esponenti del Grande romanzo americano. Lawrence Buell, "The Unkillable Dream of the Great American Novel: *Moby-Dick* as Test Case", *American Literary History*, XX, 1/2 (2008), p. 138. Su come *Uncle Tom's Cabin* abbia contribuito a rappresentare il post Guerra civile negli Stati Uniti si rimanda a Enrico Botta, *Desiderai un nuovo mondo. La letteratura dell'impero americano sulla Ricostruzione*, Ombre corte, Verona 2020, pp. 35-40.

14 Per un'approfondita analisi del rapporto dell'autrice e dei suoi lavori con il contesto culturale europeo si veda Denise Kohn, Sarah Meer e Emily B. Todd, a cura di, *Transatlantic Stowe: Harriet Beecher Stowe and European Culture*, University of Iowa Press, Iowa City 2009.

15 Sulla scia del successo del romanzo, nel 1853 uscì *La chiave della capanna dello zio Tomaso: contenente i fatti e i documenti originali sopra cui è fondato il romanzo colle note giustificative (A Key to Uncle Tom's Cabin: Presenting the Original Facts and Documents Upon Which the Story Is Founded)* a Milano e Trieste rispettivamente a cura degli editori Borroni e Scotti, e Coen. Nello stesso anno l'adattamento teatrale ad opera di Adolfo Di Cesare *Le avventure dello zio Tom, ovvero la schiavitù negli Stati*

la censura pontificia cercò di contrastare la fama che l'eretica Stowe andava guadagnandosi con un'opera immorale, avversa ai dogmi della Chiesa con il suo protestantesimo di fondo e irrispettoso del ruolo di quest'ultima nell'abolizione della schiavitù.¹⁶

È probabile che la diffusione senza precedenti del romanzo dipendesse non solo da una trama avvincente che faceva presa sulla gran parte dei lettori ma anche dalla percezione che il pubblico più colto e i critici avevano delle somiglianze tra l'instabilità politica del Risorgimento e quella del pre-Guerra civile. È ancora più verosimile che il successo fosse una conseguenza diretta delle relazioni tra i due paesi che in quegli anni si rafforzarono rispetto al passato; relazioni favorite anche dai sempre più attivi scambi tra gli intellettuali che potevano contare sullo sviluppo dei mezzi di trasporto e su una maggiore circolazione di testi. Il passaggio del lavoro di Stowe dall'inglese all'italiano era parte di questo nuovo rapporto che si instaurò tra le due nazioni all'alba della seconda rivoluzione industriale e che vedeva nella traduzione un processo utile a definire l'identità dei due paesi.¹⁷ Tra i testi americani che cominciarono o

Uniti del Sud: dramma ridotto dalla Capanna dello zio Tom della signora Beecher-Stowe uscì per la Tipografia delle Belle Arti di Napoli. Nel 1856 Dumanoir e Dennery produssero *La capanna dello zio Tommaso ossia La schiavitù dei negri in America: dramma in sette parti* per la casa editrice Placido Maria Visaj di Milano. Giuseppe Rota compose *Bianchi e negri: azione storico-allegorico in tre parti e sette scene* che fu pubblicato a Venezia dalla Tipografia Teresa Gattei nel 1857 e replicato per una ventina di anni nei teatri di tutta Italia. "Mosso [...] dalla lettura del romanzo della Beecher-Stowe", il lavoro si proponeva di diffondere tra il pubblico italiano nuove idee democratiche sull'uguaglianza sociale e politica. Giuseppe Rota, *Bianchi e negri: azione storico-allegorico in tre parti e sette scene*, Tipografia Teresa Gattei, Venezia 1857, p. 6.

16 Axel Körner, "A War for Uncle Tom: Slavery and the American Civil War in Italy", in *America in Italy: The United States in the Political Thought and Imagination of the Risorgimento, 1763-1865*, Princeton University Press, Princeton 2017, p. 207. Sugli attacchi della critica cattolica al romanzo si rimanda a Joseph Rossi, "Uncle Tom's Cabin and Protestantism in Italy", *American Quarterly*, XI, 3 (1959), pp. 416-24 e Ashley C. Barnes, "The Word Made Exhibition: Protestant Reading Meets Catholic Worship in Uncle Tom's Cabin and The Gates Ajar", *Legacy*, XXIX, 2 (2012), pp. 179-200.

17 Per quanto non affronti direttamente il testo di Stowe, un utile strumento per analizzare come nell'Ottocento gli americani descrivessero e narrassero l'Italia per riflettere sul proprio paese e sulla propria identità nazionale è il volume di Leonardo Buonomo, *Backward Glances: Exploring Italy, Reinterpreting America (1831-1866)*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, NJ 1996.

continuavano a essere tradotti all'epoca – in particolare quelli di Washington Irving, James Fenimore Cooper e Henry Wadsworth Longfellow, ma anche quelli di autori meno celebri come William Ellery Channing, Maria Susanna Cummins e Mary Mapes Dodge –, *Uncle Tom's Cabin* spingeva gli italiani non solo a prendere parte alla battaglia morale contro lo schiavismo, ma a riconoscersi nei valori democratici e progressisti condivisi dal Nord dei due paesi e opposti all'intolleranza e al conservatorismo del Sud.¹⁸

Il testo di Stowe fu quello che con maggiore forza presentò i temi della schiavitù e dell'abolizionismo a un popolo, quello italiano che, a differenza di quelli delle nazioni colonialiste europee, iniziava solo allora – se si escludono i dibattiti antischiavisti promossi alla fine del Settecento da uno sparuto numero di intellettuali illuministi – a prendere posizione su questioni di portata mondiale e particolarmente rilevanti anche per le loro implicazioni religiose.¹⁹ Fino a quel momento gli italiani non avevano mai considerato la schiavitù come un problema che li riguardasse direttamente: non avevano colonie e avevano avuto soltanto una conoscenza limitata delle tratte degli schiavi o dei sistemi di economia schiavista; riconducevano il problema alle civiltà del passato o a paesi non occidentali, oppure a concetti teorici e speculativi. Tuttavia, nel suo volume *America in Italy: The United States in the Political Thought and Imagination of the Risorgimento, 1763-1865*, Axel Körner precisa come il discorso stesse diventando sempre più concreto e contestualizzato: nel 1833 Carlo Cattaneo aveva condannato la schiavitù ritenendola un'offesa all'umanità; nel 1846 Giuseppe Mazzini aveva composto dei versi che sollecitavano gli Stati Uniti a mettere fine alla vergognosa istituzione.²⁰ Con la pubblicazione delle prime traduzioni, *Uncle Tom's Cabin*

18 Sulla traduzione di testi americani in Italia a quell'epoca si veda Cristina Giorcelli, "US Literature and Italian Culture: A Long Romance (1763-1980)", *Review of International American Studies*, X, 2 (2017), pp. 11-28.

19 Su questo punto si rimanda ad Alessandro Tuccillo, *Il commercio infame. Antischiavismo e diritti dell'uomo nel Settecento italiano*, ClioPress, Napoli 2013.

20 Körner, "A War for Uncle Tom", cit., p. 204. Si veda anche Axel Körner, "Uncle Tom on the Ballet Stage: Italy's Barbarous America, 1850-1900", *The Journal of Modern History*, LXXXIII, 4 (2011), p. 722. Cattaneo affronta il tema della schiavitù anche nella recensione scritta per un volume di Henry Wadsworth Longfellow. Carlo Cattaneo, "Il poeta americano Longfellow", in *Scritti letterari*, volume I, Piero Treves, Firenze 1981, p. 462.

contribuì a incentivare un dibattito sempre più ideologizzato e politicizzato sul tema della schiavitù che inevitabilmente si intrecciava con quelli della diversità e delle minoranze.²¹

Ciononostante, la violenza e l'immoralità della pratica schiavista, come sostiene Cristina Giorcelli, intaccarono solo in parte la percezione che gli italiani avevano degli Stati Uniti come modello di democrazia e libertà a cui ispirarsi.²² Se lo Zio Tom era il simbolo dei popoli sottomessi, per gli italiani la sua storia rimandava alla propria lotta contro il dominio straniero.²³ Il confronto era suggerito in maniera esplicita da un passo chiave del capitolo ventitré del libro. Quando Alfred St. Clare sostiene che la repressione è l'unico modo possibile per tenere gli schiavi sotto controllo, suo fratello Augustine replica che il dispotismo è rischioso e, così come ha portato alla caduta della monarchia francese, causerà l'incombente rovina dell'Austria e del pontificato di Pio IX:

"Well," said Alfred, "we will see. I'm not afraid to sit on the escape-valve, as long as the boilers are strong, and the machinery works well."

"The nobles in Louis XVI's time thought just so; and Austria and Pius IX think so now; and, some pleasant morning, you may all be caught up to meet each other in the air, *when the boilers burst*!"²⁴

Il discorso sulla schiavitù non era fine a se stesso e la stessa Stowe rinforzò il parallelismo tra la realtà americana e quella europea accostando gli schiavi in fuga raccontati nel romanzo ai patrioti impegnati a combattere la tirannia austriaca e il potere del Papa.²⁵ Man

21 Körner, "A War for Uncle Tom", cit., p. 200.

22 Giorcelli, "US Literature and Italian Culture", cit., p. 15.

23 Paola Gemme, *Domesticating Foreign Struggles: The Italian Risorgimento and Antebellum American Identity*, University of Georgia Press, Athens 2005, p. 8.

24 Harriet Beecher Stowe, *Uncle Tom's Cabin*, in *Three Novels*, Library of America, New York 2008, p. 315. "Ebbene" replicò Alfred, "vedremo. Non ho paura di starmene seduto sulla valvola di sicurezza finché la caldaia è forte e il macchinario funziona a dovere". "Anche gli aristocratici del tempo di Luigi XVI la pensavano così; e così la pensano adesso l'Austria e Pio IX; e un bel mattino ci potrebbe capitare di trovarci tutti insieme per aria, *quando la caldaia scoppierà*". Harriet Beecher Stowe, *La capanna dello zio Tom*, Rizzoli, Milano 2011, p. 637.

25 Gemme, *Domesticating Foreign Struggles*, cit., p. 121. La corrispondenza sembra essere confermata da un aneddoto relativo al soggiorno di Stowe a Roma nel 1857. In quell'occasione, i gioiellieri Castellani la ringraziarono per il suo impegno

mano che l'unità andava prendendo forma, lettori e critici italiani affinarono le analogie con le divisioni e i dissidi che Stowe aveva messo in luce nella sua descrizione degli Stati Uniti: l'opposizione tra abolizionisti e schiavisti, e poi tra unionisti e confederati rappresentava la "line between barbarism and civilization" che, per Körner, faceva eco alla Guerra civile *sui generis* che si combatté prima tra lo Stato sabauda e il Regno borbonico per l'annessione del Meridione, e subito dopo tra il regno appena costituito e lo Stato pontificio.²⁶ Le considerazioni di carattere politico e sociale, oltre che morale e religioso, stimulate dal romanzo si diffusero non solo sulle pagine delle riviste e dei quotidiani dell'epoca ma anche nelle prefazioni e nelle introduzioni alle varie edizioni del libro che vennero pubblicate. Si trattava di giudizi e commenti differenti, spesso acuti e appassionati, che dimostravano come un romanzo popolare americano contribuisse a costruire l'identità della nazione italiana.

Tutti gli elementi di una rivoluzione: le donne, gli schiavi e la Chiesa

Segno del successo immediato raggiunto dal romanzo – ma anche dell'inevitabile proliferazione di versioni differenti e simultanee di una stessa opera in un mercato libraio frammentato come quello precedente l'unità –, nel 1852 furono pubblicate in Italia tre edizioni di

verso la causa antischiavista e le regalarono un cammeo con la testa di uno schiavo egiziano. In *Days with Mrs. Stowe*, Annie Fields riporta le parole che i gioiellieri rivolsero alla scrittrice: "Madam, we know what you have been to the poor slave. We are ourselves but poor slaves still in Italy; you feel for us; will you keep this gem as a slight recognition of what you have done?". Annie Fields, "Days with Mrs. Stowe", in *Authors & Friends*, Houghton Mifflin, Cambridge 1896. Citato in Anna Scacchi, "Born beneath a Tropic Sun: Shades of Brown and Masculinity in *Uncle Tom's Cabin* and *Agnes of Sorrento*", in Massimo Bacigalupo e Pierangelo Castagneto, a cura di, *America and the Mediterranean*, Otto Editore, Torino 2003, p. 426.

26 "Confine tra barbarie e civiltà". Körner, "A War for Uncle Tom", cit., p. 200. Sebbene sia discutibile che quella italiana fosse una vera e propria guerra civile – trattandosi di stati diversi e di sudditi che non erano stati parte di uno stesso organismo politico dai tempi dell'impero romano – una schiera sempre più consistente di storici interpreta in questi termini gli scontri politici e sociali che portano all'unità d'Italia. Su questo punto si veda, tra gli altri, il volume di Salvatore Lupo, *L'unificazione italiana: Mezzogiorno, rivoluzione, guerra civile*, Donzelli Editore, Roma 2011.

Uncle Tom's Cabin.²⁷ *La capanna dello zio Tom* stampata a Torino dalla casa editrice Fontana si presenta come la "prima versione italiana" ed è priva sia di pagine introduttive sia di riferimenti a curatori e traduttori. *Il tugurio dello zio Tom* uscito a Firenze con la casa editrice Mariani è privo anch'esso di introduzioni e riferimenti editoriali, e viene definito la "prima traduzione italiana".²⁸ *La capanna dello zio Tommaso, o La schiavitù* pubblicata dagli editori Borroni e Scotti di Milano è quella più utile a ricostruire l'impatto iniziale dell'opera sul panorama culturale italiano per via di un lungo apparato introduttivo che, oltre a includere la Prefazione scritta da Stowe, contiene anche informazioni sull'autrice e giudizi critici sul testo.

Il romanzo è diviso in quattro volumi ed è corredato da illustrazioni di alcuni momenti chiave della trama, a partire dalla prima immagine che, raffigurando la scena tratta dal capitolo dieci in cui Ed Haley incatena i piedi di Tom, pone sin dal frontespizio il tema della schiavitù al centro dell'opera. La Prefazione si apre con i dati del grande successo ottenuto dal libro sulle due sponde dell'Atlantico: "Non v'è stato né un giornale, né una rivista che non ne abbia dato un'analisi; né v'è casa ove non abbia penetrato; né uomo, donna, o fanciullo che, sapendo leggere, non l'abbia letto".²⁹ Dopo un accenno biografico su Stowe e una sintesi dei suoi lavori precedenti, la Prefazione riporta e commenta una serie di passi tratti da un articolo di John Lemoine, giornalista e critico della rivista parigina *Journal des Debats*. Sfruttando il consolidato processo di mediazione da parte della Francia delle opere straniere in Italia, il curatore rimarca come Lemoine riesca a mettere in luce "tutti gli elementi di una rivoluzione" di un libro che è "il colpo più profondo che sia stato mai scagliato sopra quest'ampia istituzione: la schiavitù".³⁰

Si fissa così un punto chiave della ricezione del romanzo: la narrativa non è più soltanto uno strumento comunicativo e un mezzo di intrattenimento, ma un'arma retorica che ha permesso a una scrittri-

27 Tra i vari studi sul mercato editoriale del Risorgimento si rimanda in particolare a Gabriele Turi, "Geografia editoriale nell'Italia del XIX secolo", *La fabbrica del libro*, VII, 2 (2001), pp. 1-10.

28 Da notare la traduzione dell'inglese "cabin" con "tugurio" prima che "capanna" diventasse la versione più accreditata.

29 Harriet Beecher Stowe, *La capanna dello zio Tommaso, o La schiavitù*, Borroni e Scotti, Milano 1852, p. 6.

30 Ivi, p. 7.

ce cristiana e americana di elevare “gli schiavi al grado delle creature umane” secondo gli insegnamenti del Vangelo.³¹ Ma la religione si declina anche in termini politici e ideologici quando Stowe traccia il parallelismo tra la condizione di Gesù Cristo e quella degli schiavi: è così che, secondo il critico, la storia di Tom dà vita a un “libro religioso e vendicatore”,³² in cui la pietà per i sottomessi diventa azione politica e la riflessione cristiana si tramuta in lotta per i diritti. In fondo, come viene ricordato nelle pagine intitolate “Cenni intorno l’autrice”, Stowe si era sempre spesa per le cause del cristianesimo, della libertà e della giustizia, a partire dal suo trasferimento nell’Ovest, nelle “contrade aperte di recente alla civiltà”,³³ dove iniziò a concepire *Uncle Tom’s Cabin*. Nella Prefazione intitolata “Al lettore”, la scrittrice racconta la genesi del romanzo e sostiene come esso ruoti intorno alla tesi per cui l’origine della schiavitù in America risalirebbe ai tempi della conquista e dello sfruttamento del continente africano da parte degli europei.³⁴ L’idea che razza e schiavitù dovessero essere comprese (anche) in termini di politica estera e interna, e secondo logiche economiche transnazionali e trans-storiche, offriva ai lettori e ai critici italiani una prospettiva interpretativa del testo che andava oltre l’empatia e la commozione per le vicende di Tom.

Proprio in questa direzione si mosse Giuseppe Sacchi che in un articolo pubblicato nel 1852, pur riconoscendo al romanzo l’intenzione di “riscattare i poveri schiavi delle piantagioni americane”, precisa come questo significhi “agit[are] le più vitali questioni della scienza economica”.³⁵ In un compendio universitario stampato in quello stesso anno si ribadisce l’ambigua relazione tra giustizia sociale e profitto finanziario: Francesco Corbani, infatti, sostiene che l’economia americana “esige il lavoro dei neri” – pena una crisi senza precedenti per la nazione – e prevede che soltanto una guerra avrebbe potuto decidere tra la moralità dell’uguaglianza degli uomini e la necessità della forza lavoro degli schiavi.³⁶ Le riflessioni di Sacchi e Corbani

31 Ivi, pp. 8-9.

32 Ivi, p. 14.

33 Ivi, p. 18.

34 Ivi, p. 23.

35 Giuseppe Sacchi, *Annali universali di statistica, economia pubblica, geografia, storia, viaggi e commercio*, Società degli editori degli annali universali delle scienze e dell’industria, Milano 1852, p. 232.

36 Francesco Corbani, *Economia sociale compendio a guida degli studenti nel pubblico*

mostrano come gli afroamericani asserviti descritti nel romanzo e la politica abolizionista di Stowe non fossero nozioni teoriche o argomenti di intrattenimento, ma specifici ingranaggi dei meccanismi politici, sociali ed economici che ancora tenevano insieme, sebbene in maniera sempre più blanda, gli stati del Nord e quelli del Sud.

Nel 1853 uscì a Milano *La capanna dello zio Tommaso: ossia La vita dei negri in America*, edizione in tre volumi della Tipografia di Claudio Wilmant. Oltre a essere il traduttore del romanzo, Benedetto Bermani è anche l'autore di una lunga Prefazione a quello che riteneva "un colossale ed inaudito successo".³⁷ Per Bermani, la fama riservata a Stowe e al suo romanzo non era legata alle "aberrazioni della moda" del momento, ma ai principi morali più puri del genere umano che trascendono le questioni più prettamente letterarie:³⁸ la schiavitù non è soltanto una forma di degenerazione dell'umanità ma una pratica che "deturpa" la repubblica americana, "società libera e cristiana" che, ancora giovane, "lotta coraggiosamente e felicemente contro l'antica civiltà europea".³⁹ Secondo la logica per cui anche l'abolizionismo era una particolare espressione dell'eccezionalismo americano, l'autore evidenzia l'esemplarità di un paese che combatte l'"orribile mostro dell'umano servaggio" in una guerra morale ormai propagatasi non solo nel Nord libero ma anche nel Sud schiavista.⁴⁰

Sempre nel 1853 uscì in due volumi *La capanna dello zio Tommaso. Scene della schiavitù de' negri in America*, tradotto da Baldassar Mazzoni ed edito da Giacomo Terni di Firenze. La copertina, in cui un afroamericano è sdraiato con i polsi ammanettati davanti a una capanna, e il disegno a colori posto prima del frontespizio e recante la didascalia "Le due bambine (Evangelina e Topsy), di faccia l'una all'altra, rappresentavano i due estremi della società (Capitolo venti)" collocano immediatamente al centro dell'opera la tragica condizione degli schiavi e l'ambigua relazione tra bianchi e neri. L'introduzione "Ai lettori" si limita a ripercorrere il successo del romanzo che, a

studio di Siena pel corso accademico dell'anno 1852-53, Landi e Alessandri, Siena 1852, pp. 242-243.

37 Harriet Beecher Stowe, *La capanna dello zio Tommaso: ossia, La vita dei negri in America*, Presso la tipografia di Claudio Wilmant e figli, Milano 1853, p. III.

38 Ivi, pp. III-IV.

39 Ivi, pp. IV; VI.

40 Ivi, p. VII.

pochi mesi dalla sua pubblicazione, si dice conti in ogni paese “tre, quattro e più traduzioni” e che, per la prima volta in Italia, viene riprodotto nella sua integrità. A differenza delle precedenti edizioni italiane e francesi, che secondo Mazzoni “furono falciate”, la nuova versione rende omaggio a “scene copiate dal vero con una fedeltà ed un colore mirabili”.⁴¹

Nello stesso anno uscì a Napoli per la casa editrice Nobile *La capanna di papà Tom: ovvero Vita de' negri in America*, una “libera versione dal francese” ad opera di Luigi Lo Gatto. Dopo aver riportato lunghi brani del saggio di Lemoine – lo stesso presente nell’edizione di Borroni e Scotti del 1852 –, la “Prefazione del traduttore francese” propone un confronto statistico tra le persone libere e quelle in schiavitù nei tredici stati meridionali per dimostrare, dati alla mano, i risultati dell’impegno abolizionista di Stowe. Come prova del valore politico del romanzo, Lo Gatto specifica che nel Nord degli Stati Uniti esso è stato accolto con “entusiasmo” mentre nel Sud ha suscitato “grida di furore”;⁴² per quanto concerne l’Italia, il critico prevede che i lettori saranno interessati all’opera, in quanto “a niuno può tornar indifferente di conoscere i costumi dell’altro emisfero”, ma non verranno mai del tutto coinvolti dalle sue tematiche. La schiavitù – sembra emergere dalla Prefazione – aveva radici e risvolti politici che riguardavano in primo luogo la nazione statunitense e toccavano solo a margine le popolazioni degli altri paesi.⁴³

I lettori italiani, invece, erano particolarmente interessati e sempre a Napoli, il 19 marzo dello stesso anno, la rivista *L’Omnibus pittoresco* dedicò l’articolo di apertura al romanzo che combatteva la “schiavitù dei negri che insozza la tanto vantata civiltà d’America”.⁴⁴ Sebbene rimarchi in più occasioni che *Uncle Tom’s Cabin* costituisce “il colpo più tremendo che siasi finora dato ad un’empia e sacrilega istituzione”,⁴⁵ il critico registra anche una certa ambiguità nella denuncia sociale di Stowe: “Eppure queste vive dipinture che come fuoco s’insinuano

41 Harriet Beecher Stowe, *La capanna dello zio Tommaso. Scene della schiavitù de' negri in America*, Giacomo Terni editore, Firenze 1853, pp. 3-4.

42 Harriet Beecher Stowe, *La capanna di papà Tom: ovvero Vita de' negri in America*, Stabilimento tipografico di Gaetano Nobile, Napoli 1853, p. 9.

43 *Ibidem*.

44 Vincenzo Torelli, a cura di, *L’omnibus pittoresco. Enciclopedia letteraria ed artistica*, X, Tipografia dell’Omnibus, Napoli 1853, p. 193.

45 *Ivi*, p. 194.

nell'animo dei lettori, sono al di sotto del vero poiché l'amor del paese è tanto possente nella Beecher, che gli usa carità ancor quando ne scovre le colpe!"⁴⁶ Lo snodo è fondamentale poiché, se da un lato allinea la figura di Stowe a quella di Lincoln, dall'altro insinua un dubbio sui veri intenti del loro antischiavismo: ciò che sembrava realmente caratterizzare l'azione politica dell'autrice non era tanto un impulso morale rivolto all'abolizione della schiavitù quanto una forma di nazionalismo finalizzato alla ricomposizione del paese.

In linea con questa lettura politica che complicava il rapporto tra le divisioni interne al paese e la condizione degli afroamericani, Lodovico Menin scrisse nel 1859 sulle controversie che nel giro di due anni avrebbero portato allo scoppio della Guerra civile: se la storia dello zio Tom esprimeva un "sentimento d'umanità, di giustizia" riconosciuto in maniera unanime nel Nord, essa era vista negli stati meridionali come "un felice ingegno venduto ai nemici della loro prosperità".⁴⁷ Il Sud non avrebbe mai modificato i propri ordinamenti, tantomeno abolito la schiavitù, e se fosse stato costretto, profetizza Menin, avrebbe difeso con le armi un "elemento vitale nell'organismo d'una vasta e potente società".⁴⁸ Era opinione diffusa in Italia che la schiavitù fosse una questione particolarmente radicalizzata negli Stati Uniti e molti ritenevano che essa potesse essere eliminata soltanto con l'uso della violenza. L'articolo "Il martirio d'un abolizionista" uscito sulla *Gazzetta dei tribunali* il 12 marzo 1853 rimarca il ruolo di *Uncle Tom's Cabin* nello smantellamento della vergognosa pratica ma precisa pure che la formale e definitiva condanna dell'istituzione sarebbe arrivata solo con uno scontro armato: "l'impiego della forza tornerà necessario a costringere i partigiani della schiavitù a rinunciare a' loro pregiudizii, e più di tutto a sacrificare il loro personale interesse".⁴⁹

L'integrità morale dell'impegno politico di Stowe fu fortemente contestata dalla stampa cattolica, come dimostra l'attacco comparso

46 *Ibidem*.

47 Lodovico Menin, "Sulle cause che resero finora infruttuose le misure prese per abolire la tratta dei negri e come un tale scopo si potrebbe raggiungere", in *Memorie dell'I. R. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti*, I. R. Istituto, Venezia 1859, p. 93.

48 *Ibidem*.

49 "Il martirio d'un abolizionista", in *Gazzetta dei tribunali*, III, Tipografia di Giuseppe Redaelli, Milano 1853, p. 125.

sulle pagine degli *Annali delle scienze religiose*. Per Vincenzo Prinzi-valli, il successo raggiunto dal romanzo era immeritato perché, oltre a palesare evidenti limiti artistici, esso raccontava una storia “fuori della verità e della giustizia”.⁵⁰ La critica aveva una matrice dottrinale: Stowe, a detta di Prinzi-valli, aveva scritto il libro con “mano eretica”, non tenendo assolutamente in considerazione il fatto che “solo il cattolicesimo poté poco a poco, ma con somma efficacia, proclamare l’affrancamento di mezzo genere umano”.⁵¹ Su questa linea, l’articolo “La schiavitù in America e la *Capanna dello zio Tom*” critica l’autrice per non aver mai ricordato l’impegno della Chiesa cattolica per l’abolizione della schiavitù e per aver, piuttosto, enfatizzato le “maravigliose virtù acquistate dai Negri dalla *sola* lettura della *sola* Bibbia”, condizione di per sé non sufficiente all’impresa.⁵² La non ortodossia del romanzo è anche al centro dell’articolo “La capanna dello zio Tomaso”, pubblicato nel gennaio del 1853 sulla rivista *L’amico cattolico*. L’autore sostiene che Stowe aveva confuso questioni politiche e morali, considerato che la schiavitù negli Stati Uniti era innanzitutto un fenomeno economico, e non umanitario; e a questo aggiunge che “la subitanea abolizione della schiavitù sarebbe [...] fatale alla società, fatale agli stessi schiavi”.⁵³

Anche alla luce di tali polemiche, nel 1853 lo Stato pontificio – che non si schierò mai apertamente contro gli schiavisti del Sud, pur non avendone mai difese le ragioni – decise di censurare *Uncle Tom’s Cabin*. Un articolo del 23 maggio 1853 della *Gazzetta del popolo* diede la notizia e riportò le argomentazioni con cui la Chiesa cercava di convincere milioni di lettori sul fatto che il romanzo non fosse espressione del vero cristianesimo: “la loro anima”, spiega l’autore, “è stata avvelenata da dottrine perverse e dannevoli”, contrarie alla religione.⁵⁴ Non mancarono le reazioni, comprese quelle dei giornali

50 Vincenzo Prinzi-valli, “La capanna dello zio Tom”, in Antonino De Luca e Giacomo Arrighi, a cura di, *Annali delle scienze religiose*, Tipografia delle belle arti, Roma 1853, p. 315.

51 Ivi, p. 316.

52 “La schiavitù in America e la *Capanna dello zio Tom*”, in *La civiltà cattolica*, XIV, 2, Tipi della civiltà cattolica, Roma 1853, p. 495.

53 “La capanna dello zio Tomaso”, in *L’amico cattolico*, Tipografia Giuditta Boniardi-Pogliani, Milano 1853, p. 81.

54 *Gazzetta del popolo. L’Italiano*, VI, 121, Stamperia Gazzetta del Popolo, Torino 1853, p. 7.

satirici che schernirono il ritardo con cui si mosse la censura pontificia. Il 2 luglio 1853, *Il fischiotto* ironizzò su come l'opera fosse stata riconosciuta "manichea o luterana, e messa all'Indice, per impedirne la lettura – dopo che se n'erano spacciati qualche milioni di copie".⁵⁵ Il 21 settembre, *L'annotatore friulano* riferì che "la sacra romana Inquisizione" aveva vietato la lettura del romanzo e, in tono beffardo, si rallegrava che "i buoni effetti che dovea produrre quel libro contro il peccato della schiavitù di cui sono infette alcune Nazioni cristiane, sono già ottenuti".⁵⁶

Mentre molti critici si soffermavano sulla portata morale del lavoro di Stowe, altri cercavano di metterne in risalto il valore letterario e culturale. Il 19 gennaio 1853, un articolo su *L'annotatore friulano* riteneva che il successo de *Uncle Tom's Cabin* derivasse innanzitutto dal suo essere "il romanzo dell'attualità, dell'opportunità: il romanzo che chiama a pensare sulla tratta dei negri, sulla loro schiavitù, sui loro maltrattamenti, sul bisogno di cancellare la macchia più obbrobriosa che possa imputarsi al genere umano".⁵⁷ L'autrice sapeva raccontare gli orrori di una società democratica come quella statunitense con un romanzo che superava "l'attuale bassezza di questo genere di letteratura" e si ergeva all'altezza dei lavori di Dumas e Scott.⁵⁸ *Il crepuscolo* dedicò tre articoli all'opera. Il primo, uscito il 23 gennaio 1853, rispondeva alla critica piuttosto diffusa sulla mancanza di unità nell'intreccio narrativo di un testo che "si componeva di due o tre novelle che si amalgamavano di rado e si sviluppavano parallelamente".⁵⁹ Ciò che teneva insieme il libro, afferma l'autore, era la forte denuncia morale della schiavitù come "orribile ed inumana istituzione"; e questo obiettivo rendeva *Uncle Tom's Cabin* differente rispetto agli altri romanzi, soprattutto francesi, in circolazione allora in Italia.⁶⁰ L'articolo del 13 febbraio si concentrava sugli aspetti più prettamente stilistici ed elogiava il realismo con cui Stowe "ha tentato di strappare un rimorso e un delitto alla coscienza d'un popo-

55 *Il fischiotto*, Tipografia Cassone, Torino 1853, p. 639.

56 *L'Annotatore friulano. Giornale di agricoltura, arti, commercio e belle lettere*, Trombetti-Murero, Udine 1853, p. 299.

57 *Ivi*, p. 6.

58 *Ivi*, pp. 6-7.

59 *Il crepuscolo. Rivista settimanale di scienze, lettere, arti, industria e commercio*, Antonio Arzone, Milano 1853, p. 73.

60 *Ibidem*.

lo”;⁶¹ il pezzo del 27 febbraio, invece, slegava l’opera dai discorsi sullo schiavismo e sull’abolizionismo, e la presentava come un ritratto realistico di “quella società così metodica, contegnosa, positiva, che non brilla né pel fantastico delle rovine, né per l’eleganza capricciosa del disordine”, che sembrava in ottica internazionale differenziarsi sempre più da quelle europee.⁶²

A prescindere dalla sua caratura artistica e letteraria e dal suo peso politico e ideologico, il romanzo attrasse le critiche di chi lo riteneva responsabile di aver lanciato in Italia una vera e propria moda. Il 31 gennaio 1853, *Il fischiotto* commentò l’ennesimo adattamento del testo ammettendo di essere sul “punto di dover gridare: chi ci libera dallo zio Tom?”.⁶³ Il 2 aprile 1853 la stessa rivista propose una grottesca sezione intitolata “La tratta dei negri” e firmata dallo zio Tom, il quale schernisce dall’oltretomba coloro che discutono dell’abolizione della schiavitù dopo aver letto il testo della sua “storiografia” ed essere diventati dei “negrofilo”.⁶⁴ Il 24 aprile 1853, *L’alchimista friulano* parlò in tono pungente di una vera e propria “Oncletomonomania” o “Ziotommasitide”: il successo ottenuto da questo tipo di “letteratura nera” rappresentava una miniera da sfruttare e, denunciava il critico, la pubblicazione de *La chiave della capanna dello zio Tom* era solo l’inizio di una serie infinita di volumi sullo stesso soggetto che avrebbe potuto includere romanzi quali “*La serratura della capanna dello zio Tom. – Lo scalino della capanna dello zio Tom. – La imposta della porta della capanna dello zio Tom. – [...] Il figlio dello zio Tom; quindi i piccoli nipoti d’Elisa [...]*”.⁶⁵

61 Ivi, p. 105.

62 Ivi, pp. 131-32.

63 *Il fischiotto*, cit., p. 103.

64 Ivi, p. 332.

65 Camillo Giussani e Carlo Serena, a cura di, *L’Alchimista friulano*, Vendrame, Trieste 1853, p. 134. Il 2 luglio 1853 *Il fischiotto* ironizza sull’intenzione di Stowe di scrivere due romanzi intitolati *Il foro della chiave della capanna dello zio Tommaso* e *Il magnano che ha fatto la chiave della capanna dello zio Tommaso*. *Il fischiotto*, cit., p. 642. Il 30 luglio 1853, sulla stessa scia ironica e sarcastica, si annuncia l’imminente pubblicazione del romanzo *Il vicino della cognata della moglie del magnano che ha fabbricato la chiave della capanna dello zio Tommaso*. Ivi, p. 738.

Lincoln, John Brown e poi il regime fascista

Durante la Guerra civile e il periodo postbellico, i lettori e i critici italiani concentrarono la propria attenzione sulle contraddizioni della scena politica americana descritta da Stowe e cercarono di individuare in esse possibili indicatori di quanto stava accadendo in patria. A differenza degli Stati Uniti, in Italia non era mai esistita una pratica schiavista ufficialmente riconosciuta e l'idea di unità nazionale espressa dal Risorgimento discordava da quella di *reunion* – intesa come riunificazione geografica e politica, e di riconciliazione morale e sociale – formulata durante la *Reconstruction Era*. Eppure, come sintetizza Daniele Fiorentino nel suo volume *Gli Stati Uniti e Il Risorgimento d'Italia: 1848-1901*, il principio dell'autodeterminazione, i contrasti tra il governo centrale e le realtà locali, le disparità sociali ed economiche tra il Nord e il Sud, e la ricerca di un posto di primo piano sullo scenario politico ed economico internazionale erano elementi di contatto tra i due paesi.⁶⁶ E presumibilmente erano anche i comuni denominatori delle opinioni che all'epoca americani e italiani esprimevano sul testo.

Per il critico letterario Gustavo Frederix, gli Stati Uniti incarnavano il “mostruoso controsenso della civilizzazione” e la storia dello zio Tom appariva come una delle poche ancore di salvezza per la società americana: “Ma ecco che comparisce un libro, scritto da una donna, un romanzo; grazie a Dio, il romanzo può ancora all'occasione, correggere quel falso positivismo dell'uomo di Stato, perché alla diplomazia della politica, oppone l'eterna verità del cuore umano...”

66 Daniele Fiorentino, *Gli Stati Uniti e il Risorgimento d'Italia: 1848-1901*, Gangemi, Roma 2015. Sui rapporti che l'Italia intrattenne con gli Stati Uniti nella seconda metà dell'Ottocento si veda anche Sara Antonelli, Daniele Fiorentino e Giuseppe Monsagrati, a cura di, *Gli americani e la Repubblica romana del 1849*, Gangemi, Roma 2001. Il volume analizza come l'esperimento della Repubblica romana riprendesse e rielaborasse i principi che avevano ispirato la costituzione della nuova nazione americana alla luce del principio dell'autodeterminazione dei popoli. Particolarmente utile è anche il volume di Daniele Fiorentino e Matteo Sanfilippo, a cura di, *Gli Stati Uniti e l'unità d'Italia*, Gangemi, Roma 2004. Prendendo le mosse dal già citato *Gli americani e la Repubblica romana del 1849*, il testo propone una serie di documenti utili ad analizzare la reazione degli Stati Uniti all'unità d'Italia e le conseguenze che tale evento ebbe in termini di politica estera.

e la presidenza di Lincoln esce dalla *Capanna dello Zio Tom*".⁶⁷ Con un occhio all'Italia, Frederix riteneva che l'esempio di Stowe dimostrava come la finzione letteraria potesse emendare gli errori della politica e aprire la strada a un presidente illuminato come Lincoln. Conclusosi il conflitto, nel 1866 Giuseppe Manno confermò il valore politico di un testo che, inteso come un riverbero artistico dell'opposizione fra l'Unione e la Confederazione, fece sì che si combattesse "da Americani contro ad Americani una guerra delle più lunghe, delle più feroci, delle più accanite, delle più fratricide dei giorni nostri".⁶⁸ Scrivendo della letteratura negli Stati Uniti, Giuseppe Spera affermò che il romanzo promuoveva "l'abolizione della schiavitù dei Negri" per dimostrare a tutto il mondo come la nazione americana fosse intenta "a salire allo apogeo di una civiltà vera e benefica".⁶⁹ L'attivismo di Stowe non si era limitato alla scrittura ma aveva spinto il paese verso il conflitto che segnò la fine della "umiliante e barbara schiavitù" e che riconfermò le sue virtuose aspirazioni.⁷⁰

L'autrice e il suo lavoro erano ormai diventati dei punti di riferimento per la cultura italiana: nel 1870, il critico Gustavo Strafforello – che a distanza di una decina di anni avrebbe scritto la prima storia della letteratura statunitense in Italia – paragonò il successo dei libri di Louisa May Alcott *Little Women* e *An Old-Fashioned Girl* proprio a quello di *Uncle Tom's Cabin*.⁷¹ Nel 1871, a dimostrazione di come le donne potessero far coesistere gli impegni domestici con le aspirazioni intellettuali, Caterina Pigorini proponeva l'esempio di Stowe, la quale aveva ammesso di aver composto "quel famoso romanzo che provocò la liberazione degli schiavi facendo sola la cucina di casa".⁷² Nel 1873, un articolo de *La rivista europea* reinterpretò gli ultimi anni della storia americana alla luce delle vicende dello zio Tom: dopo aver ricordato come "il mondo incivilito" si fosse commosso

67 Gustavo Frederix, *Il banchetto dei miserabili presieduto da Vittor Hugo*, Detken, Napoli 1863, p. 23.

68 Giuseppe Manno, *Della fortuna delle frasi*, Unione tipografico-editrice, Torino 1866, p. 187.

69 Giuseppe Spera, *Saggi estetico-storico-critici*, Stabilimento tipografico di V. Santanello, Potenza 1870, pp. 219-220.

70 Ivi, p. 220.

71 Gustavo Strafforello, "Rassegna letteraria straniera", in *La rivista europea*, I, 3, Tipografia Fodratti, Firenze 1870, p. 584.

72 Caterina Pigorini, *L'educazione moderna*, E. Treves, Milano 1871, p. 35.

per un racconto che “metteva a nudo la piaga più profonda degli Stati Uniti”, l’autore riporta la rabbia che aveva suscitato la notizia dell’esecuzione di John Brown: “La politica tacque, ma la letteratura versò sulla vittima un torrente di simpatia”.⁷³ Non solo la portata tematica ma anche la caratura artistica dell’opera erano ormai consolidate. Nel suo studio sui generi letterari, Lazzarino Tivano propose *Uncle Tom’s Cabin* come uno dei massimi esempi del “romanzo sociale e di costumi”, la modalità narrativa che “esamina la società, ne scruta le piaghe, ne vaglia i costumi, e suggerisce un rimedio al male sociale”.⁷⁴

Queste ultime considerazioni facevano seguito non solo alla nuova condizione politica del Regno d’Italia dopo la presa di Roma ma anche alla recente pubblicazione di una nuova traduzione di *Uncle Tom’s Cabin*, uscita nel 1871 ad opera della casa editrice Serafino Muggiani di Milano. Priva di un apparato introduttivo, l’edizione si apre con il disegno realizzato da Antonio Massutti della scena tratta dal capitolo trenta in cui Tom viene visitato prima di essere comprato dal nuovo padrone. Ai fini della ricezione del volume, l’elemento più interessante è probabilmente la copertina, in cui per la prima volta rispetto alle versioni italiane precedenti non compare né lo zio Tom né la sua capanna ma Eliza che, con in braccio il figlio Harry, è ritratta mentre sta per attraversare il fiume che darà loro la libertà. Una libertà che è simbolicamente quella degli schiavi americani ma anche quella degli italiani, che proprio nel 1871 potevano considerare raggiunta la propria unità nazionale dopo essersi liberati dal potere asburgico e papale.

Le numerose edizioni e traduzioni, i giudizi acuti e appassionati o ironici e grotteschi, e i parallelismi tra il Risorgimento italiano e la scena politica americana nei due decenni a cavallo della Guerra civile sono il segno di come *Uncle Tom’s Cabin* abbia accompagnato la nascita del nuovo paese. E avrebbe accompagnato anche altre fasi della storia italiana, attraverso la ripresa e lo stravolgimento di molti dei valori che aveva inizialmente ispirato. Durante il ventennio fascista, il romanzo visse un secondo straordinario periodo di successo, grazie anche al regime che vedeva in esso un mezzo in grado di rafforza-

73 *La rivista europea*, III, 1, Tipografia Fodratti, Firenze 1873, p. 562.

74 Lazzarino Tivano, *Antologia italiana di prose e poesie ad uso delle scuole*, Tipi di Luigi Sambolino, Genova 1877, p. 346.

re l'identità nazionale: la rappresentazione delle tragiche condizioni degli schiavi indeboliva la visione degli Stati Uniti come simbolo di libertà e democrazia; allo stesso tempo, l'ubbidiente e devoto Tom incarnava il soggetto ideale delle mire espansionistiche italiane.⁷⁵ Per i fascisti, il libro non era più il manifesto abolizionista per eccellenza; esso era diventato un documento che legittimava la sudditanza dei neri e giustificava la colonizzazione come un processo necessario per permettere alle popolazioni africane di entrare a far parte di un nuovo impero. Questa brevissima apertura sulla fortuna di *Uncle Tom's Cabin* durante il ventennio, tutt'altro che esaustiva, vuole soltanto ribadire la portata di un'autrice che fu inspiegabilmente ignorata da Pavese, Vittorini e dagli altri fondatori dell'americanistica in Italia, e il valore di un testo la cui collocazione all'interno del filone della letteratura per l'infanzia ne ha spesso attenuato e distorto la forte carica politica e ideologica.

Enrico Botta insegna Lingue e Letterature Anglo-Americane all'Università di Verona. Tra i suoi principali interessi di ricerca si segnalano la narrazione dell'impero americano durante l'età della Ricostruzione. Nel 2017 è stato pubblicato il suo volume *Fate in His Eye and Empire on His Arm. La nascita e lo sviluppo della letteratura epica statunitense* (La scuola di Pitagora); la sua seconda monografia *Desiderai un nuovo mondo. La letteratura dell'impero americano sulla Ricostruzione* (Ombre corte) è uscita nel 2020.

75 Durante la seconda metà dell'Ottocento furono pubblicate in Italia venticinque edizioni del romanzo, mentre furono sessantotto quelle uscite tra il 1900 e il 1943. Valentina Abbatelli, "African-American Slave or Subject of the Italian Colonial Empire? The Trajectory of Uncle Tom in Italy during the Fascist Ventennio", *Tropos*, III, 1 (2015), p. 24.

“Our International Copyright Law”: regolamentazione e dinamiche del diritto di traduzione in Italia nel primo Novecento

Anna Lanfranchi

Gli studi sulla ricezione della letteratura statunitense in Italia, così come sulla storia della traduzione in generale, hanno dedicato uno spazio limitato a uno degli elementi caratterizzanti del moderno mercato delle traduzioni: lo sviluppo della tutela internazionale del diritto d'autore. Mentre nella maggior parte degli stati europei e del continente americano le figure di autore, traduttore e editore andarono incontro a un processo di professionalizzazione, a partire dalla fine del Settecento crebbe anche la consapevolezza del valore – economico, culturale e morale – del lavoro intellettuale all'interno di realtà editoriali contraddistinte da nuove dinamiche, dimensioni geografiche e livelli di industrializzazione. Tramite un approccio interdisciplinare, che comprende la storia del diritto d'autore e l'analisi di fonti archivistiche in chiave transnazionale, il presente articolo getta luce sulle modalità con cui l'Italia aderì alla Convenzione di Berna, sull'origine del mutuo riconoscimento della proprietà intellettuale di cittadini italiani e statunitensi e sull'azione di un network specializzato di agenti attivi tra Europa e Stati Uniti per dimostrare la relazione simbiotica tra la tutela del copyright a livello internazionale e lo sviluppo di un mercato dei diritti di traduzione, che costituì un elemento chiave per la nascita dell'industria italiana delle traduzioni nella prima metà del secolo scorso.¹

1 Sul ruolo delle traduzioni nell'editoria italiana della prima metà del Novecento, si vedano Francesca Billiani, *Culture nazionali e narrazioni straniere. Italia, 1903-1943*, Le Lettere, Firenze 2007; Jane Dunnett, *The 'mito americano' and Italian Literary Culture under Fascism*, Aracne editrice, Ariccia 2015; Edoardo Esposito, *Con altra voce. La traduzione letteraria tra le due guerre*, Donzelli, Roma 2018; Giorgio Fabre, *L'elenco. Censura fascista, editoria e autori ebrei*, Silvio Zamorani editore, Torino 1998; Valerio Ferme, *Tradurre è tradire. La traduzione come sovversione culturale sotto il Fascismo*, A. Longo Editore, Ravenna 2002; David Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-2000)*, il Mulino, Bologna 2000; Christopher Rundle, *Publishing Translations in Fascist Italy*, Peter Lang, Bern 2010.

“*Our International Copyright Law*. It was impossible to write the first word of the above title without a certain sense of satisfaction. At last an international copyright law is ours; and though it is not one to be proud of, it is certainly gratifying to have outlived the shame of having none at all”.² Così l’editore Henry Holt salutò, nel 1891, la prima legge statunitense che garantisse protezione alle opere di autori stranieri sul territorio dello stato nordamericano. Il Platt-Simmonds International Copyright Act, meglio conosciuto come Chace Act dal nome del senatore che nel 1887 presentò il progetto al Congresso, rappresentò il risultato di più di cinquant’anni di lavoro da parte di autori e editori in favore di una protezione internazionale del lavoro intellettuale.³

Le prime leggi in materia, risalenti al 1790 e al 1831, avevano infatti escluso le opere di autori stranieri, in lingua originale o in traduzione, dal godimento dei privilegi garantiti agli autori statunitensi con lo scopo, secondo Aubert J. Clark, di supportare lo sviluppo dell’industria manifatturiera del libro e rendere disponibili libri a basso costo per un numero sempre più alto di lettori grazie alle ristampe pirata delle opere non tutelate degli autori britannici; una scelta che sfociò in una “wave of piracy” nei decenni centrali del secolo.⁴ Entro la prima metà dell’Ottocento, questo fenomeno assunse dimensioni tali da giustificare, secondo Peter Baldwin, la definizione degli Stati Uniti come “the largest copyright offender.”⁵ La posizione america-

2 “La nostra legge sul diritto d’autore internazionale. Era impossibile scrivere la prima parola del titolo qui sopra senza un certo senso di soddisfazione. Finalmente, una legge sul diritto d’autore internazionale è nostra; e se anche non è tale da renderci orgogliosi, è certamente gratificante aver superato la vergogna di non averne nessuna”, Henry Holt, *Our International Copyright Law*, New York 1891 (dove non indicato diversamente, le traduzioni sono mie).

3 Aubert J. Clark, *The Movement for International Copyright in Nineteenth Century America*, Greenwood Press, Westport 1973. Sull’isolamento degli Stati Uniti nel mercato internazionale del copyright, si vedano Peter Baldwin, *The Copyright Wars: Three Centuries of Trans-Atlantic Battle*, Princeton University Press, Princeton 2014; Sam Ricketson e Jane C. Ginsburg, *International Copyright and Neighbouring Rights: The Berne Convention and Beyond*, 2 volumi, Oxford University Press, New York 2006; Peter Jaszi e Martha Woodmansee, “Copyright in Transition”, in Carl F. Kaestle e Janice A. Radway, a cura di, *A History of the Book in America: Volume 4, Print in Motion: The Expansion of Publishing and Reading in the United States, 1880-1940*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 2009, pp. 90-101.

4 Clark, *The Movement for International Copyright*, cit., pp. 27-40.

5 Baldwin, *The Copyright Wars*, cit., p. 113.

na rappresentava, in maniera estrema, il concetto anglo-americano di copyright, fissato temporalmente per poi far cadere le opere artistiche e letterarie nel pubblico dominio a vantaggio della società, in opposizione all'idea, tipica dei *civil law countries*, dell'esistenza di un naturale diritto d'autore ("author's right", o "droit d'auteur") che definisce il rapporto tra creatore e opera.⁶

Questo gap, ridotto nelle prime elaborazioni settecentesche del diritto d'autore, raggiunse la sua massima dimensione nel corso dell'Ottocento, per poi vedere, nel secolo successivo, la vittoria dell'approccio continentale.⁷ A partire dagli anni Trenta dell'Ottocento, infatti, la necessità di una legge che tutelasse le opere statunitensi oltre il continente diede vita a iniziative volte al raggiungimento di un accordo almeno con la Gran Bretagna.⁸ Se da un lato la crescente collaborazione tra editori del vecchio e del nuovo continente aveva evidenziato la necessità di una protezione del diritto d'autore a livello internazionale, lo sviluppo della letteratura statunitense, ampiamente piratata in Europa, rese evidente all'attenzione degli autori i vantaggi che il diritto d'autore internazionale avrebbe portato alla battaglia per l'emancipazione economica delle professioni letterarie, mentre gli Stati Uniti gradualmente "turned from an eager importer of European content to the world's largest exporter".⁹

Grazie alle disposizioni dell'International Copyright Act, gli Stati Uniti videro una "great growth of the subsidiary rights market".¹⁰ Così come per gli autori dei paesi europei aderenti alla Convenzione

6 Ivi, pp. 8-12, 14-52, 109-21. Si vedano anche Simone Aliprandi, *Capire il copyright. Percorso guidato nel diritto d'autore*, Ledizioni, Milano 2012, pp. 33-35; Benedict Atkinson e Brian Fitzgerald, *A Short History of Copyright: The Genie of Information*, Springer, Cham 2014, p. 50; Paul Goldstein e Bernt P. Hugenholtz, *International Copyright: Principles, Law and Practice*, Oxford University Press, Oxford 2010, pp. 6-8; Ricketson e Ginsburg, *International Copyright and Neighbouring Rights*, cit., pp. 529-36.

7 Ivi, pp. 53-125, 144-56, 159-62, 261-317.

8 Clark, *The Movement for International Copyright*, cit., p. 41.

9 "[...] da appassionato importatore di contenuti europei" diventarono il più "grande esportatore del mondo", Baldwin, *The Copyright Wars*, cit., pp. 121-122; Clark, *The Movement for International Copyright*, pp. 44-54.

10 "[...] grande crescita del mercato dei diritti sussidiari", James L.W. West, "The Expansion of the National Book Trade System", in *A History of the Book in America: Volume 4, Print in Motion*, cit., pp. 85-87.

di Berna, la legge consentì agli scrittori nordamericani di negoziare ristampe, adattamenti e traduzioni al di là dei propri confini.¹¹ Affidandosi alle cure di una nuova figura professionale, l'agente letterario, all'inizio del nuovo secolo gli autori erano ormai attenti alle clausole contrattuali che stabilivano l'utilizzo dei diritti primari e secondari; e se le traduzioni non potevano competere con le offerte per serializzazioni e trasposizioni cinematografiche, gli anticipi e le percentuali sui diritti di traduzione erano destinati a una crescita costante nel corso del secolo.¹² A.P. Watt, James B. Pinker and Curtis Brown, le agenzie letterarie più note della piazza londinese, aprirono filiali in America – dove anche società come la Authors' League of America fornirono servizi simili a quelli degli agenti letterari – accanto agli uffici di agenti indigeni come Paul Revere Reynolds, Harold Ober, Maxim Lieber e Brandt and Brandt. Questi ultimi, a loro volta, conclusero rappresentanze esclusive con agenzie e case editrici inglesi, sviluppando una stretta rete di contatti volta alla negoziazione del diritto d'autore tra i due lati dell'Atlantico.¹³

Per quanto riguarda i rapporti con l'Italia, la base legale su cui si sviluppò il mercato dei diritti di traduzione fu, da un lato, il raggiungimento di una uniformità in materia di diritto d'autore in epoca postunitaria; dall'altro, la firma di un accordo bilaterale nel 1892. Sul fronte italiano, infatti, gli studi sul passaggio "dal privilegio di stampa alla proprietà letteraria" hanno dimostrato come la tardiva unificazione del paese contribuì a rallentare lo sviluppo di una legge sul diritto d'autore comune a tutto il territorio nazionale.¹⁴ Fino a

11 James L.W. West, *American Authors and the Literary Marketplace Since 1900*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1988, pp. 114-23.

12 West, *American Authors and the Literary Marketplace*, cit., pp. 139-143.

13 Ivi, pp. 77-102. Sulla nascita dell'agente letterario, si vedano Mary Ann Gillies, *The Professional Literary Agent in Britain, 1880-1920*, University of Toronto Press, Toronto 2007; James Hepburn, *The Author's Empty Purse and the Rise of the Literary Agent*, Oxford University Press, London 1968; Francis Scott Fitzgerald e Harold Ober, *As Ever, Scott Fitz—: Letters Between F. Scott Fitzgerald and His Literary Agent Harold Ober, 1919-1940*, a cura di Matthew Joseph Bruccoli, Lippincott, Philadelphia-New York 1972; Paul Revere Reynolds, *The Middle Man: The Adventures of a Literary Agent*, William Morrow & Company, New York 1972.

14 Sulla storia del diritto d'autore in Italia, si vedano Maurizio Borghi, *La manifattura del pensiero. Diritti d'autore e mercato delle lettere in Italia (1801-1865)*, Franco Angeli, Milano 2003; Giorgio Jarach, *Manuale del diritto d'autore*, Mursia, Milano 1983; Maria Iolanda Palazzolo, *La nascita del diritto d'autore in Italia. Concetti, interessi,*

tutta la prima metà dell'Ottocento, infatti, non erano rari i casi di edizioni pirata di opere di autori italiani pubblicate appena al di là del confine dello stato di appartenenza, in una costante tensione tra la protezione dei diritti dell'autore, di ordine regionale, e il potenziale mercato delle opere stampate in lingua italiana, comune a gran parte della penisola.¹⁵ La *Convenzione austro-sarda a favore della proprietà e contro le contraffazioni delle opere scientifiche letterarie e artistiche* del 1840 rappresentò, in questo senso, un primo tentativo di collaborazione in epoca preunitaria; ma la mancata adesione del Regno di Napoli segnò il fallimento dell'esperimento.¹⁶

Solo nel 1865, la legge 25 giugno 1865, n. 2337 vide finalmente l'applicazione di un medesimo livello di protezione nell'intera penisola. La legge, attraverso le revisioni del 1875 (legge 10 agosto 1875, n. 2652) e del 1882 (legge 18 maggio 1882, n. 756; regio decreto 19 settembre 1882, n. 1012) fissò il termine di protezione delle opere letterarie all'intera vita dell'autore o a quarant'anni dalla data di prima pubblicazione, nel caso in cui la morte dell'autore si verificasse prima di tale termine.¹⁷ Risolto il problema della protezione delle opere in lingua italiana, iniziava a porsi anche in Italia quello riguardante la tutela delle traduzioni. La legge del 1865 aveva stabilito una finestra di dieci anni dalla data di pubblicazione, all'interno della quale un autore poteva valersi del proprio diritto di autorizzare una traduzione all'estero, in un quadro di reciprocità a livello internazio-

controversie giudiziarie (1840-1941), Viella, Roma 2013; Vanessa Roghi, "Il dibattito sul diritto d'autore e la proprietà intellettuale nell'Italia fascista", *Studi Storici*, 48, 1 (2007), pp. 203-240; Chiara De Vecchis e Paolo Traniello, *La proprietà del pensiero. Il diritto d'autore dal Settecento a oggi*, Carocci, Roma 2012. Una utile fonte di informazioni sullo sviluppo del diritto d'autore nella sua dimensione internazionale è il database *Codice del diritto d'autore*, a cura di Luigi Carlo Ubertazzi, <http://www.ubertazzi.it/publicazioni/codice-del-diritto-dautore>, ultimo accesso il 7/9/2021.

15 Palazzolo, *La nascita del diritto d'autore*, cit., pp. 37-42; De Vecchis e Traniello, *La proprietà del pensiero*, cit., pp. 63-66. Sul caso esemplare delle edizioni fiorentine del Manzoni, si veda Palazzolo, *La nascita del diritto d'autore*, cit., pp. 85-91.

16 Palazzolo, *La nascita del diritto d'autore*, cit., pp. 13-45; De Vecchis e Traniello, *La proprietà del pensiero*, cit., p. 66.

17 Ferruccio Foà, 'Diritto d'autore', in *Enciclopedia Italiana*, http://www.treccani.it/enciclopedia/diritto-d-autore_%28Enciclopedia-Italiana%29, ultimo accesso il 7/9/2021; Ricketson e Ginsburg, *International Copyright and Neighbouring Rights*, cit., pp. 7, 12-13, 542-43, 571-72; De Vecchis e Traniello, *La proprietà del pensiero*, cit., pp. 101-107; Palazzolo, *La nascita del diritto d'autore*, cit., pp. 50-59.

nale (art. 44).¹⁸ Ecco a questo proposito il testo del regio decreto 19 settembre 1882, n. 1012:

Art. 12. Durante il corso dei primi dieci anni, a contare dalla pubblicazione di un'opera, oltre il diritto di riproduzione, si ha pure la esclusiva facoltà di farne o di permetterne la traduzione. [...] Art. 13. Per la traduzione di un'opera scientifica o letteraria si godono i diritti di autore [...].¹⁹

I termini dei rapporti di reciprocità tra scrittori italiani e stranieri in materia di copyright furono governati, prima della Convenzione di Berna, da trattati bilaterali, comuni in Europa dai primi decenni dell'Ottocento per stabilire un iniziale livello di tutela delle opere letterarie su scala transnazionale.²⁰ Il Regno di Sardegna si dimostrò particolarmente all'avanguardia da questo punto di vista, firmando trattati con il Belgio (1859) e l'impero Austro-Ungarico (1860); e, dopo l'unificazione, con Germania del nord (1861), Svizzera (1869), Francia (1884), Svezia e Norvegia (1884), Gran Bretagna e Irlanda (1860).²¹

Il *Reciprocal copyright arrangement* con gli Stati Uniti fu firmato il 28 ottobre 1892, ed è tuttora in vigore.²² Nell'Exchange of notes, la legazione italiana esplicitò la decisione di garantire "to the citizens of the United States the benefit of copyright on substantially the same basis on which it is guaranteed to the subjects of the King of Italy",²³ come previsto dall'International Copyright Act, mentre il Segretario di Stato William Wharton dichiarò quanto segue:

In reply I have the pleasure to inform you that, accepting the declaration thus conveyed by you as a satisfactory official assurance that the first of the

18 De Vecchis e Traniello, *La proprietà del pensiero*, cit., pp. 106-7.

19 *Regio decreto-legge 19 settembre 1882, n. 1012*, G.U. 234, 6 ottobre 1882, p. 4347.

20 Ricketson e Ginsburg, *International Copyright and Neighbouring Rights*, cit., pp. 29-40.

21 Ivi, p. 40; *Codice del diritto d'autore*, cit. pp. 51-52.

22 *Reciprocal copyright arrangement*, 1892, Library of Congress, Law, United States Treaties, 1795-1949, compilato da Charles I. Bevans, pp. 104-105, <https://tile.loc.gov/storage-services/service/l1/ltreaties//ltreaties-ustbv009/ltreaties-ustbv009.pdf>, ultimo accesso il 7/9/2021. Si veda anche *Codice del diritto d'autore*, cit., pp. 911-912; Jarach, *Manuale del diritto d'autore*, cit., p. 10; US Department of State, <http://www.state.gov/treaties-in-force/>, ultimo accesso il 7/9/2021.

23 "[...] ai cittadini degli Stati Uniti il diritto d'autore sostanzialmente sulla stessa base sulla quale è garantito ai sudditi del Re d'Italia".

conditions specified in Section 13 of the Act of March 3, 1891, now exists and is fulfilled in respect to the subjects of Italy, the President will forthwith issue his Proclamation in accordance with the provisions of that Act.²⁴

Questa soluzione rappresentò la base legale per le trattative dei diritti di traduzione di autori statunitensi per tutta la prima metà del Novecento; solo dopo la Seconda guerra mondiale, infatti, gli Stati Uniti aderirono prima alla Convenzione universale sul diritto d'autore (1952) e poi alla Convenzione di Berna (1989).²⁵ A proposito di quest'ultima, occorre poi sottolineare due punti chiave per la negoziazione dei diritti di traduzione tra Italia e Stati Uniti. Il primo riguarda l'applicabilità della Convenzione agli autori statunitensi grazie a un metodo indiretto, o "back door", consistente nella stampa simultanea della prima edizione di un'opera negli Stati Uniti e in un paese segnatarario, come per esempio il vicino Canada.²⁶ Il secondo, nella gradualità con cui l'Italia, nonostante figurasse tra gli stati firmatari fin dal 1886, recepì le disposizioni di Berna in materia di durata di diritto di traduzione, delineando una vera e propria *italian way* al diritto di traduzione.

Anticipata dal Congresso di Bruxelles sulla proprietà letteraria nel 1858 e dal Congresso Letterario Internazionale di Parigi nel 1878, la Convenzione di Berna per la protezione delle opere letterarie e artistiche stabilì una unione per la reciproca protezione del diritto d'autore, incluso il diritto di traduzione.²⁷ La natura e la regolamen-

24 "In risposta, ho il piacere di informarla che, accettando la dichiarazione così resa quale assicurazione ufficiale soddisfacente che la prima delle condizioni specificate nella Sezione 13 dell'Atto del 3 marzo 1891 ora esiste ed è adempiuta rispetto ai cittadini italiani, il Presidente emanerà immediatamente la sua Proclamazione in accordo con le disposizioni di quell'atto", *Reciprocal copyright arrangement*, cit., pp. 104-5.

25 Ricketson e Ginsburg, *International Copyright and Neighbouring Rights*, cit., pp. 1170-1203. Sullo sviluppo della posizione americana in materia di copyright nel corso del Novecento, si veda anche Baldwin, *The Copyright Wars*, cit., pp. 213-17, 235-40, 248-64.

26 Cécile Cottenet, *Literary Agents in the Transatlantic Book Trade: American Fiction, French Rights, and the Hoffman Agency*, Routledge, New York 2017, pp. 25-26.

27 Ricketson e Ginsburg, *International Copyright and Neighbouring Rights*, cit., Appendice 15 (Berne Convention, 1886. Convention Concerning the Creation of An International Union for the Protection of Literary and Artistic Works of September 9, 1886), p. 1. Sull'adesione dell'Italia alla Convenzione di Berna si vedano Palaz-

tazione del diritto di traduzione fu uno degli argomenti cardine della Convenzione, dal momento che, secondo Sam Ricketson e Jane C. Ginsburg, la questione del diritto di traduzione fu “probably the most important factor which drew states into international copyright agreements in the late nineteenth century”.²⁸ Come Eva Hemmungs Wirtén ha sottolineato, gli incontri preparatori della Convenzione, tenutisi tra il 1884 and 1886, posero il diritto di traduzione al centro del dibattito tra i rappresentanti delle nazioni partecipanti; il risultato di tale dialogo è attestato nel riconoscimento del diritto di traduzione nell’articolo 5 del testo finale della Convenzione.²⁹

Les auteurs ressortissant à l’un des pays de l’Union, ou leurs ayant cause, jouissent, dans les autres pays, du droit exclusif de faire ou d’autoriser la traduction de leurs ouvrages jusqu’à l’expiration de dix années à partir de la publication de l’œuvre original dans l’un des pays de l’Union.³⁰

Nella sua prima elaborazione, quindi, se da un lato la Convenzione di Berna riconobbe agli autori il diritto di autorizzare la traduzione delle proprie opere, dall’altro limitò la durata di questo diritto a dieci anni dalla prima pubblicazione, con la concessione della libera traduzione delle opere di pubblico dominio (art. 6).³¹ A seguito di queste disposizioni, gli editori dei paesi aderenti poterono scegliere di investire in una traduzione di un testo protetto dal copyright, negoziandone i termini con l’autore e i suoi legali rappresentanti, con la

zolo, *La nascita del diritto d’autore*, cit., pp. 23-37, 87-92; De Vecchis e Traniello, *La proprietà del pensiero*, cit., pp. 145-49. I primi dieci stati firmatari includevano Germania, Francia, Belgio, Haiti, Spagna, Svizzera, Liberia e Tunisia.

28 “[...] probabilmente il fattore più importante che spinse gli stati verso accordi internazionali sul diritto d’autore nel tardo Ottocento”, Ricketson e Ginsburg, *International Copyright and Neighbouring Rights*, cit., p. 634.

29 Eva Hemmungs Wirtén, “A Diplomatic Salto Mortale: Translation Trouble in Berne, 1884-1886”, *Book History*, 14 (2011), pp. 88-109.

30 “Gli autori, cittadini di uno dei paesi dell’Unione, o loro aventi diritto, godono, negli altri paesi, un diritto esclusivo di fare o autorizzare la traduzione delle loro opere fino alla scadenza di dieci anni a partire dalla pubblicazione dell’opera originale in uno dei paesi dell’Unione”, *Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques*, 1886, http://www.wipo.int/wipolex/en/treaties/text.jsp?file_id=278701, ultimo accesso il 7/9/2021.

31 Ricketson e Ginsburg, *International Copyright and Neighbouring Rights*, Appendice 15, cit., p. 2.

certezza che nessun altro editore potesse, per i successivi dieci anni, stampare traduzioni dell'opera nella medesima lingua. Viceversa, le case editrici rimasero libere di pubblicare traduzioni simultanee di opere di sicuro successo già cadute nel pubblico dominio.³²

Il termine della durata del diritto di traduzione fu oggetto di diverse revisioni tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento. Nel 1896, la revisione di Parigi estese alle traduzioni gli stessi termini di cui beneficiavano le opere originali, trasformando il termine di dieci anni in un periodo di tempo all'interno del quale l'autore potesse decidere di autorizzare e pubblicare la traduzione di un'opera in una determinata lingua; in caso contrario, l'opera sarebbe diventata di pubblico dominio per quanto riguardava il diritto di traduzione.³³ Nel 1908, la Convenzione fu rivista nuovamente a Berlino, dove, suggerendo che la durata del diritto d'autore dovesse estendersi fino a cinquant'anni dalla morte dell'autore, il termine del diritto di traduzione fu esteso alla durata del copyright dell'opera originale, cancellando la finestra di dieci anni introdotta a Parigi (art. 8).³⁴

A questo nuovo termine l'Italia aderì in maniera graduale, giustificando la riflessione di Baldwin che "the fascists' ideology and their authors' rights practices were contradictory and inconsistent".³⁵ Se da un lato, infatti, la legge italiana introdusse sin dal 1925 il concetto di diritto morale dell'autore, anticipando la risoluzione internazionale del 1928, dall'altro questa concessione fu controbilanciata, almeno fino al 1941, dall'*Italian way* alla Convenzione di Berna; una

32 Ivi, pp. 66-67.

33 Ivi, pp. 88-89, 91-92, 302-3, e Appendice 16 (Paris Additional Act and Interpretative Declaration, 1896. Additional Act Amending Articles 2, 3, 5, 7, 12, and 20, of the Convention of September 9, 1886, and Numbers 1 and 4 of the Final Protocol Annexed Thereto of May 4, 1896), p. 6.

34 Ivi, pp. 97-98, 100-101, 538-48, 636-38 e Appendice 17 (Berlin Act, 1908. Revised Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works of November 13, 1908), pp. 8-9. Il termine di cinquant'anni dopo la morte dell'autore venne pienamente riconosciuto solo nel 1948. Dopo il breve protocollo di Berna del 1914, l'ultima revisione del Convenzione prima della Seconda guerra mondiale ebbe luogo a Roma nel 1928 (Ivi, Appendice 19; Rome Act, 1928. International Convention for the Protection of Literary and Artistic Works, Signed at Berne On the 9th September, 1886, Revised at Berlin On the 13th November, 1908, and Revised at Rome On the 2nd June, 1928, p. 15).

35 "[...] l'ideologia e la pratica fascista circa il diritto d'autore furono contraddittorie e incoerenti", Baldwin, *The Copyright Wars*, cit., p. 163.

posizione, è possibile argomentare, che rappresenta in modo esemplare la volontà di tutelare l'interesse del pubblico dei lettori, parte dell'aspirazione del regime al raggiungimento di una società corporativa, così come quelli dell'editoria nazionale, che dalle traduzioni poteva trarre una sicura base economica.³⁶

Il regio decreto n. 1950 del 1925, diventato legge l'anno successivo sostituendo le leggi ottocentesche sul diritto d'autore, accolse il nuovo termine di durata secondo l'elaborazione dell'Atto di Berlino del 1908, con il quale mantenne un punto di rottura che si trasformò in una "condizione di privilegio" degli editori italiani in materia di traduzioni.³⁷ La legge rimase infatti ferma alla formulazione di Parigi circa la durata dei diritti di traduzione: l'articolo 27 del decreto stabilì un termine di dieci anni all'interno del quale pubblicare una traduzione, facendo così garantire l'equiparazione del diritto di traduzione a quello dell'opera originale, cinquant'anni dalla morte dell'autore.³⁸ La possibilità, per gli stati aderenti alla Convenzione, di rifarsi al testo di Parigi piuttosto che alla versione stabilita a Berlino era stata prevista dall'articolo 27 dell'Atto stesso.³⁹ Questa necessità era giustificata dalle richieste avanzate dalle nazioni importatrici di diritti di traduzione ("users' – that is, net importers – of these products",⁴⁰ come la Svezia e i Paesi Bassi) di ritardare l'equiparazione del diritto di traduzione ai diritti di riproduzione, con uguale durata della protezione, come invece avrebbero preferito le "producing' nations [...] net exporters

36 Ivi, pp. 163-70, 192-98.

37 Roghi, "Il dibattito sul diritto d'autore", cit., p. 233; *Regio decreto-legge 7 novembre 1925, n. 1950. Disposizioni sul diritto di autore*, G.U. 66 (270), 20 novembre 1925, pp. 4599-605; *Legge 18 marzo 1926, n. 562. Conversione in legge, con approvazione complessiva, di decreti Luogotenenziali e Regi aventi per oggetto argomenti diversi*, G.U. 67 (102), 3 maggio 1926, p. 1843. Si vedano Jarach, *Manuale del diritto d'autore*, cit., p. 9-10; Palazzolo, *La nascita del diritto d'autore*, cit., pp. 148-52; De Vecchis e Traniello, *La proprietà del pensiero*, cit., pp. 124-29.

38 *Regio decreto-legge 7 novembre 1925, n. 1950*, cit., p. 4601.

39 "The Signatory States of the present Convention may declare at the exchange of ratifications that they desire to remain bound, as regards any specific point, by the provisions of the Conventions which they have previously signed", Ricketson e Ginsburg, *International Copyright and Neighbouring Rights*, Appendice 17, cit., p. 12. L'Atto di Roma riconfermò questa opzione per gli stati che avevano già espresso riserve su questo punto.

40 "[...] 'utilizzatori', cioè importatori, di questi prodotti".

of literary and artistic products”⁴¹ come la Francia e la Germania.⁴² Il dibattito sulle traduzioni in seno alla conferenza si tradusse quindi nella flessibilità, data ai singoli paesi, di rallentare la propria adesione ai nuovi termini in materia di traduzione.⁴³

La soluzione adottata dall'Italia riguardo al riconoscimento di diritti di traduzione con la legge del 1926 comportò significativi vantaggi per gli editori nazionali. Se da un lato, infatti, la scelta di rifarsi al testo del 1896 aveva come conseguenza che un gran numero di opere era o sarebbe presto entrato nel pubblico dominio per quanto riguardava le traduzioni in lingua italiana, dall'altro gli editori che avessero deciso di negoziare i diritti di traduzione di opere tutelate dal diritto d'autore sarebbero stati protetti contro eventuali edizioni pirata, mentre l'Italia rimaneva, dal punto di vista diplomatico, pienamente all'interno della nuova unione creata dalla Convenzione di Berna – una posizione evidentemente favorevole per i buoni rapporti degli editori italiani con autori e agenti letterari d'oltre confine. Questa peculiare soluzione venne parzialmente rettificata nel giugno 1931 con la legge n. 774, che abrogò l'articolo 27 del precedente decreto.⁴⁴ Ciononostante, la legge escludeva tutte le opere pubblicate nella versione originale prima del 1° agosto 1921. Mentre l'Italia, quindi, accettava all'inizio degli anni Trenta il nuovo standard introdotto dalla Convenzione in materia di traduzione, al contempo, un'ampia scelta di testi contemporanei già di pubblico dominio restava a disposizione delle case editrici, che avrebbero scrupolosamente cercato opere stampate prima di questa data. Solo nel 1941, la nuova legge sul diritto d'autore del 22 aprile, n. 633, ancora in vigore, sostituì finalmente il testo del 1926 e successive revisioni (Art. 205), allineando la protezione garantita in Italia alle opere degli autori stranieri al panorama europeo.⁴⁵

41 “[...] paesi ‘produttori’ [...] esportatori di prodotti letterari e artistici”.

42 Ivi, pp. 64, 67, 77 e Appendice 26 (Records of the Conference Convened in Berlin October 14 to November 14, 1908).

43 Ivi, Appendice 26, cit., p. 197; Baldwin, *The copyright wars*, cit., pp. 154-56.

44 Legge 12 giugno 1931, n. 774. *Approvazione della Convenzione tra l'Italia ed altri Stati per la protezione delle opere letterarie ed artistiche*, G.U. 72 (147), 27 giugno 1931, p. 3139.

45 Legge 22 aprile 1941, n. 633. *Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio*, G.U. 82 (166), 16 luglio 1941, pp. 2796-814.

Le conseguenze dell'accordo italo-statunitense e del posizionamento dell'Italia all'interno dell'unione stabilita a Berna furono di grande portata; non è un caso che un import strutturato di diritti di traduzione in Italia si sia sviluppato nella prima metà del Novecento sulla base degli accordi legali appena descritti. Dal punto di vista del mercato del copyright, infatti, l'offerta di diritti di traduzione di opere di autori di paesi esportatori, come gli Stati Uniti, istituita ufficialmente dall'International Copyright Act, incontrò nei primi decenni del Novecento la crescente domanda di materiale da tradurre, sia su periodici che per edizioni in volume, da parte di imprese editoriali di paesi importatori di testi letterari. Per questi ultimi, come nel caso italiano, le traduzioni divennero un elemento chiave della industrializzazione del mercato del libro e fattore di compensazione di una insufficiente produzione interna di generi specifici.⁴⁶ Da un'analisi dei titoli pubblicati in Italia e negli Stati Uniti e dal materiale archivistico relativo ad alcuni editori italiani protagonisti del mercato delle traduzioni nella prima metà del Novecento – come Mondadori, Bemporad e Sonzogno – appare infatti evidente che lo scambio di diritti di traduzione tra Italia e Stati Uniti rimase fortemente sbilanciato a favore di questi ultimi.

Per quanto riguarda le modalità con cui i diritti di traduzione venivano negoziati nella prima metà del Novecento, un primo canale – dal punto di vista cronologico e dell'evoluzione professionale – fu rappresentato dall'azione mediatrice di intellettuali, scrittori e traduttori, i quali, grazie alla conoscenza personale di un autore, divennero preziosi elementi di collegamento per gli editori italiani. Esempi includono il circolo intellettuale di Benedetto Croce, il quale fu coinvolto come agente informale di diritti di traduzione di diversi testi pubblicati dall'editore Laterza. La corrispondenza del filosofo con Giovanni Laterza iniziò, nel 1901, proprio all'insegna della negoziazione di diritti di traduzione per l'edizione italiana di *Italy to-day* di Bolton King e Thomas Okey.⁴⁷ Il lavoro di *scouting* di

46 Adriaan van der Weel, "Modernity and Print II: Europe 1890-1970", in Simon Eliot e Jonathan Rose, a cura di, *A Companion to the History of the Book*, Blackwell Publishing, Malden 2007, p. 355.

47 Si veda la corrispondenza in Benedetto Croce e Giovanni Laterza, *Carteggio*, a cura di Antonella Pompilio, 5 voll., Laterza, Roma-Bari 2004-2009 (lettere 15 dicembre 1901 e seguenti).

Croce continuò negli anni successivi, per esempio riguardo ai diritti di traduzione in lingua italiana dell'opera dello statunitense Joel Elias Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, la cui pubblicazione fu autorizzata gratuitamente dall'autore.⁴⁸ Un altro esempio, emerso dall'archivio Sonzogno, riguarda le opere narrative di James Oliver Curwood, del quale l'ecclettico intellettuale, scrittore, giornalista, editore e traduttore Gian Dàuli, agente in proprio con l'agenzia TILA, tentò di cedere i diritti di traduzione per tredici opere nel 1928, insieme alla loro versione italiana – una opzione permessa dalla legge italiana, ma che avrebbe comportato non pochi problemi nel dopoguerra, quando molti autori scoprirono che le proprie opere erano state pubblicate da editori diversi da quelli originariamente concordati.⁴⁹ Il progetto Curwood si rivelò particolarmente problematico per l'editore milanese, che apprese a due anni di distanza dalla cessione che i diritti erano stati acquisiti per due sole opere da Dàuli; con un nuovo contratto, questi fu quindi incaricato di negoziare le autorizzazioni mancanti con l'agenzia Curtis Brown:

Il Signor G.U. Nalato si impegna [...] a far redigere dalla Spett. S.A. Curtis Brown, di Londra, nella sua qualità di rappresentante legale degli Eredi Curwood [...], un regolare contratto di cessione completa e definitiva della proprietà letteraria per l'Italia dei 13 volumi protetti di James Oliver Curwood [...] alla Casa Editrice Sonzogno, annullando e facendo annullare con tale contratto ogni precedente accordo convenuto fra lui e la S.A. Curtis Brown per dette opere.⁵⁰

Anche se l'impresa venne ulteriormente ritardata dalle lamentele di diversi tra i traduttori delle opere negoziate circa la mancanza di pagamenti da parte di Dàuli, Sonzogno pubblicò complessivamente

48 Si veda anche il *Carteggio Croce-Spingarn*, a cura di Emanuele Cutinelli Rèndina, il Mulino, Bologna 2001.

49 Contratto tra la Casa Editrice Sonzogno e Ugo Nalato, Milano, 10 novembre 1928, Archivio storico Fondazione Corriere della Sera, Archivio Casa editrice Valentino Bompiani, Fondo Casa editrice Sonzogno, Contratti, fascicolo Nalato Ugo. Sulla TILA, si veda Anna Ferrando, *Cacciatori di libri. Gli agenti letterari durante il fascismo*, Franco Angeli, Milano 2019, pp. 65, 134-36, 233.

50 Contratto tra la Casa Editrice Sonzogno e Ugo Nalato, Milano, 2 aprile 1930, Archivio storico Fondazione Corriere della Sera, Archivio Casa editrice Valentino Bompiani, Fondo Casa editrice Sonzogno, Contratti, fascicolo Nalato Ugo.

ventinove opere dello scrittore prima della guerra.⁵¹ Questo caso di mediazione consente di evidenziare diversi elementi tipici delle negoziazioni dei diritti di traduzione di autori anglo-americani in Italia, oltre alla natura spesso informale e individuale dei primi contatti: la cessione di diritti di traduzione di un'opera insieme a una versione italiana dell'opera stessa (un servizio che anche le agenzie letterarie talvolta fornivano); i contratti spesso definitivi ("outright"), senza il pagamento di percentuali all'autore sulle copie effettivamente vendute; il frequente coinvolgimento dei traduttori, con una graduale progressione sul piano formale delle trattative tra editore italiano e agente estero.

Non è quindi un caso, come evidenziato anche da Anna Ferrando nel ricostruire la nascita dell'Agenzia Letteraria Internazionale di Augusto e Luciano Foà, che gli agenti letterari italiani avessero spesso una formazione come traduttori. In Gran Bretagna, gli agenti letterari iniziarono a operare in maniera professionale dagli anni Settanta dell'Ottocento con lo scopo primario di assistere autori, noti ed esordienti, nella gestione dei rapporti con gli editori e del sempre più complesso mercato del copyright; nel giro di pochi decenni, la nuova figura si sarebbe saldamente inserita all'interno della catena editoriale cambiando "the relations between authors and publishers to such an extent that they would no longer be recognizable".⁵² Inizialmente, sia le agenzie inglesi che quelle americane lavorarono anche per editori e per la stampa periodica, in particolare nella gestione di materiale destinato a circolare tra i due lati dell'Atlantico; tuttavia, il lavoro dell'agente in ambito anglo-americano si concentrò progressivamente sull'autore, e il prestigio legato all'essere rappresentati da un'agenzia iniziò a contribuire al lancio di carriere letterarie. Tra gli agenti, il ruolo del lavoro femminile emerse fin dalla fase di formazione della professione, come dimostrato dai casi delle agenti americane Elisabeth Marbury and Ann Watkins.⁵³

Al contrario, in Italia gli agenti letterari nacquero più tardi, con

51 Si veda il report datato 15 maggio 1935, presso lo stesso archivio.

52 "[...] i rapporti tra autori e editori a tal punto da renderli irricognoscibili", Gillies, *The Professional Literary Agent*, cit., pp. 4-5, 12-25.

53 Cottenet, *Literary Agents in the Transatlantic Book Trade*, cit., pp. 66-67; Gillies, *The Professional Literary Agent*, cit., pp. 25-26, 49-58; Hepburn, *The Author's Empty Purse*, cit., pp. 45-66, 72-75.

lo scopo di aiutare editori locali alla ricerca di materiale da tradurre. Non si trattò di un caso isolato nell'Europa continentale, come ha dimostrato il recente studio di Cécile Cottenet sull'agenzia francese Hoffman. Gli anni Trenta, in entrambi i contesti, videro la formalizzazione della professione per riempire un vuoto presente nel mercato delle traduzioni.⁵⁴ Gli autori italiani, al contrario, rimasero generalmente esclusi dai listini degli agenti letterari fino ai primi anni Cinquanta del Novecento, con le rare eccezioni del premio Nobel Luigi Pirandello e del giallista Augusto De Angelis.⁵⁵ A differenza dei colleghi di lingua inglese, infatti, i quali nella seconda metà dell'Ottocento avevano intuito le possibilità che la tutela internazionale del diritto d'autore offriva su nuovi mercati (traduzioni, ma anche ristampe, riduzioni, adattamenti), per tutta la prima metà del Novecento gli editori italiani continuarono a controllare i diritti di traduzione degli autori pubblicati dalle rispettive case. Bemporad, in contatto diretto con agenti e editori americani almeno dagli anni Dieci, ci fornisce un esempio a questo proposito, in una missiva indirizzata all'agenzia Curtis Brown a proposito dei diritti di traduzione delle opere di Emilio Salgari:⁵⁶

In seguito ad un accordo stipulato a suo tempo con l'autore, noi siamo in grado di poter cedere ad un eventuale acquirente il diritto di traduzione in lingua inglese di ogni volume, al prezzo a forfait di 25 sterline, lasciandovi anche il mercato americano se il prezzo pagato fosse di 35 sterline per ogni volume.⁵⁷

Una tendenza che, unita all'abitudine degli autori di prendere personalmente accordi con gli editori circa la pubblicazione e la remunerazione per le proprie opere, lasciò ben poco spazio di manovra

54 Si vedano Cottenet, *Literary Agents in the Transatlantic Book Trade*, cit., pp. 40-42; Ferrando, *Cacciatori di libri*, cit., p. 17.

55 Vittore Armani, *Cento anni di futuro. Storia delle Messaggerie italiane*, Garzanti, Milano 2013, pp. 120-125; Ferrando, *Cacciatori di libri*, cit., pp. 96-97, 176-79, 234.

56 Si veda, ad esempio, la corrispondenza con Harper & Brothers presso l'Archivio storico Giunti Editore, Archivio Bemporad, Corrispondenza Case editrici straniere, b. 149, f. Harper & Brothers.

57 Bemporad a Curtis Brown, Firenze, 13 giugno 1928, Archivio storico Giunti Editore, Archivio Bemporad, Corrispondenza Case editrici straniere, b. 148, f. Curtis.

agli agenti letterari per quanto riguarda la gestione della proprietà intellettuale in Italia fino a metà del secolo scorso.

Tra le agenzie leader del mercato delle traduzioni negli anni Trenta del Novecento si collocarono l'agenzia Letteraria Internazionale e l'Helicon di Umberto Mauri.⁵⁸ Entrambe le agenzie furono, secondo la categorizzazione di Cottenet, "co-agents or sub-agents, working as local connections for a foreign party, and not as individual representatives of authors"⁵⁹ rappresentando, rispettivamente, le agenzie J.B. Pinker e Curtis Brown in Italia. Tramite questo network, l'import dei diritti di traduzione per la lingua italiana di autori statunitensi si strutturò intorno alle città di Londra, Parigi e Milano, in una rete di agenti e case editrici in contatto giornaliero; contatti diretti tra autori e editori italiani erano possibili, ma meno frequenti. Il sistema delle rappresentanze, infatti, consentiva agli agenti nordamericani di delegare le negoziazioni per una determinata area linguistica o geografica a una società locale, a conoscenza delle specifiche condizioni del mercato del libro e in grado di ottenere i migliori termini possibili per l'autore interessato.

La città di Parigi rappresentò, per tutti gli anni Trenta, un centro editoriale particolarmente importante per il mercato del copyright a livello continentale. Nella capitale francese, prima della Seconda guerra mondiale, William A. Bradley rappresentò autori statunitensi come Gertrude Stein e Henry Miller, come anche l'editore Alfred Knopf e l'agente Marion Saunders; Michel Hoffman aveva accordi con le agenzie A.M. Heath e Brandt & Brandt, e con autori europei e americani; mentre il Bureau Littéraire di Denyse Clairouin, in contatto diretto con editori italiani come Mondadori, era l'agente continentale di Pearn, Pollinger & Higham.⁶⁰ Grazie alle agenzie parigine, tra le due guerre le opere degli scrittori statunitensi erano regolarmente trattate all'interno dell'unione di Berna, spesso indipendentemente da rapporti diretti tra autori ed editori locali.⁶¹

58 Sulla Helicon, si vedano Armanni, *Cento anni di futuro*, cit., p. 105; Fabio Gadducci, Leonardo Gori e Sergio Lama, *Eccetto Topolino. Lo scontro culturale tra Fascismo e Fumetti*, Nicola Pesce Editore, Roma 2011, pp. 265-266; Ferrando, *Cacciatori di libri*, cit., pp. 64-65, 138-41, 233.

59 "[...] co-agenti o sub-agenti, lavorando come punti di contatto locali per una parte estera, e non come rappresentanti di autori a sé stanti", Cottenet, *Literary Agents in the Transatlantic Book Trade*, cit., p. 4.

60 Ivi, pp. 40-48.

61 Ivi, pp. 70-71, 97, 104-5.

Tra gli agenti francesi, Denyse Clairouin emerge dalle fonti archivistiche come uno dei più attivi punti di contatto con il mercato nordamericano.⁶² Questa la descrizione dell'agente, che sarebbe deceduta nel campo di concentramento di Mauthausen, da parte del giovane collega Luciano Foà, che così la ricordò nel 1946:

J'ai eu le bonheur de connaître Mlle Clairouin personnellement en Printemps 1939 pendant un court séjour que j'ai fait à Paris et je me souviens de toutes ses amabilités à mon égard, de la profondeur de ses intérêts, de son regard loyal. Paris semblait tellement beau, à la veille de la guerre qu'on sentait proche, en ces journées du mois de mai, et je me rappelle que mon éblouissement trouvait un vif écho en elle qui venait justement de rentrer d'un voyage aux Etats Unis. C'est cette image que j'ai gardé de Paris pendant ces longues années sombres, et elle est liée au charme de la connaissance que j'eut le plaisir de faire ces jours-là.⁶³

L'agente divenne uno degli interlocutori privilegiati dell'ALI, con cui trattò i diritti di traduzione, tra gli altri, degli americani Rufus King e Louis Bromfield.⁶⁴ Sul piano contrattuale, le trattative per i diritti di traduzione di autori inglesi e americani prevedevano spesso la stesura di doppi contratti, tra autore e agente italiano per il tramite di una agenzia rappresentata, e tra agente italiano e editore incaricato della traduzione. Questo sistema, di cui si trovano tracce nell'archivio ALI, garantiva maggiore flessibilità nel collocamento di una traduzione, ma aveva come conseguenza un più elevato rischio per l'agente, che talvolta acquistava diritti di traduzione prima di aver trovato una casa editrice disposta a pubblicare l'opera.

62 Ferrando, *Cacciatori di libri*, cit., pp. 39, 117-18, 158, 173-74, 232-34.

63 "Ho avuto la fortuna di conoscere Mlle Clairouin personalmente nella primavera del 1939 durante un breve soggiorno che feci a Parigi e mi ricordo di tutta la cordialità che dimostrò a mio riguardo, della profondità dei suoi interessi, del suo sguardo leale. Parigi era così bella, alla vigilia della guerra che sentivamo prossima, in quei giorni del mese di maggio, e mi ricordo che il mio stupore trovò una viva eco in lei, che era appena tornata da un viaggio negli Stati Uniti. È questa l'immagine che ho conservato di Parigi durante questi lunghi anni oscuri, e questa è associata al fascino della conoscenza che ebbi il piacere di fare in quei giorni", [Luciano Foà] to A. Renaud de Saint-Georges, Milano, 6 marzo 1946, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Agenzia Letteraria Internazionale - Erich Linder, Corrispondenza, 1946, f. Bureau Littéraire di Clairouin D.

64 Ferrando, *Cacciatori di libri*, cit., pp. 39, 158, 173-74, 234.

Un altro aspetto caratterizzante delle negoziazioni dei diritti di traduzione per la lingua italiana tra le due guerre fu rappresentato dall'inclusione in alcuni contratti di una "censorship clause", parallelamente al crescente controllo del regime sull'editoria libraria.⁶⁵ Se nello sviluppo delle pratiche censorie un momento chiave fu rappresentato dalla circolare del 3 aprile 1934, n. 442/9532, che di fatto introdusse una forma di censura preventiva, il materiale d'archivio testimonia come gli agenti letterari avessero iniziato a prendere precauzioni contro perdite economiche legate alla censura di testi tradotti almeno dal dicembre 1932, quando la clausola fu inclusa nel contratto stilato dall'ALI per le opere dell'autore inglese Richard Aldington con l'editore Mondadori:⁶⁶

ALDINGTON.= Propongo oggi stesso a Londra il contratto da stipularsi per questo Autore sulle seguenti basi:

[...] 4° Pagamento dell'à valoir su DEATH OF A HERO alla data della sua pubblicazione, e in ogni modo non oltre il dicembre 1933, salvo divieto della Censura per la pubblicazione di questa opera in italiano, divieto da notificarsi a questa Agenzia entro il 15/XII=1933.⁶⁷

La corrispondenza dell'agenzia testimonia inoltre come l'inasprirsi della censura fascista fosse un argomento discusso con autori e agenti anglo-americani, come riportato in questa lettera di Augusto Foà alla scrittrice newyorkese Helen Grace Carlisle, datata 1938:

65 Ivi, pp. 57-60, 63. Sulla questione delle traduzioni durante il fascismo, si vedano, oltre ai lavori citati in apertura, Guido Bonsaver, *Censorship and Literature in Fascist Italy*, University of Toronto Press, Toronto 2007; Giorgio Fabre, *L'elenco. Censura fascista, editoria e autori ebrei*, Silvio Zamorani editore, Torino 1998; Id., *Il censore e l'editore. Mussolini, i libri, Mondadori*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2018.

66 Fabre, *L'elenco*, cit. pp. 22-28; Rundle, *Publishing Translations in Fascist Italy*, cit., pp. 21-22. Se gli editori non furono obbligati, per il momento, a richiedere formale autorizzazione a pubblicare, essi correvano il rischio, a seguito dell'invio obbligatorio di tre copie di ogni nuova edizione, di vedersi vietata la vendita dei testi stampati.

67 ALI a Casa Editrice Mondadori, Milano, 24 dicembre 1932, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Agenzia Letteraria Internazionale - Erich Linder, Corrispondenza anteriore al 1942, f. Richard Aldington.

Dear Lady,

[...] starting from April 30th/ ulto, a new regulation about foreign books has been promulgated here, in force of which no foreign works can be published in Italy, if the Publishers interested in it have not got beforehand the authorisation of our Ministry of Popular Culture, to which they are therefore compelled to send the original foreign texts for inspection. This has been done for "MERRY MAIDENS" and now BOMPIANI is expecting to receive the said authorisation, without which no publication is allowed.⁶⁸

Criticato dagli agenti anglo-americani dopo la fine della guerra ("most unusual – to put it mildly", lo definì l'agente Lothar Mohrenwitz nel 1946),⁶⁹ il sistema dei doppi contratti consentì la rapida diffusione di autori contemporanei in Italia tra le due guerre, mentre agenzie come ALI e Helicon giocarono un ruolo chiave per la diffusione della letteratura statunitense nell'Europa continentale, dividendo con le case editrici il rischio economico e politico legato alla distribuzione della letteratura anglo-americana in un regime totalitario.

Contatti diretti tra editori italiani e agenti letterari inglesi e americani sono invece testimoniati dal caso mondadoriano, il cui direttore di collana Lorenzo Montano fu incaricato fin dal 1932 di recarsi annualmente a Londra per stringere rapporti personali con autori, editori e agenti, e per tenere d'occhio il mercato nordamericano "per la questione dello scambio delle novità importanti", in particolare per collane come *I libri gialli*, che da Londra potevano essere negoziate per l'area continentale:⁷⁰

68 "Gentile Signora, [...] a partire dallo scorso 30 aprile, è stato promulgato qui un nuovo regolamento circa i libri stranieri, in forza del quale nessuna opera straniera può essere pubblicata in Italia, se gli editori interessati non abbiano prima ottenuto l'autorizzazione del nostro Ministero della Cultura Popolare, al quale essi sono quindi obbligati a mandare i testi stranieri originali per un esame. Questo è stato fatto per *The Merry Merry Maidens* e ora Bompiani sta attendendo la menzionata autorizzazione, senza la quale non è consentita alcuna pubblicazione." Augusto Foà a Helen Grace Carlisle, Milano, 3 agosto 1938, Fondazione Arnaldo e Alberto Mondadori, Archivio Agenzia Letteraria Internazionale - Erich Linder, Corrispondenza anteriore al 1942, f. Helen Grace Carlisle.

69 "[...] veramente insolito, per usare un eufemismo", Lothar Mohrenwitz ad Agenzia Letteraria Internazionale, Londra, 18 febbraio 1946, Archivio Agenzia Letteraria Internazionale - Erich Linder, Corrispondenza 1946, f. Mohrenwitz L. Literary Agency.

70 Lorenzo Montano ad Arnaldo Mondadori, Londra, 1° ottobre 1932, Fonda-

Riassumendo le mie impressioni londinesi, dirò che a mio avviso non dovrebbe essere difficile stabilire in un tempo abbastanza breve una specie di monopolio di tutte o quasi le novità importanti anglo-americane, di maniera che la Mondadori sia l'unico canale attraverso il quale esse giungano in Italia. Tre sono le condizioni necessarie, e credo sufficienti, a raggiungere questo fine:

1. Assoluta puntualità dei pagamenti ad autori ed editori.
2. Capacità di assorbire effettivamente buona parte delle novità importanti che interessano l'Italia.
3. Frequenti contatti con l'ambiente di qui.⁷¹

Pur senza stabilire il "monopolio" di cui scrive Montano, Mondadori rappresentò certamente uno dei maggiori acquirenti di diritti di traduzione per la lingua italiana tra le due guerre, come i frequenti contatti con l'ALI dei Foà certificano.

Infine, grazie alla necessità di registrare e depositare copie di opere italiane per ottenerne la protezione negli Stati Uniti, un ruolo rilevante nei rapporti editoriali italo-americani fu rivestito anche dalle rappresentanze della Società Italiana Autori ed Editori, illustrato dalle carte all'archivio storico dell'editore Bemporad e della direzione SIAE.⁷² Lavorando con la commissione del 10 per cento, comune tra gli agenti letterari, Berta Cutti, rappresentante a New York dal 1923 al 1935, era infatti responsabile del deposito e della registrazione di opere letterarie e musicali, della raccolta delle somme dovute agli autori rappresentati dalla Società, mentre per l'editore fiorentino si occupava di ordini di testi in lingua italiana e delle trattative dei diritti di traduzione di autori italiani oltreoceano.⁷³ Se la storiografia della SIAE non chiarisce quando siano iniziati i servizi di rappresentanza

zione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, Sezione Arnoldo Mondadori, SezAr, f. Lorenzo Montano. Su Montano si vedano Pietro Albonetti, a cura di, *Non c'è tutto nei romanzi. Leggere romanzi stranieri in una casa editrice negli anni '30*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1994; Claudio Gallo, "Carteggio inedito tra Lorenzo Montano e Arnoldo Mondadori: alle origini del «Giallo» e di alcune collane Mondadori", in *Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati* 252 (2002), ser. VIII, vol. II, A, pp. 181-226; Claudio Gallo, "Biografia, Bibliografia", in Lorenzo Montano, *Viaggio attraverso la gioventù secondo un itinerario recente*, Moretti & Vitali, Bergamo 2007, pp. 175-92.

71 Lorenzo Montano ad Arnoldo Mondadori, Londra, 1° ottobre 1932, cit.

72 Archivio Storico Società Italiana degli Autori ed Editori.

73 Archivio Storico Società Italiana degli Autori ed Editori, SAGIE, b. 8, f. 76.33.

della Società all'estero, materiali d'archivio confermano l'attività negli Stati Uniti dai primi anni Venti.⁷⁴ A testimonianza delle trattative che la rappresentante SIAE condusse per Bemporad, è significativo citare una lettera all'editore del dicembre 1934 a proposito di alcuni libri inviati dalla casa editrice per potenziali traduzioni negli Stati Uniti:⁷⁵

Caro Sig. Bemporad,

Speravo darvi notizie dei libri [...] ma a tutt'oggi ho nulla di concreto a scrivervi.

I libri sono in giro, ed ho fatto fare delle traduzioni per facilitare il piazzamento. Ci vuole pazienza e tempo, dato i momenti che corrono [dopo la crisi del 1929].⁷⁶

Un passaggio, il precedente, che offre un'ulteriore testimonianza della difficoltà di ottenere contratti per traduzioni di autori italiani negli Stati Uniti. Migliori risultati avrebbe ottenuto una nuova generazione di scrittori, nei primi anni Cinquanta, quando anche gli autori italiani iniziarono finalmente ad affidarsi alle mani esperte degli agenti letterari, diventando così parte di un network che aveva avuto un ruolo chiave, come questo articolo ha dimostrato, nella ricezione di opere di autori statunitensi in Italia e attraverso il continente europeo.

Anna Lanfranchi, PhD in Translation and Intercultural Studies all'Università di Manchester (UK), ha pubblicato saggi sulla proprietà intellettuale come strumento di propaganda culturale ('Italian Translation Rights, the British Council and the Central Office of Information (1943-47)', *Annali d'italianistica* 38, 2020) e sul lavoro editoriale di Cesare Pavese ('Cesare Pavese, Luciano Foà, Erich Linder: note sulla corrispondenza per la "collana viola"', *Studium*, 116 (2) 2020, pp. 32-48). Gli interessi di ricerca dell'autrice includono: storia dell'editoria italiana dalla fine dell'Ottocento alla Guerra fredda, storia della traduzione e del diritto d'autore, metodologie per un approccio transnazionale alla storia della cultura.

74 SIAE, *Settantacinque anni di attività*, Pubblicazioni Siae, Roma 1957, p. 112.

75 Bemporad a Berta Cutti, Firenze, 24 dicembre 1934, Archivio storico Giunti Editore, Archivio Bemporad, Corrispondenza Case editrici straniere, b. 149, f. Cutti Berta.

76 Berta Cutti a Bemporad, New York, 10 dicembre 1934, Archivio storico Giunti Editore, Archivio Bemporad, Corrispondenza Case editrici straniere, b. 149, f. Cutti Berta.

Sherwood Anderson tra Ada Prospero e Cesare Pavese: traduzioni, trasfusioni, traiettorie

Anna De Biasio

Una prospettiva più realistica sul “decennio delle traduzioni”

In un'intervista inedita del 1946, Cesare Pavese rese una dichiarazione divenuta celebre:

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.¹

L'affermazione rimane memorabile per diversi motivi. Per prima cosa, è un caso raro di riconoscimento dell'importanza culturale del lavoro di traduzione, tradizionalmente segnato dall'“invisibilità”.² Da attività associata al passatempo ameno, il tradurre è riscattato da Pavese come un “momento fatale”, un atto audace dotato di vitalità contagiosa, e, più avanti, come un’“opera di conquista”. È un'impresa epica non priva di violenza, volta a smuovere e rinsanguare le ossificate lettere nazionali, una (ri)scoperta dell'Italia attraverso viaggi immaginari in altre lingue e altri mondi, “in America, in Russia, in Francia, nella Spagna”.³ Benché Pavese non si riferisca ai soli Stati Uniti, il suo ricordo di quella straordinaria stagione è diventato tutt'uno – ed è questo un altro aspetto memorabile delle sue parole – con il “mito americano” diffuso dalle traduzioni letterarie a cui lui

1 Il testo inedito dell'intervista (5 febbraio 1946) è stato pubblicato col titolo “L'influsso degli eventi” in Cesare Pavese, *Saggi letterari*, Einaudi, Torino 1951, p. 223.

2 Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London-New York 1995.

3 Pavese, “L'influsso degli eventi”, cit., p. 223.

stesso aveva dato un massiccio contributo: l'America come luogo di libertà, di autenticità, di trasformazione rigenerativa. L'affermazione si è rivelata influente, infine, perché sino a tempi recenti si è ritenuto che l'investimento traduttivo sulla letteratura d'oltreoceano fosse di fatto l'opera di due o tre individui eccezionali: Cesare Pavese, Elio Vittorini, Emilio Cecchi (quest'ultimo più spesso sostituito da Giacomo Pintor, talvolta da Eugenio Montale).⁴ Un triumvirato dedito a rivelare l'originalità degli scrittori americani, al quale il generico accenno agli "altri" non fa che dare maggiore risalto.

Negli ultimi quindici anni, vari studi hanno contribuito a restituire una prospettiva più realistica di quel fatale decennio. L'enfasi sulla forza liberatrice dell'innesto letterario americano è stata giustamente ricondotta a una percezione degli eventi successiva alla promulgazione delle leggi razziali (1938) e all'entrata dell'Italia nella Seconda guerra mondiale, quando l'azione della censura fascista si radicalizza. Dal dopoguerra in poi, i giudizi di Pavese e Vittorini, primi propagatori di una visione leggendaria dell'America in netta opposizione alla cultura ufficiale, sono stati ripresi da innumerevoli commentatori e critici, fino a generare il cliché dell'interesse per la letteratura statunitense come professione di fede antifascista.⁵ Le analisi dei dati e delle politiche editoriali delle case editrici, così come dei rapporti con il regime, hanno mostrato che, in realtà, negli anni Trenta l'Italia è il primo paese traduttore d'Europa, e che traduce soprattutto dall'inglese. La funzione della censura, dal 1934 in crescita, convive prima con una silenziosa tolleranza della presenza dilagante di testi stranieri, poi è controbilanciata da costanti negoziazioni tra attori culturali, economici e politici. Parte essenziale del sistema culturale e produttivo italiano, le traduzioni, comprese quelle dall'angloamericano, non sono di per sé un atto sovversivo, ma il pane quotidiano di centinaia di migliaia (considerando i lettori) di persone.⁶ Anche il ruolo di Pavese e Vittorini ne esce ridimensio-

4 Per cogliere la variabilità del terzo membro della triade (di fatto un duo), si veda Jane Dunnett, *The "mito americano" and Italian Literary Culture under Fascism*, Aracne, Roma 2015, p. 37, p. 49.

5 L'evento che più di ogni altro sembra avere influito su questa equazione è il sequestro nel 1941 della prima edizione dell'antologia *Americana* curata da Elio Vittorini. Sulla costruzione del cliché e sulla sua longevità, si veda Dunnett, *The "mito americano"*, cit., pp. 35-87.

6 Su tutti questi aspetti si vedano Francesca Billiani, *Culture nazionali e narra-*

nato. Non solo il “mito americano” di cui sono fautori appare come una versione colta e prestigiosa di un più ampio fenomeno di fascinazione per la narrativa popolare, il cinema, la musica, la società e l’economia degli Stati Uniti (in cui sono coinvolti gli esponenti del regime e della cultura fascista).⁷ Nella loro stessa area di produzione ristretta, caratterizzata da elevati capitali simbolici e un interesse per il valore artistico delle opere da tradurre, Pavese e Vittorini sono affiancati da numerose figure di mediatori (traduttori, critici, giornalisti), delle quali si comincia ora a delineare il profilo.

Le prime due traduzioni italiane di Sherwood Anderson offrono un’angolatura interessante sulla complessità delle mediazioni e degli investimenti nella fase genetica della “scoperta” della letteratura americana. La prima in ordine cronologico (1931), *Solitudine* [*Winesburg, Ohio*, 1919], di Ada Prospero, è una vicenda pressoché sconosciuta, costellata di lacune e di tasselli mancanti, e tuttavia eloquente anche per certi suoi silenzi. La seconda (1932), *Riso nero* [*Dark Laughter*, 1925], è una storia nota e abbondantemente documentata, di fatto uno dei due cavalli di battaglia (il primo è la traduzione di *Our Mr. Wrenn* di Sinclair Lewis) dell’impetuoso esordio di Pavese come traduttore e critico. Ne emergono due immagini di Sherwood Anderson molto diverse. Eppure, nelle loro differenze, entrambe le vicende mostrano come il mito letterario dell’America sia una produzione culturale condivisa, nella quale trovano spazio interessi, posture, strategie retoriche e stili traduttivi individuali, ma anche ambienti e punti di riferimento comuni. Il confronto non punta certo a sminuire la forza plasmante dell’intervento culturale di Pavese. Prova piuttosto a restituirgli una dimensione relazionale, cogliendo alcune specifiche componenti sia del suo progetto traduttivo, sia del suo potere di consacrarne i risultati.

zioni straniere. Italia, 1903-1943, Le Lettere, Firenze 2007; Guido Bonsaver, *Censorship and Literature in Fascist Italy*, Toronto University Press, Toronto-Buffalo-London 2007; di Christopher Rundle, *Publishing Translations in Fascist Italy*, Peter Lang, Bern 2010, e *Il vizio dell’esterofilia. Editoria e traduzioni nell’Italia fascista*, Carocci, Roma 2019.

7 Dunnett rileva gli elementi contraddittori, in cui la fascinazione si mescola a forme di repulsione, del “mito americano” diffuso nella società, nella politica e nella cultura italiana tra gli anni Venti e gli anni Quaranta (*The “mito americano”*, cit., pp. 89-368).

Quale Sherwood Anderson? Uno sguardo dalla parte di Ada

L'interesse dei letterati italiani per Sherwood Anderson nasce nell'ambito della più generale curiosità suscitata sullo scorcio degli anni Venti dai "nuovi" scrittori americani. La miccia che la innesca è con ogni probabilità una fonte indiretta: la pubblicazione in Francia degli studi del critico e professore universitario (espatriato) Régis Michaud, *Le Roman américain d'aujourd'hui* (1926) e *Panorama de la littérature américaine* (1928). Per Pavese, che tra il 1930 e il 1933 cita più volte il secondo studio, Michaud è "la persona al mondo che ha sinora meglio giudicato di quella [del Nordamerica] letteratura".⁸ Una seminale recensione del *Panorama* era già apparsa nel 1929 sulla neonata rivista *Pègaso*, a firma dal critico Aldo Sorani. Lodando il libro di Michaud come "il migliore che sia stato scritto in Europa sui romanzieri americani", Sorani giudica questi ultimi capaci di forgiare una "vera letteratura", una "letteratura d'arte".⁹ Ampio spazio è dedicato proprio a Sherwood Anderson, di cui Sorani sottolinea il peculiare "non conformismo" nel calarsi nelle anime di individui congelati dalle inibizioni e dall'incapacità di comunicare. Come già tendeva a fare Michaud (ma con toni molto più sfumati e illuminanti), Sorani è attratto dalla possibilità di generalizzare, e trasforma la critica sociale intessuta in opere come *Winesburg, Ohio* o *Dark Laughter* in una prova di "anti-americanismo" che accomuna Anderson ad altri scrittori viventi.¹⁰ L'enfasi sulla "protesta" letteraria contro i mali degli Stati Uniti contemporanei sarà un tratto ricorrente nei giudizi dei commentatori italiani degli anni Trenta, da Mario Praz ad Alessandra Scalero, da Amerigo Ruggiero a Mario Soldati.¹¹ Vi fa riferimento,

8 Cesare Pavese, "L'antologia di Spoon River", *La Cultura*, novembre 1931, ora in *Saggi letterari*, Einaudi, Torino 1968, p. 51. Michaud (sempre per il *Panorama*) è citato anche in un saggio del 1933 su Walt Whitman (ivi, p. 127) e (forse per *Le Roman américain d'aujourd'hui*) in una lettera del 1930 ad Arrigo Cajuni (Cesare Pavese, *Lettere 1924-1944*, a cura di Lorenzo Mondo, Einaudi, Torino 1966, pp. 217-18).

9 Aldo Sorani, recensione di Régis Michaud, *Panorama de la littérature américaine*, *Pègaso*, I, 1 (1929), pp. 125-26.

10 Ivi, p. 127. Sulla tendenza di Michaud (condivisa da altri critici francesi del tempo) a prendere spunto dall'opera di Anderson per generalizzazioni sull'America, si veda MarySue Schriber, "Sherwood Anderson in France: 1919-1939", *Twentieth Century Literature*, XXIII, 1 (1977), pp. 145-46.

11 Dunnett, *The "mito americano"*, cit., pp. 394-404, pp. 419-23.

come si vedrà, anche Ada Prospero nella sua prefazione a *Solitudine*, che a sua volta contiene un richiamo all'interpretazione di Michaud.

Non sappiamo come l'editore torinese Slavia arrivò a pubblicare la traduzione di Anderson, né chi la propose, né quali furono i contatti intercorsi con Prospero. In assenza di informazioni dirette sulle operazioni di "selezione", si può fare qualche riflessione sulla "marcatura" dell'opera, ovvero sull'identità di chi la fabbrica e le attribuisce valore.¹² Innanzitutto, *Solitudine* esce nella collana "Occidente", creata proprio nel 1931 per affiancare le collane portanti di Slavia ("Il genio russo" e "Il genio slavo"), che si dedicavano alla traduzione integrale di opere in lingua originale. Il progetto editoriale in cui s'inserisce è dunque quello avviato dal fondatore della casa editrice Augusto Polledro e dai suoi collaboratori, tutti legati all'eredità intellettuale europeista e progressista di Piero Gobetti (tragicamente morto a Parigi nel 1926, in seguito a un assalto squadrista). Si tratta di un progetto d'avanguardia costruito sull'apertura della cultura italiana alle letterature del mondo, attento alla qualità letteraria anziché al potenziale economico delle opere, rigoroso nel loro trattamento e nella loro presentazione (sono sempre provviste di prefazioni critiche firmate da esperti).¹³ Poiché "Occidente" proponeva una selezione di "Scrittori stranieri moderni", è probabile che la scelta sia ricaduta su Anderson in quanto scrittore innovativo già consacrato sia in patria sia in Francia, benché in entrambi i casi spesso criticato per la scarsa chiarezza compositiva e il gusto per la devianza sessuale.¹⁴ È probabile, inoltre, che Slavia punti sulla raccolta di racconti *Winesburg, Ohio* in qualità di opera più nota e apprezzata, dunque canonica, di Anderson (già tradotta in francese a partire dal 1922).¹⁵

12 Sul concetto di "selezione" e "marcatura", si veda Pierre Bourdieu, "Le condizioni sociali della circolazione internazionale delle idee" (a cura di Gerardo Ienna e Marco Santoro), *Studi culturali*, 1 (2016), p. 72.

13 Michele Sisto, *Traiettorie. Studi sulla letteratura tradotta in Italia*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 244-45, pp. 249-50. Sulla nascita di Slavia e i collegamenti con l'ambiente gobettiano, si veda Angelo D'Orsi, *La cultura a Torino tra le due guerre*, Torino, Einaudi 2000, pp. 100-06.

14 Per esempi di tali critiche negli Stati Uniti, si vedano W. B. Rideout, *Sherwood Anderson: A Writer in America, Volume 1*, University of Wisconsin Press, Madison 2006, pp. 316-17 e N. Bryllion Fagin, *The Phenomenon of Sherwood Anderson: A Study in American Life and Letters*, Rossi-Bryn, Baltimore 1927, pp. 6-7. Per esempi nella critica francese, si veda Schriber, "Sherwood Anderson in France", cit., pp. 143-44.

15 Ivi, p. 140.

Che il lavoro di cura del testo sia affidato ad Ada Prospero non è difficile da spiegare. Vedova dell'amatissimo Piero Gobetti, Ada aveva condiviso l'impegno intellettuale del marito in tanti progetti, comprese diverse traduzioni dal russo pubblicate dal 1920 a doppia firma; è perciò legata a doppio filo alla cerchia "gobettiana" di Slavia, che nel 1927 aveva fatto uscire una selezione di racconti di Tolstoj da lei tradotta. Ma le vere competenze di Ada sono in campo anglistico e americanistico, considerati gli studi di letteratura inglese compiuti all'Università di Torino e la tesi di laurea sul pragmatismo americano. Le sue abilità traduttive si erano già esercitate su un romanzo di John Galsworthy, uscito per l'editore milanese il Corbaccio nel 1930 (e diventato in seguito un *bestseller*).¹⁶ Il lavoro su Anderson segna un nuovo traguardo. Pubblicare traduzioni a proprio nome, non appoggiandosi al cognome famoso del marito, era in sé una prova di autonomia e capacità professionale (oltre che di forza personale, dopo il devastante lutto affrontato poco più che ventenne con un figlio neonato):¹⁷ assumere la curatela di un'opera artisticamente valida, presso un editore piccolo ma già ricco di prestigio, è un ulteriore riconoscimento di notevole valore simbolico. Ne seguiranno molti altri, a cominciare dalla collaborazione con Frassinelli, un editore altrettanto se non più prestigioso, per il quale nel 1932 traduce un altro autore americano inedito: Eugene O'Neill (*La luna dei Caraibi e altri drammi marini; l'imperatore Jones*). In quello stesso anno, nella stessa collana diventata poi leggendaria – la "Biblioteca Europea" diretta da Franco Antonicelli – esce anche la traduzione di Anderson firmata da Pavese, *Riso nero*.

Eppure non sembra che Ada Prospero attribuisca una particolare importanza alla sua attività di traduttrice (e scopritrice) di letteratura americana. Nel ricco fondo a suo nome presso il Centro studi Piero Gobetti, non c'è traccia di corrispondenza né di documenti si-

16 "Bibliografia di Ada Prospero Marchesini Gobetti/Traduzioni", a cura di Sergio Caprioglio, *Mezzosecolo* 7 (1989), pp. 228-39. Sulle traduzioni dall'inglese e dall'angloamericano, si veda Ersilia Alessandrone Perona, "L'autonomia materiale e intellettuale della 'vedova del martire'. Ada Prospero Marchesini Gobetti anglista e americanista", *Tradurre*, 14 (2018) <https://rivistatradurre.it/lautonomia-materiale-e-intellettuale-della-vedova-del-martire/>

17 Sulle traduzioni svolte dopo la morte di Gobetti come segno di resistenza e autonomia, si veda Jomarie Alano, *A Life of Resistance. Ada Prospero Marchesini Gobetti (1902-1968)*, University of Rochester Press, Rochester 2016, pp. 60-1.

gnificativi che aiutino a far luce sul suo personale “decennio delle traduzioni”, nel quale si concentra il lavoro di americanista.¹⁸ Ma forse anche le assenze possono essere interpretate come tracce se, come in questo caso, il vuoto archivistico si associa ad altre forme di elusività. Nei copiosi scambi epistolari con Benedetto Croce, che sostenne per anni la sua collaborazione con Laterza come traduttrice di testi storici e filosofici, Prospero nomina raramente, e di sfuggita, le proprie traduzioni letterarie.¹⁹ In generale, la sua postura è improntata a una modestia estrema. Il lavoro di traduzione è descritto come una luminosa alternativa alle fatiche dell’insegnamento (intrapreso a partire dal 1928 presso alcune scuole piemontesi), è qualcosa che “[le] permett[e] di alleggerirsi un poco dalle lezioni che [la] abbrutiscono veramente”, una “valvola spirituale”, un mezzo per “salvar[si] l’anima”.²⁰ Quest’immagine di sé come appassionata ma discreta lavoratrice della penna è in parte legata alla tradizionale debolezza della traduzione nella gerarchia delle professioni intellettuali, in parte si giustifica per motivi di età, genere, status (e, non ultimo, personalità): quasi quarant’anni separano Ada, una giovane donna alla ricerca del proprio ruolo nel campo intellettuale, dal sommo fi-

18 Il Centro fu fondato a Torino su iniziativa di Prospero e dei suoi familiari nel 1961. Il fondo su Ada Prospero consiste di 108 faldoni contenenti materiali editi e inediti che coprono l’intera vita di Prospero (1902-1968) e documentano la sua attività di traduttrice, studiosa, giornalista, scrittrice, pedagogista e donna politica. Tra i suoi più importanti conseguimenti, la co-fondazione di Giustizia e Libertà e del Partito d’Azione, la lotta partigiana (raccontata in *Diario partigiano*, Einaudi, Torino 1956), la rappresentanza nell’Unione Donne Italiane, la fondazione della rivista *Il giornale dei genitori* (1959). Per quanto riguarda l’attività americanistica, il documento più importante del fondo è la traduzione in bozze, completa di Prefazione, di *The Postman Always Rings Twice*. Ringrazio in particolare Pietro Polito, direttore del Centro, e Alessio Bottai, per l’aiuto e gli spunti che mi hanno fornito nel corso della ricerca.

19 In una lettera del 1939, ad esempio, Prospero menziona l’invio a Croce della “traduzione d’un libro inglese da me fatta or ora per Frassinelli. Spero che non le dispiaccia: è forse un po’ arido all’inizio, ma poi ha delle cose belle” (“Carissima Ada – Gentilissimo Senatore. Carteggio Ada Gobetti – Benedetto Croce (1928-1952)”, a cura di Sergio Caprioglio, *Mezzosecolo* 7 (1989), p. 128). Si tratta del romanzo di Nora Zeale Hurston, *I loro occhi guardavano Dio* [*Their Eyes Were Watching God*, 1937], un’importante traduzione di Prospero che, nonostante il tema scabroso del risveglio personale e sessuale di una donna nera, miracolosamente superò la censura. Croce non accuserà ricevuta.

20 Ivi, p. 57, p. 60, p. 90.

losofo italiano, non troppo all'avanguardia in fatto di parità tra i generi.²¹ Di certo la sua reticenza non rende giustizia all'imponente lavoro che svolgerà fino alla morte (più di 45 i volumi tradotti), né alla tempestività delle sue traduzioni di letteratura americana o alla finezza di alcune sue letture: non solo di Anderson e O'Neill, anche di James Cain (*The Postman always Rings Twice*, sequestrato però dalla censura) e della scrittrice afroamericana Zola Neale Hurston (*Their Eyes Were Watching God*), entrambe proposte coraggiosamente sempre realizzate con Frassinelli. Il caso di Prospero sembra incarnare molto bene quella "intriguing contradiction" che Rakefet Shela-Sheffy e Miriam Schlesinger vedono al cuore dei traduttori come categoria lavorativa, "their potential power [...] as cultural mediators, on the one hand, and their obscure professional status and alleged sense of submissiveness, on the other".²²

Nella Prefazione a *Solitudine* traspare la stessa coscienziosa operosità, la stessa ricerca di spiragli di luce, che nelle lettere a Croce Prospero associa al lavoro di traduzione. Lo scritto ha lo scopo di fornire al lettore un'illustrazione chiara e ordinata dell'argomento. La parte introduttiva inquadra il contesto culturale in cui si inseriscono gli "scrittori nuovi", la cui opera "ha innanzitutto un valore di critica e di negazione: essi reagiscono violentemente al bruto empirismo mascherato da un'insipida coloritura sentimentale [...]".²³ Oltre a Sherwood Anderson, anche Edgar Lee Masters, Theodore Dreiser e Sinclair Lewis sono ribelli che hanno dichiarato guerra agli eccessi del pragmatismo e del puritanesimo, svelando il senso di vuoto e di sconfitta dietro l'ottimismo della religione americana ufficiale. Di questi contestatori sociali, Anderson è l'esponente più rappresentativo, il solo che dimostra la capacità di andare oltre la diagnosi della paralisi spirituale. La sua stessa biografia è un "microcosmo"

21 In una lettera del 1948, ad esempio, l'anziano Croce cerca di dissuadere Ada dal dedicarsi alla politica, una "cosa troppo complicata e troppo penosa per essere sostenuta da una giovane donna" (Ivi, p. 213).

22 "È la contraddizione tra il potere potenziale dei traduttori e degli interpreti come mediatori culturali, da un lato, e il loro oscuro status professionale e presunto senso di sottomissione, dall'altro, a renderli una categoria lavorativa così intrigante" (Rakefet Sela-Sheffy e Miriam Shlesinger, Introduzione a *Identity and Status in the Translational Professions*, John Benjamins, Amsterdam 2011, pp. 2-3).

23 Ada Prospero, Prefazione a Sherwood Anderson, *Solitudine*. Winesburg, Ohio, Slavia, Torino 1931, p. 10.

nel quale “è riflessa l’esperienza dell’intero popolo americano”: un uomo di successo apparentemente integrato, Anderson ha abbandonato tutto per dedicarsi alla scrittura, rivelando l’urgenza delle ragioni dell’immaginazione nella vita umana.²⁴ Allo stesso modo, l’esistenza degli abitanti di Winesburg, in superficie tranquilla, è in realtà minata dalle “deformazioni, a volte mostruose, prodotte sul loro spirito e perfino sulla loro figura fisica, dalle inibizioni imposte dalla civiltà e dall’ambiente”. Ma questa bolgia di rinnegati in preda alla solitudine non è perduta, poiché in loro “fiorisce una speranza di liberazione”, sommersa e crepuscolare come le confidenze a cui amano abbandonarsi i personaggi dei racconti.²⁵

Per certi versi la lettura di Prospero è in linea con la ricezione critica coeva, per altri non lo è affatto. Il presupposto è la messa in evidenza dei difetti della civiltà industriale americana, su tutti il materialismo come sinonimo di aridità spirituale: un tratto, come si è accennato, condiviso dalla gran parte dei giudizi italiani sulla letteratura americana del tempo, comune anche ai giudizi francesi su Sherwood Anderson. In sintonia con altri commenti, Prospero individua in Anderson la “forza negativa della critica” verso l’inaridimento dello spirito statunitense, colto al suo insorgere nel villaggio di Winesburg, quindi i suoi correlativi, la fuga e il “bisogno di evasione”.²⁶ A differenza dell’interpretazione dominante, tuttavia, la sua lettura non sigilla Anderson in una visione pessimista.²⁷ Accanto alla negatività della denuncia, Prospero scorge “un presentimento di ricostruzione”, un impulso creativo che impedisce alle creature andersoniane, per quanto isolate e morbose, di abbandonarsi alla disperazione. Nella galleria di Winesburg vengono individuati vari esempi del desiderio dei personaggi di mettersi in contatto, anche fisico, gli uni con gli altri, o di liberarsi dalla sofferenza e dalla solitudine attraverso il racconto: l’autore “si china con tenerezza sull’anima delle sue creature più bizzarre e repellenti, certo di trovare anche in esse una scintilla di bellezza e di vita; e si sente unito da un sentimento di fraternità agli

24 Ivi, pp. 10-1.

25 Ivi, pp. 13-4.

26 Ivi, p. 12.

27 Si veda ad esempio Régis Michaud, che afferma che “l’imagination de Anderson est pessimiste” (*Le Roman américain d’aujourd’hui. Critique d’une civilisation*, Boivin, Paris 1926, p. 140).

umili [...]”. Ecco che grazie alla singolare sensibilità di Prospero – il cui retroterra era caratterizzato da un’intensa religiosità, dalla quale si era poi allontanata – la visione di Anderson accoglie in sé il messaggio cristiano della “comprensione e dell’amore”.²⁸

Un altro elemento di discontinuità rispetto ai giudizi dell’epoca è l’assenza di commenti sullo stile di Anderson, che, al contrario, aveva colpito da subito l’attenzione dei critici per la sua speciale economia e semplicità poetica, vicina al modo di parlare della gente comune.²⁹ È forse questo il limite maggiore dello sguardo di Prospero, un limite che paradossalmente si lega agli aspetti più originali di quello sguardo (la valenza “redentrica” della scrittura andersoniana). Nel saggio si pone molta enfasi sull’opposizione tra “beni dello spirito” e “beni del mondo”, tra “forza dell’immaginazione” e “abbruttimento della vita pratica”, tra “civiltà meccanica” e “visione della vita interiore”.³⁰ Proprio questa netta distinzione tra una sfera elevata, in cui albergano il pensiero, l’immaginazione e i sentimenti, e una sfera terrena, dominata dal corpo e dalla materia, sembra essere all’origine del silenzio su uno stile di scrittura, come quello di Anderson, che sfida le opposizioni tra astratto e concreto, tra alto e basso, rendendo evocativi i termini più umili, legati alla corporeità e all’esperienza di tutti i giorni. L’impostazione idealistica di Prospero si riflette non solo nella prosa del saggio, di registro formale e alto, attento ad avvolgere in eufemismi il tema più scabroso di Anderson, la sessualità, ma anche nel suo stile traduttivo.

Un esempio efficace lo ritroviamo nel prologo della raccolta, un breve racconto intitolato “Il libro del grottesco” [“The Book of the Grotesque”]. La traduzione di Prospero è nel complesso compatta e riuscita, benché la lingua d’arrivo sia invecchiata molto più rapidamente di quella originale. Trasmette in modo funzionale l’enigmatico ritratto del protagonista, un vecchio scrittore che nel dormiveglia vede sfilare i personaggi di un libro che chiama “il libro del grottesco”: una processione di individui, appunto, grotteschi, idiosincratici e squilibrati come le verità parziali che l’anziano si affanna a enumerare in

28 Prospero, Prefazione a Sherwood Anderson, cit., p. 16. Sull’educazione religiosa di Prospero, si veda Alano, *A Life of Resistance*, cit., pp. 15-9.

29 Fagin, *The Phenomenon of Sherwood Anderson*, cit., 149; Schriber, “Sherwood Anderson in France”, cit., pp. 141-43.

30 Ada Prospero, Prefazione a Sherwood Anderson, p. 9, p. 11, p. 12.

uno scritto che non pubblicherà mai. Il potere evocativo del racconto, privo di un messaggio morale definito, risiede in buona parte nel suo stile conciso e intenso, ricco di colloquialismi, un po' come se la voce narrante raccontasse una storia agli amici seduto al tavolino di un bar. Prospero rende in modo soddisfacente vari passaggi colloquiali, come quelli improntati alla funzione conativa: "[...] a peculiarly intimate way that was different from the way in which you and I know people" diventa "in modo speciale e profondo, del tutto diverso dal modo vostro e mio di riconoscerle"; "You see the interest in all this lies in the figures [...]" è resa con "Tutto l'interesse qui, lo capite, sta nelle figure [...]". Anche due espressioni dirette come "he was like a pregnant woman" e "the old man had [...] perhaps indigestion" vengono tradotte in modo letterale, quando il riferimento alla sfera della sessualità e della corporeità "bassa" avrebbe potuto indurre la traduttrice alla ricerca di circonlocuzioni.³¹

Le difficoltà principali si manifestano quando Anderson preme un po' più a fondo sul pedale del parlato, come nell'uso di espressioni gergali o dei cosiddetti *phrasal verbs*. La frase "Quite a fuss was made about the matter", nella quale l'idioma molto informale "to make a fuss" ("fare storie", "sollevare un polverone") suona particolarmente incisivo perché posto all'inizio del racconto, diventa "Ma la cosa si complicò": una traduzione spigliata, che tuttavia depotenzia l'originale, sostituendo la ventata fresca della lingua orale con un'espressione neutra e rispettosa delle forme. Anche l'impiego di verbi seguiti da avverbi o preposizioni – caratteristico della prosa pre-hemingwayana di Anderson – pone alla traduttrice qualche problema, spingendola talvolta a uno scarto di registro dall'effetto disarmonico. Ne è un esempio l'uso variato di "get into". Prospero cerca di riprodurre l'uso del verbo seguito dalla preposizione corrispondente, ma nel primo caso, "get into bed", opta per la forma ottocentesca "salire in letto", mentre nel secondo, "got into his head", usa il toscanesimo "s'era fitto in capo" (una frase che, nella percezione comune dei lettori di allora come di oggi, ha un sapore letterario e antiquato). Analogamente, "snatch up" diventa un generico "impadronirsi" e "prendere", due scelte che di nuovo irrigidiscono l'informalità e il

31 Sherwood Anderson, "The Book of the Grotesque", in Id., *Winesburg, Ohio*, Penguin, pp. 4-5; Sherwood Anderson, "Il libro del grottesco", in Id., *Solitudine*, cit., pp. 22-3.

dinamismo dell'originale.³² Eppure Prospero si mostra ben consapevole del problema della resa dello slang. In una nota alla traduzione dei drammi di O'Neill, rileverà come le sia stato impossibile rendere esattamente, ricorrendo ai dialetti italiani, l'uso da parte di O'Neill "del linguaggio delle plebi, il gergo, la particolarità dei vari dialetti", e di essersi quindi risolta "a far risaltare il diverso modo di parlare dei personaggi con forme idiomatiche italiane".³³

Nel complesso si può dire che Prospero, nello sforzo di mediare le innovazioni della scrittura di Anderson, ricorre in più di un caso a soluzioni traduttive "addomesticanti": la differenza linguistica (e culturale) del testo straniero tende cioè a conformarsi agli standard di chi traduce, standard che sono di norma plasmati sui valori dominanti della cultura d'arrivo.³⁴ L'originale esperimento andersoniano con il discorso parlato si trova così a essere spesso ridimensionato dai condizionamenti culturali di Prospero, a sua volta influenzata dalla torsione verso lo stile alto tipico della prosa letteraria italiana. Non si può però parlare di un progetto traduttivo improntato alla *domestication* come normalizzazione sistematica dell'estraneità del testo originale, ovvero di una scelta in nome della trasparenza del testo di arrivo che, secondo Lawrence Venuti, enfatizza la "violenza etnocentrica" insita in ogni traduzione.³⁵ Al contrario, il caso di *Solitudine* mostra come strategie traduttive familiarizzanti o conservatrici possano convivere con il tentativo (talvolta riuscito) di aderire agli effetti del testo di partenza, e, più in generale, coesistano con la volontà di importare quest'ultimo come novità culturale.

32 Sherwood Anderson, "The Book of the Grotesque", p. 3, p. 4; Sherwood Anderson, "Il libro del grottesco", p. 21, p. 22.

33 Ada Prospero, Prefazione a Eugene O'Neill, *La luna dei Caraibi e altri drammi marini; L'imperatore Jones*, Frassinelli, Torino 1932, p. xxii.

34 Venuti, *The Translator's Invisibility*, cit., pp. 18-19. Benché ogni atto traduttivo, secondo Venuti, sia in sé "domesticating" ("addomesticante"), vi sono traduzioni (o intere tradizioni traduttive, come quella anglo-americana al centro del suo studio) che lo sono in misura maggiore, in quanto fedeli al mandato della trasparenza e della scorrevolezza del testo di arrivo. Nel caso di Prospero gli esempi di addomesticamento non hanno necessariamente come esito la scorrevolezza, ma piuttosto la disarmonia linguistica.

35 Ivi, p. 22.

Sherwood Anderson: le ragioni di Cesare

Nel 1931, quando esce *Solitudine*, il ventitreenne Cesare Pavese si dedica da almeno due anni allo studio dei nuovi scrittori americani, a partire da Sherwood Anderson. Lo specifica Pavese stesso negli scambi con Antonio Chiuminatto, l'amico italoamericano con cui condivide le sue riflessioni (esercitandosi a scrivere in un inglese letterario a tratti bizzarro) e al quale avanza la costante richiesta di ricevere libri pubblicati negli Stati Uniti. Sono soprattutto le fitte lettere a Chiuminatto a documentare la qualità – oltre che la quantità – del suo crescente interesse per la letteratura statunitense, una letteratura che lo colpisce per l'esemplare radicamento autoctono.

Benché all'epoca sia ancora uno studente universitario (prossimo a laurearsi in lettere con una tesi su Walt Whitman), Pavese si dimostra consapevole di avere intrapreso un'avventura intellettuale foriera di grandi sviluppi. Di qui la vorace sistematicità con cui inquadra i suoi spunti di riflessione (su tutti il tema dello slang), e con cui procede a crearsi le competenze necessarie per affrontare i profili critici e le traduzioni degli autori prediletti (dei quali prima di mettere mano alla penna vuole leggere *tutto*). Di qui l'intraprendenza nel negoziare con editori e direttori di riviste, da Enrico Bemporad a Arrigo Cajumi, da Valentino Bompiani a Carlo Frassinelli. Pavese è e si percepisce come un innovatore nel campo culturale (“Perhaps I'll undertake really for a 'real' publisher a translation of Lewis or Anderson to make them more known here in Italy”), a pieno titolo partecipe di un progetto che mira a “costituire in Italia un gruppo di traduttori appassionati, di gusto e di competenza”.³⁶

Il senso di auto-legittimazione di Pavese è un primo elemento di grande distanza rispetto ad Ada Prospero, nonostante i due occupino posizioni non solo omologhe ma contigue nello spazio intellettuale della Torino dell'epoca. Hanno capitali sociali e culturali simili, posizioni politiche affini (sono entrambi attivi nel movimento antifascista di Giustizia e Libertà), frequentazioni nei medesimi ambienti; né l'uno

36 “Forse intraprenderò davvero, per un 'vero' editore, una traduzione di Lewis o di Anderson, per farli conoscere meglio qui in Italia” (Ad Antonio Chiuminatto, 22 aprile 1930, in Pavese, *Lettere 1924-1944*, cit., 195); la seconda citazione si riferisce a un proposito dell'editore Bemporad, ripreso da Pavese in una lettera del 12 marzo 1930 allo stesso (ivi, p. 185).

né l'altro, inoltre, ha mai messo piede negli Stati Uniti. Tra i contatti comuni certi ci sono Carlo Frassinelli e Franco Antonicelli, l'editore e il direttore della collana con cui collaborano come americanisti, e soprattutto Leone Ginzburg, traduttore dal russo e collaboratore di Slavia insieme a Prospero (oltre che della rivista *Il Baretto* fondata da Piero Gobetti), vecchio compagno di liceo e poi grande sodale di Pavese.³⁷ Se i due giovani americanisti torinesi si conoscevano personalmente, non se n'è serbato ricordo, ma è proprio il lavoro comune su Anderson a farli sfiorare. In una lettera nel 25 marzo 1931 ad Arrigo Cajumi, per la cui rivista ha in preparazione un saggio su Anderson, Pavese si dice in attesa che Leone Ginzburg gli faccia avere dall'editore *Solitudine* (finito di stampare alla fine di febbraio), per "dirne qualcosa in nota al mio articolo".³⁸ Nel saggio pubblicato poche settimane dopo su *La Cultura* non c'è traccia della menzione di *Solitudine*, uno dei tanti silenzi che si sono accumulati sul lavoro di Prospero. Tanto quest'ultima appare discreta e defilata, tanto Pavese è proattivo, esuberante, tranchant, deciso a imporre all'attenzione i propri gusti e le proprie interpretazioni originali, benché potenzialmente impopolari.³⁹

Dei due saggi dedicati a Anderson nel biennio 1931-32 (il secondo, molto breve, come prefazione a *Riso nero*) colpisce la sicurezza e l'entusiasmo con cui Pavese afferma la sua visione. Lo sviluppo creativo di Anderson è collocato in un denso quadro sociologico che ripercorre lo stravolgimento operato dalla seconda rivoluzione industriale nella società americana, con la creazione dell'insanabile conflitto di cui Anderson si fa cantore: "di città e di campagna, di schiettezza e di vuota finzione, di natura e di piccoli uomini". Pavese richiama i *topoi* andersoniani del rifiuto della soffocante vita di provincia, della fuga nell'immaginazione fecondata dalla sensualità poetica, della riscoper-

37 Sui contatti comuni tra Prospero e Ginzburg nell'ambiente di Slavia, si veda Angelo D'Orsi, *L'intellettuale antifascista. Ritratto di Leone Ginzburg*, Neri Pozza, Vicenza 2019, pp. 114-17. Sui contatti di Prospero e Ginzburg nell'ambiente di *Giustizia e Libertà* (dal 1933), si veda Alano, *A Life of Resistance*, cit., pp. 72-3. Il sodalizio tra Ginzburg e Pavese è documentato nelle *Lettere 1924-1944*, cit.; per un approfondimento delle sue diverse fasi, si veda D'Orsi, *L'intellettuale antifascista*, cit.

38 Pavese, *Lettere 1924-1944*, cit., p. 284.

39 In una lettera a Cajumi del 27 settembre 1930, ad esempio, nel tentativo di fargli accettare la traduzione di *Riso nero* (che viene rifiutata), Pavese si dimostra ben consapevole di proporre un libro "non facile", liquidando in fretta la richiesta di Cajumi di considerare qualche libro più "popolare" (Ivi, p. 241).

ta della “vita umile, ordinaria, sincera, del gran corpo dell’America”: una via di liberazione che trova compiutamente tracciata nel romanzo prediletto, *Riso nero*.⁴⁰ Nella sostanza, molte delle sue osservazioni non si discostano da quelle della critica contemporanea; la vera differenza, oltre alla profondità delle conoscenze, la fanno le modalità espressive, che sembrano avvolgere l’argomento per restituirlo ai lettori in una prosa creativa molto personale (ma memore della scrittura incisiva di Régis Michaud). Pavese procede per pennellate brusche, lasciando impliciti molti nessi logici. Ciò che gli preme, come per esempio nell’uso di alcune frasi nominali (“molto grano, molta meliga e molta frutta. Zuppa di cavoli e torta di mele”) o delle metafore (“Nell’80 un ciclone attraversa l’America”), non è trattare i temi in modo consequenziale e ordinato, ma elaborarli attraverso immagini e spaccati di vita che in qualche modo partecipino del racconto dell’America andersoniana. Agli effetti retorici di questo racconto, in cui lo scrittore sembra sostituirsi al critico, contribuiscono le frequenti reiterazioni e le deformazioni lessicali nei passaggi narrativi.⁴¹

Due sono i ben noti fuochi tematici dell’interesse pavesiano: il vitalismo sensuale e la centralità della provincia, aspetti dell’opera di Anderson che Pavese intreccia nella metafora del sangue, a sua volta connessa con la sua idea – ma anche con la sua pratica – di traduzione. In contrasto con l’immagine crepuscolare proposta da Prospero, Pavese si concentra sulla pienezza vitalistica dello scrittore, di cui sottolinea l’inclinazione “sensuale” (a differenza di Prospero e in linea con la critica francese, osa perfino – benché in riferimento a un confronto con James Joyce – il termine “sessuale”).⁴² Parte integrante del vitalismo creativo di Anderson è il suo stile, che abolisce le barriere tra lingua letteraria e dialetto, echeggiando “l’uomo vivo” in una “nuova intramatura dell’inglese, tutta fatta d’idiotismi americani, di uno stile che non è più *dialetto*, ma *linguaggio*, ripensato, ricreato, poesia”.⁴³ Questa ricreazione poetica del “parlatore ameri-

40 Cesare Pavese, “Sherwood Anderson” (saggio pubblicato su *La Cultura*, aprile 1931), ora in Id., *Saggi letterari*, cit., p. 38, p. 39, p. 40.

41 Per esempio: “uomini che faticavano, che lottavano, che si davan gomitate”; “[...] era un giovane operaio che passava le sere buttato su un letticcio [...] a leg-gicchiare” (Cesare Pavese, Prefazione a Sherwood Anderson, *Riso nero*, Frassinelli, Torino 1932, ora in ivi, p. 45, p. 44).

42 Pavese, “Sherwood Anderson”, cit., p. 40, p. 42.

43 Ivi, p. 43 (corsivi di Pavese).

cano" è possibile perché Anderson ha scelto di raccontare la provincia statunitense non semplicemente per darle dignità narrativa, ma facendone lo strumento di una cruciale riscoperta del centro, di una "rinascita nazionale": è questo "il nostro bisogno non ancora soddisfatto", la lezione che gli italiani (ovvero gli scrittori piemontesi) devono imparare dagli americani.⁴⁴ L'accostamento di Piemonte e Midwest è di uno dei primi indizi del fatto che l'interesse traduttivo di Pavese è sensibile alla possibilità di trarre "profitti soggettivi" che, a quel punto, sono ancora "del tutto sublimati e sublimi".⁴⁵

La coppia concettuale vitalismo sensuale/centralità della provincia è tenuta insieme dall'immagine metaforica del sangue, un termine che ricorre più volte nei due saggi con una varietà di significati. Il "sangue della provincia" è innanzitutto la linfa che il radicamento regionale degli scrittori deve infondere nella letteratura nazionale, un'opera ancora incompiuta in Italia ma pienamente realizzata da scrittori come Anderson. La "mescolanza di sangue" e "l'evasione nel sangue straniero" si riferiscono quindi ai ripetuti innesti sul suolo americano di popoli nuovi, fusioni capaci di produrre periodiche fioriture letterarie (lo stesso Anderson imposta la "rinascita nazionale sulla fusione degli anglosassoni coi latini – o coi negri", essendo a sua volta il frutto di un incontro tra popoli diversi, grazie alla nonna italiana "terra e sangue"). Il tema della mescolanza del sangue ha una indissolubile componente sensuale/sessuale, richiamata simbolicamente dall'"ugola rossa" dei "negri" ed esplicitata nella rivendicazione di una sensualità autoctona nell'opera di Anderson: "Anche in America scorre il sangue nei corpi, anche in America ci sono istinti, ci sono passioni, ci sono lavori vitali e non solo efficienti". Si coglie qui, in embrione, il nesso tra sangue e sesso che nel decennio successivo sarà un cardine tematico di Pavese, parte integrante di una dimensione del selvaggio-mitico esplorata nel diario e nei romanzi.⁴⁶

44 Ivi, p. 37, p. 36.

45 "Penso che colui il quale si appropria, in perfetta buona fede, di un autore e se ne fa l'introduttore ha dei profitti soggettivi del tutto sublimati e sublimi, ma che sono tuttavia determinanti per comprendere ciò che fa" (Bourdieu, "Le condizioni sociali della circolazione internazionale delle idee", cit., p. 72).

46 Per un'introduzione al tema del nesso tra sangue e sesso come fattori costitutivi del selvaggio-primitivo esplorato da Pavese nel diario e in romanzi come *Pavesi tuoi* e *Il diavolo sulle colline*, si veda Roberto Gigliucci, *Cesare Pavese*, Mondadori, Milano 2001, pp. 134-135, pp. 37-9.

Nell'ottica pavesiana, la traduzione stessa è una questione di ibridazione e di mescolanza creativa. Non è un caso che nella cruciale intervista del 1946, citata all'inizio, Pavese faccia ricorso alla metafora del sangue, rivendicando il lavoro di traduzione degli anni Trenta come "unica vena pulsante" nelle esangui lettere nazionali. L'atto traduttivo è dunque una sorta di trasfusione, una trasmissione di linfa vitale da un organismo donatore a uno ricevente, nella quale però le componenti costitutive del primo devono essere assimilate e trasformate dal secondo per poter generare una nuova vita, che sia la sintesi di due diversità. Il problema della gestione dell'"estraneità" del testo di partenza in quello di arrivo è ben presente a Pavese, che in una famosa lettera a Enrico Bemporad afferma la sua visione del tradurre come "sforzo di ri-creazione" in lingua italiana e non come ricerca di un'equivalenza letterale: un'opzione, quest'ultima, del resto impraticabile, considerato che il problema principale di Pavese, come per Prospero, è la resa dello slang. In risposta alle critiche dell'editore riguardo all'"inintelligibilità" dell'italiano nel *Nostro Signor Wrenn*, Pavese si difende ricordando la "difficoltà, l'estraneità del testo, e, soprattutto, la novità del punto di vista".⁴⁷ I problemi posti dal romanzo di Lewis, aveva rivelato in precedenza, erano essenzialmente "di slang", e per superarli si era "dovuto lasciare andare in espressioni dialettali italiane e qualche volta in veri e propri solecismi": soluzioni nel complesso troppo stranianti, percepite da più parti come un ostacolo alla fluidità della lettura.⁴⁸

In *Riso nero*, l'equivalenza funzionale nella resa delle espressioni gergali appare più equilibrata. Ne è una prova il primo capitolo, centrato sul personaggio minore di Sponge Martin, un vecchio lavoratore di fabbrica che per l'insoddisfatto protagonista Bruce Dudley diventa una sorta di modello di vita semplice, paga della sensualità delle piccole cose. Il tasso di slang del testo è più elevato rispetto a *Winesburg, Ohio*, e tende ad aumentare, come sempre in Ander-

47 Ad Enrico Bemporad, 4 aprile 1931, in Pavese, *Lettere 1924-1944*, cit., p. 289, p. 290 (corsivo di Pavese).

48 Ad Arrigo Cajumi, 28 dicembre 1930, in *ivi*, p. 259. Sulle posizioni di Pavese in merito alla traduzione e in generale sulle sue prime traduzioni, si veda (per quanto molto datato) Maria Stella, *Cesare Pavese traduttore*, Bulzoni, Roma 1977, pp. 25-7, pp. 21-46.

son, quando il narratore si avvicina alla viva voce del personaggio. Sin dalle prime righe è chiaro che a differenza di Prospero Pavese si lancia in un corpo a corpo con la tessitura gergale del racconto, non ricorrendo quasi mai a una neutralizzazione delle espressioni idiomatiche. Le soluzioni che ricerca, al tempo stesso, evitano l'ambito linguistico troppo ristretto, come i regionalismi marcati o il puro dialetto. "Had dinner in style" si trasforma in "pranzavano come si deve"; "well lit up" in "era sbronzo bene"; "it was a cinch" in "poco ma sicuro"; "that was a bunk" in "quella era una balla"; anche il già citato "making a fuss", che Prospero aveva scelto di normalizzare, diventa un colorito "fare una piazzata".⁴⁹ La preferenza va dunque a termini e modi di dire gergali o popolari che vivificano la pagina letteraria, senza produrre un'escursione linguistica eccessiva.

Sono però almeno due o tre le spie del fatto che il progetto traduttivo di Pavese è apertamente fondato sulla *foreignization*, sullo straniamento, o – per rendere in modo più letterale la categoria di Lawrence Venuti – sulla *stranierizzazione*. Le occorrenze sono tutte relative alla descrizione di Sponge, definito "a thin wiry little old man with a heavy black moustache [who] chewed tobacco [...]", mentre più avanti si ripete che lui e la moglie sono "tough wiry little people". Pavese potrebbe tradurre letteralmente "little old man" con "vecchietto": sceglie invece "vecchiotto", un accrescitivo meno comune e più ricco di connotazioni ("antiquato", "fuori moda"), rafforzandone l'effetto con l'onomatopeico "ciccava", una traduzione gergale di "chewed tobacco"; sceglie, inoltre, di variare la traduzione di "little people", che diventa "gentetta", un termine informale raro e più fortemente connotato ("gente da poco", "povera", "misera").⁵⁰ Calcando gli effetti linguistici laddove non strettamente necessario, in sostanza, è come se Pavese si sostituisse a Anderson, di cui riproduce il gesto di innovazione stilistica in un italiano che si apre all'alterità della lingua straniera. Nel decennio successivo, da scrittore di romanzi, Pavese proseguirà l'opera di rinnovamento della prosa

49 Sherwood Anderson, *Dark Laughter*, Benediction Classics, Oxford 2017, p. 7, p. 9, p. 10; Sherwood Anderson, *Riso nero*, a cura di Cesare Pavese, Frassinelli, Torino 1932, p. 2, p. 4, p. 5.

50 Anderson, *Dark Laughter*, cit., p. 7, p. 8; Anderson, *Riso nero*, cit., p. 2, p. 3.

narrativa: come è noto, l'aver incorporato la lezione degli scrittori americani gli permetterà di superare la scissione tra lingua e dialetto, spezzando così gli schemi della letterarietà convenzionale.⁵¹

Due traduzioni, una narrazione

Il confronto tra i casi di Prospero e Pavese non dovrebbe risolversi nell'espressione di giudizi qualitativi – dagli esiti piuttosto scontati – sulle rispettive traduzioni, o sull'intensità degli investimenti personali (ricordiamo che la prima traduce *part time*, soprattutto di notte, il secondo a tempo pieno e con sempre maggiore visibilità). L'utilità dell'accostamento è piuttosto quella di favorire una diversa consapevolezza riguardo a un pezzo fondamentale della storia dell'importazione della letteratura statunitense in Italia, facendo emergere alcune semplificazioni che l'hanno caratterizzata. Riportare l'attenzione sull'attività di Ada Prospero permette di capire non solo come la scoperta dei nuovi scrittori americani sia stata un'impresa a più voci, ma come queste voci potessero essere tra loro discordanti. La lettura offerta da Prospero, sensibile agli aspetti più tormentati, chiaroscurali di Sherwood Anderson (come lo sarà quella di Eugene O'Neill), è lontana da quell'inno alla libertà e alla rigenerazione a cui ci ha abituati una certa accezione di "mito americano". Allo stesso modo, la *ratio* stilistica della sua traduzione, orientata in più casi verso l'adomesticamento del testo originale, rivela come l'importazione dello slang attraverso l'equivalenza funzionale delle traduzioni abbia avuto un percorso non lineare, segnato da resistenze e arretramenti.

Rileggere in chiave relazionale il debutto di Pavese traduttore, per contro, conferma il ruolo strategico della traduzione nel trasformare e "rinsanguare" – per ricorrere a una metafora che gli è cara – la sua carriera di letterato. La lettura di Anderson come scrittore dello scontro tra città e campagna, del vitalismo sanguigno, dello slang come ricreazione poetica della lingua, ha una forza intrinseca, corroborata dal potere innovativo delle sue traduzioni stranianti. Ma l'interesse di Pavese fa anche leva su un'omologia tra posizioni, dove il decentramento *midwestern* di Anderson ha l'effetto di rafforzare un ruolo periferico come letterato piemontese, e il discorso sul romanzo adombra aspirazioni embrionali. I frutti simbolici di questa

51 Gigliucci, *Cesare Pavese*, cit., p. 136.

“appropriazione” matureranno una decina di anni più tardi, quando il traduttore avrà fatto il suo esordio narrativo (con *Paesi tuoi*), in un genere che a quel punto è molto più legittimato nel campo letterario italiano, anche grazie all’importazione dei romanzieri americani.⁵² Dagli anni Quaranta Pavese si avvia a godere di una posizione dominante. Da autore affermato e *editor* di punta della casa editrice che a breve sarà la più prestigiosa d’Italia, l’Einaudi, può consolidare quella narrazione dell’America e della letteratura americana dotata di potere oscurante su tutti gli *altri* apporti al “decennio delle traduzioni”.

Anna De Biasio è ricercatrice di letteratura anglo-americana all’Università di Bergamo. Si è occupata di autori dell’Ottocento e in particolare di Henry James (*Romanzi e musei. Nathaniel Hawthorne, Henry James e il rapporto con l’arte*, IVSLA 2006; *Transforming Henry James*, Cambridge Scholars Publishing 2013). Tra i suoi contributi più recenti, la monografia *Le implacabili. Violenze al femminile nella letteratura americana tra Otto e Novecento* (Donzelli 2016) e la curatela di Sherwood Anderson, *L’uomo diventato donna e altri racconti* (Marsilio 2020).

52 Sulla lenta legittimazione del romanzo nel campo letterario italiano del Novecento, a fronte della longevità della poesia come genere dominante, si veda il capitolo sulla “Consacrazione del romanzo” in Sisto, *Traiettorie*, cit., pp. 237-76.

Impegno nero: gli intellettuali italiani e la lotta afro-americana

Charles L. Leavitt IV

Dopo la Seconda guerra mondiale, la cultura e la società italiane furono fortemente influenzate da un rapporto profondo, insistente e prolungato con la battaglia per la libertà e l'uguaglianza degli afro-americani. Molti intellettuali italiani di primo piano, ispirati dalla crescente opposizione all'ingiustizia razziale dei neri negli Stati Uniti, si votarono alla causa afroamericana, combinando il sostegno alla lotta per l'uguaglianza razziale all'estero con l'impegno per la riforma sociale e politica in Italia: per loro, la campagna italiana per la giustizia, seppur indipendente, era inseparabile da quella statunitense. Chiamerò "impegno nero" questo sforzo congiunto nelle battaglie per la libertà e l'uguaglianza in patria e all'estero, fondato sull'idea di una causa e un fronte comune fra afroamericani e italiani.

Questa nuova definizione, "impegno nero", è una variazione sul preesistente concetto italiano di "impegno" intellettuale, che Eugenio Garin definisce efficacemente come un "invito all'intellettuale" affinché la sua opera sia non soltanto chiarificatrice, ma anche collaboratrice nell'edificazione di una società nuova,¹ e che per ambito e obiettivi, è stato spesso interpretato come un progetto primariamente

1 Eugenio Garin, *Cronache di filosofia italiana, 1900-1960*, 2 voll., Laterza, Roma 1997, p. 493. In tutto il saggio, userò "impegno" per indicare uno specifico discorso di politica culturale in Italia. Si veda Jennifer Burns, *Fragments of Impegno: Interpretations of Commitment in Contemporary Italian Narrative, 1980-2000*, Northern University Press, Leeds 2001, p. 5; Alan O'Leary, "Marco Tullio Giordana, or the Persistence of *Impegno*", in Pierpaolo Antonello e Florian Mussgnug, a cura di, *Postmodern Impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Peter Lang, Oxford 2009, p. 218. Sull'impegno in Italia, si veda in particolare David Ward, "Intellectuals, Culture and Power in Modern Italy", in Zygmunt G. Barański e Rebecca West, a cura di, *The Cambridge Companion to Modern Italian Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, pp. 81-96; Robert S. C. Gordon, "Impegno and the Encounter with Modernity: 'High' Culture in Post-War Italy", in Patrick McCarthy, a cura di, *Italy since 1945*, Oxford University Press, Oxford-New York 2000, pp. 197-214.

o esclusivamente nazionale. Secondo la concezione comune, in quelli che Norberto Bobbio ha definito gli “anni dell’impegno” – ovvero gli anni della Resistenza antifascista e della ricostruzione post-bellica – gli intellettuali si votarono alla causa della liberazione dell’Italia dal fascismo e della ricostruzione della società e della cultura italiane del dopoguerra.² Eppure, l’impegno è sempre stato orientato anche in senso internazionale: anche, e forse soprattutto dopo il fascismo, gli intellettuali italiani di ogni orientamento politico concepirono i propri progetti all’interno di una prospettiva mondiale, e trassero da quanto accadeva all’estero forza e stimoli per il loro tentativo di immaginare e costruire ex novo la nazione.³ L’“impegno nero” che ispirò molti degli intellettuali italiani a unire la causa del rinnovamento sociale e culturale dell’Italia alla condanna del razzismo in America ne è un caso esemplare, forse addirittura archetipico. L’impegno ideologico con cui gli intellettuali italiani parteciparono alla ricostruzione dell’Italia fu legato alla lotta per l’uguaglianza di diritti negli USA in una misura significativa e fin qui largamente sottovalutata.

Questo saggio si propone di analizzare e storicizzare l’“impegno nero”, esaminando una serie di potenti analogie fra i mali sociali dell’Italia e le dinamiche razziali degli Stati Uniti, e sottolineando le implicazioni politiche e culturali dell’impegno degli intellettuali italiani rispetto all’esperienza afroamericana. Come cercherò di dimostrare, il dibattito sui problemi e sulle riforme in America veicolava allusioni implicite e spesso esplicite ai progetti italiani del dopoguerra, e i più importanti intellettuali italiani utilizzavano l’America in modo emblematico per proiettarvi questioni locali e nazionali. La retorica della solidarietà con la causa afroamericana venne così a costituire per l’Italia un nuovo “mito dell’America”, un tentativo di “scoprire l’America” dentro l’Italia, mettendo in relazione le intuizioni

2 Si veda il capitolo “Gli anni dell’impegno” in Norberto Bobbio, *Profilo ideologico del Novecento*, Garzanti, Milano 1993, pp. 210-26.

3 Sull’internazionalismo dell’impegno antifascista, si veda, per esempio, l’antologia curata da Massimo Scioscioli, Massimo Billi e Giuliano Torlonato, *Europeismo repubblicano*, Archivio Trimestrale, Roma 1984, pp. 57-152; il capitolo su “The Legacy of Fascism: Redefining Italy After Mussolini” in Robert A. Ventresca, *From Fascism to Democracy: Culture and Politics in the Italian Election of 1948*, The University of Toronto Press, Toronto 2004, pp. 24-60; e Nicola Gallerano, “Il contesto internazionale”, in *Il dopoguerra italiano, 1945/1948*, Feltrinelli, Milano 1975, pp. 9-26.

dei critici sociali americani con le sfide poste alla società italiana del dopoguerra. Nel tracciare le correlazioni fra questa nuova mitologia americana e il suo precedente più celebrato, il “mito dell’America” degli anni Trenta, cercherò di dimostrare che entrambe le tendenze furono caratterizzate da un’ermeneutica autoriflessiva, ovvero dal desiderio di cogliere connotazioni italiane in ogni analisi critica della situazione americana. È questa autoriflessività, questo approccio autocritico alla lotta per l’uguaglianza razziale, ciò che distingue l’“impegno nero” dalle precedenti critiche fasciste al razzismo americano, ugualmente vigorose ma assai meno rigorose perché animate dal desiderio di celebrare le norme italiane e non di problematizzarle. Benché importanti intellettuali fedeli al regime avessero condannato il razzismo americano e celebrato la cultura afroamericana, paradossalmente ciò non aveva impedito loro di accettare e perfino esaltare le leggi razziali e l’espansione coloniale in Africa. Con indignazione morale selettiva, accusavano l’America per le sue ingiustizie e giustificavano le ingiustizie e le politiche razziste italiane. Gli intellettuali del dopoguerra, invece, cercarono di promuovere un programma più coerente, in cui la critica degli Stati Uniti andava di pari passo con quella della società italiana. L’“impegno nero” comportava quindi la denuncia delle ingiustizie in Italia e all’estero, e la creazione di un fronte unitario per il quale la lotta sociale in Italia era un elemento collegato e necessario della lotta in corso negli Stati Uniti.

Centrale, in questo senso, fu il tentativo di scoprire elementi comuni fra la situazione italiana e quella americana attraverso l’uso di un metodo interpretativo basato sulle analogie fra un fenomeno americano e un nuovo paradigma italiano. Di fatto, l’“impegno nero” fu una categoria della critica letteraria e culturale, una modalità di lettura volta alla scoperta di punti d’intersezione fra i testi americani e il contesto italiano, che al tempo stesso contribuì a produrre e sfruttò l’esplosione d’interesse per gli scrittori afroamericani nell’Italia del dopoguerra. I cinque anni dopo la fine della Seconda guerra mondiale videro la traduzione in Italia di opere importanti della letteratura afroamericana, come *Not Without Laughter* (1947) e *Mulatto* (1949) di Langston Hughes, *Moses, Man of the Mountain* (1946) di Zora Neale Hurston, *Black Boy* (1947), *Native Son* (1947) e *Uncle Tom’s Children* (1949) di Richard Wright, *The Foxes of Harrow* (1948) di Frank Yerby.⁴

4 Langston Hughes, *Piccola America negra*, trad. Mario Monti, Longanesi, Milano

Negli stessi anni uscirono influenti antologie di poesia afroamericana su alcune delle riviste culturali più importanti del paese, come *Il Politecnico* (1946), *Quaderni di poesia* (1946), *Oggi* (1946), *Società* (1946), *Sud* (1947) e *La Cittadella* (1947),⁵ cui vanno aggiunte storie letterarie dedicate in tutto o in parte ad autori afroamericani, fra le quali *Sette poeti negri* di Virgilio Luciani (1946), *Letteratura dei negri d'America* di Leone Piccioni (1949), *Canti negri* di Luigi Berti (1949), *Poesia americana contemporanea e poesia negra* di Carlo Izzo (1949), *Poeti americani* di Gabriele Baldini (1949).⁶ Questo proliferare, nel dopoguerra, di testi che presentavano al pubblico italiano la tradizione letteraria e le lotte politiche degli afroamericani non era soltanto un segno, ma un *sito* di "impegno nero", ed è in questa chiave che tali testi andrebbero letti e interpretati. E tuttavia, nonostante i molti studi importanti che riconsiderano la diffusione della cultura afroamericana in Europa, non esiste fin qui nessuna analisi esaustiva della letteratura afroa-

1947; Langston Hughes, *Mulatto*, trad. Antonio Ghirelli, Mondadori, Milano 1949; Zora Neale Hurston, *Mosè, uomo della montagna*, trad. Paolo Gobetti, Frassinelli, Torino 1946; Richard Wright, *Ragazzo negro*, trad. Bruno Fonzi, Einaudi, Torino 1947; Richard Wright, *Paura*, trad. Camillo Pellizzi, Bompiani, Milano 1947; Richard Wright, *I figli dello zio Tom*, trad. Fernanda Pivano, Einaudi, Torino 1949; Frank Yerby, *La superba creola*, trad. Fluffy Mella Mazzucato, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1948.

5 *Il Politecnico* 29 (1 marzo 1946) presentò traduzioni da Richard Wright, Melvin B. Tolson e Langston Hughes. *Quaderni di poesia* 5 (1946) includeva poesie di Sterling A. Brown, James Edwin Campbell, Countee Cullen, Waring Cuney, Frank Marshall Davis, Owen Dodson, W.E.B. Du Bois, Paul Laurence Dunbar, Frances E. Harper, Robert Hayden, Langston Hughes, James Weldon Johnson, Georgia Douglas Johnson, Claude McKay, Jean Toomer, e una scelta di spirituals e blues. Fra il 14 maggio e il 27 agosto 1946, *Oggi* presentò traduzioni da Richard Wright e Langston Hughes. *Società* II, 6 (1946) e *Sud* II, 1 (gennaio 1947) si concentrarono sull'opera di Langston Hughes. Il numero 19-20 de *La Cittadella* II (15-30 ottobre 1947) includeva traduzioni di poesie di Langston Hughes, Gwendolyn Bennett e Claude McKay.

6 Virgilio Luciani, *Sette poeti negri*, Berben, Modena 1946; Leone Piccioni, *Letteratura dei negri d'America*, Accademia, Milano 1949; Luigi Berti, *Canti negri*, Fussi, Firenze 1949; Carlo Izzo, *Poesia americana contemporanea e poesia negra*, Guanda, Parma 1949; Gabriele Baldini, *Poeti americani [1662-1945]*, Francesco De Silva, Torino 1949. Per una bibliografia più esaustiva della diffusione della cultura afroamericana in Italia, si veda Stefania Piccinato, "La letteratura afro-americana in Italia - 1900-1975 - Bibliografia", in Alessandro Portelli, a cura di, *Saggi sulla cultura afro-americana*, Bulzoni Editore, Roma 1979, pp. 337-90.

mericana in Italia o dei rapporti politici e culturali fra afroamericani e italiani.⁷

È quindi giunto il momento di rivalutare l'impegno italiano verso la letteratura afroamericana e la lotta per i diritti civili nel dopoguerra, un momento che Gian Carlo Testoni descrisse giustamente, nel 1946, come "l'ora negra" della cultura italiana.⁸ I segnali di questo crescente interesse nel primo dopoguerra furono numerosi. In un saggio del 1947, Leone Piccioni sostiene che, in tutta la cultura americana, "la massima originalità [...], la massima novità dei rapporti tra gli uomini, sta nella presenza dei negri"; nello stesso anno, Giuseppe Ravasio dichiarava la letteratura afroamericana "di primissima importanza", mentre Vinicio Marinucci affermava che gli scrittori afroamericani "hanno raggiunto espressioni di un'altezza pari a quella toccata da altri popoli di assai più antica tradizione".⁹ L'anno seguente, Geri

7 Sulla cultura afroamericana e il suo rapporto con l'Europa, si veda Michel Fabre, *From Harlem to Paris: Black American Writers in France, 1840-1980*, University of Illinois Press, Urbana 1991; Malgorzata Irek, *The European Roots of the Harlem Renaissance*, John F. Kennedy Institut für Nordamerikastudien, Berlino 1994; Robert Coles, *Black Writers Abroad: A Study of Black American Writers in Europe and Africa*, Garland, New York 1999; Brent Hayes Edwards, *The Practice of Diaspora: Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism*, Harvard University Press, Cambridge, MA-London 2003; Heike Raphael-Hernandez, a cura di, *Blackening Europe: The African American Presence*, Routledge, New York 2004; Tania Friedel, *Racial Discourse and Cosmopolitanism in Twentieth-Century African American Writing*, Routledge, New York 2008. Fra i numerosi studi italiani sulla cultura afroamericana, si vedano Piero Boitani, *Prosatori negri americani del Novecento*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1973; Giuseppina Corgese, *Letteratura e coscienza nera. Gli scrittori afroamericani del Novecento*, Mursia, Milano 1973; Loretta Valtz Mannucci, *I negri americani dalla depressione al dopoguerra. Esperienze sociali e documenti letterari*, Feltrinelli, Milano 1974; Alessandro Portelli, *La linea del colore. Saggi sulla cultura afroamericana*, Manifesto Libri, Roma 1994; Rossella Giangrande, *Il riscatto del tribale come liberazione dal profondo. Saggi sulla narrativa femminile afro-americana*, Milella, Lecce 1998; Giulia Fabi, *America nera: la cultura afroamericana*, Carocci, Roma 2002. Questi studi, tuttavia, non esaminano la ricezione italiana della letteratura afroamericana o il rapporto dell'Italia con essa, mentre gli studi comparativi della cultura afroamericana in Europa tendono a dedicare una relativamente scarsa attenzione all'Italia. L'analisi più esauriente della rappresentazione degli afroamericani rimane quella di Chandra M. Harris, *Who's Got the Power? Blacks in Italian Cinema and Literature, 1910-1948* (PhD dissertation, Brown University, 2004).

8 Gian Carlo Testoni, "L'ora negra", *La lettura* II, 33 (17 agosto 1946), p. 13.

9 Leone Piccioni, "La cultura in America non è di un solo colore", *La Fiera*

Morra proclamava che “[i] negri [...] sono entrati nella letteratura mondiale”, Gigi Cane attribuiva alla musica, alla poesia, alla narrativa e al teatro afroamericani “fra i pochi motivi genuinamente originali della giovane cultura americana”, e Alberto Savinio sottolineava “l’importanza che la *cultura* negra ha avuto e sta avendo nella cultura del nostro tempo”.¹⁰ Nel 1949, mentre l’ammirazione per la letteratura afroamericana si espandeva per l’Italia come un’“ondata che si riversò sulle nostre rive con l’occupazione alleata”, nelle parole di Domenico De Robertis, Domenico Mauriello esclamava che “[l]a poesia e la letteratura negra vanno di più conquistando le simpatie e l’interesse del pubblico europeo”; Francesco Valori sosteneva che “una storia letteraria americana non può essere completa se non tratta anche degli scrittori ‘colorati’”; e Roberto Leydi concludeva che “[l]’originalità della poesia americana è principalmente affidata alla produzione anonima dei negri”.¹¹ Non sorprende, quindi, che Giovanni Battista Angioletti fosse indotto ad affermare, nello stesso anno, che “[l]a condizione sociale dei negri d’America è, si può dire, uno dei cavalli di battaglia della letteratura *engagée* del dopoguerra”.¹² Nell’identificare l’*engagement* politico che sosteneva il crescente interesse italiano per la vita e la cultura nera negli Stati Uniti, Angioletti manifestava le precise implicazioni politiche della crescente attenzione riservata agli scrittori e intellettuali neri in Europa, suggerendo che essa andasse interpretata nel quadro del concetto, in via di formazione, di “impegno” intellettuale.

Angioletti riconosceva che, nel leggere la letteratura afroameri-

letteraria (12 giugno 1947), p. 6; Giuseppe Ravasio, “Poesia negra americana”, *La Cittadella* II, 19-20 (15-30 ottobre 1947), p. 4; Vinicio Marinucci, “Tutti i figli di Dio hanno le ali. Il teatro negro è entrato nella storia delle arti”, *Il Dramma* 29 (15 gennaio 1947), p. 59.

¹⁰ Geri Morra, “Valori di religione nella poesia negra”, *Ausonia* 26 (agosto 1948), p. 25; Gigi Cane, “Anch’io sono l’America. Il teatro negro”, *Il Dramma* 52 (2 gennaio 1948), p. 35; Alberto Savinio, “Pianista negro”, *Corriere d’informazione* (7-8 dicembre 1948), ora in *Scritti dispersi 1943-1952*, a cura di Paola Italia, Adelphi, Milano 2004, p. 970.

¹¹ Domenico De Robertis, “Poesia negra americana”, *La Fiera letteraria* (9 ottobre 1949), p. 2; Domenico Mauriello, recensione di “*Sette poeti negri*, di Virgilio Luciani”, *Pagine nuove* 3 (giugno-luglio 1949), p. 352; Francesco Valori, “Letteratura negra in America”, *Idea* (7-14 agosto 1949), p. 8; Roberto Leydi, “Poesia negra a poesia americana”, *Avanti!* (13 novembre 1949), p. 3.

¹² G.B. Angioletti, “L’America negra” *Il Mondo* (22-29 ottobre 1949), p. 9.

cana e condannare la politica razziale americana, gli intellettuali impegnati intervenivano nella causa europea oltre che in quella americana: non solo analizzavano la situazione dei neri negli USA, ma la usavano programmaticamente per portare avanti un discorso politico in Italia. Quest'ultimo era spesso sottile e implicito, di rado trasparente, ma non per questo dotato di meno forza e spessore: il suo scopo era sottolineare che l'esperienza italiana e quella afroamericana condividevano uno stesso pathos, e che gli attivisti avevano obiettivi comuni. Gli italiani erano al corrente delle condizioni degli afroamericani, soprattutto nel Sud di Jim Crow: era "una storia che ben conosciamo", scriveva Cesare Pavese nel 1947.¹³ Per questo, il confronto fra gli italiani del dopoguerra e i neri degli Stati Uniti aveva un chiaro valore d'opposizione: era una provocazione volta a costringere gli italiani a riconoscere le depredazioni del fascismo e le difficoltà della ricostruzione, e al tempo stesso a coinvolgere gli italiani nella campagna per l'uguaglianza razziale negli Stati Uniti. Utilizzando per descrivere la resistenza afroamericana un lessico mutuato dal Risorgimento italiano e dalla Resistenza antifascista, gli intellettuali italiani indicavano come i due popoli fossero uniti da un imperativo morale comune, una condivisa volontà di giustizia.¹⁴ Spesso si suggeriva che gli afroamericani avessero ripreso la lotta di liberazione e autodeterminazione degli italiani; Domenico Porzio dava voce a un sentimento largamente condiviso nell'affermare che i canti delle piantagioni, gli spirituals e il blues manifestavano la ricer-

13 Cesare Pavese, "Richard Wright" (titolo originale "Un negro ci parla"), trasmissione radiofonica del maggio 1947, ora in *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino 1992, p. 171.

14 I collegamenti retorici della risposta critica alla letteratura afroamericana nell'Italia del dopoguerra e la Resistenza antifascista sono stati notati da Stefania Piccinato, secondo la quale questo nesso "è proprio nella sutura tra esperienza resistenziale (europea) e riconoscimento di una esperienza consimile della minoranza afro-americana" (Piccinato, "La letteratura afro-americana", cit., pp. 339-40). Più di recente, Simone Francescato ha sostenuto che "una generazione di intellettuali antifascisti [...] pone l'accento sulle rivendicazioni dei poeti afroamericani. Delle loro opere viene enfatizzato l'aspetto della resistenza, cioè la rappresentazione di un popolo oppresso ma deciso a non lasciarsi sconfiggere, in sintonia con il clima di repressione intellettuale dell'Italia fascista e del secondo dopoguerra": Simone Francescato, "Le prime traduzioni italiane della poesia afroamericana: il caso di Langston Hughes", in Tatiana Petrovich Njegosh e Anna Scacchi, a cura di, *Parlare di razza. La lingua del colore tra Italia e Stati Uniti*, Ombre Corte, Verona 2012, p. 187.

ca da parte dei neri di una loro “garibaldina libertà”.¹⁵ In definitiva, a sottendere questi confronti era l’idea che i neri e gli italiani dovessero affrontare ingiustizie simili, e quindi operare insieme verso i comuni obiettivi.

Fu questo senso di una lotta comune ad animare di una forte carica etica e politica la recensione che Italo Calvino pubblicò con vasta eco, nel 1947, della recente traduzione dell’autobiografia *Black Boy* di Richard Wright, che ripercorreva la sua formazione sociale nel Sud di Jim Crow. Riflettendo sul ruolo rivoluzionario della cultura nera, Calvino sosteneva che, nel dare forma drammatica alla crescente opposizione dell’autore contro l’ingiustizia, *Black Boy* si poneva all’avanguardia della “[s]toria di una cultura che, da cultura come consolazione, diventa cultura come arma di difesa e di conquista”.¹⁶ È improbabile che al pubblico potesse sfuggire il chiaro rimando, in questa frase, al famoso appello di Elio Vittorini del 1945 al “tentativo di far sorgere una nuova cultura che sia di difesa e non più di consolazione dell’uomo”: una ripresa non certo casuale e sottolineata dall’enfasi sulla transizione da “consolazione” a “difesa”.¹⁷ Calvino presenta la cultura afroamericana come una componente di rilievo della lotta transnazionale per il rinnovamento della società. Identificando in Wright, e nella letteratura afroamericana in senso lato, “il sorgere di una letteratura, che [...] rappresenta [...] l’abbandono della rassegnazione e della nostalgia per una concezione di lotta nel quadro dei grandi conflitti sociali”, e rinforzando quest’identificazione attraverso il richiamo al saggio di Vittorini (forse la più famosa affermazione dell’impegno nell’Italia del dopoguerra), Calvino implica che le opere degli scrittori afroamericani erano centrali nella lotta globale per la giustizia nel Secondo dopoguerra come la “nuova cultura” dell’Italia stessa.¹⁸

Se Calvino accentuava gli obiettivi condivisi, molti intellettuali

15 Domenico Porzio, “Sulle acque del Mississippi è nata una nuova poesia”, *Oggi* (15 settembre 1949), p. 37.

16 Italo Calvino, “Ragazzo negro di Richard Wright”, *L’Unità* (8 maggio 1947), ora in *Saggi 1945-1985*, 2 voll., a cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano 1995, Vol. 1, p. 1463.

17 Elio Vittorini, “Una nuova cultura”, *Il Politecnico* I, 1 (29 settembre 1945), ora in Elio Vittorini, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di Raffaella Rodondi, Einaudi, Torino 2008, p. 236.

18 Calvino, “Ragazzo negro di Richard Wright”, cit., p. 1463.

italiani ponevano invece l'accento sui nemici comuni, sostenendo che i neri d'America e gli italiani erano in lotta contro forme simili di oppressione e contro uno stesso avversario. Il critico teatrale Leonida Rèpaci fu uno dei molti a prendere questa posizione, collegando le nascenti lotte per i diritti civili in America con le battaglie economiche in corso in Italia in due recensioni della messa in scena, al Teatro Pirandello nel 1950, del dramma di Arnaud d'Usseau e James Gow *Deep Are the Roots*. Nella storia del difficile ritorno a casa, nel Sud della segregazione, di un reduce nero dalla Seconda guerra mondiale, Rèpaci individuava diversi inquietanti parallelismi fra l'oppressione razziale negli Stati Uniti e l'oppressione di classe in Italia. Per lui, "non c'è [...] molta differenza tra i terrieri delle regioni meridionali degli Stati Uniti e i baroni calabresi": i latifondisti del Sud d'Italia erano paragonabili ai proprietari bianchi del Sud degli Stati Uniti, e i contadini del mezzogiorno agli *sharecroppers* neri degli Stati Uniti sotto le leggi Jim Crow. Nel dare rappresentazione drammatica alle ingiustizie dell'America, quindi, *Deep Are the Roots* offriva nuovi spunti di comprensione della situazione italiana, che Rèpaci sottolinea nella sua recensione. Interpretando il dramma come uno spostamento tattico nella lotta contro lo sfruttamento capitalista, Rèpaci afferma che i lavoratori di ogni razza cominciarono a riconoscere un antagonista comune e si erano finalmente uniti contro l'assetto sociale dominante: "il 'povero bianco' ha capito che il suo affrancamento totale, in America e in tutto il mondo, dipende dalla solidarietà di tutti gli sfruttati della terra, bianchi, neri e gialli, contro il nemico comune, contro il capitalismo mondiale".¹⁹ Per Rèpaci, quindi, ciò che il dramma fa capire è che le sofferenze comuni richiedono una lotta comune: per porre fine alla propria oppressione collettiva, i neri e gli italiani poveri dovevano unire le forze contro il comune oppressore.

Pur prendendo le mosse dal dramma di Gow e d'Usseau, Rèpaci chiarisce che la sua prospettiva, soprattutto sulle questioni di razza e di classe, è più ideologica che situazionale: la sua interpretazione di *Deep Are the Roots* manifesta l'origine marxista della sua concezione del razzismo istituzionalizzato, in particolare nell'adozione sovietica

19 Leonida Rèpaci, "Profonde sono le radici", *Vie Nuove* (gennaio 1950), ora in Leonida Rèpaci, *Teatro di ogni tempo*, Casa Editrice Ceschina, Milano 1967, p. 749. Si veda anche Leonida Rèpaci, "Al teatro Pirandello la critica la fa il popolo", *Vie Nuove* (gennaio 1950), ora in *Teatro di ogni tempo*, cit., pp. 742-45.

del paradigma marxista per analizzare la politica americana della metà del secolo. Rèpaci trova conferma, nel dramma, di una visione degli Stati Uniti da lui incontrata nel resoconto dei viaggi in America dello scrittore sovietico Ilya Ehrenburg, pubblicato in traduzione italiana nel 1947, da lui stesso corroborato nel 1948 in occasione dell'incontro del Congresso mondiale degli intellettuali per la pace, tenutosi a Wroclaw, in Polonia, e promosso dai sovietici per galvanizzare l'opinione pubblica mondiale contro il militarismo americano.²⁰ In sintonia con il clima della Guerra fredda, il Congresso di Wroclaw formulò aspre critiche non solo contro la politica estera americana, che molti delegati consideravano la minaccia primaria alla pace nel mondo, ma anche contro il razzismo, visto da molti come ausiliario allo sfruttamento capitalista. Rèpaci menziona, fra i molti discorsi tenuti al congresso, un forte "atto di accusa pronunciato [...] dai delegati negri", e accolto con

vivissima commozione dall'Assemblea in piedi, e, all'omaggio si inchinarono unanimi anche i delegati americani progressisti, i quali così intendevano dividere le loro responsabilità dallo schiavismo razziale dei piantatori del Sud. Per costoro, il negro, qualunque cosa faccia, si copra di medaglie in guerra, serva in pace a moltiplicare le ricchezze dei suoi padroni, resta un essere abietto buono soltanto per lo sfruttamento intensivo della sua forza-lavoro.²¹

È significativo che Rèpaci citi questo resoconto nella recensione di *Deep Are the Roots*, e che insista sulle sue implicazioni in termini di lotta di classe, deplorando lo sfruttamento economico degli afroamericani, la cui forzata subordinazione serviva ad approfondire le divisioni di classe negli Stati Uniti, favorendo i bianchi e assicurando la proletarizzazione dei neri. Nella sua analisi del dramma di Gow e d'Usseau e nelle modalità della sua denuncia del razzismo america-

20 Ilya Ehrenburg, *America*, Macchia, Firenze 1947. Il Congresso di Wroclaw riunì intellettuali dall'Unione Sovietica e dall'Occidente, fra cui Bertolt Brecht, Aimé Césaire, Ilya Ehrenburg, Paul Éluard, Alexander Fadeyev, György Lukács e Pablo Picasso, con una delegazione italiana che comprendeva, oltre a Rèpaci, Antonio Banfi, Renato Guttuso, Salvatore Quasimodo ed Elio Vittorini. Si veda Lawrence S. Wittner, *One World or None: A History of the World Nuclear Disarmament Movement Through 1953*, Stanford University Press, Stanford 1993, pp. 175-77 e *Il congresso di Wroclaw: la cultura per la pace*, Tipo litografia Artero, Roma 1948.

21 Rèpaci, "Profonde sono le radici", cit., pp. 746-47.

no, Rèpaci adotta inequivocabilmente la linea sovietica, nella quale l'opposizione allo sfruttamento razziale in America era un aspetto di una più vasta campagna contro lo sfruttamento economico globale, uno dei fronti della battaglia per il comunismo nel mondo.²²

Il razzismo istituzionale negli USA, in effetti, era da tempo al centro dell'attenzione sovietica. Lenin aveva trattato della cosiddetta "questione negra" al secondo Congresso dell'Internazionale comunista nel 1920, e il quarto Congresso, del 1922, aveva portato alla formazione della "Commissione negra", volta a favorire la lotta globale contro il razzismo all'interno della più ampia lotta contro il capitalismo. Le "Tesi sulla questione negra" della Commissione proclamavano che l'oppressione razziale era una forma di oppressione economica, e chiamavano gli afroamericani a sostituire la loro idea di solidarietà razziale con quella di lotta di classe, per abbracciare la lotta per il comunismo internazionale.²³ In sintesi, la loro tesi era che il razzismo istituzionale negli USA cospirava a tenere i neri in una posizione di inferiorità sia economica sia sociale, assicurando così la perpetuazione dell'esistenza di una classe al di sotto di quella dei bianchi più poveri. In tal modo, il razzismo era un efficace strumento per ottenere il sostegno dei bianchi al capitalismo, offrendo anche ai più poveri dei cittadini bianchi "a sort of public and psychological wage", come sostenuto da W. E. B. Du Bois, garantendo loro un vantaggio sociale se non economico sui neri e facendoli sentire parte della classe dominante pur appartenendo decisamente alla classe

22 Mary L. Dudziak, *Cold War Civil Rights: Race and the Image of American Democracy*, Princeton University Press, Princeton 2000; Thomas Borstelmann, *The Cold War and the Color Line: American Race Relations in the Global Arena*, Harvard University Press, Cambridge, MA 2003; Alexander DeConde, *Ethnicity, Race, and American Foreign Policy: A History*, Northeastern University Press, Boston 1992; Paul Gordon Lauren, *Power and Prejudice: The Politics and Diplomacy of Racial Discrimination*, Westview, Boulder 1988.

23 Cedric J. Benson, *Black Marxism: The Making of the Black Radical Tradition*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 2000, pp. 219-23; Earl Ofari Hutchinson, *Blacks and Reds: Race and Class in Conflict 1919-1990*, Michigan State University Press, East Lansing 1995, p. 48. Si veda anche Jeff Woods, *Black Struggle, Red Scare: Segregation and Anti-Communism in the South, 1948-1968*, Louisiana State University Press, Baton Rouge 2004; Mark Solomon, *The Cry Was Unity: Communists and African Americans, 1917-1936*, University Press of Mississippi, Jackson 1998; Brenda Gayle Plummer, *Rising Wind: Black Americans and U.S. Foreign Affairs, 1935-1960*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1996.

lavoratrice. Si riteneva che così i bianchi poveri fossero indotti ad allinearsi ai ricchi, in quella che Joel Olson definisce “a *cross-class alliance* between the capitalist class and a section of the working class”, anziché unirsi agli afroamericani nel tipo di *alleanza interrazziale* che avrebbe potuto più efficacemente aiutarli a perseguire l’uguaglianza economica.²⁴ Secondo questa interpretazione, il razzismo serve in ultima analisi a perpetuare il capitalismo. Molti erano quindi convinti che per combattere il razzismo si dovesse instillare una coscienza di classe nei neri e nei bianchi poveri, per aiutarli a riconoscere il nemico e gli obiettivi comuni, promuovendo, nelle parole di Leonida Rèpaci, “la solidarietà di tutti gli sfruttati della terra”. Il contributo specifico di Rèpaci a questa tendenza sta nell’affermazione che, in quanto classe oppressa, gli afroamericani presentavano una particolare somiglianza con i poveri del Sud Italia, ed era dunque dovere e destino di tutti gli italiani unirsi ai neri nella loro lotta per l’uguaglianza. Quest’idea investiva la sua visione della “solidarietà” – il suo “impegno nero” – di risonanze nazionali oltre che internazionali.

24 “Una sorta di reddito pubblico e psicologico”, in W. E. B. Du Bois, *Black Reconstruction in America, 1860-1880*, Atheneum, New York 1995 (ed. or. 1935), pp. 700-1; “un’*alleanza trasversale* fra la classe capitalista e una sezione della classe lavoratrice”, in Joel Olson, *The Abolition of White Democracy*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2004, p. 16. Queste affermazioni sono entrambe discusse in David R. Roediger, *The Wages of Whiteness: Race and the Making of the American Working Class*, Verso, Londra 1991, p. 50. Molti studiosi continuano a sostenere questa posizione, in quella che Michael Reich definisce “a class conflict interpretation of the history of race relations” (“un’interpretazione della storia dei rapporti razziali in termini di conflitto di classe”), sostenendo che il razzismo è un corollario della concorrenza economica e uno strumento di mantenimento della disuguaglianza economica. Sostengono, come scrive Bill Fletcher Jr., che negli Stati Uniti si sia verificato un “obscuring of class by race” (“un oscuramento della classe da parte della razza”) e che “[c]lass contradictions in the U.S.” (“le contraddizioni di classe negli Stati Uniti”) sono state e sono tuttora “defined largely in the context of race and settlerism” (“definite in larga parte nel contesto della razza e dell’insediamento coloniale stanziale”: Michael Reich, *Racial Inequality: A Political-Economic Analysis*, Princeton University Press, Princeton 1981, p. 218; Bill Fletcher Jr., “How Race Enters Class in the United States”, in Michael Zweig, a cura di, *What’s Class Got To Do With It? American Society in the Twenty-First Century*, Cornell University Press, Ithaca 2004, pp. 38, 40. Per altri esempi si veda Joseph Gerteis, *Class and the Color Line: Interracial Class Coalition in the Knights of Labor and the Populist Movement*, Duke University Press, Durham 2007; Michael C. Dawson, *Behind the Mule: Race and Class in African-American Politics*, Princeton University Press, Princeton 1994.

Non solo Rèpaci, ma molti importanti intellettuali italiani abbracciarono quest'idea, inquadrando il conflitto razziale in America come un conflitto di classe e invocando una coscienza di classe interrazziale capace di fomentare un movimento di resistenza globale, oltre che specificamente italiano. Fra i più forti sostenitori di questa posizione fu Giuseppe Del Bo, che in un articolo del 1948 sull'*Avanti!*, dal provocatorio titolo "Dinamite negra", sostenne che gli afroamericani erano l'avanguardia in una battaglia per la giustizia che era europea oltre che americana, e che il sorgere della resistenza nera poteva servire a incrinare il consenso europeo verso l'ordine politico esistente e rovesciarlo a livello mondiale. "[I] negri, hanno ormai chiaramente individuato le cause della loro miseria morale e materiale, e sono passati all'offensiva", mentre

[i]n Europa [...] invece di una razza, abbiamo una classe mantenuta in uno stato di inferiorità, e sappiamo bene come la sua psicosi generale sia simile a quella descritta a proposito dei negri. Eppure giunge sempre il momento in cui un uomo della razza o della classe considerate inferiori, si chiede: 'Perché io devo servire e loro sono serviti? Perché io sono povero e loro sono ricchi?'.²⁵

Non soltanto, diceva Del Bo, i neri negli Stati Uniti e i lavoratori europei erano entrambi vittima di oppressione e sfruttamento, ma erano anche sempre più attivi nell'opporsi a questo sfruttamento, e potevano quindi rinforzarsi a vicenda nella loro lotta per rovesciare i sistemi d'oppressione. Nel suggerire che la resistenza nera contro il razzismo potesse rafforzare ulteriormente quella degli europei contro il capitalismo, Del Bo presentava la lotta per l'uguaglianza razziale negli USA come un aspetto della rivoluzione mondiale dei lavoratori, esprimendo la speranza che i lavoratori europei potessero trovare ispirazione anche nella lotta degli afroamericani per rafforzare la propria determinazione a rovesciare quell'ordine capitalista che li teneva in uno "stato di inferiorità". L'"impegno nero" manifestato da Del Bo come da Rèpaci, quindi, va forse inteso come un importante esempio italiano di una più ampia tendenza europea, che traeva alimento dai principi del marxismo e dalla strategia sovietica per incorporare i movimenti italiani e afroamericani in una cornice globale.

25 Giuseppe Del Bo, "Dinamite negra", *Avanti!* (29 gennaio 1948), p. 3.

Se questo sfondo ideologico contribuì indubbiamente a informare la ricezione italiana della cultura nera, è in ogni caso evidente che la retorica dell'“impegno nero” era debitrice almeno in ugual misura alla politica interna e all'esperienza della guerra e del dopoguerra. Un fattore cruciale nel determinare lo straordinario impegno italiano nella lotta afroamericana, per esempio, fu la presenza in Italia di numerosi soldati afroamericani durante e dopo la guerra. Proprio in Italia fu dispiegata la famosa Divisione Buffalo del 92^{mo} Fanteria, che col suo sbarco a Napoli nel luglio del 1944 divenne la prima unità nera a combattere in Europa.²⁶ Molti di questi soldati rimasero in Italia durante l'occupazione post-bellica; gli scambi che risultarono da questi stretti contatti furono spesso istruttivi e rafforzarono la comprensione culturale e i legami politici. Per esempio, Arrigo Benedetti, che avrebbe poi fondato riviste influenti come *L'Europeo* e *Espresso*, riferisce di una cena cui aveva partecipato nel 1945 con alcuni soldati della Divisione Buffalo, nel corso della quale fu introdotto per la prima volta agli spirituals:²⁷ un episodio forse minore, ma sintomatico di scambi che contribuirono a diffondere la musica e la letteratura afroamericana e a far conoscere agli italiani i problemi sociali degli afroamericani. Il futuro dirigente della NAACP Walter White, che trascorse parte del 1944 e 1945 girando per l'Italia come corrispondente di guerra del *New York Post*, si dichiarò ripetutamente colpito dal caloroso benvenuto che gli italiani riservavano ai soldati neri. Molti in Italia, ricorda White, “appresero da incontri di prima mano che fra i soldati Negri c'erano uomini di cultura e istruiti”; inoltre, il fatto che questi soldati talvolta facessero sforzi straordinari per rifornire di cibo gli italiani ridotti in povertà, dice White, “creò inevitabilmente una disposizione molto favorevole verso i benefattori Negri e verso i Negri in generale fra i destinatari delle loro buone azioni”.²⁸ La gratitudine per l'assistenza dei soldati neri andava così di pari passo, secondo la testimonianza di White, con l'apprezzamento della loro cultura, la consapevolezza delle complesse dinamiche razziali

26 Hondon B. Hargrove, *Buffalo Soldiers in Italy: Black Americans in World War II*, McFarland & Company, Jefferson, NC 2003, pp. 11-12.

27 Arrigo Benedetti, “Litografie del tempo presente. Negri in Toscana”, *La città libera* I, 43 (6 dicembre 1945), pp. 10-11.

28 Walter White, *A Rising Wind*, Doubleday, Doran and Company, Garden City, NY 1945, pp. 99-101.

della società americana e il crescente sostegno per la campagna afro-americana per la giustizia.

Non sorprende, quindi, che l'“impegno nero” si presentasse spesso come un risultato diretto della “disposizione favorevole” individuata da White. Questa si manifesta, per esempio, nelle riflessioni del poeta Giorgio Caproni, che nel saggio del 1949 “I negri sono uomini” ricorda l'arrivo dei soldati afroamericani in Italia e afferma che il loro incontro con gli italiani era stato pieno di “reciproca esaltazione”. Questo, spiega Caproni, “[f]u un fenomeno, nella sua abiezione, di ‘amore’, [di *offesi* mossi verso altri *offesi*, con reciproco abbaglio], e anche per questo cerchiamo ora, noi italiani, di conoscere in modo degno questi nostri fratelli di differente colore”.²⁹ Pertanto, Caproni sosteneva che il nuovo, profondo interesse italiano per la cultura afroamericana nascesse dal rapporto formatosi fra neri e italiani durante la guerra, e sottolineava come questi rapporti portassero con sé certi obblighi sociali, argomentando che gli italiani avevano il dovere di sostenere gli afroamericani nella loro lotta per i diritti civili così come avevano essi stessi ricevuto il loro aiuto nella lotta contro il fascismo. Nelle parole di Caproni, fra le macerie della Seconda guerra mondiale il loro incontro era di “*offesi* mossi verso altri *offesi*”, vittime unite ad altre vittime: consapevoli delle proprie sfortune, gli italiani erano sensibili a quelle degli afroamericani. Inoltre, mentre le sorti degli italiani stavano cambiando, la situazione degli afroamericani era tuttora in corso: i soldati neri avevano liberato gli italiani dall'oppressione fascista, ma loro restavano oppressi, impanatanati nella loro cruenta battaglia di libertà. Caproni insisteva quindi che gli italiani dovessero contribuire alla lotta contro il razzismo negli Stati Uniti proprio come gli afroamericani avevano contribuito a quella contro il fascismo in Italia. Nella sua visione, l'“impegno nero” era una necessaria conseguenza dell'incontro con i soldati neri in Italia, che aveva messo in moto la disseminazione della cultura afroamericana nella penisola e motivato gli italiani a combattere per l'uguaglianza razziale negli Stati Uniti.

Se l'“impegno nero” era in parte l'esito di interazioni in tempo di guerra, nasceva anche, però, da convinzioni pre-esistenti: per quanto improvvisa, la popolarità postbellica della letteratura afroamericana

29 Giorgio Caproni, “I negri sono uomini”, *Mondo Operaio* II, 35 (23 luglio 1949), p. 8.

non era certo spontanea, ma era stata preparata dal lavoro di alcuni fra i più importanti giovani intellettuali dell'epoca fra le due guerre, che aveva posto le basi sulle quali sarebbe cresciuta la nuova cultura post-1945. L'"impegno nero" sarebbe stato inimmaginabile, oltre che incomprensibile, senza il profondo investimento nella letteratura americana che aveva caratterizzato la cultura italiana nei due decenni precedenti. Di fatto, l'"impegno nero" ravvivò e rivide quel "mito dell'America" che Elio Vittorini, Cesare Pavese e gli altri giovani intellettuali spesso definiti collettivamente "gli americanisti" avevano contribuito a forgiare fra le due guerre.³⁰ Questa mitologia, che prese forma nel 1941 intorno alla monumentale antologia di Vittorini *Americana*, presentava la letteratura statunitense come un modo per rinnovare non solo la letteratura italiana, ma l'Italia stessa.³¹ Come i

30 Sul "mito dell'America" si veda Donald Heiney, *America in Modern Italian Literature*, Rutgers University Press, New Brunswick 1964; Dominique Fernandez, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani dal 1930 al 1950*, trad. Alfonso Zaccaria, Salvatore Sciascia Editore, Roma 1969; Nicola Carducci, *Gli intellettuali italiani e l'ideologia americana nell'Italia letteraria degli anni trenta*, Piero Lacaita, Manduria 1973; Giuseppe Massara, *Americani. L'immagine letteraria degli Stati Uniti in Italia*, Sellerio, Palermo 1984; Giorgio Luti, "Immagini dell'America nella letteratura italiana degli anni Trenta", in Vtilio Masiello, a cura di, *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Gianvito Resta*, 2 voll., Salerno Editrice, Roma 2000, Vol. 2, pp. 1277-95; Valerio Ferme, *Tradurre è tradire. La traduzione come sovversione culturale sotto il Fascismo*, Longo, Ravenna 2002; il capitolo "The Myth of America" in Anna Maria Torriglia, *Broken Time, Fragmented Space: A Cultural Map for Postwar Italy*, University of Toronto Press, Toronto 2002, pp. 79-115; Jane Dunnett, "Anti-Fascism and Literary Criticism in Postwar Italy: Revisiting the *mito americano*", in Guido Bonsaver e Robert S. C. Gordon, a cura di, *Culture, Censorship and the State in Twentieth-Century Italy*, Legenda, Oxford 2005, pp. 109-19; Mario Domenichelli, "Il mito americano in Italia fra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta e *Il sentiero dei nidi di ragno* di Italo Calvino", in Giovanna Caltagirone, a cura di, *La coscienza e il coraggio. Esperienze letterarie della modernità. Studi in onore di Sandro Maxia*, AM&D, Cagliari 2005, pp. 690-714; Francesco Pontuale, *In Their Own Terms: American Literary Historiography in the United States and Italy*, Peter Lang, New York 2007, pp. 127-52; Claudio Antonelli, *Pavese, Vittorini e gli americanisti. Il mito dell'America*, Edarc Edizioni, Firenze 2008; Fabio Ferrari, *Myths and Counter-Myths of America: New World Allegories in 20th-Century Italian Literature and Film*, Longo, Ravenna 2008; Nicola Turi, *Declinazioni del canone americano in Italia tra gli anni Quaranta e Sessanta*, Bulzoni, Roma 2011.

31 Elio Vittorini, a cura di, *Americana. Raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni*, Bompiani, Milano 1941. Su *Americana*, si veda Sergio Pautasso, "Quando si amava l'America. Conversazione con Valentino Bompiani, Oreste Del Buono e

proponenti dell'“impegno nero”, Vittorini, Pavese e gli americanisti combinarono convinzioni politiche e interessi culturali: traducendo e celebrando la letteratura americana durante il ventennio fascista, si opposero alle tendenze prevalenti della cultura italiana e immaginarono un'alternativa americana. Se l'impegno anti-razzista e la concomitante diffusione della letteratura afroamericana furono una forma tipica dell'“impegno nero” post-bellico, l'impegno antifascista e la concomitante adozione della letteratura realista americana furono, analogamente, una forma tipica dell'impegno fra le due guerre.

La mia idea è che la modalità d'interpretazione che caratterizzò il mito dell'America nell'Italia fra le due guerre sia la stessa che sostiene anche l'“impegno nero”, il quale va quindi inteso come una ripresa e una prosecuzione del mito precedente. La tendenza degli studi esistenti, invece, è stata quella di parlare di una rottura postbellica con l'“americanismo” precedente alla guerra o di una “fine del mito dell'America”, di solito collocata fra il 1947 e il 1950, esattamente gli anni che videro l'intensificazione dell'“impegno nero”.³² Queste

Claudio Gorlier”, *La Fiera letteraria* (19 dicembre 1968), pp. 16-18; Giuliano Manacorda, “Come fu pubblicata *Americana*”, in Paolo Mario Sipala e Ermanno Scuderi, a cura di, *Elio Vittorini. Atti del convegno nazionale di studi (Siracusa-Noto, 12-13 febbraio 1976)*, Greco, Catania 1978, pp. 63-68; Gabriella D'Ina e Giuseppe Zaccaria, a cura di, *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, Bompiani, Milano 1988, pp. 38-46; Marina Guglielmi, “La letteratura americana tradotta in Italia nel decennio 1930-1940: Vittorini e l'antologia *Americana*”, *Forum Italicum* XXIX, 2 (autunno 1995), pp. 301-12; Alessandra Rocca, “I miti del Nuovo Continente: l'Americana di Vittorini”, *Quaderni del '900* II (2002), pp. 111-27.

32 Sulla presunta fine del mito dell'America, si veda Luciana Castellina, “Fine del mito americano”, in Saveria Chemotti, a cura di, *Il mito americano. Origine e crisi di un modello culturale*, CLEUP, Padova 1980, pp. 35-57; Mario Domenichelli, “Influssi stranieri sulle italiane lettere nel Novecento”, in Rocco Mario Morano, a cura di, *Strutture dell'immaginario. Profilo del Novecento letterario italiano*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2007, pp. 371-99 (in particolare, pp. 388-91, “La fine del mito americano”); Agostino Lombardo, *La ricerca del vero. Saggi sulla tradizione letteraria americana*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1961, p. 54; David Ellwood, “Containing Modernity, Domesticating America in Italy”, in Alexander Stephan, a cura di, *The Americanization of Europe: Culture, Diplomacy, and Anti-Americanism after 1945*, Berghahn Books, New York-Oxford 2007, pp. 253-76; Martino Marazzi, “La crisi americana di Pavese e Vittorini”, in Edoardo Esposito, a cura di, *Il demone dell'anticipazione. Cultura, letteratura, editoria in Elio Vittorini*, Il Saggiatore, Milano 2009, pp. 47-8. Una interpretazione più sfaccettata è offerta da Edoardo Esposito che argomenta come con la caduta del fascismo “[i]l mito dell'America finiva esso

posizioni sul declino della mitologia americana, va detto, non sono del tutto infondate. Nella prefazione alla riedizione del 1948 del suo romanzo *Il garofano rosso*, dopotutto, Elio Vittorini aveva chiarito di aver commesso un errore negli anni trascorsi a sostenere la causa della letteratura americana: “si pensava che attraverso l’aiuto della freschezza americana si sarebbe forse entrati in una maturità poetica e in una tradizione poetica del romanzo. Ma non era questo. Era ancora adolescenza”.³³ E già nel maggio del 1947, Cesare Pavese aveva ripudiato con ancora maggior vigore la propria mitologia americana: “Sono finiti i tempi in cui scoprivamo l’America”, aveva annunciato durante una trasmissione radiofonica della RAI spesso citata dagli studiosi come la fine del mito dell’America, “e si può prevedere che per qualche decennio non ci verrà più da quel popolo nulla di simile ai nomi e alle rivelazioni che entusiasmarono la nostra giovinezza prebellica”.³⁴ Eppure, credo si possa sostenere che nonostante le apparenze, la dichiarazione di Vittorini e perfino le parole di Pavese fossero parte di un processo di revisione e rinnovamento del mito dell’America, piuttosto che di un suo rifiuto.

In realtà, l’“impegno nero” si sostituì al mito dell’America in coincidenza con il momento in cui questo era venuto meno. È significativo e degno di approfondimento, a proposito, il fatto che la trasmissione in cui Pavese espresse quella che è stata considerata la sua rottura con la letteratura americana fosse dedicata a discutere della traduzione italiana di *Black Boy* di Richard Wright. Nel momento stesso in cui sottolineava la stagnazione della cultura americana, Pavese notava le innovazioni letterarie dell’autore afroamericano, osservava che i suoi “mezzi verbali [...] gli hanno servito a meraviglia”, e lo collocava all’interno della “tradizione della grande prosa narrativa”: in breve, identificava Wright come il centro vitale di una tradizione americana altrimenti non più d’attualità.³⁵ Diversi mesi

stesso per non aver più ragione di esistere,” ciò nonostante nessuno sembra notare che, alla luce del permanente interesse di Vittorini per la letteratura americana nel dopoguerra, “[n]on è infatti con il 1945 che egli cessa di interessarsi agli americani” (Edoardo Esposito, *L’America dopo Americana. Elio Vittorini consulente Mondadori*, Mondadori, Milano 2008, p. 7).

33 Elio Vittorini, “Prefazione a ‘Il garofano rosso’”, in *Il garofano rosso*, Mondadori, Milano 1948, pp. 7-38, ora in *Letteratura arte società*, cit., p. 489.

34 Pavese, “Richard Wright”, cit., p. 169.

35 Ivi, p. 171.

prima dell'intervento radiofonico di Pavese, Vittorini era giunto alla stessa conclusione, sostenendo che, per quanto la letteratura americana apparisse in fase di stagnazione, si poteva comunque trovare l'"ultima novità" nelle opere di scrittori come "Richard Wright, che sono figli delle razze perseguitate o umiliate, o appena tollerate, [...] bastardi rispetto al ceppo umano che domina nella società d'oltre Atlantico".³⁶ Se è vero, perciò, che la scoperta italiana della letteratura americana raggiunse il culmine prima della Seconda guerra mondiale, come sostenuto da Pavese alla radio e da Vittorini nella prefazione, questo non significa affatto che gli autori e i movimenti americani avessero del tutto smesso di ispirare le successive generazioni di scrittori italiani, né che il mito dell'America in Italia fosse giunto alla fine.

In effetti, nel loro prendere spunto dalla letteratura afroamericana e fare proprie le critiche afroamericane contro gli Stati Uniti, Pavese e Vittorini si trovavano all'avanguardia dell'"impegno nero": non solo facevano parte, ma in molti sensi si ponevano alla guida del tentativo di rinnovare il modello che loro stessi avevano stabilito con il "mito dell'America" prebellico. Il loro tipico approccio, in base al quale l'interpretazione della letteratura americana serviva a portare avanti la critica della società italiana, è evidente nell'enfasi di Pavese sulla crescente solidarietà da lui attribuita agli italiani per Richard Wright e per le sue descrizioni della "fame quotidiana ingannata ingozzandosi d'acqua o del cieco terrore che i bianchi, i 'nemici', si scatenino e organizzino un linciaggio". Questa, suggeriva Pavese, era un esito diretto delle esperienze dell'Italia durante la guerra:

C'è qualcuno di noi, qualche bianco, che non abbia visto in faccia la fame e il terrore razziale, che possa giurare che domani questi spettri non risorgeranno? È questo il messaggio, la parola più vera di *Ragazzo negro*. Il frutto autentico e sofferto di un'umana sofferenza e avventura, che ci concerne tutti quanti.³⁷

In *Black Boy*, Wright descriveva i rischi di un'infanzia afroamericana nel Mississippi, Arkansas e Tennessee. Per Pavese, tuttavia, la perse-

36 Elio Vittorini, *Il Politecnico* 31-32 (luglio-agosto 1946), p. 50, ora in *Letteratura arte società*, cit., p. 324.

37 Pavese, "Richard Wright", cit., p. 171.

cuzione sistematica dei neri nel Sud di Jim Crow era analoga a quella esperita da molti italiani durante il fascismo, l'occupazione nazista e la lotta di liberazione. Il racconto di Wright aveva assunto un'importanza nuova per i lettori italiani dopo la Seconda guerra mondiale: significava, esemplificava, amplificava le loro reazioni inesprese agli orrori della guerra.

La stessa modalità d'interpretazione, lo stesso tentativo di scoprire nella letteratura afroamericana delle analogie con l'esperienza italiana, si evidenzia nei saggi postbellici di Elio Vittorini. Già nel dicembre del 1945, infatti, Vittorini sosteneva che il razzismo, la povertà e la violenza denunciate da molta letteratura afroamericana si rispecchiavano nell'esperienza italiana durante la guerra. In una nota introduttiva a una traduzione su *Il Politecnico* di una poesia di W. E. B. Du Bois, "A Litany at Atlanta," Vittorini spiegava che:

Atlanta è famosa, tra le città americane, per un massacro di negri che vi fu compiuto. Questa 'Litania di Atlanta' si riferisce a quel fatto. Ma chi la scrisse volle riferirla alle sofferenze d'ogni giorno del popolo negro in America. Noi la pubblichiamo perché possiamo riferirla anche a noi. La poesia è per questo poesia; perché non resta legata alle cose da cui ha avuto origine e si può riferirla, se nasce da dolore ad ogni dolore. Quanti milioni di europei non potrebbero, oggi unire le loro voci, non fosse altro che per fame, freddo e delusione, a questo vecchio *canto dei negri d'America*?³⁸

Vittorini cercava così di universalizzare, o piuttosto italianizzare, l'episodio raccontato da Du Bois, la sommossa razziale di Atlanta del settembre 1906, nel corso della quale migliaia di bianchi attaccarono centinaia di neri, uccidendone a dozzine. Nell'affermare che, nonostante la specificità storica della poesia, "possiamo riferirla anche a noi", Vittorini suggeriva implicitamente che il razzismo e la segregazione in America erano affini all'oppressione e alle sofferenze degli italiani, che l'esperienza nera era divenuta un'esperienza collettiva. Avendo fatto esperienza di una violenza di massa animata da motivazioni razziali, gli europei erano ormai in grado di comprendere, di prima mano, eventi come quelli narrati nella poesia di Du Bois.

38 Introduzione a W. E. B. Du Bois, "La litania di Atlanta," trad. Domenico Porzio, *Il Politecnico* 13-14 (22-29 dicembre 1945), p. 1. La nota introduttiva è anonima ma viene attribuita a Vittorini in Anna Panicali, *Elio Vittorini: la narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Mursia, Milano 1994, p. 242.

Proprio come Pavese suggeriva che il razzismo e la sua violenza esemplificavano un tipo di sofferenza che, dopo la Seconda guerra mondiale, "ci concerne tutti quanti", così Vittorini sosteneva che "milioni di europei" erano ormai in grado di identificarsi con le vittime dell'odio razziale ad Atlanta. Non solo, ma quegli stessi europei potevano cominciare a unirsi agli afroamericani nel protestare contro la propria condizione e combattere per un cambiamento.

L'appello di Vittorini a questa lotta unitaria contro l'oppressione, il suo richiamo agli europei a "unire le loro voci a questo vecchio *canto dei negri d'America*" è una delle più chiare espressioni tanto dell'"impegno nero" dopo la guerra quanto dei sentimenti che avevano animato il "mito dell'America" fra le due guerre. Riflettendo su quel mito così come era stato elaborato da Vittorini e Pavese, Italo Calvino sosteneva che "l'America era una gigantesca allegoria dei problemi nostri, di noi italiani d'allora, del nostro male e del nostro bene, del nostro conservatorismo e del nostro bisogno di ribellione".³⁹ Anche il mito del dopoguerra, con la sua enfasi sull'esperienza afroamericana, presentava una "gigantesca allegoria" nel suo offrire una visione dei protratti tentativi di riparare ai torti del fascismo, fare fronte alle sfide della ricostruzione, ricreare l'Italia dopo la guerra, radicando quella visione in una lettura simbolica della letteratura afroamericana. Le antologie che celebravano gli scrittori afroamericani, i saggi che ne affermavano l'originalità e il virtuosismo, le nuove storie letterarie che mettevano in evidenza l'esperienza dei neri, rafforzavano la trasformazione piuttosto che l'abbandono del "mito dell'America" degli anni Trenta. Come gli "americanisti" prima di loro, i fautori dell'"impegno nero" trovavano nell'America una provocazione al cambiamento: nei loro scritti, l'esperienza afroamericana diveniva la nuova "letteratura universale", il nuovo "gigantesco teatro dove con maggiore franchezza che altrove veniva recitato il dramma di tutti",⁴⁰ il nuovo "mito dell'America"; l'"impegno nero" traeva definizione e forza da questo tentativo di allegoresi, attraverso il quale gli intellettuali italiani cercavano di coniugare la loro lettura simpatetica della letteratura afroamericana con un intervento

39 Italo Calvino, "Tre correnti del romanzo italiano d'oggi", in *Saggi 1945-1985*, Vol. 1, cit., pp. 63-64.

40 Cesare Pavese, "Ieri e oggi", *L'Unità* (3 agosto 1947), ora in *La letteratura americana e altri saggi*, cit., pp. 173-75.

sulla società italiana. Nell'interpretare l'opera degli scrittori neri, lavoravano alla trasformazione della società italiana; nel denunciare il razzismo americano, condannavano i difetti dell'Italia stessa. Come il "mito dell'America", quindi, l'"impegno nero" era caratterizzato da una modalità d'interpretazione, dallo sforzo di collegare i problemi dell'Italia al tipo di critica sociale rinvenibile nella letteratura americana.

L'aspetto innovativo dell'"impegno nero" non stava quindi nel fatto in sé di leggere scrittori afroamericani, ma piuttosto nell'atto d'interpretazione, nell'ermeneutica autoriflessiva e autocritica con la quale gli intellettuali italiani del dopoguerra si accostavano al testo. Questo punto merita di essere sottolineato, perché né l'interesse per la letteratura afroamericana né la critica del razzismo americano erano di per sé novità del periodo post-bellico. In realtà, nell'Italia fascista l'opera degli scrittori neri era stata sorprendentemente diffusa e aveva goduto di una notevole reputazione. Contro ogni aspettativa, i commentatori italiani erano stati liberi di dedicare una significativa attenzione alla cultura afroamericana durante tutto il ventennio fascista, e nell'Italia di Mussolini gli scrittori, artisti, musicisti e attori afroamericani avevano suscitato un serio interesse, riscuotendo riconoscimento popolare, critico e accademico. Già nel 1925, per esempio, Arnaldo Cipolla, nel suo resoconto di viaggio *Nell'America del Nord*, aveva sostenuto che dal punto di vista artistico negli Stati Uniti i neri erano superiori ai bianchi.⁴¹ Nel commentare la Harlem Renaissance in "La rinascita negra", uscito su *La Stampa* nel 1926, Aldo Sorani citava *The New Negro* di Alan Locke e gli scritti di W. E. B. Du Bois come prova dell'ascesa della letteratura afroamericana.⁴² Analizzando la *Vita americana*, nel 1929, Irene Di Robilant elogiava le opere di Paul Lawrence Dunbar, Countee Cullen e Claude McKay.⁴³ Franco Ciarlantini, a sua volta, parlava in termini positivi di Dunbar, Cullen, McKay, Du Bois e Langston Hughes nella cronaca *Roma-Nuova York e ritorno*, del 1934.⁴⁴ Ed Emilio Cecchi citava gli stessi cinque

41 Arnaldo Cipolla, *Nell'America del Nord. Impressioni di viaggio in Alaska, Stati Uniti e Canada*, Paravia, Torino 1925, p. 146.

42 Aldo Sorani, "La rinascita negra", *La Stampa* (9 agosto 1926), p. 3.

43 Irene di Robilant, *Vita americana (Stati Uniti del Nord-America)*, Fratelli Rocca Editori, Torino 1929, pp. 386-7.

44 Franco Ciarlantini, *Roma-Nuova York e ritorno. Tragedie dell'americanismo*, Casa Editrice Giacomo Agnelli, Milano 1934, p. 214.

autori per esaltare la letteratura afroamericana nel suo resoconto, per altri versi critico e bilioso, della cultura e società degli Stati Uniti, *America amara*.⁴⁵ Sotto il fascismo, poi, i lettori potevano incontrare non soltanto critiche elogiative ma anche traduzioni italiane di molti testi afroamericani: fra quelli tradotti durante il ventennio figurano *Home to Harlem* di Claude McKay e *Their Eyes Were Watching God* di Zora Neale Hurston, mentre nello stesso periodo le riviste *Circoli*, *Letteratura* e *L'Orto* ospitavano poesie di Cullen, Dunbar, Hughes, McKay, Gwendolyn Bennett e Joseph Seamon Cotter Jr., Waring Cuney, Georgia Douglas Johnson, James Weldon Johnson.⁴⁶ Sotto molti aspetti, gli intellettuali del periodo fascista manifestarono altrettanto interesse per la letteratura afroamericana e furono altrettanto espliciti nelle loro critiche verso il razzismo americano quanto i loro omologhi del dopoguerra, il che deve indurre a evitare qualunque opposizione troppo netta, per quanto riguarda questi temi, fra il periodo pre- e quello post-bellico.

Invece, come per il "mito dell'America", la differenza va cercata nel modo in cui i temi furono trattati e interpretati, e nelle conclusioni che ne derivavano. Durante il fascismo, le critiche al razzismo americano venivano piegate al sostegno della causa fascista, facendole paradossalmente coesistere con le politiche razziali del regime, o addirittura portandole a supporto di esse.⁴⁷ I resoconti di viaggio, i reportage, la

45 Emilio Cecchi, "Spirituals", titolo originale "Spirituali", *L'illustrazione del medico* IV, 28 (maggio 1936), ora in *America amara*, in *Saggi e viaggi*, a cura di Margherita Ghilardi, Mondadori, Milano 1997, pp. 1188-94.

46 Claude McKay, *Ritorno ad Harlem*, Soc. anon. Modernissima, Milano 1930; Zora Neale Hurston, *I loro occhi guardavano Dio*, trad. Ada Prospero, Frassinelli, Torino 1938, pp. ix-xx. *Circoli: Rivista di poesia* III, 6 (novembre-dicembre 1933) includeva opere di Langston Hughes in un'antologia per il resto dedicata a poeti americani bianchi. Opere di Countee Cullen, Paul Laurence Dunbar, Langston Hughes, Claude McKay e James Weldon Johnson uscirono sotto il titolo "Antologia di poeti negri nordamericani" su *Letteratura* I, 4 (ottobre 1937), pp. 98-105. Nell'introdurre tale "Antologia", Luigi Berti scriveva che essa presentava la letteratura afroamericana come "una delle principali attrattive e curiosità che una letteratura possa vantare"; in Luigi Berti, "Veduta sulla poesia negra nordamericana", *Letteratura* I, 4 (ottobre 1937), ora in *Boccaporto*, Parenti, Firenze 1940, pp. 97-115. Berti tradusse inoltre tre poesie di Langston Hughes, "Sputacchiere d'ottone", "Come diventerai più vecchio" e "Un negro parla di fiumi", su *L'Orto* 3 (1935).

47 Sul razzismo fascista si veda Aaron Gillette, *Racial Theories in Fascist Italy*, Routledge, London 2002; Francesco Cassata, "La Difesa della razza", in *Politica*,

letteratura e la storiografia letteraria, i film e la critica cinematografica del periodo fascista, e perfino la propaganda del fascismo, proponevano critiche aspre ma contraddittorie delle ingiustizie dell'America razzista.⁴⁸ In *Vita d'America*, del 1928, Arnaldo Fraccaroli riferiva con toni di orrore e disgusto dell'esistenza nel Sud di "speciali leggi [...]

ideologia e immagine del razzismo fascista, Einaudi, Torino 2008; Roberto Maiocchi, *Scienza italiana e razzismo fascista*, La nuova Italia, Firenze 1999; Karen Pinkus, *Bodily Regimes: Italian Advertising Under Fascism*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1995; Barbara Sorgoni, *Parole e corpi. Antropologia, discorso giuridico e politiche sessuali interrazziali nella colonia Eritrea (1890-1941)*, Liguori, Napoli 1998; Barbara Sorgoni, "Racist Discourses and Practices in the Italian Empire under Fascism", in Ralph Grillo e Jeff Pratt, a cura di, *The Politics of Recognizing Difference: Multiculturalism Italian-Style*, Aldgate, Aldershot 2002, pp. 41-58; Giulia Barrera, "The Construction of Racial Hierarchies in Colonial Eritrea: The Liberal Period and the Early Fascist Period (1897-1934)", in Patrizia Palumbo, a cura di, *A Place in the Sun: Africa in Italian Colonial Culture from Post-Unification to the Present*, University of California Press, Berkeley 2003, pp. 81-115; Gianluca Gabrielli, "Prime ricognizioni sui fondamenti teorici della politica fascista contro i meticci", in Alberto Burgio e Luciano Casali, a cura di, *Studi sul razzismo italiano*, Clueb, Bologna 1996, pp. 61-88; e i saggi pertinenti in Alberto Burgio, a cura di, *Nel nome della razza. Il razzismo nella storia d'Italia, 1870-1945*, Il Mulino, Bologna 1999. Sull'ascesa della propaganda antiamericana fascista, si veda Centro Furio Jesi, a cura di, *La menzogna della razza. Documenti e immagini del razzismo e dell'antisemitismo fascista*, Grafis Edizioni, Bologna 1994; Giovanni Sciola, "L'immagine dei nemici. L'America e gli Americani nella propaganda italiana della Seconda guerra mondiale", *Italies* 5 (2001), pp. 2-18; e Fondazione Luigi Micheletti, a cura di, *1943-1945. L'immagine della RSI nella propaganda*, Nuove edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1985.

48 Sull'incontro europeo con i neri degli Stati Uniti, si veda Lenworth Gunther, a cura di, *Black Image: European Eyewitness Accounts of Afro-American Life*, Kennikat Press, Port Washington 1978. Sui riferimenti agli afroamericani nei resoconti di viaggio negli Stati Uniti di epoca fascista, si veda in particolare il capitolo "Razzismo e melting pot" in Ambra Meda, *Al di là del mito. Scrittori italiani in viaggio negli Stati Uniti*, Vallecchi, Firenze 2011, pp. 263-84. Sui racconti di viaggio in America pubblicati sotto il fascismo, si veda anche Giuseppe Massara, *Viaggiatori italiani in America (1870-1970)*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1976; Charles Burdett, *Journeys Through Fascism: Italian Travel Writing Between the Wars*, Bergahn Books, New York 2007; Paolo Orvieto, "L'America o il luogo dell'altro e dell'altrove", in *Italiani e stranieri nella tradizione letteraria. Atti del Convegno di Montepulciano 8-10 ottobre 2007*, Salerno editrice, Roma 2007, pp. 205-82; Francesco Ghelli, "L'impero dei consumi. Scrittori europei in viaggio negli Stati Uniti 1930-1986", *Allegoria* XX, 58 (2008), pp. 143-71; Valter Leonardo Puccetti, "'Mente puritana in corpo pagano'. Una formula per l'America nell'Italia fascista, tra Emilio Cecchi e Delfino Cinelli", *Intersezioni* 2 (2008), pp. 273-95.

che tolgono ai negri i più importanti diritti elettorali”, e lamentava che al Nord “il *board of education* impedisce ai ragazzi negri di frequentare le scuole dei bianchi”.⁴⁹ In *Vita americana*, Irene di Robilant si dichiarava convinta che, nonostante le affermazioni contrarie degli americani, “la persecuzione persista tuttora e [...] l’odio di razza tardi molto a spegnersi”.⁵⁰ Perfino un convinto fascista come Franco Ciarlantini, rappresentante del Partito Nazionale Fascista in parlamento e autore di volumi che esaltavano Hitler, Mussolini e l’espansione coloniale italiana in Africa, era fra coloro che criticavano il razzismo americano, e denunciava nel suo *Incontro col Nord America* (1929) ciò che definiva “la brutale sovrapposizione di una razza, mantenuta coll’intimidimento, al di fuori di ogni legalità”.⁵¹

Gli esempi di tali evidenti contraddizioni abbondano: quegli stessi commentatori italiani che ignoravano o addirittura approvavano le leggi razziali in Italia si dichiaravano indignati dal razzismo americano, condannando in particolare ciò che Emilio Cecchi definì la “diabolica demenza” dei linciaggi americani.⁵² In un articolo dal titolo “3200 linciaggi e un progetto parlamentare” pubblicato sul *Corriere della Sera* nel 1938 e poi incluso in *America amara*, Cecchi forniva una vivida illustrazione della realtà sottesa alle impressionanti statistiche con cui apriva l’articolo, secondo le quali “[d]al 1882 al 1937 furono linciate negli Stati Uniti oltre 5110 persone”, e riportava l’orrore e l’ingiustizia di un linciaggio del 1934 in Florida per il quale, nonostante l’esistenza di centinaia di testimoni oculari, non si era trovato “nessun indizio di colpevoli, nessun arresto”.⁵³ Amerigo Ruggiero, in un articolo del 1933 intitolato “L’invasione negra”,

49 Arnaldo Fraccaroli, *Vita d’America*, Fratelli Treves Editori, Milano 1928, p. 89.

50 Di Robilant, *Vita Americana*, cit., p. 388.

51 Franco Ciarlantini, *Incontro col Nord America*, Alpes, Milano 1929, pp. 71-2. Per il suo sostegno a Hitler, Mussolini, e l’impresa coloniale, si veda rispettivamente, dello stesso autore, *Hitler e il fascismo*, Bemporad, Firenze 1933; *Mussolini immaginario*, Sonzogno, Milano 1933; *Africa romana*, Alpes, Milano 1928 e *Seconda guerra*, Mondadori, Milano 1938. Ulteriori esempi della sua fedeltà al fascismo si possono trovare in Franco Ciarlantini, *Dieci anni di fascismo*, Carabba, Lanciano 1931 e *Il capo e la folla*, Sonzogno, Milano 1935.

52 Emilio Cecchi, “Linciaggi”, titolo originale “3200 linciaggi e un progetto parlamentare”, *Corriere della Sera* (25 gennaio 1938), ora in *America amara*, cit., pp. 1194-99.

53 *Ibidem*.

riferiva dei “linciaggi, le torture, le crudeltà da cannibali applicate ai negri, arsi vivi in pieno giorno nelle piazze affollate dei centri più infetti dal fanatismo della supremazia di razza”.⁵⁴ Carlo Bruni, in un articolo del 1939, proponeva la sconvolgente affermazione che “[a]lmeno due negri al giorno vengono linciati in America”, e spiegava ai lettori italiani che il linciaggio, benché all’apparenza sia il residuo barbarico di un passato lontano – spettacolo di “morte lenta, dopo strazi e torture, il cui solo racconto guasta il sangue e suscita un senso d’orrore” – in realtà “è un’istituzione relativamente recente. Appartiene ai giorni nostri; e nemmeno i più ottimisti s’illudono di poter assistere, prima o poi, alla sua scomparsa”.⁵⁵ Queste critiche erano spesso non meno valide, o meno impressionanti, di quelle successive alla Seconda guerra mondiale. A colpire, però, è il fatto che mentre il coinvolgimento post-bellico nella lotta degli afroamericani era strettamente legato alla volontà italiana di cambiare il paese e contrastare il fascismo, questo interesse precedente coesiste con i principi fascisti.

54 Amerigo Ruggiero, “L’invasione negra”, *La Stampa* (12 aprile 1933), p. 3.

55 Carlo Bruni, “Civiltà dei puritani d’oltre oceano. Almeno due negri al giorno vengono linciati in America”, *La Stampa Sera* (27 maggio 1939), p. 3. Ritengo che i resoconti di linciaggi dell’epoca fascista riflettano non soltanto l’orrore dei commentatori italiani per la violenza sui neri negli Stati Uniti, ma anche la loro consapevolezza che gli italiani erano stati ugualmente vittime dei vigilantes americani. Anche se si tratta di un argomento che andrebbe ulteriormente documentato, è degno di nota che, come spiegava un resoconto di linciaggio nel *New York Sun* (4 agosto 1899), “[t]he unwritten law of the South is that a white man shall not be lynched [...] The only exception is the Italian who in this respect has been placed on terms of equality with the Negro” (“la legge non scritta del Sud è che non si linciano i bianchi [...] La sola eccezione è l’italiano, che in questo è stato posto su un piano di uguaglianza col Negro” (in Peter Vellon, “‘Between White Men and Negroes’: The Perception of Southern Italian Immigrants Through the Lens of Italian Lynchings”, in *Anti-Italianism: Essays on a Prejudice*, Palgrave MacMillan, New York 2010, p. 26). Si veda anche Patrizia Salvetti, *Corda e sapone. Storie di linciaggi degli italiani negli Stati Uniti*, Donzelli, Roma 2003; Marco Rimanelli e Sheryl L. Postman, a cura di, *The 1891 New Orleans Lynching and U.S.-Italian Relations: A Look Back*, Peter Lang, New York 1992; George E. Cunningham, “The Italian, a Hindrance to White Solidarity in Louisiana, 1890-1898”, *The Journal of Negro History* L, 1 (gennaio 1965), pp. 22-36; Humbert S. Nelli, *The Italians in Chicago, 1880-1930: A Study in Ethnic Mobility*, Oxford University Press, New York 1970, pp. 130-32; Jennifer Guglielmo e Salvatore Salerno, a cura di, *Are Italians White? How Race is Made in America*, Routledge, New York 2003.

In effetti, la volontà di dare importanza al problema razziale negli Stati Uniti e suscitare simpatia per la condizione degli afroamericani era a vario titolo centrale nello sforzo fascista di autoassoluzione. Il colonialismo italiano, per esempio, veniva spesso giustificato dagli intellettuali fascisti mettendolo a confronto con i crimini ben peggiori commessi contro i neri negli Stati Uniti. Così Giacomo Ebner, in un'*Inchiesta sulla schiavitù* commissionata nel 1928 dal governo italiano a Tripoli, spiegava che "nei territori soggetti al nostro diretto dominio non esiste la schiavitù in nessuna forma" e che, sotto il controllo italiano, i neri erano trattati bene, a differenza dal "davvero bestiale trattamento del negro da parte dei coloni inglesi in America, così efficacemente descritto, in veste senza pretese, nella 'Capanna dello zio Tom'". Sottolineando che "[n]egli Stati Uniti la *barriera di razza* si eleva ad ogni istante innanzi agli occhi dell'uomo di colore, e particolarmente del negro", Ebner richiamava l'attenzione sull'organizzazione a suo parere più equa e giusta delle colonie italiane, affermando che

fra la posizione del negro negli Stati Uniti d'America e quella del negro nelle zone predesertiche del Gheriât e dello Sciati vi sono differenze profonde, tuttavia non nel senso favorevole a quella ricca e sconfinata terra ch'è pure designata come il luogo del mondo ove l'individuo gode la più ampia libertà.⁵⁶

Analogamente, nel 1940, in uno studio sul "Razzismo negli Stati Uniti" all'interno di un convegno sulla "Politica fascista della razza", finalizzato alla difesa e promozione del razzismo fascista, Luigi Villari sosteneva che il razzismo americano autorizzava a "gettare qualche dubbio sul valore delle critiche che gli Americani sogliono muovere a quei paesi europei che hanno ritenuto necessario emanare misure di carattere razzista".⁵⁷ Questo era un ritornello comune nel discorso fascista, ed Ebner e Villari non erano che due fra i molti esempi di uso strumentale del razzismo americano da parte dei sostenitori del fascismo a giustificazione delle politiche del regime.

56 Giacomo Ebner, *Inchiesta sulla schiavitù*, Società italiana arti grafiche editrice, Roma 1940, pp. 15, 21, 48. Il frontespizio dello studio di Ebner presenta il lavoro come una "relazione circa l'inchiesta sulla schiavitù in Tripolitania, eseguita nel febbraio 1928 d'ordine delle Autorità governative e giudiziarie di Tripoli".

57 Luigi Villari, "Razzismo negli Stati Uniti", in *Politica fascista della razza*, Roma: Istituto Nazionale di Cultura Fascista, 1940, p. 116.

Con l'aumento dell'ostilità fra Italia e Stati Uniti, i quotidiani italiani sfruttarono i resoconti sul razzismo americano a fini propagandistici, cercando di aizzare l'inimicizia verso gli Stati Uniti facendo appello agli ampi serbatoi di sentimenti critici verso la disuguaglianza razziale in quel paese. *La Stampa*, per esempio, in un articolo del 1941 presentava l'intervento americano in guerra come il frutto di un odio razziale che, "cominciato con i negri", era ora pronto a dilagare: in America, "[o]gnuno nutre nel proprio seno la sua particolare avversione contro persone di un altro credo, di un altro colore, di un'altra origine".⁵⁸ Un articolo del 1942, annunciando fin dal titolo "L'Inghilterra cerca operai e l'America carne da cannone", sosteneva che in America si cercava di "blandire i negri finché servono", ma non si esitava a "maltrattarli e linciarli quando fa comodo e piacere".⁵⁹ In un altro, dopo aver affermato che "[l]a persecuzione contro i negri continua implacabile in America", si spiegava che "[l]a guerra non ha spento la feroce persecuzione di cui sono vittime i negri degli Stati Uniti, quantunque il governo abbia sollecitato l'apporto bellico della popolazione di colore".⁶⁰ In un articolo dopo l'altro si sottolineava come gli afroamericani fossero oggetto di una "feroce persecuzione", maltrattati dal governo per il quale si arruolavano e odiati dai cittadini che difendevano, portando inesorabilmente alla più generale conclusione che l'America così rivelata non era soltanto una nazione odiosa, violenta, ingiusta e bellicosa, ma anche una nazione nemica, contrapposta ai valori dell'Italia e incompatibile con la sua società. Attraverso la quantità e l'enfasi dei loro resoconti sull'America razzista, i quotidiani del periodo fascista stigmatizzavano gli Stati Uniti e rinforzavano l'opposizione italiana contro di essi, usando la compassione per gli afroamericani per ispirare sostegno alla guerra, e condannando il razzismo americano solo nella misura in cui questo serviva alla causa bellica.

58 Amerigo Ruggiero, "Razzismo d'oltre Atlantico. Gli americani si sono accorti di avere i negri in casa", *La Stampa* (23 ottobre 1941), p. 3.

59 "L'Inghilterra cerca operai e l'America carne da cannone. I negri – votati al sacrificio dai loro aguzzini – si agitano al grido: 'la democrazia anche per noi'", *La Stampa* (2 agosto 1942).

60 "La persecuzione contro i negri continua implacabile in America", *La Stampa* (21 settembre 1942), p. 1.

Molti noti scrittori di epoca fascista criticarono il razzismo americano, simpatizzarono con l'oppressione degli afroamericani, e promossero importanti opere letterarie afroamericane. Quello che non fecero, però, fu trarre da queste critiche e celebrazioni spunti di autocritica: anzi, semmai la loro critica serviva a prevenire e svuotare qualunque riflessione o monito sull'Italia. Carlo Bruni, dopo tutto, nell'evocare il "senso d'orrore" per le torture e i linciaggi degli afroamericani, mirava a dimostrare come il fatto che il governo americano tollerava queste violenze razziali rendesse intrinsecamente sospette le sue critiche alle politiche razziali italiane:

L'America a volte pretende di salire in cattedra per dare lezioni alla vecchia Europa. Esiste tutta una retorica filantropica, verbosa e di maniera, puritaneggiante, made in U.S.A., destinata alla esportazione ed accettata altrove, a volte con reverenza. Una retorica che parte dal paese che lincia un paio di negri al giorno. Una retorica che però non ci spiega che queste esecuzioni sommarie sono la conseguenza d'un sistema radicato e la cruda rivelazione della mentalità di tutto un popolo.⁶¹

Alla luce delle sue disequaglianze razziali, sancite per legge, e delle frequenti esplosioni di violenza razzista, diceva Bruni, gli Stati Uniti non avevano alcun diritto di criticare o ammaestrare gli europei sulla condotta da tenere verso razze diverse. Anche Emilio Cecchi contestava la validità degli attacchi americani contro il razzismo in Italia, affermando che

l'edonismo e l'utilitarismo americano si rispecchiano nelle infinite sfaccettature del problema razziale. Simpatia e solidarietà per gli ebrei tedeschi e italiani, finché giovi agli effetti della polemica democratica. E sospetto e guerriglia contro gli ebrei di Wall Street, non appena si presti al tornaconto bancario. Amore sviscerato per i negri d'Etiopia. E strangolazione [...] del progetto di legge contro il linciaggio: legge che ai negri d'America avrebbe certamente fatto piacere.⁶²

61 Bruni, "Civiltà dei puritani d'oltre oceano", cit., p. 3.

62 Emilio Cecchi, "Razzismo e opportunismo", titolo originale "Razzismo e utilitarismo agli Stati Uniti", *Corriere della Sera* (28 luglio 1938), ora in *America amara*, cit., p. 1209. Cecchi era altrettanto ostile alle critiche afroamericane verso il colonialismo italiano in Etiopia. Si veda in particolare "Piccola borghesia negra", titolo originale "I piccoli borghesi del quartiere negro", *La Lettura* XXXIX, 2 (1 febbraio

Cecchi era certo giustificato nel rimarcare le motivazioni politiche della posizione americana sul razzismo all'estero, e coglierne l'ipocrisia. Ma accettare la critica rivolta da Cecchi alle contraddizioni politiche americane significa notare immediatamente le sue stesse contraddizioni. Gli americani che si opponevano alle azioni italiane in Etiopia si sarebbero dovuti opporre anche al maltrattamento dei neri negli Stati Uniti, ma la sensibilità di Cecchi alla condizione degli afroamericani non avrebbe dovuto condurre anche lui a opporsi all'invasione italiana in Etiopia? Se la tolleranza americana dell'antisemitismo era immorale, non lo era altrettanto l'uso che Cecchi faceva di questa tolleranza per condonare l'antisemitismo nell'Italia fascista e nella Germania nazista?

L'"impegno nero" era un tentativo di risolvere tali incongruenze, di giudicare se stessi in base agli stessi parametri usati per i propri avversari e diagnosticare le proprie mancanze insieme a quelle degli altri. Alla fine, ciò che distingue l'"impegno nero" del dopoguerra e la sua tipica forma di coinvolgimento nella lotta degli afroamericani dalle condanne del razzismo americano durante il fascismo è un'immaginazione solidale. Nella loro acuta sensibilità alle analogie fra l'esperienza afroamericana e quella italiana, gli intellettuali italiani del dopoguerra non potevano condannare gli Stati Uniti senza riconoscere le implicazioni locali di ogni condanna. Se il fascismo aveva

1939), ora in *America amara*, cit., pp. 1199-1204. Sulla reazione di Cecchi alle critiche americane contro il colonialismo, si veda Burdett, *Journeys through Fascism*, cit., p. 235. Sulle reazioni afroamericane contro la colonizzazione italiana dell'Etiopia, si veda Joseph E. Harris, *African-American Reactions to War in Ethiopia, 1936-1941*, Louisiana State University Press, Baton Rouge 1994; William R. Scott, *The Sons of Sheba's Race: African-Americans and the Italo-Ethiopian War, 1935-1941*, Indiana University Press, Bloomington 1993; Nadia Venturini, *Neri e italiani ad Harlem. Gli anni Trenta e la guerra d'Etiopia*, Edizioni Lavoro, Roma 1990; Giuliano Procacci, *Dalla parte dell'Etiopia. L'aggressione italiana vista dai movimenti anticolonialisti d'Asia, d'Africa, d'America*, Feltrinelli, Milano 1984, pp. 184-251; Ayele Bekerie, "African Americans and the Italo-Ethiopian War", in Beverly Allen e Mary Russo, a cura di, *Revisioning Italy: National Identity and Global Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1997, pp. 116-33; S. K. B. Asante, "The Afro-American and the Italo-Ethiopian Crisis, 1934-1936", *Race and Class* 15 (1973), pp. 167-84; Stefano Luconi, "The Influence of the Italo-Ethiopian Conflict and the Second World War on Italian-American Voters: The Case of Philadelphia", *Immigrants and Minorities* XVI, 3 (novembre 1997), pp. 1-18; Fiorello B. Ventresco, "Italian Americans and the Ethiopian Crisis", *Italian Americana* 6 (1980), pp. 4-27.

incoraggiato la critica del razzismo negli Stati Uniti disconoscendo ogni applicazione di questa critica all'Italia, e anzi al preciso scopo di precluderla e contrastarla, gli intellettuali del dopoguerra trovarono nella letteratura afroamericana e nella sua denuncia del razzismo spunti applicabili anche alla loro cultura e società. Dopo tutto, come scriveva Leone Piccioni nell'introduzione alla raccolta del 1949 *Letteratura dei negri d'America*, anche gli europei erano coinvolti negli atti di razzismo descritti nella letteratura afroamericana:

potremmo noi gettare la prima pietra (ed una pietra certo è da scagliare, e pesante) noi che abbiamo visto nella nostra civilissima Europa spietate campagne razziali, e persecuzioni senza fine? Sono altri esempi della cieca follia che spesso occupa gli uomini trascinandoli lontani dalle vie del diritto e della morale, verso baratri imprevedibili.⁶³

Impiantando il discorso in questi termini, Piccioni esigeva dai suoi lettori un immediato riconoscimento della loro complicità nella violenza razziale, nel momento stesso in cui erano chiamati a solidarizzare con le vittime afroamericane di oppressione e a condannare i loro oppressori bianchi. In altre parole, informando gli italiani sul razzismo americano, Piccioni intendeva sfidare i loro stessi atteggiamenti verso la questione razziale, e lo faceva lamentando che i razzisti negli Stati Uniti avevano continuato a trattare ingiustamente gli afroamericani perfino dopo la Seconda guerra mondiale, quando le conseguenze delle politiche razziste in Europa avrebbero dovuto rendere chiaro anche ai loro occhi il pericolo insito in questi comportamenti. Lamentando che, per i sostenitori dello status quo razzista americano, "la sciagurata lezione europea pare non abbia senso", Piccioni ammoniva implicitamente gli italiani a non cadere nella stessa trappola: gli americani non avevano imparato nulla dalla "sciagurata lezione" europea, ma gli italiani dovevano ugualmente imparare dall'America e dall'indignazione per le ingiustizie razziali rappresentate nella letteratura afroamericana, per liberarsi delle ultime tracce di razzismo nel proprio paese.⁶⁴ In fin dei conti, quindi, Piccioni incitava i suoi lettori a trovare nelle opere degli scrittori neri non solo una condanna della società americana, ma anche, e forse

63 Piccioni, *Letteratura dei negri d'America*, cit., p. 22.

64 Ivi, p. 30.

più importante, uno stimolo a cambiare l'Italia. È questo duplice approccio, quest'analisi in profondità, diretta a un tempo verso l'esterno e verso l'interno, il segno più vero dell'"impegno nero".

Come il "mito dell'America" sul quale era modellato, l'"impegno nero" fu caratterizzato da un'ermeneutica autocritica, fondata nella convinzione che ogni critica a una cultura straniera contenesse, in nuce, il seme di una critica della cultura italiana. Tramite la loro lettura empatica e autoriflessiva della letteratura afroamericana, gli intellettuali italiani misero a punto una retorica dell'impegno di tipo transnazionale, sposando la causa dell'uguaglianza razziale negli Stati Uniti e collegando la causa afroamericana a quella per la giustizia sociale in Italia. Sottolineando le analogie fra la situazione italiana e quella statunitense, Calvino, Rëpaci, Del Bo, Caproni, Pavese, Vittorini, Piccioni e gli altri intervenivano anche nella battaglia per ricostruire l'Italia dopo il fascismo. In netto contrasto con l'ipocrisia delle condanne fasciste del razzismo americano, le critiche del Secondo dopoguerra guardavano all'interno oltre che fuori, e collegavano le lotte sociali in Italia e in America. Gli intellettuali italiani protestavano al contempo contro lo sfruttamento dei neri negli Stati Uniti e contro lo sfruttamento dei poveri in Italia, in una visione internazionalista di una società più giusta da realizzare. Il loro era quindi anche un "impegno nero", sotteso da un autentico investimento sulle speranze sociali e culturali degli afroamericani.

Charles L. Leavitt IV è Associate Professor of Italian and Film alla University of Notre Dame ed è Visiting Research Fellow alla University of Reading. Il suo primo libro, *Italian Neorealism: A Cultural History* (University of Toronto Press, 2020), ha ricevuto il Book Prize in Visual Studies, Film and Media dalla American Association of Italian Studies. Ha inoltre pubblicato articoli su *Letteratura e letterature*, *Le Tre Corone*, *Italian Culture*, *Italianist*, *Journal of Italian Cinema and Media Studies* e altre riviste disciplinari. Questo articolo è una versione riveduta appositamente per la presente edizione italiana del saggio "Impegno nero: Italian Intellectuals and the African-American Struggle" pubblicato su *California Italian Studies*, IV, 2 (2013), pp. 1-34. La traduzione è di Donatella Izzo.

La diffusione della letteratura Beat in Italia: Fernanda Pivano e l'importanza dei network di collaborazione

Andrea Romanzi

Introduzione e prime definizioni: network e capitale sociale

Nel contesto di ricezione, traduzione e diffusione della letteratura americana in Italia nel secondo dopoguerra, Fernanda Pivano (1917-2009) riveste un ruolo di primaria importanza. Traduttrice, scrittrice e giornalista, Fernanda Pivano si dedica allo studio e alla diffusione della letteratura statunitense in un periodo di tempo che va dagli anni Quaranta fino ai primi anni del ventunesimo secolo. La produzione letteraria e giornalistica di Pivano conta circa quaranta traduzioni (di cui venticinque di autori americani), trenta volumi dedicati alla letteratura e alla cultura americana, numerosi articoli e saggi pubblicati su quotidiani e riviste, e infine prefazioni e postfazioni a romanzi in traduzione.

Alla fine degli anni Cinquanta, la scoperta della letteratura di controcultura prodotta dagli autori appartenenti alla Beat Generation, e la conseguente intensa attività di studio e traduzione, la rendono di fatto ambasciatrice di una specifica porzione della letteratura americana in Italia. Fernanda Pivano si fa portavoce di un fenomeno sociale e culturale capace di attecchire soprattutto tra le generazioni più giovani che si ritrovano disilluse nel panorama post-bellico segnato dai cortocircuiti politici e ideologici della Guerra fredda.

Al mito americano degli anni Trenta e Quaranta si sostituisce l'immagine di un'America imperialista, capitalista e nuclearizzata. È in questo contesto che fioriscono i movimenti di controcultura, una reazione a quell'"ongoing carnage of World War II, the dropping of A-bombs on civilian targets, and the puritan small-mindedness that still characterized American life"¹. Il senso di ribellione e di rifiuto delle

1 Barry Miles, *William Burroughs: El Hombre Invisible*, 1992, Seconda ed., Virgin, Londra 2010, p. 2. "[...] carneficina ancora in corso della Seconda guerra mondiale, il lancio di bombe atomiche su obiettivi civili e la meschinità puritana che ancora caratterizzavano la vita americana". Tutte le traduzioni delle citazioni in inglese da qui in avanti sono mie.

norme sociali tipico dei Beat risuona anche in Italia, dove “le inquietudini e le irrequietezze, presenti in larghi settori giovanili [...], si accentuano fra alcuni ragazzi che fanno dell’incomunicabilità con la società adulta un assioma che li spinge ad allontanarsi definitivamente dai percorsi della socialità e dell’integrazione”.² In questo senso, l’impegno culturale di Fernanda Pivano favorisce la pubblicazione di opere come *Sulla strada* (Mondadori, 1961) di Jack Kerouac, *Pasto nudo* (SugarCo, 1964) e *La scimmia sulla schiena* (Rizzoli, 1962) di William S. Burroughs, e numerosi volumi di poesia di Allen Ginsberg: *Sutra del girasole* (Riva, 1969); *Testimonianza a Chicago* (1972, Einaudi); *Mantra del re di maggio* (1973, Mondadori); *Diario indiano* (1973, Arcana); *La caduta dell’America* (1981, Mondadori). Inoltre, Pivano traduce e cura la pubblicazione delle due maggiori antologie di poesia Beat in italiano: *Poesia degli ultimi americani* (Feltrinelli, 1964), che raccoglie le poesie di circa trenta poeti statunitensi, e *Jukebox all’idrogeno* (Mondadori, 1965), antologia che ospita le maggiori poesie di Allen Ginsberg, tra cui *Howl* e *Kaddish*.³

Nonostante l’evidente contributo alla sfera culturale e letteraria italiana, Fernanda Pivano non ha mai ricoperto, durante la sua carriera, una posizione strutturata e stabile all’interno del mondo editoriale: i suoi incarichi presso le case editrici si basavano principalmente su contratti temporanei di collaborazione come consulente (come quelli stipulati e rinnovati di anno in anno con la Mondadori tra il 1950 e il 1961). Il mancato raggiungimento di un ruolo professionale strategico e ben definito all’interno del campo editoriale non le consente di accumulare, sistematicamente, capitale simbolico e culturale, rendendo di conseguenza difficoltoso il riconoscimento tra pari e

2 Marco Grispigni, “Angeli fottuti. La gioventù senza ‘3M’”, in Gianni De Martino, a cura di, *Capelloni & ninfette. Mondo Beat 1966-1967. Storia, immagini, documenti*, Costa & Nolan, Milano 2008, pp. 15-35, qui p. 16. Sulla controcultura in Italia si vedano anche Mario Maffi, *La cultura underground: Rock, poesia, cinema, teatro*, vol. 1, *Stati Uniti d’America – Cultura – 1950-1970*, Laterza, Bari 1980; Tiziano Tarli, *Beat italiano. Dai capelloni a Bandiera Gialla*, Castelvecchi, Roma 2007; Alberto Maria Banti, *Wonderland: La cultura di massa da Walt Disney ai Pink Floyd*, Laterza, Roma 2017; Gianni De Martino, *Voglio vedere Dio in faccia. Frammenti della prima controcultura*, AgenziaX, Milano 2019. Si vedano anche i volumi della collana *Beat e Mondo Beat*, a cura di Matteo Guarnaccia, Claudio Gorlier, Stampa alternativa, Tarquinia 1996.

3 Riguardo alla vicenda della pubblicazione della traduzione di *Howl* e *Kaddish* in Italia, si veda Andrea Romanzi, “L’Urlo di Fernanda Pivano: The history of the publication of Allen Ginsberg’s *Howl* in Italy”, *The Italianist*, 41.3 (2021).

la legittimazione della sua attività culturale per quanto riguarda le scelte e le proposte editoriali. Pivano, quindi, si muove all'interno del campo editoriale italiano come un'agente (nell'accezione bourdieusiana del termine) indipendente, ricoprendo un ruolo dai contorni sfocati e assolvendo a compiti che, di norma, non spettano alla traduttrice, ma piuttosto agli agenti letterari e ai mediatori culturali *tout court*. Nonostante le difficoltà nel raggiungere una posizione professionale definita, Fernanda Pivano diventa, specialmente tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Settanta, un punto di riferimento fondamentale nei meccanismi di scambio culturale tra l'Italia e gli Stati Uniti, esercitando una forte influenza sul flusso letterario proveniente da oltreoceano. Tale ruolo viene ottenuto tramite un abile lavoro di costruzione di network di collaborazione e di creazione di contatti con alcuni tra gli esponenti principali del panorama letterario americano, come autori, editori, critici e agenti letterari. Questo processo consente alla traduttrice di accumulare grandi quantità di capitale sociale che riuscirà poi a sfruttare nelle complesse vicende editoriali e negoziazioni di potere che hanno segnato la storia della pubblicazione della letteratura di controcultura americana in Italia.

Attraverso lo studio della corrispondenza editoriale intrattenuta da Fernanda Pivano con autori, editori e case editrici in Italia e oltreoceano,⁴ e la conseguente lettura dei dati raccolti in chiave micro-sociologica e micro-storica, è possibile identificare i meccanismi di negoziazione che influenzano il posizionamento e la traiettoria della traduttrice all'interno del campo, e osservarne l'evoluzione dell'*habitus* occupazionale.⁵ L'approccio micro-sociologico applicato agli studi

4 Per la pubblicazione dei materiali d'archivio nel presente contributo si ringraziano gli eredi Pivano, la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Allen Ginsberg Estate, Manuscript Division e Special Collection dell'università di Stanford in California e la Bancroft Library presso l'università della California, Berkeley. Intendo ringraziare inoltre la dottoressa Francesca Tramma presso il Fondo Fernanda Pivano, il dottor Tiziano Chiesa presso l'archivio della Fondazione Mondadori e il dottor Tim Noakes presso gli archivi dell'università di Stanford per il prezioso aiuto durante la ricerca.

5 Nella definizione di Sela-Sheffy l'*habitus* occupazionale è rappresentato da "the interplay between actors' habitual tendencies and professional self-images, that is, between their background cultural baggage and the repertoire imposed by the *field*" (Rakefet Sela-Sheffy, "Translators' Identity Work: Introducing Micro-Sociological Theory of Identity to the Discussion of Translators' Habitus", in *Remap-*

di traduzione prende spunto, espandendolo, dal modello sociologico teorizzato da Pierre Bourdieu e applicato al campo letterario. A partire da una critica al determinismo caratteristico del modello bourdieusiano, l'approccio micro-sociologico (supportato dalla creazione di una micro-storia della traduzione) mira a focalizzare l'attenzione della ricerca sulla traduttrice o sul traduttore in quanto individui, identità complesse, la cui molteplicità di disposizioni e attitudini è il risultato delle inferenze di interazioni a livello microscopico relative a campi diversi. A questo approccio, risulta utile combinare la costruzione di una micro-storia della traduzione per indentificare, tramite l'analisi qualitativa e su piccola scala di materiali d'archivio e testimonianze *più apertamente mediate* (interviste e resoconti) o *meno apertamente mediate* (archivi, manoscritti e carte personali),⁶ le micro-interazioni tra un agente (in questo caso la traduttrice), e altri individui, gruppi e strutture di potere all'interno del campo, che si riflettono sull'*habitus*

ping Habitus in Translation Studies, a cura di Gisella M. Vorderobermeier, Rodopi, New York e Amsterdam 2014, pp. 43-55, qui p. 43). Per quanto riguarda la sociologia culturale, la micro-sociologia e la micro-storia si vedano: Pierre Bourdieu, "Une révolution conservatrice dans l'édition", *Actes de la Recherche in Sciences Sociales*, 126-127 (1999), pp. 3-28; Pierre Bourdieu, "Habitus, Code et Codification", *Actes de la Recherche in Sciences Sociales*, 64 (1986), pp. 40-4; Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1980; Carlo Ginzburg, "Microstoria: due o tre cose che so di lei", *Quaderni storici*, vol. 29, 86(2), (1994), pp. 511-39; Ervin Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Edinburgh, University of Edinburgh, 1956; Jacob Blakesley, *A sociological approach to poetry translation: Modern European poet-translators*, Routledge, New York 2018; Rakefet Sela-Sheffy, "The Translators' Personae: Marketing Translatorial Images as Pursuit of Capital", *Meta*, 53, 3, (2008), pp. 609-22; Jeremy Munday, "Using Primary Sources to Produce a Micro-history of Translation and Translators: Theoretical and Methodological Concerns", *The Translator*, 20, 1, (2014), pp. 64-80; Reine Meylaerts, "Translators and (Their) Norms: Towards a Sociological Construction of the Individual", in *Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in Homage to Gideon Toury*, a cura di Anthony Pym con Miriam Shlesinger e Daniel Simeoni, John Benjamins, Amsterdam 2008, pp. 91-102; Will Atkinson, "Fields and Individuals: From Bourdieu to Lahire and Back Again", *European Journal of Social Theory*, Vol. 24, 2, (2021), pp. 195-210, p.198. Per l'Italia, si vedano inoltre Anna Baldini, Daria Biagi, Stefania De Lucia, Irene Fantappiè, e Michele Sisto, a cura di, *La letteratura tedesca in Italia. Un'introduzione (1900-1920)*, Quodlibet, Macerata 2018; Anna Baldini, "Pierre Bourdieu e la sociologia della letteratura", *Allegoria*, 55, (2007), pp. 7-25; Michele Sisto, *Traiettorie. Studi sulla letteratura tradotta in Italia*, Quodlibet, Macerata 2019.

6 Munday, "Using Primary Sources", cit., p. 68.

della traduttrice, modellandone la traiettoria. L'analisi micro-storica della storia della traduzione consente di problematizzare il discorso dominante di produzione letteraria mettendo in risalto l'*agency* di quegli attori il cui operato resta, solitamente, invisibile.

Una volta stabilito un piano di investigazione che ponga al centro della ricerca la traduttrice in quanto *individuo*, sarà possibile integrare l'analisi dell'evoluzione dell'attività di mediazione culturale di Fernanda Pivano con le recenti sinergie emerse tra la *network theory* e la sociologia culturale applicate allo studio della storia dell'editoria e della traduzione. In tale maniera, sarà possibile mettere in evidenza come l'acquisizione di capitale sociale tramite l'istituzione di network di collaborazione diretta con i protagonisti della scena letteraria statunitense abbia influito su specifiche dinamiche del mercato editoriale, sulla qualità della ricezione culturale di un determinato prodotto, e infine sul rapporto professionale tra traduttrice e editori. Sarà possibile, quindi, gettare luce sulla complessità delle vicende editoriali che hanno riguardato la pubblicazione e la ricezione in Italia della letteratura di controcultura americana tra gli anni Sessanta e Settanta ad opera di Fernanda Pivano.

La definizione del concetto di *network* fornita da Borgatti e Halgin sostiene che un network sia composto da una serie di attori e nodi collegati da relazioni specifiche: le connessioni che si instaurano possono formare percorsi che legano individui o nodi non direttamente interconnessi.⁷ La natura intrinsecamente relazionale degli individui che operano all'interno dei network fa sì che, a seguito delle nuove relazioni che si formano, individui o gruppi prima non connessi entrino in contatto tra loro. La creazione di legami sociali da parte di attori e attrici che si muovono attraverso un network, comporta fenomeni di spostamento, accumulazione e acquisizione di capitale sociale. La nozione di capitale sociale, ampiamente utilizzata da numerosi ricercatori e intellettuali nel campo della sociologia dell'organizzazione, può essere spiegata in modo semplice ed efficace, utilizzando la formulazione che ne dà Lin, ossia di un "investment in social relations with expected returns".⁸ Ogni network e legame

7 Si veda Stephen P. Borgatti e Daniel S. Halgin, "On Network Theory", *Organization Science*, 22, 5 (2011), pp. 1168-1181, qui p. 1169.

8 Nan Lin, "Building a Network of Theory of Social Capital", *Connections*, 22, 1, (1999), pp. 28-51, p. 30. "Investimenti in relazioni sociali da cui ci si aspettano benefici".

sociale porta con sé una serie di *embedded social resources* a cui gli attori e le attrici che fanno parte di tali network possono accedere: una definizione più articolata della nozione di capitale sociale, quindi, potrebbe essere “investment in social relations by individuals through which they gain access to embedded resources to enhance expected returns of instrumental or expressive actions”.⁹ Il profitto che si ottiene tramite le *instrumental actions* corrisponde all’accumulazione di ulteriori risorse precedentemente non possedute dall’attore o dall’attrice (risorse economiche, politiche, sociali), mentre le *expressive actions* mirano al mantenimento delle risorse già possedute (salute fisica, salute mentale, soddisfazione personale).¹⁰ Come osservato da La Penna, l’investigazione dell’*embeddedness* di un attore o attrice all’interno di una rete sociale nel campo letterario può essere utile per identificare il tipo di legami che i partecipanti stabiliscono con le istituzioni che popolano la struttura globale della rete di relazioni, e che andranno poi a influenzare il processo di *decision-making* e, di conseguenza, l’habitus della loro traiettoria professionale.¹¹ Le decisioni prese dagli individui o dagli agenti istituzionali coinvolti nel campo sono influenzate da due poli: quello delle strutture di relazioni interpersonali esistenti e quello delle lotte di potere, che sia economico o di status culturale.

Sfruttando l’impianto teorico appena presentato, in questo contributo intendo effettuare una ricognizione di alcuni tra i principali network di collaborazione istituiti da Fernanda Pivano con personalità letterarie degli Stati Uniti, prestando particolare attenzione a quei contatti che influiscono maggiormente sulle scelte e sulle strategie editoriali che hanno consentito la diffusione della letteratura della Beat Generation in Italia. Principalmente, intendo concentrarmi sui network di collaborazione e i contatti stabiliti con Lawrence Ferlinghetti, poeta e direttore della casa editrice City Lights Books di San

9 Ivi, p. 39. “Investimenti in relazioni sociali attraverso cui un individuo possa accedere a risorse *embedded* che consentano di migliorare i benefici attesi sotto forma di azioni strumentali o espressive”.

10 Ivi, p. 40.

11 Daniela La Penna, “Habitus and Embeddedness in the Florentine Literary Field: The Case of Alberto Carocci (1926–1939)”, *Italian Studies*, 73, 2, (2018), pp. 126-141, p. 129. I virgolettati all’interno della citazione sono citati da: Sharon Zukin e Paul di Maggio, “Introduction”, in Sharon Zukin e Paul di Maggio, a cura di, *Structures of Capital*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, p. 18 e p. 20.

Francisco; con lo scrittore Matthew Josephson e sua moglie Hannah Josephson, direttrice della American Academy of Arts and Letters, e infine con lo scrittore Beat Allen Ginsberg. I contatti stabiliti con gli attori sopraelencati e la conseguente accumulazione di capitale sociale da parte di Fernanda Pivano hanno contribuito a modellare la traiettoria professionale della traduttrice, e sono stati messi a frutto dalla stessa per poter portare avanti una propria agenda di diffusione culturale. La strategica creazione di legami sociali e network di collaborazione ha favorito, in maniera più o meno diretta ed evidente, la pubblicazione in Italia di alcuni tra i più importanti romanzi e antologie di poesia della Beat Generation, tra cui *Howl* e *Kaddish* di Allen Ginsberg (1956 e 1961), *On the Road* di Jack Kerouac (1957), e *Naked Lunch* William S. Burroughs (1959).

I network italiani: Cesare Pavese, Einaudi, Mondadori

Tra i meriti che possono e devono essere accordati a Fernanda Pivano per il suo lavoro di mediazione culturale tra l'Italia e gli Stati Uniti, è indubbiamente necessario riconoscere il suo ruolo di pioniera e innovatrice nella diffusione, in Italia, della cultura e della letteratura di controcultura americana. I prodotti di questa operazione culturale sono il risultato di un lungo e approfondito lavoro di studio, traduzione e popolarizzazione delle novità provenienti da oltreoceano, ma anche di una complessa battaglia di negoziazione editoriale combattuta con l'establishment letterario italiano e quelle sacche di resistenza che si formano nel momento in cui un movimento letterario indipendente e periferico inizia a fare pressione sui margini, muovendo verso il centro del sistema. Degno di nota è il fatto che Pivano riesca a far pubblicare a case editrici *mainstream* (come Mondadori e Feltrinelli) autori appartenenti (perlomeno inizialmente) a una nicchia letteraria *underground*, la cui scrittura presenta caratteristiche stilistiche e tematiche non convenzionali e rivoluzionarie. In questo senso, una svolta importante nella qualità della mediazione culturale di Fernanda Pivano si apprezza a partire dalla fine degli anni Cinquanta, in concomitanza con il suo primo viaggio negli Stati Uniti avvenuto tra marzo e maggio 1956.

Nel periodo precedente al viaggio negli Stati Uniti, quindi tra il 1943 e il 1956, Pivano traduce, principalmente per le case editrici Einaudi e

Mondadori, i romanzi di alcuni tra i più importanti autori e premi Nobel americani attivi tra gli anni Venti e gli anni Cinquanta, come, per esempio, William Faulkner, Francis Scott Fitzgerald, Sherwood Anderson ed Ernest Hemingway. L'approdo alla letteratura americana è il risultato della combinazione di una serie di elementi (*habitus-based resources*),¹² che Pivano acquisisce durante gli anni della formazione e che concorrono a definirne la disposizione alla letteratura e alla traduzione. Questi elementi possono essere ricondotti, innanzitutto, al contesto familiare di appartenenza. Andando a confermare le osservazioni di Sela-Sheffy nello studio sui discorsi di identità e auto-rappresentazione dei traduttori, tra le motivazioni addotte più di frequente per spiegare l'inclinazione professionale per la traduzione, ci sono l'accesso alle lingue straniere sin da bambini e il background familiare.¹³ Gli stessi elementi sono riconoscibili nell'impianto biografico di Fernanda Pivano: la traduttrice, infatti, nasce da una famiglia della medio-alta borghesia genovese, riceve una intensa educazione letteraria dal padre (Pivano legge, sin da adolescente, autori come Fëdor Dostoevskij, Lev Tolstoj, Anton Čechov, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant, Thomas Mann e Alfred Döblin), frequenta una scuola internazionale dove si parla il francese e l'inglese si studia come lingua straniera. A questi elementi occorre aggiungere il contesto sociale e politico in cui cresce Pivano: durante gli anni del regime fascista, infatti, Pivano riconosce alla letteratura straniera in generale, e a quella inglese e americana in particolare, uno spiccato valore di antifascismo, anche grazie alla lettura degli articoli dedicati agli autori americani scritti da Cesare Pavese pubblicati nella rivista *La Cultura*. La letteratura americana rappresenta, per Fernanda Pivano, l'"antitesi, proprio, alla cultura ufficiale fascista".¹⁴

Fondamentale per la formazione di Pivano è il lavoro degli americanisti italiani come Elio Vittorini e Cesare Pavese. È proprio con Cesare Pavese che Pivano stabilisce un primo, cruciale legame sociale, che le permette di acquisire capitale sociale che le consentirà di muovere i primi passi all'interno del campo letterario italiano. Dopo essere stato il suo insegnante al liceo classico D'Azeglio di To-

12 Sela-Sheffy, "Translators' identity works", cit., p. 52.

13 *Ibidem*.

14 Fernanda Pivano, "Vittorini traduttore e la cultura americana" (dibattito con Claudio Gorlier, Carlo Izzo, Agostino Lombardo, Fernanda Pivano), *Terzo Programma: Quaderni Trimestrali (Omaggio a Elio Vittorini)*, 3, (1966), pp. 152-61, (p. 154).

rino, l'intellettuale italiano assume il ruolo di mentore della giovane traduttrice, consentendole di acquisire ulteriori *habitus-based resources* che andranno a modellare l'attività di mediazione culturale di Pivano e il suo *sense for the game*, ossia, nella definizione di Pierre Bourdieu, un "incontro quasi miracoloso tra l'*habitus* e un campo".¹⁵ È grazie a Pavese che Pivano, nel 1937, scopre *L'Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters: "Io ho letto disciplinatamente Walt Whitman; ma di Sherwood Anderson e di Edgar Lee Masters, come tutti gli adolescenti di questo mondo, mi sono innamorata, e mi sono messa a tradurre *Spoon River* di nascosto, con una paura terribile che qualcuno se ne accorgesse e mi prendesse in giro".¹⁶ La traduzione dell'*Antologia di Spoon River* firmata da Pivano viene pubblicata dalla casa editrice Einaudi nel 1943 e riceve il plauso della critica, segnando di fatto l'inizio della carriera di traduttrice di Fernanda Pivano.¹⁷

In base alla tripartizione dei risultati derivanti dall'acquisizione di capitale sociale proposta da Lin (1999), ossia accesso facilitato a informazioni altrimenti non disponibili o difficilmente reperibili; ottenimento di visibilità agli occhi di quegli agenti che ricoprono posizioni con forte potere decisionale rispetto a promozioni, assunzioni, assegnazione di incarichi; e riconoscimento delle credenziali sociali di un attore o attrice,¹⁸ possiamo osservare che il legame sociale che si instaura tra Pivano e Pavese consente alla traduttrice di ottenere un guadagno in tutti e tre i campi. Innanzitutto, come dimostrato dall'aneddoto dell'*Antologia di Spoon River*, il contatto continuo con Cesare Pavese consente a Pivano di accedere a informazioni dall'elevato valore culturale perché mediate dallo status di intellettuale di Pavese. In secondo luogo, lavorando come editore per la casa editrice Einaudi, Pavese è in grado di agevolare contratti di collaborazione tra Pivano e la casa editrice per la pubblicazione delle traduzioni. Infine, il ruolo di *protégée* di un intellettuale del calibro di Cesare Pavese (e del capitale culturale e simbolico a lui associato) garantisce il

15 Pierre Bourdieu, *Il senso pratico*, trad. a cura di Mauro Piras, Armando Edizioni, Roma 2013, p. 190.

16 Fernanda Pivano, *Diari 1917-1973*, a cura di Enrico Rotelli e Mariarosa Bricchi, Bompiani, Milano 2008, p. 52.

17 Prima dell'*Antologia di Spoon River*, Pivano traduce, dal francese, il volume *L'illusion de la philosophie* (1936) di Jeanne Hersch, pubblicato da Einaudi nel 1942 con il titolo *L'illusione della filosofia* e con una prefazione di Nicola Abbagnano.

18 Lin, "Building a Network Theory", cit., p. 31.

riconoscimento della legittimità del lavoro di Fernanda Pivano. Inoltre, il legame sociale che si instaura tra Pivano e Pavese comporta un'importante accumulazione di risorse da parte di Fernanda Pivano, sia per quanto riguarda le conoscenze in materia di letteratura (e di ricerca letteraria) e di riconoscimento all'interno del campo, ma anche per quanto concerne il lavoro vero e proprio di traduzione, come confermato nell'intervento presentato da Pivano alla P.E.N. Translation Conference tenutasi alla New York University nel 1970:

When I started in Pavese's wake, or footsteps if you prefer, doing my own work (of whatever significance it might have been), I learnt most of the technical approaches to a page to be translated from him. I learnt the very first rudimental practice of underlining all the unfamiliar words and all the slang words, to read aloud a sentence trying to reach whatever rhythm the original sentence seemed to have my ear, to try hard to forget our Italian so-called formal elegance, by which what was actually meant was a French-like sonority or roundness of sound - a rotundity, if this makes any sense.¹⁹

Dopo la traduzione di *Spoon River*, Pivano continua a collaborare come traduttrice con la casa editrice Einaudi, ma pubblica anche romanzi con UTET, Bompiani, Paravia e Frassinelli.²⁰ Alla fine degli anni Quaranta, stabilisce i primi contatti con la casa editrice Mondadori, con cui pubblicherà numerose traduzioni di autori americani e, in particolare, l'antologia di poesie di Allen Ginsberg *Jukebox all'idrogeno* (1956). Nel 1947, Fernanda Pivano è impegnata a scrivere un articolo su Gertrude Stein: in *Diari 1917-1973*, Pivano riporta che sia stato proprio questo articolo a valerle le attenzioni di Alice Toklas e Alberto Mondadori: "Alberto Mondadori aveva cominciato a invitarmi (la prima volta credo sia stata il 24 maggio 1947) ai suoi incontri letterari settimanali in casa sua. Si univano i suoi collaboratori [...] e i suoi amici di allora,

19 Fernanda Pivano, "Modern Translations into Italian", *The World of Translation*, a cura di Gregory Rabassa, PEN American Center, New York 1971, pp. 321-33, qui p. 324.

20 Tra questi volumi, ci sono *L'ultimo dei Mohicani* di James Fenimore Cooper (1946, UTET), *Storia di me e dei miei racconti* di Sherwood Anderson (1947, Einaudi), *Morte nel pomeriggio* di Ernest Hemingway (1947, Einaudi), *Tenera è la notte* di Francis Scott Fitzgerald (1949, Einaudi), *I figli dello zio Tom* di Richard Wright (1949, Einaudi).

soprattutto Remo Cantoni suo direttore letterario".²¹ L'istituzione dei contatti con il circolo letterario di Alberto Mondadori consentirà a Pivano di ricevere, dalla casa editrice milanese, circa dieci incarichi di traduzione di romanzi di autori americani tra il 1947 e il 1956.²² Attraverso la traduzione di numerosi romanzi e un'intensa attività di diffusione culturale della letteratura americana tramite articoli su giornali e riviste, Pivano rinsalda la sua posizione di *americanista* all'interno del campo letterario italiano, intrecciando inoltre relazioni di amicizia e stima con molti degli scrittori americani da lei tradotti e, in particolare, con Ernest Hemingway.

I primi legami con l'America: *Howl*, Corso, Kerouac e Burroughs

Se l'attività di diffusione culturale che va dal 1943 al 1956 avviene sulla scia del lavoro svolto dagli americanisti italiani e sui binari piuttosto sicuri della ricezione di opere letterarie che godono, già nel sistema d'origine, di un forte capitale simbolico, dalla seconda metà degli anni Cinquanta, Fernanda Pivano intraprende un'operazione di mediazione culturale fortemente indipendente e innovativa, che riguarda una corrente culturale e letteraria del tutto nuova, che rompe gli schemi con la tradizione letteraria italiana. Dopo il termine della guerra, l'interesse per la letteratura americana si faceva sempre più fiacco tra gli intellettuali italiani. Alla fine degli anni Quaranta, Pavese scrive che la letteratura americana sembra aver "perduto magistero, quel suo ingenuo e sagace furore che la metteva all'avanguardia del nostro mondo intellettuale".²³ Allo stesso modo, nel contesto culturale polarizzante della Guerra fredda, Pivano avverte un senso di disillusione politico-culturale nei confronti degli Stati Uniti dovuto alla posizione assunta dal paese nel panorama internazionale post-bellico. L'Amer-

21 Pivano, *Diari*, cit., p. 118.

22 In questo arco di tempo, Pivano traduce per Mondadori *Addio alle armi* di Ernest Hemingway (1949), *Crociata in Europa* di Dwight Eisenhower (Mondadori, 1949) [*Crusade in Europe*, 1948], *Il grande Gatsby* di Francis Scott Fitzgerald (1950), *Festa a Beetlecreek* di William Demby (1950), *Non si fruga nella polvere* di William Faulkner (1951), *Idi di marzo* di Thornton Wilder (1951), *Cinque Uomini* di Richard Wright (1951), *Di qua dal paradiso* di Francis Scott Fitzgerald (1951), *Il Vecchio e il mare* di Ernest Hemingway (1952), *Belli e dannati* di Francis Scott Fitzgerald (1954), *Requiem per una monaca* di William Faulkner (1955).

23 Cesare Pavese, *Letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino 1951, p. 173.

ica diventa così una “physical reality with not so much to be dreamt about”.²⁴ Inoltre, Pivano sosteneva di non riuscire più a trovare, nella letteratura americana, quel significato di tipo sociale e culturale che per molti anni l’aveva spinto al lavoro di diffusione letteraria: “[A]fter our champions of clandestinity were accepted by the Establishment – I kept translating for a while simply because this had become my profession”.²⁵ È in questo contesto di disillusione nei confronti della letteratura statunitense che avviene la scoperta della Beat Generation durante il viaggio di Fernanda Pivano negli Stati Uniti. A metà degli anni Cinquanta, Pivano lavora sulla realizzazione di una storia della letteratura afroamericana. Il volume, proposto a Mondadori, viene rifiutato da Remo Cantoni (direttore editoriale della casa editrice) e poi pubblicato da Bompiani sessant’anni più tardi, nel 2015, con il titolo *Lo zio Tom è morto*.²⁶ Secondo le testimonianze di Pivano, il lavoro svolto sulla letteratura afroamericana le vale l’assegnazione del *Leaders’ Grant*, una borsa di studio conferitale dal *cultural attaché* americano Frank M. Snowden Jr., professore di *Black history in antiquity* alla Howard University. Grazie alla borsa di studio, Pivano è in possesso del sostentamento necessario per affrontare un viaggio attraverso gli Stati Uniti (con tappa a Cuba) di oltre due mesi, con il programma di visitare i luoghi dell’*Antologia di Spoon River*.

Le potenzialità associate all’acquisizione di capitale sociale tramite la costituzione di reti di collaborazione erano già ben chiare a Fernanda Pivano quando, nel gennaio 1956, in vista del suo viaggio negli Stati Uniti, invia una lettera ad Alberto Mondadori cercando di rafforzare la sua posizione di collaboratrice con la casa editrice milanese:

Caro Alberto, [...] dovevo parlarti di due cose: il mio viaggio in America e il mio volume di saggi. Per il viaggio si tratta di questo: a febbraio andrò a fare un giro negli Stati Uniti, e sarei lieta di poterti essere utile laggìù in qualche modo. Questo ti dico per l’amicizia che ti porto e anche perché avrei bisogno di fare qualcosa per continuare a prendere lo stipendio che mi dai ogni mese

24 Pivano, “Modern Translations into Italian”, cit., p. 327. “Una realtà fisica con ben poco di cui sognare”.

25 *Ibidem*. “Dopo che i nostri eroi della clandestinità erano stati accettati dall’*Establishment* – io continuai a tradurre per un po’ semplicemente perché la traduzione era diventata il mio lavoro”.

26 Si veda Pivano, *Diari*, cit., p. 171.

per le mie collaborazioni. Tu sai il genere di conoscenze che ho in America, e puoi immaginare quelle che farò laggiù.²⁷

Come è evidente dall'estratto, Fernanda Pivano tenta di negoziare preventivamente il capitale sociale che ritiene di poter acquisire negli Stati Uniti tramite l'istituzione di reti sociali, e di trasformarlo immediatamente in capitale economico attraverso la definizione o la ri-definizione di contratti di collaborazione. Durante il viaggio americano, Fernanda Pivano incontra numerosi protagonisti della scena letteraria e intellettuale statunitense, tra cui Ezra Pound, William Carlos Williams, Ernest Hemingway, Matthew e Hannah Josephson, Edmund Wilson, James Farrell, Norman Mailer. Tra questi contatti, quelli con Hanna e Matthew Josephson, Malcolm Cowley e William Carlos Williams risultano essere i più interessanti da un punto di vista sociologico per quanto riguarda la diffusione della letteratura della Beat Generation in Italia durante gli anni Sessanta e Settanta e la traiettoria di Pivano.

Come osservato in precedenza, tra i profitti più immediati derivanti dalla creazione di legami sociali, troviamo l'accesso a informazioni nuove o difficili da reperire. Il viaggio negli Stati Uniti che Pivano compie nel 1956 appare estremamente fruttuoso da questo punto di vista per un motivo principale: Pivano sente nominare, per la prima volta, Allen Ginsberg e la poesia *Howl* dal poeta William Carlos Williams durante una conferenza Puerto Rico:²⁸ "Di Ginsberg sentii parlare la prima volta proprio lì, a Portorico, nel campus dell'Università [...]. Così il vecchio medico mi parlò dell'introduzione che stava facendo al libro di un poeta della sua Paterson, simpatico, timido e geniale, che aveva scritto un lungo poema e lo aveva chiamato *Howl*, un ritratto apocalittico della sua generazione".²⁹ Nel 1957, Pivano acquista una copia della rivista *Evergreen Review* poiché riconosce, dalla copertina, il nome del poeta menzionato da William Carlos Williams: "Poi 1957 a Parigi, libreria La Hune [...] vetrina con le 'novità' americane e una copertina azzurra coi grattacieli notturni di San Francisco [...] ed ecco lo *Howl* di Ginsberg incompleto [...] e mi

27 Archivio storico Arnoldo Mondadori editore, sez. Alberto Mondadori, fasc. Fernanda Pivano, 16/01/1956.

28 Si veda Pivano, *Diari*, cit., p. 451.

29 Fernanda Pivano, *C'era una volta un beat: Dieci anni di ricerca alternativa*, Frassinelli, Roma 2003, p. 7-8.

ricordai di William Carlos Williams e del suo compaesano 'simpatico, timido e geniale'''.³⁰ Affascinata dalle rivoluzionarie caratteristiche stilistiche e tematiche della poesia di Ginsberg, Pivano comincia immediatamente a lavorare sui testi e propone alla Mondadori di acquistare i diritti di *Howl* a gennaio del 1960, inviando due lettere, la prima a Vittorio Sereni e la seconda ad Alberto Mondadori, in cui informa gli editori di aver già completato la traduzione e preparato le note al testo.³¹ Ma la storia della pubblicazione di *Howl* in Italia è estremamente complessa, e sarà costellata da numerose battaglie editoriali in cui l'ambizione di Pivano si scontra con le incertezze e le reticenze degli *editors* della Mondadori rispetto alla pubblicazione di un'opera che porta con sé un elevato rischio di censura a causa dei temi trattati e del linguaggio utilizzato dal poeta.

Tra i primi romanzi della Beat Generation pubblicati in Italia grazie al lavoro di Fernanda Pivano troviamo *Sulla strada*, di Jack Kerouac, uscito nel 1959 per Mondadori. Dopo il rientro dagli Stati Uniti, il 16 settembre 1957, Pivano sottopone alla Mondadori il parere di lettura per *On the Road*, sostenendo che "Forse è davvero il libro della nuova generazione [...] il senso della vanità, dello scombinamento, della sconnessione di questa nuova generazione [...] Può darsi che questo scrittore trentacinquenne diventi proprio il simbolo della nuova generazione".³² Il romanzo (dopo essere stato rifiutato per sei anni dagli editori americani) era stato pubblicato negli Stati Uniti soltanto da pochi mesi dalla casa editrice Viking Press, su iniziativa dell'editor Malcolm Cowley. In questo caso, il tempestivo accesso di Pivano alla pubblicazione si deve al legame sociale con i coniugi Matthew Josephson e Hannah Geffen. L'iniziale contatto con i Josephson avviene a Parigi, dove entrambi si erano trasferiti negli anni Venti per "raggiungere [...] il gruppo di espatriati americani che Gertrude Stein avrebbe definito 'la Generazione Perduta'".³³ Scrittore, editor ed economista, Matthew Josephson diresse le riviste americane pro-

30 Ivi, p. 9.

31 La lettera a Sereni, datata 2 gennaio 1960, è contenuta in Pivano, *C'era una volta un Beat*, cit., p. 14, mentre quella ad Alberto Mondadori è datata 13 gennaio 1960 ed è contenuta in Archivio storico Arnoldo Mondadori editore, sez. Alberto Mondadori, fasc. Fernanda Pivano, presso gli archivi della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano.

32 Pivano, *Diari*, cit., pp. 564-65.

33 Ivi, p. 426.

dotte in Europa *Broom* e *transition*, mentre Hannah Geffen, storica, giornalista, direttrice della biblioteca dell'Accademia Americana di Arti e Lettere e attivista femminista, è autrice dei volumi *The Golden Thread* (1949), dedicato alle donne lavoratrici nell'industria tessile nel Massachusetts tra il 1822 e il 1850, e del volume *Jeanette Ranking, First Lady in Congress: A Biography* (1974). Nel 1945, inoltre, pubblicò, insieme a Malcolm Cowley, il volume dedicato al poeta surrealista francese Louis Aragon, *Aragon, Poet of the French Resistance*.³⁴ Il legame con i Josephson si consolida durante il viaggio di Pivano negli Stati Uniti, ed è proprio Hannah Josephson a inviare a Pivano una copia di *On the Road* dopo la pubblicazione negli Stati Uniti: "Fu lei a mandarmi *On the Road* e molti altri libri che mi aiutarono a capire il trasformarsi della consapevolezza letteraria d'America".³⁵ Mentre la proposta di pubblicare *On the Road* incontra le resistenze dei lettori e degli *editors* della Mondadori, Pivano cerca, con uguale difficoltà, di far conoscere il nuovo scrittore americano al pubblico italiano tramite articoli su quotidiani e riviste: "1958, [...] primi tentativi per far accettare *On the Road* dopo il 'giudizio' dato alla Mondadori più di un anno prima, saggio sulla Beat Generation affidato a Enzo Paci per *Aut Aut* (uscito poi nel gennaio 1959), articolo mandato a *La Stampa* e respinto 'perché non interessante per i lettori'".³⁶ La versione italiana del romanzo, tradotta da Magda de Cristofaro e con un'introduzione di Fernanda Pivano, viene pubblicata nel 1959 da Mondadori soltanto grazie a pressioni dirette fatte da Pivano ad Arnoldo Mondadori.

Nonostante le resistenze editoriali, a partire dal 1960 Pivano lavora alacremente affinché il pubblico italiano possa conoscere i poeti della Beat Generation, pubblicando articoli su giornali e riviste, invitando gli scrittori in Italia e tenendo conferenze a loro dedicate. Un primo contatto diretto con un poeta della Beat Generation è quello stabilito con Gregory Corso. Pivano lo fa invitare a gennaio del 1960 dalla rivista *Successo* per scrivere un articolo dedicato allo scrittore.³⁷

34 Hannah Josephson, *The Golden Threads*, Duell, Sloan and Pearce, New York 1949; Hannah Josephson, *Jeanette Ranking, First Lady in Congress: A Biography*, Bobbs-Merrill, Indianapolis 1974; Hannah Josephson e Malcolm Cowley, a cura di, *Aragon, Poet of the French Resistance*, Duell, Sloan and Pearce, New York 1945.

35 Pivano, *C'era una volta*, cit., p. 12.

36 Ivi, p. 13.

37 In *C'era una volta un Beat*, Pivano fa riferimento alla pubblicazione di un articolo su Corso nella rivista, senza offrire ulteriori dettagli. Non sono stato in grado

Il legame sociale stabilito con Corso permette al nome di Fernanda Pivano di iniziare a circolare tra i rappresentanti del movimento Beat. Questo risulta evidente nelle due lettere che Pivano riceve da William Burroughs e da Jack Kerouac nello stesso anno. Il 12 marzo 1960, Pivano propone alla Mondadori di acquistare con un'opzione i diritti di *Naked Lunch* di William Burroughs. Il 19 aprile William Burroughs invia il proprio romanzo a Pivano e chiede che sia lei a tradurlo, alla luce delle informazioni positive sul conto della traduttrice ricevute da Gregory Corso: "Dear Doctor Pivano, [...] I thank you for your efforts on my behalf and your interest in my work. [...] I hope that you will consider translating the book as Gregory has spoken highly of your abilities as a translator".³⁸ Nel frattempo, Pivano aveva concordato con Giambattista Vicari, direttore della rivista letteraria *Il Caffè*, di realizzare un numero interamente dedicato agli scrittori della Beat Generation. Il numero non fu mai pubblicato, ma attraverso la ricerca e la raccolta dei materiali necessari, Pivano amplia la propria rete di contatti con gli autori Beat. È all'interno della cornice del lavoro per *Il Caffè* che Pivano scrive, per la prima volta, a Jack Kerouac chiedendo consigli su quali poesie includere nel numero e mostrandogli gli articoli dedicati alla Beat Generation pubblicati sulle riviste *Successo* ed *Epoca*: "Cher [sic] Mademoiselle, I can read about 80% in Italian so send any articles you want. Poems for you to select for *Il Caffè* can be selected as you wish from *Mexico City Blues* [...] and select as you wish from *Subterraneans* or *Dharma Bums* [...] I read your articles in *Successo* and *Epoca*, very good".³⁹

di trovare dati e riferimenti a conferma dell'avvenuta pubblicazione. Si veda Pivano, *C'era una volta un Beat*, cit., p. 21.

38 Ivi, p. 17. *Pasto nudo* di William Burroughs uscirà in traduzione italiana nel 1962 per la casa editrice SugarCo, in una traduzione di Claudio Gorlier. "Cara Dott.ssa Pivano, [...] la ringrazio per il suo impegno nei miei riguardi e per l'interesse nel mio lavoro. [...] Spero che vorrà tradurre il libro poiché Gregory ha lodato le sue doti di traduttrice".

39 *Ibidem*. L'articolo in *Epoca* a cui fa riferimento Kerouac è stato pubblicato il 6 dicembre 1959 con il titolo "L'America si allarma per la Beat Generation". "Cara Signorina riesco a leggere circa l'80% in italiano, perciò, mi invii pure qualsiasi articolo desideri. Per *Il Caffè* può selezionare qualsiasi poesia lei voglia da *Mexico City Blues* [...] e anche da *Subterraneans* oppure *Dharma Bums* [...] Ho letto i suoi articoli pubblicati su *Successo* e *Epoca*, sono molto buoni".

La creazione dei primi legami sociali con i poeti della Beat Generation consente a Pivano di accumulare un iniziale capitale sociale che le consente di essere riconosciuta, all'interno del gruppo letterario americano, come figura chiave nel sistema di scambio culturale con l'Italia e, allo stesso tempo, ne garantisce le credenziali sociali e la legittimità professionale nel ruolo di mediatrice culturale.

Lawrence Ferlinghetti e Allen Ginsberg

I network e i legami sociali che Pivano rinforza o istituisce durante il viaggio americano le forniscono le conoscenze necessarie per portare in Italia i prodotti più recenti della letteratura statunitense in tempi molto rapidi, rendendola di fatto una pioniera all'interno del campo letterario italiano. Allo stesso tempo però, un'operazione letteraria di questo tipo si scontra con gli scetticismi dell'establishment letterario italiano, che in numerose occasioni ostacola le proposte letterarie della mediatrice culturale. Gli editori della Mondadori, in particolare Elio Vittorini e Vittorio Sereni, esercitano una cautela molto forte di fronte alla proposta di acquistare i diritti di *Howl* di Allen Ginsberg. La storia della pubblicazione di *Howl* in Italia è costellata da numerose battaglie editoriali in cui Pivano utilizza i network di collaborazione e le varie forme di capitale a sua disposizione nelle lunghe negoziazioni con gli *editors* della Mondadori pur di riuscire a pubblicare il volume nella forma più fedele all'originale possibile. Per poter raggiungere il suo obiettivo, Pivano decide di stabilire un contatto diretto con una figura chiave all'interno del panorama della controcultura americana, lo scrittore, intellettuale e direttore della casa editrice City Lights di San Francisco Lawrence Ferlinghetti. Tra il 1960 e il 1961 Fernanda Pivano invia due lettere a Lawrence Ferlinghetti con l'intento di farsi riconoscere come principale interlocutrice nei rapporti di scambio culturale tra l'Italia e gli Stati Uniti. Nella prima lettera, inviata il 21 marzo 1960, Pivano scrive:

Dear Mr. Ferlinghetti, Gregory Corso told me to write to you [...] I am working here in Italy on Beat literary movement [...] please don't send me to hell. I really don't know how to manage this thing from here. [...] I am mailing you a copy of a popular magazine where I published something about you all. [...] I am editing a special issue of the Roman literary magazine "Il Caffè" dedicated to the beats, and thought of putting there *Dog*. Do you approve or would you rather have something else? [...] Be

patient and answer me. Please let me know if you need something from Italy. I would enjoy to be of help if possible.⁴⁰

È evidente come, in questo primo contatto con l'editore della Beat Generation, Pivano voglia utilizzare il capitale sociale derivante dal rapporto con Gregory Corso come garanzia delle sue credenziali sociali agli occhi di Ferlinghetti. Inoltre, la riga di chiusura, "I would enjoy to be of help if possible" dimostra chiaramente come Pivano voglia presentarsi non tanto come semplice traduttrice, ma piuttosto come ambasciatrice di una porzione della letteratura americana in Italia, come un'agente che non lavora nell'interesse proprio o della propria casa editrice, ma piuttosto per quello di un gruppo di intellettuali e artisti, mettendo al loro servizio l'insieme di "embedded resources" derivanti dall'appartenenza a un determinato network editoriale e intellettuale situato all'interno dei confini nazionali italiani. Nella seconda lettera inviata a Ferlinghetti, datata 1 aprile 1961, Fernanda Pivano sembra voler sfruttare il legame sociale con l'editore americano per poter accedere a informazioni altrimenti non facilmente reperibili, pur sostenendo un discorso di auto-rappresentazione che la inquadra come attrice chiave nello scambio culturale tra Italia e USA:

Dear Larry Ferlinghetti, do you remember me. I wrote about one year ago [...] I am the crazy old woman who started years ago the campaign to make your people known here. Now they know you so well that sometimes they teach me who you are. Which is exactly what I was hoping. I told you months ago about an anthology to be published in a magazine, [...] I obtained to do it for a big publisher rather than for a magazine, and Feltrinelli is going to publish it [...] I would love to submit the plan of it to you; by now only Gregory saw it when he was here around [...] Please send me the last book of Jack [...] and *Tristessa*; and *Her*; and, at any price, *Junkie* of the so called William Lee [...] Please Larry, take me as a friend more than a customer and keep me in touch with the things that you do: they keep asking me prefaces and editing and I really must know what is going on.⁴¹

40 Fernanda Pivano a Lawrence Ferlinghetti, 21/11/1960, City Lights Books records, BANC MSS 72/107 c, box 10:11, The Bancroft Library, University of California, Berkeley.

41 Fernanda Pivano a Lawrence Ferlinghetti, 01/03/1961, City Lights Books records, BANC MSS 72/107 c, box 10:11, The Bancroft Library, University of California, Berkeley.

La possibilità di imporsi come anello di congiunzione tra il network editoriale italiano e quello della controcultura statunitense consente a Pivano di assumere il ruolo, seppur arduo, di innovatrice all'interno del campo editoriale italiano (grazie alla disponibilità di informazioni nuove o, comunque, difficilmente accessibili ad altri), diventando di fatto un *bridging tie*, "a tie that links a person to someone who is not connected to his or her other friends".⁴² Per sua natura, un *bridging tie* è un legame debole (*weak tie*) che si posiziona al margine, collegando due network altrimenti non connessi. L'importanza dei *weak ties* risiede proprio nella loro potenzialità di diventare luogo di mediazione e trasmissione di idee nuove. Nel nostro caso, i *weak ties* sono i legami mediati, i rapporti sociali indiretti che si instaurano tra gli Stati Uniti e l'Italia grazie alla strategia relazionale di Fernanda Pivano. Pivano assume quindi la posizione di *bridging tie*, di legame portatore di novità, collegando i due network editoriali, quello italiano e quello della Beat Generation. La natura principalmente indipendente della sua azione culturale (che avviene spesso in aperto contrasto con l'establishment letterario italiano) e la natura dei rapporti istituiti con gli esponenti del panorama letterario statunitense, fanno sì che Pivano svolga il ruolo di legame debole muovendosi ai margini dei network editoriali. Esempio della criticità dell'adozione di un approccio di questo tipo all'interno di un campo organizzato in modo fortemente gerarchico come quello italiano è una lettera, inviata da uno degli *editor* della Mondadori all'avvocato Paolo Cazzani, nel contesto della citazione in giudizio della casa editrice da parte di Pivano in seguito al mancato rinnovo del contratto di collaborazione avvenuto all'inizio degli anni Sessanta: "In generale c'è la tendenza della Pivano a considerare opera propria, patrimonio suo e viscere sue le opere degli autori da lei tradotte. Le sue abitudini mondane, di viaggi ecc., fanno sì che lei tenda a costruirsi come rappresentante unica ed esclusiva di questo o quell'autore in Italia, e dunque passaggio obbligato per chiunque si interessa a quegli autori".⁴³

Fondamentale nella vicenda della pubblicazione in Italia di *Juke-*

42 Borgatti e Halgin, "On Network Theory", cit., p. 1171.

43 La lettera, probabilmente attribuibile a Vittorio Sereni e datata 25 ottobre 1967, è contenuta in Archivio Arnaldo Mondadori, Segreteria ed. autori italiani, Pivano Fernanda, Fernanda Pivano 1967-1969, presso l'archivio della Fondazione Arnaldo e Alberto Mondadori, Milano.

box all'idrogeno (1965) è la coltivazione di un rapporto di amicizia e collaborazione con il poeta americano Allen Ginsberg. Pivano e Ginsberg si incontrano fortuitamente a Parigi nel 1961:

Il 31 marzo 1961 mentre uscivo dalla casa di Alice Toklas a Parigi incontrai Allen Ginsberg, che passava da rue Mazarin con Gregory Corso e Peter Orlovski [...] Stavo preparando per Feltrinelli l'antologia che si sarebbe chiamata *Poesia degli ultimi americani* e per Mondadori la raccolta che si sarebbe chiamata *Jukebox all'idrogeno*. Ginsberg mi aiutò enormemente per l'una come per l'altra cosa.⁴⁴

Oltre all'aiuto fondamentale ricevuto da Allen Ginsberg per la traduzione dello *slang* e di altre espressioni oscure di *Howl* e degli altri poemi, il capitale sociale associato al legame con Allen Ginsberg sarà fondamentale per risolvere molte delle questioni editoriali che hanno interessato la storia della pubblicazione di *Jukebox all'idrogeno*. È interessante notare come Ginsberg, probabilmente in accordo con Pivano, scriva il 1 aprile 1961 a Lawrence Ferlinghetti una lettera in cui sprona il suo editore a fare pressioni alla Mondadori affinché sia affidata a Pivano la curatela dell'antologia di poesia di Allen Ginsberg:

Larry, talking with Nanda Pivano in Paris discussing Feltrinelli + Mondadori etc. It would simplify matters if you would arrange for her to be the editor of the Mondadori book so that – since we have talked – she knows what to do in selecting poems. So if you write to Mondadori, say that she is supposed to be the editor of that Ginsberg book. She already was asked to write the preface, has translated *Howl* well, and originally arranged + suggested that book and the Feltrinelli anthology which she is also editing – so if she edits my own book everything will be under our – her control. O.K.?⁴⁵

In questo caso, assistiamo a un complesso sistema di accumulazione e amministrazione di capitale (sociale e simbolico) volto a garantire il mantenimento, da parte di Pivano e Ginsberg, del controllo sulla pubblicazione delle poesie in traduzione del poeta stesso. Il capitale sociale derivante dal legame tra Pivano e Ginsberg viene

44 Pivano, *C'era una volta un Beat*, cit., p. 29.

45 La lettera, datata 1 aprile 1961, è contenuta in Archivio storico Fondazione Corriere della Sera, Fondo Fernanda Pivano – Sezione Michele Concina, cart. Ginsberg, Allen, 1961 – estate 1967.

sfruttato affinché Lawrence Ferlinghetti utilizzi a sua volta il capitale simbolico a lui associato (a causa del posizionamento all'interno del campo letterario statunitense) per garantire le credenziali sociali e legittimare il lavoro di Fernanda Pivano agli occhi degli agenti della Mondadori. Per limitare la manipolazione del testo in lingua d'arrivo auspicata dagli *editors* della Mondadori, Ginsberg utilizza sapientemente il capitale simbolico a lui associato per legittimare le scelte di Pivano riguardo alle operazioni di censura di *Howl* e degli altri componimenti. Durante le negoziazioni per la pubblicazione di *Jukebox all'idrogeno* con tagli e censure, Ginsberg scrive alla casa editrice milanese presentando Pivano come *scholar* – conferendole quindi capitale culturale – e allo stesso tempo proiettando su di lei il capitale simbolico a lui associato, legittimando le operazioni della traduttrice in quanto sua rappresentante:

I do not assent to any censorship of the language or the texts of my poetry – I have been in contact with Mrs Pivano all along, and I leave all negotiations on this matter in her hands, she is completely competent to speak for me [...] Mrs Pivano will make all decisions for me as regards the text. This is completely proper as she is the scholar and translator of the work.⁴⁶

L'attività di mediazione culturale di Fernanda Pivano nella ricezione e disseminazione della letteratura di controcultura americana durante gli anni Sessanta e Settanta si giova fortemente di un grande lavoro di creazione di network di collaborazione e legami sociali con alcuni tra gli esponenti principali del panorama letterario statunitense. Il capitale sociale acquisito tramite l'istituzione di tali legami viene sfruttato abilmente da Pivano per perseguire i suoi obiettivi professionali di popolarizzazione di una specifica nicchia della letteratura americana. Un elemento fondamentale nella traiettoria professionale di Pivano è la sua capacità di importare, nel mercato italiano, prodotti letterari appena comparsi negli Stati Uniti. La tempestività della sua azione culturale deriva dall'elevato grado di capitale sociale acquisito tramite i contatti con i network letterari e intellettuali americani, che le consente di recepire in tempi rapidi i flussi di informazio-

46 Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Segreteria editoriale estero - AB*, b. 34, fasc. 34, (Allen Ginsberg), 05/08/1965.

ni provenienti da oltre oceano e farsi quindi promotrice di fenomeni culturali innovativi e di rottura. Allo stesso tempo, i solidi legami sociali instaurati con personaggi a cui si associa un elevato grado di capitale culturale e simbolico legittimano il suo operato all'interno dei confini del campo letterario nazionale, facendo pressione sugli agenti e le istituzioni dotate di potere economico e decisionale affinché gli incarichi di traduzione e i contratti di collaborazione vengano a lei affidati. In ultimo, l'*endorsement* derivante dai rapporti istituiti con i principali attori del movimento della Beat Generation funziona da garanzia della legittimità del lavoro di disseminazione culturale e di traduzione compiuto da Pivano. L'abile costruzione di *social ties* forti e deboli consente a Pivano di farsi ambasciatrice di una specifica porzione della letteratura americana.

La combinazione di questi fattori e la tenacia di Fernanda Pivano nel perseguire le sue ambizioni, fanno sì che l'Italia sia uno tra i primi paesi in Europa a poter leggere le principali opere della Beat Generation in traduzione. Il suo posizionamento all'interno del campo letterario risulta quantomeno peculiare: Fernanda Pivano rappresenta un *bridging tie*, un anello di congiunzione tra due campi indipendenti, strutturati e strutturanti, che entrano in contatto tramite un *link* creato e amministrato da Pivano. I prodotti culturali che dall'America della Beat Generation si spostano verso l'Italia devono necessariamente passare sotto il suo controllo: Pivano si erge, di fatto, a *gatekeeper* dello scambio culturale tra Italia e Stati Uniti tra gli anni Sessanta e Settanta, influenzando e indirizzando i flussi culturali.

Andrea Romanzi è studente di dottorato presso l'università di Reading e Bristol nel Regno Unito. La sua ricerca è incentrata sulla storia dell'editoria italiana e gli studi di traduzione, con particolare attenzione al lavoro di mediazione culturale di Fernanda Pivano nella diffusione della letteratura Beat in Italia. Ha recentemente pubblicato articoli sulle riviste *The Italianist* e *Status Quaestionis*. Traduce romanzi dal norvegese e dall'inglese in italiano.

Publicare Pynchon in Italia: percorsi, protagonisti, prospettive

Paolo Simonetti

Nel 1994 la casa editrice romana e/o ha celebrato il suo quindicesimo anniversario riportando in un elegante volumetto i messaggi augurali di alcuni dei suoi autori storici; quasi in sordina, tra i contributi di Joyce Carol Oates e Silvio Soldini, si legge un brevissimo messaggio di Thomas Pynchon: “Tutti i migliori auguri e felicitazioni alle mie ‘congiunzioni’ preferite”.¹ Il riferimento spiritoso è ovviamente al nome della casa editrice, ma le “congiunzioni” che legano all’Italia uno dei padri del romanzo postmodernista statunitense appaiono per molti versi singolari. Può sorprendere, infatti, scoprire che Pynchon abbia concesso una deroga al quasi assoluto riserbo che da sempre circonda la sua figura – com’è noto, sin dall’inizio della sua carriera lo scrittore rifiuta in modo categorico di concedere interviste o apparire in pubblico – per comunicare gli auguri all’editore italiano che tra il 1988 e il 1998 ha pubblicato due suoi libri. C’è tuttavia un significativo precedente: nell’archivio storico della casa editrice Bompiani, primo editore a pubblicare Pynchon in Italia, è conservata una lettera autografa del 1969, tuttora inedita, in cui lo scrittore americano si congratula per la traduzione italiana del suo romanzo d’esordio, *V.*, dimostrando già allora un’attenzione particolare alla pubblicazione delle sue opere nel nostro paese.

Nonostante ciò, la fortuna di Pynchon in Italia ha seguito una traiettoria tutt’altro che lineare. Scopo di questo saggio è ricostruire in prima analisi i processi editoriali e culturali che hanno portato alla pubblicazione e alla divulgazione in Italia delle opere di Pynchon a metà degli anni Sessanta – a ridosso quindi delle uscite originali e in concomitanza con l’affermazione dell’autore nei paesi anglofoni – per far luce sulle dinamiche socioculturali alla base del-

1 In italiano nel testo. Sandro Ferri, a cura di, *Per i 15 anni delle Edizioni e/o 1979-1994*, e/o, Roma 1994, p. 22.

la successiva dispersione e frammentazione del corpus pynchoniano, avvenuta tra gli anni Ottanta e i Duemila. La “scoperta” italiana della narrativa di Pynchon, considerato da Alberto Rollo “l’autore che, per molti versi, meglio incarna la differenziata avventura della postmodern fiction in Italia”,² si situa infatti in un periodo particolarmente significativo per gli sviluppi dell’editoria nella penisola, quello immediatamente successivo al cosiddetto boom economico. Oltre a caratterizzare la prima fase dello “sbarco” del postmoderno in Italia, la pubblicazione per i tipi di Bompiani dei primi due romanzi di Pynchon – *V.* nel 1965 e *L’incanto del lotto 49* nel 1968 – coincide con un momento di radicale trasformazione del settore editoriale, dovuta soprattutto a un allargamento del bacino d’utenza (in particolare con lo sviluppo delle edizioni tascabili) e a un significativo miglioramento delle condizioni economiche del ceto medio – cambiamenti che gettano le basi per il processo di razionalizzazione dell’industria culturale (e la sua conseguente e inesorabile subordinazione a stringenti logiche di mercato) che avverrà a partire dagli anni Settanta.³

La pubblicazione di *V.* nella storica collana “Letteraria” (curata da Valentino Bompiani in persona, che negli anni Trenta e Quaranta vi aveva incluso autori americani invisi al regime fascista come John Steinbeck, Erskine Caldwell e James M. Cain) avviene nel 1965, appena due anni dopo l’uscita negli Stati Uniti, e conferma il ruolo pionieristico svolto dalla casa editrice milanese nella divulgazione della letteratura statunitense in Italia. La prima sezione del saggio sarà quindi necessariamente dedicata a una disamina dell’assetto editoriale di Bompiani negli anni Sessanta e Settanta, dal momento che in questa fase iniziale la fortuna italiana di Pynchon è saldamente legata alle politiche di mercato dell’editore. Poiché l’edizione italiana di *V.* è anche la prima traduzione in assoluto di un romanzo di Pynchon, la seconda sezione del saggio si soffermerà sulla traduzione di Liana Burgess – lavoro esemplare apprezzato dallo stesso Pynchon e che logicamente ha contribu-

2 Alberto Rollo, “Gli sbarchi del postmoderno in Italia”, in Vittorio Spinazzola, a cura di, *Tirature '04. Che fine ha fatto il postmoderno?*, Il Saggiatore, Milano 2004, p. 20.

3 Per un approfondimento sul panorama editoriale del periodo cfr. anche Alberto Cadioli, *L’industria del romanzo*, Editori Riuniti, Roma 1981, pp. 51-65.

ito non poco all'impatto iniziale del romanzo sul pubblico italiano, abituato per lo più ad associare tradizionalmente la narrativa americana all'immediatezza stilistica di Hemingway o al realismo sociale di Steinbeck, e quindi comprensibilmente disorientato dal postmoderno "coro di voci dissonanti in cui le generazioni e gli stili si confondono".⁴

A partire dagli anni Ottanta, – periodo che coincide anche con la "fine delle identità editoriali e editorial-letterarie" e con il "passaggio da una politica e discorso *di collana* [...] a una *politica di titolo* e di diretta destinazione al mercato caso per caso"⁵ – le opere di Pynchon si disperdono e rimbalzano nei cataloghi di editori diversi, da Mondadori a e/o, da Rizzoli a Einaudi, perdendo di fatto quella specificità individuale e culturale che ne aveva caratterizzato gli esordi. L'ultima sezione del saggio ripercorre in modo sintetico la recente fortuna italiana di Pynchon, condizionata inevitabilmente dal generale riassetto delle politiche editoriali che interessa tanto l'Europa quanto gli Stati Uniti, per cui "un numero sempre maggiore di libri sono pubblicati per il loro presunto potenziale commerciale e un numero sempre minore rappresenta quella parte intellettuale e culturale che gli editori si sentivano obbligati a includere nella loro produzione".⁶ Se però negli Stati Uniti già dagli anni Settanta Pynchon è stabilmente considerato tra gli autori di punta della sensibilità postmoderna, in Italia il passaggio da un'editoria "artigianale, spesso familiare, su piccola scala"⁷ a un panorama di grandi gruppi internazionali che controllano fette sostanziali dell'industria dell'informazione e dell'intrattenimento causerà significative distorsioni nella primissima ricezione critica di un autore estremamente difficile da inquadrare, la cui opera dovrà passare attraverso una serie di oblii prematuri e provvidenziali riscoperte prima di raggiungere un posto di rilievo nel panorama culturale.

4 Marisa Bulgheroni, "La nuova vitalità del romanzo americano", in Sergio Morando, a cura di, *Almanacco Letterario Bompiani 1964. Eroi miti e problemi dei giovani del nostro tempo*, Bompiani, Milano 1963, p. 137.

5 Gian Carlo Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Einaudi, Torino 2004, p. 310.

6 André Schiffrin, *Editoria senza editori*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, p. 7.

7 *Ibidem*.

Scoperta e prime valutazioni critiche

Il merito di aver portato le opere di Pynchon nelle librerie italiane va dunque in gran parte alla lungimiranza di Valentino Bompiani (1898-1992), fondatore nel 1929 della casa editrice che porta il suo nome nonché rappresentante di una generazione “di intellettuali di estrazione borghese, o addirittura aristocratica, [...] che scommette sulla carta del fascismo, cade in un'altra tragedia, per risvegliarsi nella primavera del 1943 da un sogno che è degenerato in un incubo, e che poi imposta le coordinate essenziali della cultura italiana del dopoguerra fino almeno agli anni sessanta”.⁸ Nonostante i ripetuti e ben noti episodi di ostracismo da parte del regime fascista,⁹ negli anni Trenta e Quaranta l'impegno di Bompiani (in collaborazione con un intellettuale di spicco quale Elio Vittorini) verso la letteratura anglofona rimane costante, e solo il crollo del regime salva dal sequestro *Americana* e altre opere di autori ritenuti “bolscevichi puri e in ogni caso perniciosissimi”, come “Cronin, Steinbeck e altri”.¹⁰

Nella seconda metà del Novecento la casa editrice è altrettanto tempestiva a intuire le potenzialità di autori statunitensi emergenti, molti dei quali associati alla temperie postmoderna. Oltre a Pynchon, ad esempio, la Bompiani ha il merito di pubblicare e far conoscere in Italia un grande romanziere come Philip Roth, il cui libro d'esordio, *Addio, Columbus*, esce nel 1960 (ad appena un anno dalla pubblicazione americana) nella collana “I Numeri”, dedicata ai “Romanzi spericolati”¹¹ – e forse anche per questo costretta a chiudere i battenti nel 1964, con solo otto titoli all'attivo. *Comma 22* di Joseph Heller esce

8 Irene Piazzoni, *Valentino Bompiani. Un editore italiano tra fascismo e dopoguerra*, LED, Milano 2007, p. 10.

9 Com'è noto, l'antologia *Americana* potrà uscire solo alla fine del 1942, censurata dei “corsivi” scritti da Elio Vittorini e solo dopo l'aggiunta di un'introduzione firmata dall'Accademico d'Italia Emilio Cecchi.

10 Così un rapporto anonimo indirizzato a Mussolini descriveva l'attività di Bompiani. Cit. Lodovica Braidà, “Introduzione”, in Braidà, a cura di, *Valentino Bompiani. Il percorso di un editore “artigiano”*, Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano 2003, p. 10.

11 Anna Longoni, “‘Come i gatti sui tetti’. Un percorso attraverso le collane letterarie del catalogo Bompiani (1929-1972)”, in Braidà, a cura di, *Valentino Bompiani*, cit., p. 79.

nella "Letteraria" ad aprile del 1963 e un mese dopo è già alla terza edizione, mentre la raccolta di racconti di Donald Barthelme *Ritorna, Dr. Caligari* inaugura la collana "Neofigurativi", sorta sull'onda del dibattito sull'avanguardia portato avanti dal Gruppo 63 e destinata ad accogliere, come recita il sottotitolo, le "Nuove forme letterarie"; anch'essa però cesserà di esistere nel 1968, dopo appena quattro uscite.¹²

Come si intuisce dalla breve durata di alcune delle collane di taglio più sperimentale, al riconoscimento critico e alla valorizzazione della letteratura di avanguardia difficilmente corrisponde un adeguato ritorno economico. Per questo Bompiani cerca di differenziare il più possibile le uscite, pubblicando titoli innovativi insieme a opere più accessibili per il grande pubblico. Anna Longoni descrive bene il catalogo Bompiani negli anni Sessanta come affetto da una "sorta di strabismo: un occhio che guarda alle punte alte, rappresentate dai classici, soprattutto moderni, o addirittura alla narrativa di ricerca, e l'altro alle testimonianze 'di un tempo letterario', che guarda anche ad autori di seconda categoria".¹³ Il 1965, anno della pubblicazione italiana di *V.*, registra anche il numero più alto di uscite nella collana "Letteraria" dal 1950:¹⁴ diciannove titoli, di cui quattordici di narrativa straniera, a cui vanno ad aggiungersi i diciotto della collana "I Delfini", dove però confluiscono anche titoli già pubblicati in altre collane. Nonostante la "situazione di inferiorità rispetto a un panorama editoriale sempre più dinamico e agguerrito", secondo Gian Carlo Ferretti "la risposta di Bompiani appare comunque

12 Ovviamente non rientra tra gli scopi di questo saggio ricostruire nel dettaglio le varie fasi della ricezione italiana di autori postmodernisti statunitensi altrettanto rilevanti (come Donald Barthelme, Joseph Heller, John Barth, Robert Coover, Kurt Vonnegut, William Gaddis, ecc.), pubblicati da editori diversi con la traduzione e la curatela di americanisti anche illustri. Per approfondimenti su questo tema si rimanda al già citato saggio di Alberto Rollo.

13 Ivi, p. 78.

14 Longoni nota come la collana "Letteraria" fosse "segnata da una certa fluidità" e considerata dall'editore "una sorta di serbatoio in cui, nelle fasi di riordino attuate per la stesura dei cataloghi annuali, vengono con disinvoltura inseriti o estratti titoli". Anche per questo motivo i volumi sono "privi di numerazione", in modo da essere "passabili di provvisori spostamenti in collane nate dopo l'uscita dei libri stessi", ivi, p. 75.

più efficace nell'area della narrativa straniera",¹⁵ con pubblicazioni di autori statunitensi che, oltre a quelli già citati, negli anni Sessanta e Settanta includono Eudora Welty, Susan Sontag, Ambrose Bierce, Jack Kerouac.

Umberto Eco, storico collaboratore della casa editrice a cui approda in qualità di redattore nel 1959, ha definito Valentino Bompiani "un editore 'principe', nel senso rinascimentale del termine", intenzionato a seguire personalmente la lavorazione del libro "dal primo germe che si formava nella mente dell'autore (e magari questo baco glielo inseriva lui) sino all'arrivo in libreria e oltre, passo per passo, tutto 'a mano'". Bompiani lascerà la direzione della casa editrice nel 1972: finché c'era lui al timone, secondo Eco, l'editoria "era ancora un'arte. Dopo diventa un'industria".¹⁶ Già a partire dagli anni Sessanta, comunque, la casa editrice si regge su una sorta di "triumvirato": [Paolo] De Benedetti si occupa delle grandi opere, dei dizionari, delle strenne illustrate e della collana di saggistica letteraria, [Sergio] Morando della narrativa, Eco delle sezioni di filosofia, divulgazione scientifica, antropologia, attualità". È questo il periodo in cui comincia ad affievolirsi "il ruolo egemone di Bompiani, autentico editore 'protagonista' per trent'anni", quando "a una direzione fondamentalmente piramidale si sostituisce una conduzione collegiale".¹⁷ La pubblicazione del romanzo d'esordio di Pynchon avviene quindi proprio in questa fase spartiacque, e risente dell'incertezza generale legata al riassetto aziendale della casa editrice.

Morando si occupa di curare l'*Almanacco letterario Bompiani*, un progetto – quello di un almanacco annuale che renda conto delle principali tendenze del panorama artistico-culturale, con particolare attenzione ai fenomeni di costume, alle classifiche dei libri più venduti e quindi ai nuovi sviluppi dell'industria editoriale – avviato da Valentino già negli anni Venti, quando lavorava presso Mondadori, e che dal 1959 riparte con una veste rinnovata dopo l'interruzione causata dalla guerra. L'edizione del 1964 contiene un articolo di

15 Ferretti, *Storia dell'editoria italiana*, cit., pp. 187, 188.

16 Umberto Eco, "Quelli che come Bompiani", in *Panta*, n. 19, 2001. <http://www.speakers-corner.it/bompiani/pantaeditoria/3.htm>. Rist. con il titolo "Valentino Bompiani. Quando i libri avevano l'anima", *La Repubblica*, 28 ottobre 2001, p. 29.

17 Piazzoni, *Valentino Bompiani*, cit., pp. 390-91.

una giovane Marisa Bulgheroni sulla “Nuova vitalità del romanzo americano”, in cui la studiosa è tra i primi a soffermarsi sul “recentissimo *V.* di Thomas Pynchon”, accostandolo all’*Ulisse* di Joyce e analizzandolo insieme a *The Naked Lunch* di Burroughs, *Catch-22* di Heller e *The Recognitions* di Gaddis, romanzo quest’ultimo che Bulgheroni giudica “ambizioso come *V.*, benché meno felice”.¹⁸ Già dai primi anni Sessanta a Morando si affianca nella redazione dell’*Almanacco* il giovane editor e traduttore Giancarlo Bonacina, che “con il fuoco dell’esordiente si immerge subito nella ricerca di nuovi autori, soprattutto americani, degni di integrarsi in un catalogo già leggendario”, traducendone personalmente alcuni (come Barthelme) e partecipando alla curatela di tre almanacchi Bompiani (1967, 1968 e 1969). Tra gli autori della “lista Bonacina”, Mario Andreose cita nomi di rilievo come Philip Roth, Gore Vidal, Jack Kerouac, Harold Brodkey, Donald Barthelme, Joseph Heller, Dalton Trumbo e, significativamente, Thomas Pynchon.¹⁹

In Italia il nome di Pynchon aveva già fatto sporadiche apparizioni sulle pagine culturali di quotidiani e riviste. Il 9 giugno del 1963 un ampio articolo del *Corriere della Sera* firmato da Ugo Stille annuncia sin dal titolo l’esordio oltreoceano di “un nuovo romanziere”, autore di un libro che, “anche se sperimentale, fa da spia sui tentativi letterari americani”. Stille riporta come negli Stati Uniti *V.* sia “la novità più discussa della primavera letteraria del 1963”, e procede a recensirlo insieme a *Centauro* di John Updike. Dopo una descrizione sommaria delle “cinquecento pagine del romanzo [in cui] si alternano una settantina di personaggi” attraverso un “succedersi di episodi e di protagonisti che si mescolano come un caleidoscopio”, il giornalista offre un giudizio cauto ma tendenzialmente positivo del libro, definendolo non del tutto riuscito soprattutto a causa di “uno

18 Marisa Bulgheroni, “La nuova vitalità del romanzo americano”, cit., p. 140.

19 Mario Andreose, *Voglia di libri*, La Nave di Teseo, Milano 2020, pp. 150-151. All’inizio degli anni Settanta, dopo la cessione della Bompiani al gruppo IFI, Bonacina passerà a Mondadori e a partire dagli anni Ottanta ricoprirà la posizione di scout di narrativa straniera stanziato a New York. Nel corso degli anni Bonacina contribuirà a far pubblicare sia autori di bestseller come Ken Follett, John Grisham, Robert Harris, Patricia Cornwell, John Le Carré e Scott Turow, sia scrittori di caratura prettamente letteraria come Salman Rushdie, Raymond Carver, Richard Ford, David Leavitt e Susan Minot. Ringrazio Ernesto Guido per questa fondamentale indicazione bibliografica.

sperimentalismo troppo programmatico ed astratto”, ma elogiando le ambizioni del giovane autore che “emerge come uno dei talenti più vigorosi e promettenti della giovane generazione”.²⁰ Anche Paolo Milano, corrispondente da New York per *L'Espresso* e acuto osservatore della scena letteraria statunitense,²¹ firma nel 1963 un articolo sull'esordio letterario di Pynchon, sottolineando l'importanza e la centralità di *V.* quale “romanzo d'avanguardia per eccellenza, nella corrente stagione americana [...], cinquecento pagine di sperimentazione ininterrotta nello stile e nel contenuto [...], in cui l'ottimo e il pessimo fermentano in uno stesso brodo, ora torbido, ora scintillante”. Milano conclude l'articolo riconoscendo a Pynchon “un vigore, un'ambizione e un'audacia, che hanno ben pochi riscontri fra i suoi coetanei di qualsiasi paese”.²²

Probabilmente sono proprio i toni entusiastici di questi articoli, oltre all'opinione positiva di Bonacina, a spingere l'editore verso la pubblicazione di *V.* Nell'archivio storico Bompiani manca la copia del contratto firmato da Pynchon nel 1967,²³ ma sono presenti i pareri di lettura di *V.* scritti da Marisa Bulgheroni e dal traduttore, insegnante e drammaturgo Ettore Capriolo, che resta al contempo affa-

20 Ugo Stille, “C'è un nuovo romanziere”, *Il Corriere della Sera*, 9 giugno 1963, p. 7.

21 Eugenio Montale lo definisce nel 1965 “uno dei nostri critici letterari più fini e più aggiornati”. “Dello scrivere come si parla”, in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, tomo II, “I Meridiani” Mondadori, Milano 1996, p. 2724.

22 I documenti citati in questo saggio sono conservati presso l'Archivio storico della Fondazione Corriere della Sera (ASFCdS), fondo Casa Editrice Valentino Bompiani (fondo Bompiani), nella sezione “Produzione e Tecnica”, fascicolo Pynchon Thomas e nella sezione “Carteggio con gli autori”, fascicolo P-Q. La documentazione riguarda la pubblicazione presso Bompiani del romanzo di Thomas Pynchon: *V.* nel 1965 per la traduzione di Liana M. Johnson nella collana ‘Letteraria’, ripubblicato nel 1967 e nel 1996, e una raccolta di recensioni e annunci pubblicitari. Ringrazio infinitamente Francesca Tramma per avermi permesso di accedere agli Archivi e per avermi “guidato” nella consultazione dei faldoni. Le traduzioni del materiale in inglese sono mie.

23 Il contratto originale è stato battuto all'asta da Sotheby's il 28 giugno 2018, insieme ad altri documenti attestanti i diritti stranieri delle opere di Pynchon. Dalle foto pubblicate sul sito della casa d'aste, il contratto è datato primo maggio 1963, ma le date apposte sul foglio firmato da editore e autore sono 10 marzo 1967 e 3 aprile 1967, il che lascerebbe supporre che Pynchon abbia firmato il contratto solo dopo l'effettiva pubblicazione. Tra l'altro, il cognome dell'autore è erroneamente scritto “Pinchon”, poi corretto a penna con una y.

scinato e perplesso dal romanzo di Pynchon. Nella scheda esordisce confessando la sua difficoltà nel “dare un giudizio di questo libro, una volta date per scontate le indubbie qualità di scrittura dell’autore nonché l’enorme fascino che la confusa materia di cui l’opera si compone esercita quasi ininterrottamente su chi legge”. Dopo aver riassunto la trama, Capriolo conclude con estremo candore:

Cosa significhi tutto questo, che ho qui sommariamente riassunto, non sono riuscito a comprendere. Ma non ho avuto l’impressione che l’autore si sia limitato a cacciar dentro roba per disorientare il lettore e per dare semplice sfogo alla propria fantasia: ci deve essere una chiave ma, ripeto, non ho saputo trovarla. Posso soltanto dire che la lettura mi ha quasi sempre affascinato e che le qualità dell’autore mi paiono indiscutibili. Fidandomi dell’intuito, non esiterei dunque a consigliarlo.²⁴

A sua volta Bulgheroni, una delle voci più esperte e autorevoli dell’americanistica italiana del secondo Novecento, traccia nel suo parere di lettura una lunga e ispirata riflessione sul romanzo, citando l’articolo di Milano e sottolineando la “mostruosa abilità” di Pynchon, che può sfoggiare “uno stile vigoroso e immaginativo, un robusto umorismo, una riserva fenomenale d’informazione (si sospetta che Pynchon possa mettere insieme un passabile almanacco in una quindicina di giorni)”.²⁵ A questo punto circolano già diverse dicerie sulle smisurate abilità mnemoniche ed enciclopediche dell’autore, mentre un alone di mistero circonda il suo stile di vita, già avviato verso la proverbiale riservatezza. Non stupisce che le notizie reperite da Bulgheroni sulla biografia di Pynchon siano molto scarse, come si evince dalla bozza di una lettera inviata a Silvana Ottieri²⁶ e conservata nell’archivio: oltre all’età, al luogo di nascita, all’università frequentata e al servizio militare in marina, su Pynchon non c’è altro materiale, “quasi neppure un aroma per la cucina editoriale”; quel poco, però, ha già i tratti della leggenda:

24 ASFCdS, fondo Bompiani, sezione “Produzione e tecnica”, fascicolo Pynchon Thomas. La documentazione riguarda in particolare i pareri di lettura di Marisa Bulgheroni e Ettore Capriolo.

25 *Ibidem*.

26 Silvana, primogenita della sorella di Valentino Bompiani e moglie dello scrittore Ottiero Ottieri, lavorava nella casa editrice dello zio dal 1943.

Lo hanno conosciuto dalle parti di Ithaca come un infaticabile lettore, di quelli che leggono libri di matematica per divertirsi, di quelli che mangiano all'una vino e spaghetti e poi vanno avanti a leggere fino alle tre del giorno appresso. Lasciando Cornell, ha vissuto con alcuni amici al Greenwich Village. Pubblicò parti del suo libro su *Epoch, The Noble Savage, New World Writing* fino a Lippincott che prese un'opzione sul libro. E lui scappò in Messico a finire il suo libro. È un ricercatore instancabile e al minimo errore soffre le pene di un dannato.²⁷

All'acume e alla prescienza di Bulgheroni si devono anche i primi contributi critici in lingua italiana su Pynchon, che inquadrano la sua opera nella tradizione letteraria statunitense rintracciandovi una continuità con i classici dell'Ottocento e del primo Novecento.²⁸

Traduzione e collocazione editoriale di *V*.

La traduzione di *V*. è affidata a Liana M. Johnson (pseudonimo di Liana Macellari, 1929-2007, poi conosciuta come Liana Burgess dopo il matrimonio con il romanziere inglese Anthony Burgess). Studiosa e traduttrice freelance – sua la traduzione della tetralogia di Lawrence Durrell, *The Alexandria Quartet* – Liana Burgess aveva studiato letteratura americana al Mount Holyoke College, nel Massachusetts, e all'inizio degli anni Sessanta si era trasferita in Gran Bretagna. Nel 1963 aveva ottenuto da Bompiani l'incarico di scrivere un articolo sulla letteratura inglese contemporanea, pubblicato poi nell'*Almanacco Bompiani 1965* ("Quarantenni inglesi") insieme a un suo pezzo sulla "Letteratura afro-caraibica".²⁹ Sempre nell'almanacco del 1965

27 ASFCdS, fondo Bompiani, sezione "Produzione e Tecnica", fascicolo Pynchon Thomas. La documentazione riguarda in particolare la lettera di Marisa Bulgheroni a Silvana Ottieri.

28 Gli articoli, intitolati "Le nuove ambizioni del romanzo" e "Quattro romanzi in Casa Usher", collegano attraverso la tradizione del *romance* la scrittura di Pynchon a quella di Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne e William Faulkner. Sono apparsi dapprima nell'*Almanacco Bompiani* e poi ristampati nel 1968 nel volume *Il demone del luogo. Letture americane*, Istituto Editoriale Cisalpino, Milano e Varese 1968, pp. 103-116 e 129-133.

29 In questa occasione Liana M. Johnson legge per la prima volta le opere di Anthony Burgess e comincia una relazione con l'autore inglese, che sposerà nel 1968 dopo aver avuto un figlio da lui. Nell'estate del 1967 abbandona l'incarico di docente di linguistica applicata al King's College di Cambridge per trasferirsi con

appare in anteprima la sua traduzione del quarto capitolo di *V.*, “In cui Esther si fa fare la fattura al naso”. Proprio questo capitolo è citato da Renato Barilli nella sua relazione d’apertura del convegno del Gruppo 63 dedicato ai “problemi del romanzo sperimentale” (Palermo, 1-6 settembre 1965) quale esempio del “recupero della settecentesca epopea eroicomica dedicata a vicende futili o intrighi galanti”³⁰ operato dagli scrittori americani d’avanguardia.

Nonostante l’“assaggio” offerto ai lettori dell’*Almanacco*, al momento di mandare in stampa *V.* alla Bompiani non mancano le preoccupazioni, testimoniate dalla copia di una lettera in inglese indirizzata a Pynchon da qualcuno della casa editrice (la lettera è siglata “G”, forse a indicare l’iniziale di Giancarlo Bonacina?):

Dear Mr. Pynchon,

who liked *V.*, who did not like *V.* – this is going to be the most curious test we have ever submitted to our readers and our friends.

V. will be out next week. Will they grab it up and get excited? Or will they be discomfited by the alarming vision of an apocalyptic mind?

Whatever is their reaction, we have long made our choice and *V.* is one of the very few books in many years in which genius left some stamps. Its imaginative reach, its unique assurance make it a virtuoso performance. It is useless to conceal the pride we take in issuing your book in Italy.

Now you can go on living in Mexico, unphotographed, unheard of, reading math and the World Almanac – a retired young man who once wrote a book which was more than enough.

Anyway, as New Leader put it, “*V.* wants more of life than Pynchon does”. Will the supplement of life haunt your quiet dreams? We hope so, much to your great discomfort and our greater pleasure.

Yours sincerely,

G³¹

il figlio a casa di Burgess a Chiswick. Come afferma lo scrittore inglese nella sua autobiografia, la successiva proposta di Liana di trasferirsi con lui a Malta non è casuale: “Poiché aveva tradotto *V.* di Thomas Pynchon, che è ambientato anche a Malta, era impaziente di vedere Strait Street, o “the Gut”, a La Valletta, dove i marinai rimorchiavano le ragazze. Quel posto non esisteva ufficialmente, così come non esisteva la mafia maltese che operava a Londra”. Anthony Burgess, *You’ve Had Your Time. The Second Part of the Confessions*, Grove Weidenfeld, New York 1990, pp. 163-4, trad. mia.

30 Nanni Balestrini, a cura di, *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Col senno di poi*, L’Orma, Roma 2013, p. 17.

31 “Gentile Sig. Pynchon, chi ha apprezzato *V.*, chi non ha apprezzato *V.* – que-

La pubblicazione è accompagnata da una massiccia campagna pubblicitaria volta a stimolare la curiosità e l'interesse del pubblico. I volantini promozionali e la quarta di copertina esaltano l'unicità del romanzo, innalzandolo al di sopra di qualsiasi genere letterario e presentandolo (con toni simili a quelli espressi nella lettera all'autore) come "l'enigma più curioso che abbiamo sottoposto ai lettori":

Un romanzo picaresco, allegorico, erotico, romantico e parodistico. Che è anche un melodramma, una storia di spionaggio, una guida turistica, una spettacolare cavalcata attraverso gli ultimi settant'anni del mondo occidentale e una visione del mondo contemporaneo, oltre che un esperimento sul linguaggio e sulle forme possibili del romanzo.³²

Citando una recensione su *The New York Books Review*, la fascetta editoriale lo saluta come "l'opera più complessa apparsa nella narrativa

sto si preannuncia il test più curioso che avremo mai sottoposto ai nostri lettori e ai nostri amici. *V.* uscirà la prossima settimana. Lo agguanteranno e si entusiasmeranno? O saranno scoraggiati dalla visione allarmante di una mente apocalittica? Qualunque sia la loro reazione, noi abbiamo fatto da tempo la nostra scelta, e *V.* è uno dei pochissimi libri da molti anni a questa parte in cui il genio ha lasciato un segno. La sua portata immaginativa, la sua sicurezza unica lo rendono una performance virtuosistica. È inutile nascondere l'orgoglio che proviamo nel pubblicare il suo libro in Italia. Ora può continuare a vivere in Messico senza essere fotografato, sconosciuto a tutti, a leggere libri di matematica e il *World Almanac* – un giovanotto in pensione che una volta ha scritto un libro che è stato più che sufficiente. Tuttavia, come ha scritto *New Leader*, "*V.* pretende più vita di quanta ne voglia Pynchon". Questo supplemento di vita infesterà i suoi sogni tranquilli? Noi speriamo di sì, con suo grande disagio e nostro maggior piacere. Cordiali saluti, *G*". Le lettere sono conservate nell'ASFCdS, fondo Bompiani, nella sezione "Carteggio con gli autori", fascicolo P-Q. In particolare, si tratta di corrispondenza della casa editrice con lo scrittore americano Thomas Ruggles Pynchon riguardante la pubblicazione delle edizioni italiane dei romanzi *V.* e *The Crying of Lot 49* (10-22 ottobre 1968), trad. mia. Nell'archivio (che comprende anche la corrispondenza Rizzoli degli anni Ottanta e Novanta) non sono presenti altre lettere autografe di Pynchon. A causa dell'emergenza Covid non ho potuto consultare gli archivi della casa editrice e/o (Gabriella Fago ha risposto molto gentilmente alla mia e-mail comunicandomi di non essere riuscita a risalire "ai vecchi archivi con la corrispondenza", ma che comunque "di Pynchon non vi era alcuna traccia") né quelli dell'editore Einaudi. Ad ogni modo, a partire dagli anni Settanta i contatti tra Pynchon e gli editori sono mantenuti dal suo agente italiano, Roberto Santachiara.

32 Citazione dalla quarta di copertina della prima edizione italiana di *V.*

americana dai tempi di Faulkner", mentre le pagine culturali di quotidiani e riviste pubblicano inserti pubblicitari dedicati a *V.* accanto a strilli entusiastici di prestigiose firme internazionali.

Le sporadiche recensioni sui quotidiani nazionali sono per lo più favorevoli, a partire da un lungo articolo sul *Corriere della Sera* scritto proprio da Barilli, che sin dal titolo definisce Pynchon "fortunato narratore americano". *V.* è "un'opera poderosa, che riesce ad abbracciare una vastissima gamma di motivi, ricca in ogni sua pagina di invenzioni originali e sorprendenti: in essa si afferma senza dubbio un talento di prim'ordine, e nello stesso tempo risulta ribadita la grande vitalità della narrativa nordamericana". Secondo Barilli l'originalità di Pynchon è data proprio dall'intreccio di "due livelli di realtà" che si alternano nel romanzo, "l'uno dei quali è senz'altro assai frequentato dai narratori d'oggi, mentre così non si può dire dell'altro, pressoché inedito". Se da un lato si ritrova infatti "un'ennesima trattazione della problematica *beat*: giovani angosciati dal 'male di vivere'", dall'altro la trama offre "una serie sconvolgente di peripezie, di intrighi polizieschi e spionistici" che "può ben fare concorrenza a qualunque romanzo commerciale di avventure, perfino a James Bond. Giuriamo", ribadisce il critico, "che quelle pagine sono percorse da una tensione e da una *suspense* per nulla inferiori". Nonostante l'accostamento con la letteratura di genere, Barilli paragona la scena finale del romanzo al naufragio dell'Ulisse dantesco, "che contiene lo stesso ammonimento a non voler spingere troppo oltre la conoscenza umana, nella fattispecie, a non tentar di ridurre all'univocità di poche chiavi simboliche un universo tremendamente complesso".³³ L'alta opinione che Barilli ha del romanzo – riaffermata durante le riunioni del Gruppo 63 e condivisa da Furio Colombo, che in Pynchon e Burroughs riconosce "i massimi sperimentatori delle generazioni americane più audaci e più giovani" – si scontra però con quella di critici come Aldo Tagliaferri, che invece vede in Pynchon "l'inconscio collaboratore di una ideologia ferocemente competitiva e individualistica", in grado di offrire soltanto "i detriti di esperimenti passati".³⁴

33 Renato Barilli, "Un nome di donna che comincia con V", *Il Corriere della Sera*, 11 luglio 1965.

34 Balestrini, *Gruppo 63*, cit., pp. 100, 60.

Le enormi difficoltà riscontrate tanto dai critici quanto dai lettori nel venire a capo del “mistero” Pynchon e nell’inquadrare il suo romanzo d’esordio in un genere specifico si rispecchiano nell’instabile collocazione editoriale del libro: *V.* esordisce infatti nella “Letteraria”, ma viene spostato quasi subito nei “Delfini”, la prima collana “ufficialmente” tascabile³⁵ (cronologicamente precedente agli “Oscar” Mondadori, avviati proprio nel 1965 con *Addio alle armi* di Hemingway). Il formato delle due edizioni Bompiani è pressoché identico, ma le immagini di copertina appaiono nettamente diverse, forse per irretire anche il lettore occasionale: alla sobria e stilizzata *V.* in nero con contorno bianco su sfondo marrone, realizzata dal pittore Riccardo Manzi e impiegata anche come copertina della prima edizione francese, si sostituisce nell’edizione dei “Delfini” un’illustrazione-collage dell’artista Fabio Mauri (figlio di Maria Luisa Bompiani e Umberto Mauri) intitolata “Omaggio a Noland, Yahn, Kneitel, Warhol” e raffigurante su sfondo verde acqua una giovane donna in shorts a stelle e strisce, che sembra fuoriuscire da un ovale in cui si scorgono elementi colorati a forma di *V.* Accanto al titolo del romanzo e al nome dell’autore in rosso e in corsivo campeggia la dicitura: “I più famosi libri moderni”, quasi a volerne sancire lo statuto di “classico” pur sottolineandone al contempo la dimensione “pop”. L’importanza a livello editoriale della scelta delle copertine è ribadita implicitamente da una dichiarazione di Eco, secondo cui “Bompiani pubblicava libri per il piacere di pasticciare le copertine. Una copertina Bompiani costava dieci volte quella di un altro editore. Prima ci lavorava il grafico, poi lui rifaceva tutto con forbici e colla, poi chiamava i collaboratori a discuterne, e ancora dopo ci tornava su”.³⁶

La traduzione del romanzo rispecchia la programmatica mescolanza di elementi *highbrow* e *lowbrow* del testo originale, in quanto Liana Burgess predilige termini appartenenti a un registro colloquiale e cerca il più possibile di “localizzare” la trama rendendola accessibile al pubblico italiano, ma per esplicitare i numerosi acronimi e per tradurre espressioni in slang o in lingue straniere fa largo

35 Longoni, “Come i gatti sui tetti”, cit., p. 75.

36 Nello Ajello, “Casa Bompiani. Colloquio con Umberto Eco”, *L’Espresso* n. 35, 3 settembre 2009, pp. 100-103.

uso di note, inserite alla fine di ogni capitolo come si usa per i saggi critici.³⁷ A volte però queste appaiono ridondanti o eccessivamente pedanti, come ad esempio – limitando l’analisi al primo capitolo – la nota che nel definire Rapunzel la “protagonista di un racconto di Grimm” si dilunga a raccontarne la trama, o quella che si sofferma a spiegare che “la penisola di Manhattan è tagliata in riquadri di arterie che si intersecano ad angolo retto, contrassegnate da ordinali, che si chiamano street se orizzontali, avenue se verticali. La 42esima street è midtown e delimita l’u. a nord e il downtown a sud”, ecc. Una funzione probabilmente più utile affidata alle note è quella di contestualizzare i dettagli del romanzo paragonandoli a equivalenti italiani: a proposito di “Macy’s”, la traduttrice chiarisce ad esempio che sarebbe “come dire Upim o Standa, ma naturalmente su scala molto più vasta”.³⁸

Di certo il lavoro di traduzione è svolto con grande serietà: la copia di *V.* utilizzata da Liana Burgess (conservata a Manchester presso “The Anthony Burgess Foundation”) presenta annotazioni su quasi ogni pagina; diversi appunti a matita e con penne di colore diverso indicano come la traduttrice sia tornata più volte sugli stessi passi; alcune lettere (o coppie di lettere) sono cerchiare in rosso, forse nel tentativo di rispettare il ritmo o le assonanze della prosa pynchoniana; intere frasi, così come certe definizioni, sono seguite da punti interrogativi, forse in vista di una seconda revisione. Liana Burgess appunta il significato dei termini in yiddish di cui offre la traduzione in nota, segnala i refusi nell’originale e corregge le parole scritte da Pynchon in dialetto italiano: ad esempio, indica la mancanza di una *c* nel cognome di un personaggio chiaramente parodistico, “Sfacim”, e fa un cerchio intorno alla parola “di” nella frase “Capo di min-ghe!”. Ciononostante, entrambe le espressioni rimarranno immutate nell’edizione a stampa.³⁹ La traduttrice risolve inoltre gli acronimi in inglese trovando equivalenti in italiano (accanto a “AF of L” annota:

37 Va ricordato che all’epoca l’utilizzo delle note era una tendenza abbastanza diffusa tra i traduttori, considerando anche il fatto che molti aspetti della cultura americana che oggi diamo per scontato erano poco conosciuti.

38 Thomas Pynchon, *V.*, Bompiani, Milano 1965, pp. 46, 47.

39 Thomas Pynchon, *V.*, J. B. Lippincott, Philadelphia and New York 1963, pp. 140, 164.

~~“American Federation of Labour CGIL (CISL)”~~);⁴⁰ segnala possibili anacronismi (quando Pynchon menziona la “dynamite” annota: “già scoperta?”) e a volte sembra addirittura lasciarsi contagiare dalla “paranoia” pynchoniana, come quando su un frammento di carta strappata usato come segnalibro appunta in stampatello la parola “aenigmi”.

La traduzione è considerata “exceptionally good” nella lettera che la casa editrice invia a Pynchon il 10 ottobre del 1966 per comunicargli la decisione di pubblicare immediatamente anche il suo secondo romanzo, *L'incanto del lotto 49*, “translated by the same person who made the translation of *V.*”.⁴¹ Il lavoro traduttivo di Liana Burgess è lodato dallo stesso Pynchon in una lettera – l’unica a sua firma conservata negli archivi Bompiani – spedita all’editore dopo la pubblicazione del secondo libro e ricevuta (da timbro apposto in calce) il 4 febbraio 1969. Quello che potrebbe sembrare un gesto di pura cortesia da parte di un autore nei confronti del suo editore straniero assume un significato più importante se si considera che dal *curriculum studiorum* di Pynchon alla Cornell University risulta la frequenza di due corsi di italiano e di uno di letteratura italiana. Inoltre, il 4 giugno del 1955 il futuro scrittore è stato valutato “proficient in Italian by examination”.⁴² Vista l’assoluta rarità di documenti autografi di Pynchon, mi sembra opportuno citare la lettera per intero:

Dear S[ig]. Bompiani,

Forgive me for taking so long to thank you for the copies of *L'incanto del Lotto 49*. I’m very happy with the cover, the presentation, and especially with Mrs Johnson’s translation. As with *V.*, all my faults, mistakes, compromises and other lapses are exposed in the clear light of her own precision with language, and my clumsinesses in English are somehow made graceful by her Italian. I wish you could thank her for me. I would be afraid to. Reviewers

40 Ivi, p. 115.

41 “Il libro sarà immediatamente tradotto dalla stessa persona che ha fatto la traduzione di *V.*, poiché era particolarmente buona”. ASFCdS, fondo Bompiani, sezione “Carteggio con gli autori”, fascicolo P-Q, trad. mia.

42 Per un’analisi approfondita del rapporto di Pynchon con la lingua italiana e le rappresentazioni dell’Italia nei suoi romanzi, cfr. Umberto Rossi, “Florence, or Pynchon’s Italian Job”, in Paolo Simonetti e Umberto Rossi, a cura di, *Dream Tonight of Peacock Tails. Essays on the Fiftieth Anniversary of Thomas Pynchon’s V.*, Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015, pp. 95-116.

can be fooled, and even editors sometimes; but there is no keeping secrets from one's translator.

I hope you will also excuse an overly long, and what must seem a rude, silence. With so much indifference in the world I'm only now beginning to see how much I must bear responsibility for. But please know that I value our association much more than my silence would indicate. I hope that someday I can visit Milano, and that we might be able to talk.

With best wishes,

Yours truly,

Thomas Pynchon [firmato con pennarello verde]⁴³

Nonostante i riferimenti ironici al timore reverenziale che incute "la luce limpida" dell'occhio della traduttrice a cui nulla sfugge, non è da escludere che Pynchon avesse un'infarinatura di italiano tale da permettergli di valutare a grandi linee l'effettiva bontà del lavoro. A quanto è dato sapere, comunque, lo scrittore americano non ha mai varcato la soglia degli uffici Bompiani, né si è più messo in contatto con la casa editrice, come si deduce dall'ultima lettera, senza data, contenuta negli archivi e inviata a Pynchon dopo la pubblicazione italiana del secondo libro. L'autore della missiva esordisce rimarcando il tempo passato dall'ultima lettera, chiede a Pynchon se stia lavorando a un nuovo libro e poi si informa sul possibile viaggio a Milano a cui aveva accennato in precedenza, destinato con tutta probabilità a non concretizzarsi mai.⁴⁴

43 "Gentile S[ig]. Bompiani, Mi perdoni se ho impiegato così tanto a ringraziarla per le copie de *L'incanto del lotto* 49. Sono molto soddisfatto della copertina, della presentazione e specialmente della traduzione di Mrs. Johnson. Come già per *V*, tutti i miei difetti, gli errori, i compromessi e le altre sviste sono esposti alla luce limpida della sua precisione linguistica, e le mie goffaggini in inglese sono rese in qualche modo eleganti dal suo italiano. Vorrei che la ringraziasse a mio nome. Io avrei paura a farlo. I recensori si possono ingannare, a volte persino gli editor, ma non c'è modo di mantenere segreti con il proprio traduttore. Spero che vorrà scusare anche il mio troppo lungo silenzio, che mi rendo conto potrà apparirle scortese. Con così tanta indifferenza nel mondo, solo ora comincio a rendermi conto della quantità di cose di cui devo farmi carico. Ma la prego di credere che apprezzo il nostro rapporto molto più di quanto il mio silenzio sembrerebbe indicare. Spero che un giorno riuscirò a visitare Milano e che avremo occasione di parlare. Con i migliori auguri, Sinceramente Suo, Thomas Pynchon". ASFCdS, fondo Bompiani, sezione "Carteggio con gli autori", fascicolo P-Q, trad. mia.

44 "È passato molto tempo dall'ultima volta che abbiamo avuto sue notizie [...].

A Pynchon l'editore aveva comunicato che *V.* "was very well received here by the press even though the sales have not been so good", aggiungendo che "it is a very difficult book for Italy" e augurandosi che "with the second novel we shall have a real success".⁴⁵ Se è vero che la ricezione italiana delle opere di Pynchon risente inevitabilmente della "fondamentale incompatibilità tra le prime esperienze postmoderne degli Stati Uniti e quelle europee", oltre che della "tendenza ad assimilare lo sperimentalismo dei romanzi americani con quello dei movimenti di neoavanguardia",⁴⁶ è anche vero che ai potenziali lettori italiani mancavano con tutta probabilità gli strumenti critici per poterle apprezzare appieno. Un altro fattore che probabilmente concorre alla ricezione discontinua e distratta delle opere di Pynchon (e di altri autori suoi contemporanei) è infatti lo scollamento esistente negli anni Sessanta e Settanta tra la narrativa statunitense contemporanea e una disciplina nascente come l'americanistica, il cui sguardo critico di norma non si estendeva alla produzione letteraria più recente. Un articolo di Eugenio Montale uscito sul *Corriere della Sera* il 10 aprile 1966 riassume così la situazione:

Spento, o quasi, l'interesse per i recenti libri di successo americani ha intanto fatto grandi passi avanti l'americanistica italiana. Sono sorte cattedre o incarichi di questa disciplina in varie nostre università; si pubblicano collezioni di "americana" in realtà non troppo seguite dal pubblico. E si tengono e si terranno congressi di americanisti italiani.

Montale si congratula del fatto che l'americanistica italiana sia arrivata a "un alto livello di serietà scientifica", ma conclude l'articolo rammaricandosi "che strumenti così perfetti debbano esercitarsi su una materia già in parte nota mentre nessuna letteratura moderna,

[A proposito del] possibile viaggio a Milano. Ci sono notizie riguardo a questo progetto? Sarebbe un piacere incontrarla presto". *Ibid.*, trad. mia.

45 "V. è stato accolto molto favorevolmente qui dalla stampa, anche se le vendite non sono state altrettanto buone [...], è un libro molto difficile per l'Italia. Siamo sicuri che con il secondo romanzo avremo un vero successo". *Ibid.*, trad. mia.

46 Federico Fastelli, *Il nuovo romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della postmodernità (1953-1973)*, Firenze University Press, Firenze 2013, p. 93. Non è tra gli scopi di questo saggio analizzare il complesso rapporto che lega la narrativa postmodernista e l'avanguardia letteraria italiana, per la cui trattazione si rimanda all'esauriente libro di Fastelli.

neppure quella nordamericana, fa presagire che sia prossima una nuova rinascenza poetica".⁴⁷

L'incanto del lotto 49 esce a ottobre del 1968 sempre nella collana "Letteraria", con in copertina una serigrafia dell'artista inglese Allen Jones intitolata "Woman"⁴⁸ e apprezzata dallo stesso Pynchon, come si evince dalla sua lettera all'editore. La fascetta lo pubblicizza come "un romanzo gioco, la nuova linea della narrativa americana", ma invece di inaugurare un filone duraturo resterà di fatto l'ultimo libro di Pynchon pubblicato da Bompiani.⁴⁹ Nel 1972 Valentino Bompiani cede la casa editrice all'IFI (la finanziaria legata a Giovanni Agnelli) ed entra a far parte di un vasto ed eterogeneo gruppo editoriale che comprende anche Boringhieri, ETAS, Fabbri e Sonzogno; nel 1990, infine, avviene la fusione con il gruppo RCS, "conclusione ineluttabile di un processo di industrializzazione e concentrazione" del prodotto culturale.⁵⁰

Oblio e riscoperta

Probabilmente anche a causa del generale riassetto editoriale, l'uscita negli Stati Uniti, nel 1973, dell'imponente *Gravity's Rainbow* – indiscusso *magnum opus* del corpus pynchoniano – passa praticamente inosservata in Italia, così che nell'aprile del 1988 sarà il più accessibi-

47 Montale, "Dopo l'ondata russa c'è quella americana", in cit., pp. 2787, 2788. Consapevole che il rapporto tra l'accademia e la letteratura americana contemporanea necessiterebbe di un approfondimento impossibile da effettuare in questa sede, mi limito a sottolineare come lo stesso Sergio Perosa, americanista tra i più acuti e ricettivi, nel suo importante volume del 1965, *Le vie della narrativa americana*, dedicava solo una breve appendice ai "'Campioni' narrativi del secondo dopoguerra", segnalando come scelta "almeno in parte volut[a]" l'esclusione di "Thomas Pyncheon [sic.], che ancora non mi convince". La frase è rimasta inalterata anche nella nuova edizione del libro, uscita nel 1980 con un titolo leggermente diverso e con l'aggiunta di un sottotitolo. Sergio Perosa, *Vie della narrativa americana. La "tradizione del nuovo" dall'Ottocento a oggi*, Einaudi, Torino 1980 (1965), p. 272. Per approfondimenti sul rapporto tra la produzione letteraria statunitense e l'editoria in Italia si rimanda al numero di *Ácoma* interamente dedicato a "L'America che leggiamo" (vol. 31, anno XII, inverno 2005).

48 Realizzata nel 1965, la serigrafia è conosciuta anche con altri titoli: "Elizabeth Taylor" e "Hermaphrodite Head II".

49 Se si eccettua una ristampa di *V.* nel 1996 (ved. nota 51).

50 Piazzoni, *Valentino Bompiani*, cit., p. 395.

le (ed economico in termini di pagine da stampare) *L'incanto del lotto 49* a essere riproposto da Mondadori nella collana "Oscar Oro", con la traduzione di Liana Burgess e un'introduzione di Guido Almansi che sottolinea già la discrepanza tra la fortuna di Pynchon all'estero e quella in Italia:

I romanzi di Thomas Pynchon godono di un altissimo prestigio soprattutto negli Stati Uniti ma anche in tutti i paesi di lingua inglese. [...] Qui in Italia, invece, i due romanzi di Pynchon editi negli anni sessanta [sic.] [...] sono passati totalmente inosservati: scarsissimo successo di pubblico e disattenzione della critica.⁵¹

Per Almansi le ragioni di questa "disattenzione" derivano dall'"inaspettato e insensato successo della corrente minimalista americana presso il lettore italiano", ma anche dalla "pretesa folle e insensata" di Pynchon "di far pensare il lettore", cosa che rende *L'incanto del lotto 49* "un libro per lettori un po' masochisti".⁵² Un'altra riflessione sul destino "curioso" di Pynchon in Italia si trova in un breve articolo di Guido Carboni apparso nel 1990 su *L'indice dei libri del mese*:

Forse il problema è che i postmoderni sono stati tradotti troppo presto, quando il pubblico italiano non era pronto, e la critica, da noi come in America, per anni non ha saputo come inquadrare e collocare la loro mescolanza di altissima sofisticatezza letteraria e di immersione nei media, di radicamento quasi provinciale nel momento storico che li ha prodotti e di proiezione da villaggio globale, e così si è bruciato il mercato.⁵³

In effetti, *L'incanto del lotto 49* resiste molto poco nel catalogo Mondadori e nel 1995 viene acquisito da e/o. In un'intervista, l'editore Sandro Ferri ha raccontato alcuni dettagli della sua "relazione impossibile" con lo scrittore statunitense, conosciuto durante un soggiorno a New York: "Fu mia cugina a dirmi: quello è Pynchon... Un tipo buffo, alto e dinoccolato, un po' imbranato. Era lì che stava organizzan-

51 Guido Almansi, "Introduzione" a Thomas Pynchon, *L'incanto del lotto 49*, Mondadori, Milano 1988, p. v.

52 Ivi, pp. vi, vii.

53 Guido Carboni, "Troppo presto, troppo tardi, mai?", *L'indice dei libri del mese*, gennaio 1990, p. 9.

do tranquillamente una festa di classe per il figlio".⁵⁴ La casa editrice romana aveva già pubblicato nel 1988 la raccolta di racconti *Slow Learner*, uscita negli Stati Uniti nel 1984 e tradotta dall'americanista Roberto Cagliero, che firma anche la postfazione. È significativo che questo volume di scritti giovanili resterà, insieme a *L'incanto del lotto 49*, tra i testi di Pynchon più letti e antologizzati in Italia, mentre è lo stesso autore americano, nella prefazione alla raccolta, a ritenere i propri racconti a tratti "pretentious, goofy, and ill-considered", utili tutt'al più a illustrare "typical problems in entry-level fiction, and cautionary about some practices which younger writers might prefer to avoid". In un altro passo, Pynchon afferma provocatoriamente che nello scrivere il racconto successivo, *The Crying of Lot 49*, "which was marketed as a 'novel'", lui stesso sembra aver dimenticato "most of what [he] thought [he]d learned up till then".⁵⁵

Negli anni Novanta la storia editoriale italiana di Pynchon accusa ulteriori scarti nella ricezione. Uscite di scena Bompiani e Mondadori, il catalogo del romanziere statunitense risulta diviso tra e/o e Rizzoli, che nel 1991 pubblica *Vineland* (uscito in USA nel 1990) e l'anno successivo ristampa *V.* con una nuova traduzione di Giuseppe Natale (che tradurrà anche *L'arcobaleno della gravità*) e una prefazione di Guido Almansi.⁵⁶ Ironia della sorte, sarà proprio *Vineland*, romanzo che una parte della critica angloamericana accoglie con perplessità ritenendolo un'abdicazione alle istanze postmoderne di *Gravity's*

54 L'articolo è riportato nella sezione "News" del sito della casa editrice: <https://www.edizionieo.it/news/229/sandro-ferri-e-sandra-ozzola-raccontano-al-corriere-della-sera-come-e-nata-la-e-o>.

55 Thomas Pynchon, "Introduction", in *Slow Learner. Early Stories*, Little, Brown and Co., Boston and Toronto 1984, pp. 4, 22. "Al contempo, spero proprio che per il tono pretenzioso, sciocco e talora avventato [...] questi racconti servano a illustrare i problemi tipici di uno scrittore alle prime armi e a mettere in guardia i giovani autori perché stiano alla larga da certe pratiche che conviene evitare". "Il racconto seguente fu *L'incanto del lotto 49*, che venne proposto al pubblico come 'romanzo'; e lì, dò l'impressione di aver dimenticato quasi tutto quello che credevo di aver imparato in precedenza". Trad. it. Roberto Cagliero, "Introduzione", in *Un lento apprendistato*, Edizioni e/o, Roma 1988, pp. 5, 24. È bene precisare, comunque, che alcuni critici hanno interpretato queste affermazioni di Pynchon in senso ironico.

56 Nel 1996 i diritti di *V.* tornano a Bompiani, che lo ristampa nella rinnovata collana "I Delfini" con la traduzione di Giuseppe Natale e una nota di Claudio Gorlier. Nel 2017, infine, *V.* passa nel catalogo Einaudi, che lo ristampa nella collana ET.

Rainbow,⁵⁷ a rilanciare la narrativa di Pynchon tra i lettori italiani, che del capolavoro precedente nel 1990 non hanno ancora potuto leggere la traduzione. L'uscita del più accessibile *Vineland* presso Rizzoli, nella traduzione di Pier Francesco Paolini, innesca infatti la (ri)pubblicazione italiana delle opere di Pynchon, comprese quelle rimaste fino allora inedite o finite fuori catalogo, come i racconti di *Un lento apprendistato*, che e/o ristampa nel 1992 con il titolo *Entropia e altri racconti* (prima di cederne i diritti a Einaudi). Non per caso, infatti, il primo studio monografico italiano su Pynchon, *Le matrici dell'apprendista* di Maria Vittoria D'Amico, esce proprio quell'anno e si concentra sulle prose brevi dello scrittore apparse tra il 1959 e il 1964, rintracciandovi "una costruzione operata per successive sovrapposizioni, che contribuisce ad una sicura maturazione di temi, caratteri e strategie narrative, per culminare, nei racconti finali, in un'aggregazione dei grandi punti nodali pynchoniani".⁵⁸

Come già accennato, a incidere fortemente sulla ricezione italiana di Pynchon è il fatto che la sua opera più importante, oggi considerata la pietra miliare del romanzo postmodernista americano – secondo Brian McHale, "whatever criteria one proposes for postmodernism, *Gravity's Rainbow* appears to satisfy them"⁵⁹ –, venga tradotta in italiano e pubblicata da Rizzoli soltanto nel 1999, con ben ventisei anni di ritardo rispetto all'edizione originale. Se si pensa che pochi mesi dopo Rizzoli manda in stampa *Mason & Dixon* (uscito nel 1997 negli USA), considerato uno spartiacque decisivo nella produzione letteraria dello scrittore americano, si capirà come la ricezione di Pynchon risulti inevitabilmente distorta, tronca del contributo più significativo e cronologicamente sfasata rispetto all'evoluzione della poetica dell'autore e all'inquadramento critico della sua narrativa.

A complicare ulteriormente la situazione concorrono scelte traduttive che vanno nella direzione opposta rispetto a quelle adottate

57 John Leonard (*The Nation*) sospettava che l'autore si fosse concesso una pausa tra un romanzo enciclopedico e l'altro, mentre Michiko Kakutani (*The New York Times*) lo ha descritto come "Pynchon-lite".

58 Maria Vittoria D'Amico, *Le matrici dell'apprendista. I racconti di Thomas Pynchon*, Adriatica Ed., Bari 1992, p. 17.

59 Brian McHale, *The Cambridge Introduction to Postmodernism*, Cambridge UP, New York 2015, p. 72. "Qualsiasi criterio si proponga per il postmodernismo, *Gravity's Rainbow* sembra soddisfarlo". Trad. mia.

da Liana Burgess. Seppur coraggiosa, infatti, la traduzione arcaicizzante di *Mason & Dixon* di Massimo Bocchiola finisce per risultare addirittura più complicata per il pubblico italiano rispetto alla versione originale (scritta in un inglese che ricalca, parodiandolo anche graficamente, lo stile del Settecento, ma che un lettore anglofono contemporaneo non fatica a comprendere).⁶⁰ Ciò contribuisce, insieme alla pubblicazione quasi simultanea – e senza alcun apparato critico o bio-bibliografico – di un romanzo oggettivamente impegnativo come *L'arcobaleno della gravità*, alla fossilizzazione dello stereotipo di Pynchon quale autore inaccessibile (o “esoterico”, come titola una recensione su *Avvenire* scritta dallo stesso Natale⁶¹), in grado di scoraggiare persino i lettori più forti.

È anche nel tentativo di valorizzare al meglio la narrativa di Pynchon rintracciando linee di influenza e inquadrando i romanzi nel loro contesto storico-culturale che nel 1998 il Centro Studi Americani di Roma, in collaborazione con la rivista “Praz!”, organizza un convegno internazionale intitolato “Sulle tracce di Thomas Pynchon / Pynchon' Thomas Pynchon”. Tra gli interventi di docenti universitari, romanzieri, giornalisti, traduttori e studiosi (italiani e internazionali) che negli anni Duemila contribuiranno in modo significativo alla diffusione e alla divulgazione italiana delle opere di Pynchon,⁶² si segnalano i contributi di due americanisti esperti di editoria come Luca Briasco e Mattia Carratello, già ideatori della collana di lette-

60 Bocchiola definisce la lingua di Pynchon “un pieno, plausibilissimo inglese settecentesco”, che l'autore non esita a deformare “secondo le necessità del suono e della situazione narrativa, con gusto antiquario e, più spesso, con moderate fughe in avanti”. Cercando di seguire “principi analoghi”, il traduttore afferma di non aver attinto esclusivamente “alla lingua letteraria del nostro Settecento”, ma di aver “pescato espressioni e citazioni da scrittori di varie epoche”, lasciando “uno spazio appropriato alla creatività e, il più possibile, al divertimento linguistico”. Massimo Bocchiola, “Pynchon. I confini della discordia”, *Corriere della Sera*, 13 ottobre 1999.

61 Giuseppe Natale, “Pynchon l'esoterico”, *L'Avvenire*, 28 gennaio 1999.

62 I nomi dei partecipanti sul programma del convegno in ordine di apparizione sono: Biancamaria Pisapia, Doc Rossi, Maria Vittoria D'Amico, Luc Herman, Mattia Carratello, Susan Wolf, Ugo Rubeo, Luca Briasco, Paolo Prezzavento, Marino Sinibaldi, Daniela Daniele, Alessandro Portelli, Marco Colapietro (traduttore e romanziere conosciuto con lo pseudonimo di Tommaso Pincio), Hanjo Berressem, Giancarlo Alfano, Cristina Giorcelli, Gabriele Frasca, Umberto Rossi, Giuseppe Costigliola, Larry Daw.

ratura americana contemporanea “Avantpop” per l’editore romano Fanucci, poi passati (in periodi diversi) a Einaudi Stile Libero, la collana che, dopo aver riproposto *L’incanto del lotto 49* (2005) e *Un lento apprendistato* (2007) con nuove traduzioni, avrebbe pubblicato i romanzi più recenti di Pynchon.⁶³ L’azzeccata definizione proposta da Briasco di Pynchon come autore “postcontemporaneo” coglie in modo essenziale il suo “continuo trascendere [...] la cultura e l’elaborazione letteraria contemporanee all’uscita”, come anche la sua posizione “sempre faticosamente contenibile”⁶⁴ nel canone della letteratura americana in Italia; in maniera simile, le riflessioni di Carratello sulla “sparizione fragorosa e parzialmente contraddittoria”⁶⁵ dell’autore ben si adattano alle continue fluttuazioni di Pynchon nel panorama editoriale del nostro Paese.

Nell’ultimo decennio, l’editoria italiana ha provveduto alla “canonizzazione” di alcuni grandi scrittori statunitensi nati negli anni Trenta del Novecento: le opere di Philip Roth e quelle del premio Nobel Toni Morrison sono state incluse nei “Meridiani” Mondadori, mentre i titoli di Don DeLillo e quelli di Cormac McCarthy fanno tutti parte di un prestigioso editore di catalogo come Einaudi, che li ha pubblicati nella collana “ET” (Einaudi Tascabile). Nonostante il percorso accidentato, la collocazione editoriale di Pynchon appare comunque più “stabile” rispetto a quella di autori postmodernisti a lui contemporanei come Donald Barthelme, John Barth e Robert Coover, di cui in Italia sono

63 Luca Briasco, tra i promotori della “riscoperta” di Pynchon in Italia, è stato direttore editoriale presso Fanucci e editor di narrativa e saggistica straniera per Einaudi Stile Libero dal 2006 al 2016, prima di passare a minimum fax. Mattia Carratello, editor di narrativa italiana presso Sellerio, nel 2004 lavorava per Einaudi Stile Libero e si occupava soprattutto di narrativa straniera, come ha ricordato in un’intervista pubblicata sul blog “Motori” de *Il Messaggero*: “Con Angela Tranfo, editor della collana, abbiamo acquisito i diritti di tanti libri e fatto qualche operazione curiosa, come *L’incanto del lotto 49* di Thomas Pynchon in una nuova traduzione”. Riccardo De Palo, “Mattia Carratello: ‘Io, la musica, Sellerio e quelle chiacchierate con Camilleri’”, “Motori”, *Il Messaggero*, 11 agosto 2019, https://motori.ilmessaggero.it/blog/lampi/mattia_carratello_io_la_musica_sellerio_e_quelle_chiacchierate_con_camilleri-4671489.html. Carratello ha curato, insieme a Giancarlo Alfano, il volume collettaneo che raccoglie alcuni dei saggi presentati alla conferenza: *La dissoluzione onesta. Scritti su Thomas Pynchon*, Cronopio, Napoli 2003.

64 Ivi, p. 203.

65 Ivi, p. 21.

attualmente reperibili pochissimi titoli soprattutto grazie agli sforzi di case editrici indipendenti come minimum fax e NNEditore.⁶⁶ Questo perché la prosa di Pynchon ha continuato a esercitare una fortissima attrazione nella narrativa contemporanea, al punto che l'aggettivo "pynchoniano" è diventato sinonimo di estrema complessità strutturale, enciclopedismo erudito e sperimentazione linguistica al servizio di una fantasia sfrenata e irriverente.

Nell'era della digitalizzazione editoriale, nella koinè mediatica di internet e dei social network, già da diversi anni i lettori anglofoni di Pynchon possono acquistare i suoi libri in ebook,⁶⁷ accedere alla "Pynchonwiki", l'enciclopedia online alimentata dai lettori di tutto il mondo e dedicata a fornire glosse e interpretazioni per ognuno dei suoi romanzi,⁶⁸ oppure possono iscriversi al "gruppo segreto" Facebook "W.A.S.T.E." e discutere di qualsiasi argomento legato a Pynchon con migliaia di appassionati. Tuttavia, nell'immaginario pubblico la figura di Pynchon resta inevitabilmente legata alla sua proverbiale riservatezza e alla fama di autore sperimentale e illeggibile – pregiudizio che non è stato scalfito nemmeno dalla pubblicazione dei suoi romanzi più recenti e forse più accessibili, *Vizio di forma* (2011) e *La cresta dell'onda* (2014), nella collana Einaudi Stile Libero, programmaticamente aperta alla commistione di generi e linguaggi pop. È possibile seguire la scalata di Pynchon al canone attraverso le modifiche della presentazione dell'autore in quarta di copertina nelle edizioni Einaudi: nel 2005 Pynchon "è lo scrittore americano più innovativo e influente del dopoguerra"; nel 2007, dopo una sorta di inciampo, "è forse lo scrittore americano più influente del dopoguerra"; infine, dal 2017 "è considerato unanimemente il più grande narratore americano (e non) dal secondo dopoguerra a oggi": una dicitura che se non altro ha il sapore di una definitiva consacrazione.

66 Per una panoramica dei percorsi editoriali degli autori statunitensi in Italia cfr. Luca Briasco e Mattia Carratello, "Pubblicare l'America: progetti e percorsi dell'editoria italiana", *Ácoma*, vol. 31, anno XII, inverno 2005, pp. 90-97.

67 Solo nel 2012, dopo una forte resistenza da parte dell'autore, Penguin USA ha annunciato ufficialmente la pubblicazione di otto romanzi di Pynchon in ebook (a cui poi si sono aggiunti anche gli altri due). <https://www.penguin.com/static/pages/features/pynchon/>. Nessun titolo di Pynchon in italiano è disponibile in ebook al momento della stesura di questo saggio.

68 <https://pynchonwiki.com/>.

La traiettoria delle opere di Pynchon in Italia riflette quindi le più generali trasformazioni del panorama editoriale nazionale. I fattori che hanno reso problematica la sua ricezione critica sono molteplici: la particolare cifra stilistica della sua prosa (ostica e di difficile inquadramento tanto per il lettore medio quanto per i suoi traduttori) ha inizialmente generato indecisioni e ripensamenti riguardo la collocazione nelle collane e le modalità di divulgazione; l'epocale cambiamento nelle politiche editoriali per cui, a partire dagli anni Settanta, "alla scelta personale si è sostituito il lavoro collegiale, al fiuto e all'istinto sono subentrati la tecnologia e il marketing"⁶⁹ è tra i principali responsabili della dispersione del *corpus* pynchoniano attraverso vari editori, mentre il *gap* allora esistente tra l'industria letteraria e l'università ha involontariamente favorito sovrapposizioni errate con altri movimenti come la neoavanguardia italiana, ritardando un corretto inquadramento critico delle opere dello scrittore statunitense.

Già da qualche anno, però, Einaudi sembra intenzionata ad accogliere sotto l'ala dello struzzo anche le opere di Pynchon pubblicate in modo erratico da altri editori, inserendole all'interno della storica ET, che con la sua riconoscibile veste bianca garantisce la presenza stabile in libreria dei titoli di catalogo: alla ristampa di *V.* (2017) e di *Contro il giorno* (2020, già uscito per Rizzoli nel 2009) è seguita quella di *Vineland* (2021). Inoltre, dall'11 al 14 giugno 2019 si è svolta a Roma (presso l'edificio Marco Polo di Sapienza Università di Roma e negli storici locali del Centro Studi Americani) l'undicesima edizione della "International Pynchon Week", la prima organizzata in Italia, con una nutrita partecipazione di studiosi, esperti e appassionati italiani e internazionali.⁷⁰ Tutto fa pensare che il rinnovato interesse di pubblico e di critica nei confronti di un autore oggi più che mai "postcontemporaneo" possa finalmente assicurare anche in Italia al corpus pynchoniano la posizione che merita tra i classici, lasciandosi alle spalle i problemi di ricezione derivati da pubblicazioni ora eccessivamente tardive, ora sin troppo tempestive, e raggiungendo

69 Piazzoni, *Valentino Bompiani*, cit., p. 395.

70 Intitolata "Pynchon in Rome", la conferenza è stata organizzata da Giorgio Mariani, Umberto Rossi e Paolo Simonetti, con il contributo dell'Università di Anversa, della IAAS (Irish Association of American Studies) e dell'Ambasciata degli Stati Uniti in Italia.

infine quella prospettiva atemporale che è la vera prerogativa della grande letteratura.

Paolo Simonetti è ricercatore in Lingue e Letterature Anglo-Americane presso Sapienza Università di Roma, e autore di una monografia sul complotto e la paranoia nel romanzo postmodernista americano (*Paranoia blues*, Aracne 2009) e co-curatore di una raccolta di saggi su Thomas Pynchon (*Dream Tonight of Peacock Tails*, CUP 2015). Oltre ad aver pubblicato diversi saggi in volume e su rivista, di recente ha curato l'opera completa di Bernard Malamud e due dei tre volumi dei romanzi di Philip Roth per "I Meridiani" Mondadori.

Retoriche e linguaggi della critica letteraria afroamericana: appunti sulla 'legacy' della Signifying Monkey di Henry Louis Gates Jr.

Vincenzo Maggitti

La retorica e i testi afroamericani

Il libro di Henry Louis Gates Jr., richiamato nel titolo di questa riletture, è un tassello fondamentale nella storia accademica dei *black studies*, soprattutto per il modo in cui ha contribuito, alla fine degli anni Ottanta del secolo scorso, a creare un canone letterario laddove mancava visibilmente e a farlo dialogare con il canone occidentale che di quella letteratura afroamericana aveva fatto a meno per varie, ma tutte opinabili ragioni. Il saggio stesso di Gates è entrato, a sua volta, nel canone, per aver introdotto nella teoria letteraria ambiti e corrispondenze che ne ampliavano culturalmente la portata, ma questa forma, a tratti complessa da gestire discorsivamente, e sorretta dalla particolare attitudine di sfida esegetica che la caratterizza, non è unica nel panorama novecentesco. Fa invece parte, a mio avviso, di quei testi, appunto novecenteschi, che, secondo l'interpretazione dell'antropologo Clifford Geertz, destabilizzano la ripartizione in generi per il modo in cui il discorso che li struttura si articola con una libertà e ricchezza compositiva anomala nella letteratura settoriale.¹

Elemento fondante di questa appartenenza è, senz'altro, la prospettiva filosofica in cui Gates colloca il suo ragionamento sulle analogie tra l'attività critica come componente intrinseca della letteratura vernacolare afroamericana e le manifestazioni, vere e proprie performance interpretative, delle divinità nei miti panafricani. Fulcro di questa articolata riflessione è il rapporto tra scrittura e oralità, centrale nella letteratura afroamericana più che in altre, e riletto da Gates in chiave retorica e linguistica come ricchezza espressiva e for-

1 Clifford Geertz, *Antropologia interpretativa*, trad. it. L. Leonini, Il Mulino, Bologna 1988, p. 26 (*Local Knowledge. Further Essays in Interpretive Anthropology*, Basic Books, New York 1983).

malmente compiuta, tanto da produrre versioni parodiche della sua stessa tradizione, piuttosto che come espressione di una cultura più primitiva da leggere nei confini teorici di un'antropologia razziale.

La significazione della letteratura scritta e della cultura orale afroamericana, sempre significativamente intrecciate fra di loro, passa attraverso il processo di autonomia che ha reso l'espressione vernacolare differente dalla lingua inglese, in un senso che l'autore accomuna al gesto linguistico di Derrida quando quest'ultimo scelse di usare il neologismo *différance*, per rappresentare l'opera come processo di scarti linguistici dalla tradizione. Questa relazione fra linguistica e antropologia si manifesta in maniera consapevole nel testo di Gates proprio a partire dalla metafora territoriale che l'autore usa incidentalmente per differenziare il ruolo del linguista da quello del critico: il primo s'interessa a ogni singolo albero che si trovi sul terreno, mentre il secondo definisce "i contorni della foresta, o forse dovrei dire della giungla, del discorso" (p. 55).² L'immagine mentale della giungla rende senz'altro più visibile alla nostra lettura la complicazione e l'intreccio dei movimenti, geografici e linguistici, della popolazione nera nel Nuovo Mondo. Movimenti, questi, di cui il libro di Gates vuole esaminare l'aspetto teorico più fruttuoso, che sta poi alla base della maggior parte delle opere letterarie afroamericane e ne determina la diversità all'interno del canone statunitense, nonché la differenza che ogni opera aggiunge allo stesso macrotesto afroamericano, in una fitta rete di rimandi e citazioni interne che consolidano e, al tempo stesso, deformano la tradizione.

Il testo di Gates si presenta, innanzitutto, come uno studio articolato di letteratura nera comparata, in quanto prende in esame le trasformazioni e i passaggi dei miti fondativi africani negli spostamenti che la storia coloniale e la deportazione schiavista hanno insieme determinato. All'interno di questi miti la divinità che viene maggiormente approfondita nelle sue diramazioni geo-mitologiche è quella di Esu, che si presenta come la figura più interessante e proficua dal punto di

2 Il numero della pagina fra parentesi si riferisce, come tutti quelli che compaiono di seguito in questo articolo, alla recente, prima edizione italiana del libro di Henry Louis Gates, jr., *La scimmia retorica. Teoria della critica letteraria afroamericana*, introduzione, traduzione e cura di Anna Scannavini, Ottotipi Edizioni, Roma 2021 (Henry Louis Gates, jr., *The Signifying Monkey: A Theory of African American Literary Criticism*, Oxford University Press, New York 2014 [1988]).

vista teorico, definibile come “trope dell’attività critica in generale” (p. 39). Nella tradizione yoruba (Nigeria) Esu è un tramite, come il Legba in quella fòn (Benin), che permette l’attività d’interpretazione degli oracoli. Nel farlo, tuttavia, privilegia i tratti di ambiguità e di non finitezza del senso che Gates associa alle modalità della critica post-strutturalista e che, nel caso specifico della diffusione e dell’interscambio delle culture nere nel Nuovo Mondo, si traduce soprattutto nel rapporto tra lo scritto e il parlato, dove nessuno dei due predomina sull’altro, ma “vengono usate metafore grafocentriche per rendere conto di un sistema fonocentrico” (p. 42). Lo spazio del mio articolo non è predisposto a contenere la discussione approfondita di questi concetti, ma mi permette di riflettere su come la loro presentazione nel testo renda anche la sua struttura molto particolare.

L’analisi del mito in Gates non è mai scissa dalla pratica interpretativa del testo e l’argomentazione che l’autore premette nei primi tre capitoli del libro ruota proprio sulle parole chiave di Significante e di Significato che al testo e alla sua scrittura associamo. La Scimmia del titolo è associata con il Significante, in quanto la sua figura, che non coincide con quella di un personaggio in un’opera romanzesca, ma è veicolo della narrazione stessa, gioca letteralmente (e linguisticamente) con tutte le figure retoriche che coincidono con i tropi del discorso letterario, al fine di capovolgerli attraverso la loro continua ripetizione e revisione, devastando il significato e annullando la sua apparente immanenza nel linguaggio. Questa Scimmia ha già iscritte in origine le sue qualità demistificatrici. La sua probabile derivazione è dalla mitologia cubana che la ritrae spesso in compagnia del dio Esu, menzionato sopra come segno corrispettivo del critico e dell’interprete e cifra dell’ambiguità semantica che deriva al testo, orale o scritto che sia, da questa attività. Ma alla Scimmia si collega anche, altrettanto significativa, l’immagine razzista che vuole il nero scimmiesco e che va inclusa e non rimossa dal discorso, proprio per le caratteristiche di ripetizione e revisione dello stereotipo, in senso linguisticamente ampio e articolato, che la Scimmia mette in moto. Se la derivazione è mitologica, infatti, il suo manifestarsi è inizialmente musicale, legato alla sperimentazione e al fraseggio jazz e, quindi, al senso sonoro della parola, soprattutto nell’accezione più slegata dalla tirannia del significato che trova forma nella poesia.

In relazione a questo dialogo interdisciplinare cui il libro di Gates invita spesso il lettore, si può anche fare un proficuo rimando

cinematografico ai dialoghi e alle situazioni diegetiche di una parte cospicua della produzione di Spike Lee, e del cinema, non solo afroamericano, che è cresciuto sulle sue orme. Questo non certo per carenza di argomentazioni nel testo, ma per esemplificare il mio processo di comprensione dello stesso, che si nutre di esempi anche successivi alla sua pubblicazione, comprovandone l'attualità. In un film di ambientazione universitaria come *Aule turbolente* (*School Daze*), uscito nello stesso anno di pubblicazione del libro di Gates (1988), Lee mette in scena uno scontro linguistico tra gli studenti neri di una fittizia università di "colore" nel sud degli Stati Uniti e alcuni operai neri locali incontrati in un fast food. Le battute del dialogo cinematografico sono esemplificative dell'adattabilità situazionale del vernacolo in una continua alternanza tra *Black English* (il vernacolo afroamericano) e *Standard English*, la cui conclusione è politicamente affidata a una diversa intonazione del termine spregiativo "niggas" (una variante vernacolare dello standard 'niggers', già carico di scorrettezza in termini di standard linguistici).³ Nella filmografia più recente di Lee, e penso, nello specifico, a *BlaKkKlansman* (2018), troviamo anche un potenziale corrispettivo di quella che Gates definisce "mascheratura verbale". Scrivo "potenziale", perché con questa definizione Gates intende tutti quei casi in cui, negli incontri ricorrenti di neri e bianchi, le allusioni critiche alla comunità bianca vengono giocate su un piano obliquo di riferimenti impliciti e indiretti la cui lettura può essere o meno condivisa da tutti. Nel caso del film recente che ho citato, il personaggio centrale, e realmente esistito, del primo poliziotto nero in un distretto di polizia nel Colorado degli anni Settanta del secolo scorso, svolge un'indagine molto anomala, infiltrandosi "telefonicamente" in un gruppo di Ku Klux Klan e utilizzando i loro codici espressivi per permettere al suo collega bianco di diventarne un membro. Come si evince facilmente da questa breve sinossi, l'operazione ha un risvolto particolarmente rilevante sul piano linguistico.

3 La scena del film è diventata seminale per gli studi dei dialetti nordamericani non standard, come osserva anche la linguista Margaret Thomas, che al suo impiego didattico ha dedicato un articolo cui rimando, per riflettere non solo sulla ricchezza di articolazioni e di atti linguistici che la studiosa analizza, ma anche per le premesse ancora attualissime sulla carenza di consapevolezza metadiscorsiva sul linguaggio che limita la capacità di comprensione degli studenti alla pura correttezza formale, o standard, della frase o della parola. Margaret Thomas, "Linguistic Variation in Spike Lee's *School Daze*", *College English*, LVI, 8 (December 1994), pp. 911-27.

stico e su quello della significazione che Gates indaga nel suo testo, in quanto il parlante nero, da una posizione linguistica e sociale di non appartenente, sposta l'assetto abituale della comunicazione interpretando anche il ricevente, nella misura in cui si prende gioco, usandoli, dei tropi e delle figure retoriche utilizzati per denigrare la sua razza.

Questa forma di spiazzamento linguistico rientra nelle infinite possibilità del Signifyin(g), come Gates scrive il termine per differenziarlo dall'uso standard e anche per connotarne l'azione che compie tanto sul linguaggio scritto quanto su quello orale. Negli esempi che l'autore riporta, presi dagli studi che hanno preconizzato questa forma di autoconsapevolezza linguistica nel vernacolo afroamericano, risultano, come nel caso di Lee, casi interni alla stessa comunità, in cui lo scambio di battute non è per forza di cose volto a sopraffare l'interlocutore ma anche a sostenerlo e incoraggiarlo. Questo ventaglio più articolato di funzioni del Signifyin(g) permette a Gates, sulla scorta di studiosi autorevoli del campo come Roger Abrahams, di associarlo a una vera e propria scuola di formazione retorica del parlante vernacolare, che non ha riscontro nel sistema pubblico dell'istruzione e che, a differenza di quest'ultimo, lo mette in grado di gestire con competenza e vitalità cognitiva il repertorio di formule retoriche che corrispondono, e anzi le superano, a quelle codificate nella tradizione classica occidentale, a partire dal Settecento. Il Signifyin(g) diventa, così, "un tropo retorico che ne comprende vari altri, inclusi la metafora, la metonimia, la sineddoche, e l'ironia, ma anche l'iperbole, la litote e la metalessi" (p. 56), cui si aggiungono l'aporia, il chiasmo, e la cataresi. Si tratta, certo, di un modo non dogmatico di imparare le funzioni retoriche del linguaggio e questo tratto, a mio avviso, si collega con particolare dovizia a quella che William Labov definisce "la logica dell'inglese non-standard",⁴ una logica di

4 Gates fa esplicito riferimento all'importanza culturale degli studi di Labov nell'introduzione alla prima edizione del suo libro, dove riporta l'indicazione fondamentale di Labov sul fatto che il *Black English* si stava sviluppando in modo sempre più autonomo dallo Standard English e che la sua grammatica aveva già raggiunto forme di elaborazione particolarmente efficaci sul piano della comunicazione. Il riferimento di Gates è a uno studio pubblicato da Labov nel 1985, dove si avanza l'ipotesi, poi suffragata da Gates, che i motivi di tale fecondità vernacolare siano per lo più analizzabili nel mancato assorbimento della comunità nera nei canali del sistema educativo nazionale così come nell'integrazione economica

cui Gates vuole riappropriarsi in un senso molto più ampio di quello socio-linguistico, facendone un grimaldello retorico per aprire alla letteratura afroamericana i settori della teoria letteraria, fino a quel momento appannaggio della cultura accademica occidentale e statunitense bianca. Nella prefazione alla prima edizione, che è stata, come accennavo sopra, tradotta e inserita anche nella prima edizione italiana del testo, Gates usa toni apertamente polemici a riguardo, quando scrive che “il pregiudizio eurocentrico implicito nel modo in cui termini quali *canone*, *teoria letteraria*, o *letteratura comparata* sono stati usati è un pregiudizio culturalmente egemonico di cui lo studio della letteratura farebbe meglio a fare a meno” (p. xxxix).

Insistendo programmaticamente sul fatto che la letteratura comparata abbia bisogno di una sua ridefinizione che accolga e discuta la dimensione nera della comparazione, il testo di Gates mi sembra partecipare, da una prospettiva niente affatto datata, al dibattito sulle critiche mosse al concetto di World Literature a inizio millennio, che David Damrosch ha puntualmente sintetizzato nei suoi studi sull'argomento.⁵ Una delle voci più polemiche a riguardo è quella che viene, com'è per il nostro caso, dalla filologia nazionale e sostiene la necessità di una base culturale e linguistica migliore per comprendere le dinamiche letterarie. Di queste premesse si nutre anche il capitolo terzo, che ho considerato a partire dalla sezione del libro che si occupa di chiarire il concetto complesso di Signifyin(g), ma che posso meglio definire come un capitolo di transizione fra le componenti più specificamente linguistiche del discorso teorico di Gates e le analisi ravvicinate dei testi narrativi novecenteschi in cui l'autore ha rinvenuto i fondamenti della sua teoria letteraria. Come Gates dichiara quasi all'inizio del terzo capitolo, il Signifyin(g) “è un principio d'uso della lingua, e non è in nessun modo territorio esclusivo della gente nera” (p. 97), ma la sua potenzialità espressiva

cui si opponevano i dati di una disoccupazione nera molto più alta nel 1988 che nel 1968, quando le lotte per i diritti civili sembravano preannunciare cambiamenti di ben altra portata. La traduzione italiana non include questa introduzione, già abbandonata nell'edizione del venticinquennale cui la traduzione fa riferimento. Si veda Henry Louis Gates, jr., *The Signifying Monkey: A Theory of African American Literary Criticism*, cit.

5 Mi limito in questa sede a segnalare il seguente titolo, che offre ancora un chiaro punto di riferimento per chi voglia interessarsi all'argomento: David Damrosch, *What is World Literature?*, Princeton University Press, Princeton 2014 [2003].

è fiorita così prepotentemente all'interno delle comunità nere da indurre il critico a chiedersene il motivo e trovarlo nell'incidenza del vernacolo all'interno della produzione e della comunicazione linguistica afroamericana. Oltre agli esempi già rintracciabili nella prima metà dell'Ottocento di parodia del discorso vernacolare orale degli afroamericani, come la *Lezione nera sulla lingua*, pubblicata a Londra nel 1846, dove si Significa⁶ sul razzismo bianco nei confronti del vernacolo, il discorso di Gates si concentra soprattutto sui *dozens*, scambi rituali umoristici la cui efficacia aumenta in proporzione diretta all'utilizzo e all'invenzione di forme d'insulto dirette ai componenti familiari. Nonostante la loro natura orale, gli esempi riportati nel testo appartengono alla tradizione letteraria scritta, ribadendo, da un lato, che il rapporto fra orale e scritto è tratto fondamentale nelle culture afroamericane, ma sottolineando, inoltre, come i principi linguistici che li contraddistinguono – la parodia, il pastiche e lo scarto nominale – siano anche alla base delle reinterpretazioni letterarie che sviluppano il rapporto intertestuale degli scrittori neri.⁷

Le voci novecentesche della Scimmia

Quello che Gates esamina con maggiore acutezza è, in effetti, il modo in cui i testi afroamericani rimandano l'uno all'altro attraverso modalità di significazione che costruiscono un discorso culturale e letterario nero, consapevole della tradizione interna ma non succube del suo dettato, anzi, capace di gettarvi uno sguardo polemico e di produrre una riformulazione ironica. Teoricamente consapevole della forza innovativa delle sue proposte, Zora Neale Hurston, è presentata nel libro come “la prima scrittrice che la critica nera e femminista della nostra generazione abbia portato dentro il canone” (p. 189). A lei, inoltre, Gates attribuisce il merito di essere riuscita a ribaltare il

6 Utilizzo lo stesso segno grafico della lettera maiuscola che si trova in traduzione, per distinguere la pratica afroamericana e riferirla al titolo originale che la contiene.

7 Per una trattazione approfondita in Italia delle dinamiche linguistiche dell'inglese americano, con un capitolo specifico sull'ambito culturale afroamericano dei *dozens*, si veda il volume di Anna Scacchi, Sara Antonelli e Anna Scannavini, *La Babele americana. Lingue e identità negli Stati Uniti d'oggi*, Donzelli, Roma 2005. Sebbene non sia recentissimo, le direttrici raccolte e discusse nel volume sono ancora preziose per orientarsi sull'argomento.

concetto di “imitazione” con cui i detrattori delle potenzialità letterarie degli africani liquidavano le loro prove poetiche fin dal Settecento. Nel capitolo a lei dedicato, Gates dimostra, attraverso un’ampia analisi comparata con le scritture autobiografiche di Richard Wright e Ralph Ellison, come Hurston abbia saputo introdurre nella costruzione del testo narrativo novecentesco strategie di rappresentazione discorsiva che partecipano del rinnovamento modernista generale in letteratura, ma che nessun autore afroamericano aveva ancora utilizzato in questa chiave. L’accento è posto, soprattutto, sul discorso indiretto libero che in Hurston diventa veicolo d’inserimento del dialetto nella scrittura letteraria, in modo altrettanto dirompente di quanto avesse fatto Paul Laurence Dunbar per la poesia afroamericana di fine Ottocento. Del discorso indiretto libero di Hurston, Gates mette particolarmente in luce le affinità compositive con i giochi e i rituali retorici tradizionali degli afroamericani, non ultimi i *dozens* di cui accennavo sopra. Attraverso la sua stessa produzione scritta, e, in particolare, col romanzo *I loro occhi guardavano Dio* (*Their Eyes Were Watching God*, 1937), Hurston raggiunge un duplice obiettivo. Per un verso, l’autrice elabora la graduale presa di posizione del personaggio principale del romanzo, Janie, che conquista una posizione di autonomia di scelta in un contesto anche linguisticamente maschilista, dall’altro acuisce la rilevanza e l’originalità teoretica della sua voce nell’ambito della coeva produzione letteraria afroamericana. Si devono a Hurston, infatti, e ai suoi studi antropologici, così come alle opere narrative, le rivendicazioni sull’importanza delle pratiche di imitazione e revisione imitativa nella formazione di una tradizione orale afroamericana che suppliva in modo paritario, se non addirittura superandola per risultati retorici, la difficoltà di lettura che gli stessi “performer” di queste pratiche potevano incontrare, ad esempio, con un articolo di giornale. Scrivendo di Hurston e della sua importanza nel canone letterario afroamericano, Gates attribuisce anche a sé, per osmosi, le competenze di “specifying”, termine che la scrittrice usa per definire la peculiare abilità di nominare ogni singolo ramo dell’albero genealogico durante le schermaglie verbali dei *dozens*, e che lo studioso, invece, auspica di poter eguagliare nell’eshaustività della lettura ravvicinata dei testi.

Proseguendo su queste forme di corrispondenza teorico-narrativa, si potrebbe anche arrivare a definire il libro di Gates come, a sua volta, “testo parlabile”, una categoria che Gates propone appo-

sitamente in relazione alla strategia retorica di Hurston, per le sue capacità di mediare retoricamente e narrativamente tra la tradizione orale nera e quella letteraria dell'inglese standard. Nel caso di Gates si tratterebbe, invece, di una mediazione possibile, e tutt'oggi "parlante", tra i presupposti teorici e globalizzanti della comparazione classica come interpretata in ambito occidentale e l'apertura alla considerazione di tradizioni extraeuropee e meno facilmente canonizzabili, almeno secondo i criteri che il teorico denunciava come desueti, anche in ambito accademico.

La scelta antologica di Gates non è, comunque, finalizzata a stabilire una contrapposizione tra la tradizione afroamericana e quella occidentale. La costruzione di un corpus di analisi testuali basate sui principi di significazione retorica che gli stessi testi tematizzano e utilizzano, rifugge, anzi, anche l'ideale politico di delineare una specifica essenza nera che i testi conterrebbero, dandole corpo letterario. A questo scopo Gates fa ricorso, in particolare, alle strategie del romanzo *Mambo Jumbo* di Ishmael Reed (1972), che costituisce un ulteriore esempio di quei "generi confusi"⁸ di cui scrivevo all'inizio di questo saggio, proprio in relazione al lavoro del teorico afroamericano. Introducendo il capitolo di analisi dell'opera di Reed, Gates ne sottolinea, infatti, il ruolo determinante per lo sviluppo del suo libro, sostenendo che "tanto la teoria critica quanto l'enucleazione formale di *La Scimmia retorica* cominciano, e sono forse plasmati, dalla mia interpretazione di questo difficile romanzo" (p. 227). Di questa difficoltà ci illustra subito la natura, legata, appunto, ai modi eterogenei della composizione di Reed, spesso satirica nel senso anche etimologico del termine di "miscuglio", attraversata, com'è, da segni molteplici e diversi tra loro (dalle epigrafi ai ritagli di giornale, dalle fotografie ai grafici). Per decifrare il testo, Gates ricorre alle categorie del romanzo poliziesco e alla triplice suddivisione di Todorov, individuando in una variazione del romanzo di suspense, più che in quello a enigma e nel noir, la chiave di rilettura che gli permette di ragionare sugli elementi autoriflessivi del testo, che vertono sulle origini stesse del canone afroamericano e sul pregiudizio occidentale nei confronti di quel *mambo jumbo* con cui i dizionari ufficiali (il Webster, ad esempio) definiscono le lingue stesse dei neri e i loro riti religiosi come contorti e difficili da capire. Nella complessa duplicità del romanzo, che

8 Geertz, *Antropologia interpretativa*, cit., p. 26.

interseca due linee investigative tra passato e presente, mi sembra Gates veda riflesse e parodiate le “complessità inutili” evocate dal titolo del romanzo, ma anche l’assurdità dell’esistenza di un concetto univoco di nerezza da contrapporre, in un dualismo manicheo, al suo contraltare bianco, una trappola culturale su cui ragiona anche Ellison nel prologo di *Uomo invisibile* (*Invisible Man*, 1952).

Gates completa il suo trittico di testi novecenteschi sulla significazione retorica afroamericana con il romanzo epistolare *Il colore viola* (*The Color Purple*, 1982) di Alice Walker. Attraverso l’analisi di questo testo, il teorico riassocia il discorso critico sia al tema ricorrente del dialogo con Dio e con il testo sacro che non “parla” al negro, tipico delle narrazioni di schiavitù che hanno caratterizzato l’avvio della scrittura afroamericana (e di cui si tratta nel quarto capitolo) sia alla centralità del discorso indiretto libero come modalità di innesto del parlato vernacolare afroamericano sulla narrazione classica in terza persona per confutare la nozione stessa di origine del discorso che, nel caso delle lettere afroamericane, si carica dei connotati eurocentrici della letteratura in lingua inglese. Anche nel testo di Walker, Gates rintraccia momenti di coesistenza tra voci, fra loro dialoganti e significanti all’interno della forma epistolare che le veicola, in una trasmutazione scritta di quel “geroglifico orale” che Hurston si era incaricata di decifrare in un continuo processo di significazione, che non semplifica lo statuto letterario del testo, semmai lo amplifica.

Ho più volte sottolineato l’attualità del libro di Gates, di cui si fa autorevole portavoce W.J.T. Mitchell, scrivendo la postfazione per l’edizione del venticinquennale dalla sua pubblicazione, tradotta e inclusa nell’edizione italiana. Oltre alla puntuale sintesi con cui Mitchell illustra l’eredità del pensiero teorico di Gates sul concetto di razza nella letteratura afroamericana, cui rimando il lettore del volume, m’interessa riflettere, in conclusione, sull’estensione transdisciplinare che Mitchell rileva nel discorso, asserendo che “Gates ha reso possibile pensare alla categoria razza, andando oltre il linguaggio e la letteratura, nei domini della musica, delle arti performative, e delle arti visive” (p. 272). Se per le arti visive, e per il cinema in particolare, ho ragionato sui film di Spike Lee, vorrei qui includere un accenno finale a un testo di recentissima pubblicazione, in cui si riannodano elementi di dialogo multimediale, fra musica e letteratura, in un procedimento di significazione che s’interpreta meglio alla luce dei parametri teorici proposti da Gates, e dei continui riferimen-

ti al jazz e ai suoi musicisti che ricorrono nel suo libro, attestando l'importanza della musica nera come primo terreno di prova e di sperimentazione linguistica di quella che diventerà la tradizione letteraria afroamericana.

Pur essendo un romanzo tra fantasy e fantascienza, generi non inclusi nel novero degli esempi testuali discussi da Gates, *The Deep* di Rivers Solomon è il risultato della reinterpretazione, che possiamo definire senz'altro Signifyin(g), di una canzone rap scritta da Daveed Diggs (che appare in copertina come coautore del libro, insieme agli altri musicisti, William Hutson and Jonathan Snipes) su fatti che risalgono all'arrivo delle popolazioni africane in America.⁹ All'origine del pezzo ci sono fonti storiche che accreditano la scelta di gettare in mare le donne africane incinte dalle navi che trasportavano schiavi nelle Americhe, per il peso superfluo che queste rappresentavano sul carico. Di qui l'idea narrativa di immaginare un regno subacqueo di creature simili a sirene, discendenti dalle schiave, che ignorano il loro passato, tenuto in custodia da una soltanto fra loro, Yetu. Il romanzo ne segue le vicissitudini, a partire dal travaglio emotivo cui la condanna il suo ruolo. Nella sua figura si può sentire l'eco dei prodromi mitologici che Gates pone all'origine della significazione nera, in un testo in cui l'espressione musicale diventa base interpretativa di una scrittura che riparte dal contesto della narrativa di schiavitù, considerato dal critico "il sito più ovvio dove scavare alla ricerca delle origini della tradizione letteraria afroamericana" (p. 137). Un libro che comincia a "parlare" attraverso la musica, ma ritrova il suo testo solo attraverso la riscrittura del silenzio obbligato della protagonista. La Scimmia di Gates continua a significare.

Vincenzo Maggitti è dottore di ricerca in Scienze Letterarie (Letterature Compare, Roma Tre) e si occupa della relazione fra la letteratura e altri media. Ha pubblicato due monografie, *Lo schermo fra le righe. Cinema e letteratura del Novecento*, Liguori, 2007, e *The Great Report. Incursioni tra giornalismo e letteratura*, Mimesis, 2018, e diversi articoli su riviste letterarie specialistiche (*Letterature d'America, Contemporanea*) e su riviste online (*Between, Arabeschi*). I saggi più recenti sono su Frankenstein come icona (*Ocula*) e su due riscritture (teatrale e cinematografica) di un romanzo di Steinbeck (*Ipestoria*).

9 Rivers Solomon; with Daveed Diggs, William Hutson, and Jonathan Snipes, *The Deep*, Saga Press, London-New York 2019.

Da dove viene. Genesi e strategie compositive di *Where I Was From* di Joan Didion

Sara Sullam

Come ben sanno i lettori di Joan Didion, “*Life changes fast./Life changes in the instant./ You sit down to dinner and life as you know it ends.*”¹ Il pluricitato incipit di *The Year of Magical Thinking* (2005) può servire anche come bussola per orientarsi all’interno del corpus didionesco, in cui, complice la consacrazione globale ottenuta con il libro,²

1 Joan Didion, *The Year of Magical Thinking*, HarperCollins, London 2005, p. 2. “*La vita cambia in fretta./La vita cambia in un istante./Una sera ti metti a tavola e la vita che conoscevi è finita.*”, *L’anno del pensiero magico*, trad. Vincenzo Mantovani, il Saggiatore, Milano 2015, p. 7.

2 È indubbio che il successo globale di Didion giunga con *The Year of Magical Thinking*, insignito negli Stati Uniti del National Book Award for Nonfiction e finalista al Pulitzer. Quando nel 2005 esce *The Year of Magical Thinking*, in Italia Joan Didion è una romanziera americana ben poco nota: alla fine degli anni Settanta, rispettivamente nel 1978 e nel 1979, Bompiani ha pubblicato i suoi due romanzi usciti in quel decennio – *Play It as It Lays* (1970; *Prendila così*, trad. Adriana Dall’Orto) e *A Book of Common Prayer* (1977; *Diglielo da parte mia*, trad. Adriana Dall’Orto) – mentre nel 1984, stesso anno dell’uscita americana, Frassinelli fa tradurre il suo quarto romanzo, *Democracy* (1984; *Democracy*, trad. Rossella Bernascone). Segue, a molti anni di distanza, nel 2005, il libro di nonfiction *Miami* (1987; *Miami*, Mondadori 2005, trad. Teresa Martini). Della Didion giornalista e saggista, tuttavia, che pure negli anni Ottanta ha già raggiunto la piena consacrazione negli Stati Uniti – e che è già arrivata in Europa, in Germania, per la precisione, con le sue due raccolte di saggi più importanti fino ad allora – in Italia, fino a *Miami*, non c’è traccia. Solo nel 2006 Didion torna – e questa volta, resta – sugli scaffali delle librerie italiane: non come romanziera, né come saggista ma con la voce che ne sancirà la fama globale nel nuovo millennio, quella della *memoirist* passando al Saggiatore, che nel 2006 affida a Vincenzo Mantovani la traduzione di *The Year of Magical Thinking*. Da quel momento l’editore milanese rileva l’intero portfolio di titoli di Didion a eccezione di *Diglielo da parte mia*, che è tuttora in mano a e/o. Dopo il successo de *L’anno del pensiero magico* darà finalmente voce alla Didion saggista, pubblicando la prima raccolta di saggi dell’autrice californiana, *Slouching Towards Bethlehem* (1968; *Verso Betlemme*, 2008, trad. Delfina Vezzoli) e, in seguito, dopo il secondo *memoir*, *Blue Nights* (2011, trad. Delfina Vezzoli), *The White Album* (1979; *The White Album*, 2015, trad. Delfina Vezzoli). La ‘riscoperta’ di Didion da parte del pubblico italiano nel giro di dieci anni riporta in

sembrerebbero esistere un prima e un dopo quell'anno del pensiero magico. Per quarant'anni Didion è stata una romanziera di discreto successo ma soprattutto un'autrice di *nonfiction* acclamata, che ha seguito da vicino i cambiamenti della cultura, della società e della politica americane dalla metà degli anni Sessanta all'11 settembre 2001.³ Dopo il 30 dicembre 2003, quando John Gregory Dunne, marito e intellettuale sodale di Didion, muore all'improvviso, la scrittrice pubblica invece due *memoirs* – *The Year of Magical Thinking* (2005) e *Blue Nights* (2011) – in cui rielabora rispettivamente il lutto per la morte del marito e della figlia Quintana Roo (mancata nel 2005). Dopo i due libri più 'intimi', personali, Didion dà alle stampe due ulteriori volumi: *South And West: From a Notebook* (2017) nel quale pubblica parte dei propri taccuini, e *Let Me Tell You What I Mean* (2020), in cui vengono raccolti articoli sparsi usciti su diverse testate dal 1968 al 2000, tra cui il cruciale (ma poco conosciuto fuori dalla critica americana e per lo più accademica) "Why I Write". Si può dire, quindi, che la produzione 'originale' di Didion si ferma al 2011.

Eppure, a ben vedere, proprio sulla linea di confine tra quel 'prima' e quel 'dopo' si colloca un'opera dal titolo rivelatore: *Where I Was From* (2003), tradotto alla lettera "da dove venivo", uscito a brevissima distanza da *Fixed Ideas*. *Where I Was From* è un *unicum* nel corpus didionesco, innanzitutto per la commistione di generi che lo caratterizza. Libro definito da Didion stessa "looser than my others",⁴ *Where I Was From* è "part memoir, part Californiana scrapbook, part jittery postmodern collage",⁵ nonché un'elegia per una California perduta e per i propri

superficie il suo primo romanzo, *Run River* (1963; *Run River*, trad. Sarah Victoria Barberis, 2015) cui segue la traduzione della sua restante opera saggistica: *After Henry* (*Nel paese del Re pescatore*, 2017, trad. Sara Sullam), cui seguono *Political Fictions* (2002; *Finzioni politiche*, 2020, trad. Sara Sullam) e la raccolta di saggi mai raccolti in volume, usciti tra il 1968 e il 2000 *Let Me Tell You What I Mean* (2020; in corso di pubblicazione, trad. Sara Sullam), e di due libri dalla difficile collocazione di genere, *Where I Was From* (2003; *Da dove vengo. Un'autobiografia*, 2018, trad. Sara Sullam) e *South and West: From a Notebook* (2017; *A Sud e a Ovest*, 2019, trad. Sara Sullam).

3 Data da cui prende il titolo *Fixed Ideas: America Since 9.11* (2003) che si può ben leggere come un'appendice a *Political Fictions*, uscito proprio nel 2001, in cui Didion analizza con lucidità la svolta politica americana che prepara il terreno all'11 settembre.

4 Joel Hirschhorn, "The Golden State Loses Its Luster: PW Talks with Joan Didion. PW Talks with Joan Didion", *Publishers' Weekly* 30 giugno 2003.

5 Michiko Kakutani, "Golden West, Slightly Tarnished", *The New York Times*, 24 settembre 2003.

genitori. Una simile complessità si deve anche alla sua lunghissima genesi: sebbene sia uscito nel 2003, *Where I Was From* è un libro che Didion inizia a concepire nel 1973, quando il suo editor Henry Robbins le assicura un buon contratto per un volume di *nonfiction*, intitolato *Fairy Tales*, una riflessione sulla “California experience”.⁶ Didion ne ha già scritto in “Some Dreamers of the Golden Land” e soprattutto “Notes from a Native Daughter” (entrambi raccolti in *Slouching Towards Bethlehem*), in cui rievoca la propria esperienza di figlia della California, e ci tornerà nel 1988 con il pezzo su Patty Hearst, intitolato “Girl of the Golden West”.⁷ I nodi che non riesce a sciogliere per lungo tempo, tuttavia, quelli che le impediscono di scrivere un vero e proprio libro – con un inizio, uno svolgimento, e una fine – sono da un lato il rischio dell’eccesso di autobiografismo,⁸ dall’altro la nota nostalgica, la stessa che informa il suo primo romanzo, *Run River*, e che Didion in *Where I Was From* non esiterà a definire “perniciosa”.⁹

Solo dopo il 2001, con la morte della madre, Didion riprende in mano diversi saggi di argomento californiano, li sottopone a una profonda riscrittura, ma soprattutto li compone con parti scritte *ex novo* incentrate sulle figure genitoriali all’interno di un’opera che rintraccia le origini della Didion figlia e storica della California,¹⁰ della scrittrice, e che introduce il tema della perdita e della commemorazione. In questo senso si può affermare che *Where I Was From* è una vera e propria opera spartiacque, in cui Didion riformula la propria identità autoriale, un’opera con cui si ricolloca nello spazio e nel tempo, nonché nel panorama letterario, uno snodo dialettico senza il quale non esisterebbero il ‘prima’ e il ‘dopo’ di cui si è parlato.

Una simile importanza non è ancora stata riconosciuta a *Where I*

6 Si veda Tracy Daugherty, *The Last Love Song*, St. Martin’s Press, New York 2015, p. 348 e 350-52.

7 Il saggio uscì sulla *New York Review of Books* e fu successivamente raccolto con lo stesso titolo in *After Henry* (1992).

8 Daugherty, cit., *The Last Love Song*, p. 348.

9 Tutte le citazioni dall’opera, indicate tra parentesi con l’abbreviazione *WIWF*, sono tratte da Joan Didion, *Where I Was From* (2003), Vintage International, New York 2004. Qui *WIWF*, p. 160.

10 La messa in dominante della storia familiare risulta chiara sin dalla soglia paratestuale della dedica che recita: “This book is for my brother James Jerrett Didion, and for our mother and father, Eduene Jerrett Didion and Frank Reese Didion, with love.”

Was From. Meno esplorato dalla critica anche solo per la sua collocazione temporale,¹¹ il libro ha suscitato contributi in ambito culturalista per lo più incentrati sulla destrutturazione dei miti californiani,¹² o sull'intreccio – mai così presente in Didion – di biografia e storia.¹³ Molta meno attenzione hanno ricevuto le sue strategie compositive:¹⁴ l'idea alla base di questo articolo è che un'analisi rigorosa di queste ultime, considerate in relazione alla genesi stratificata nel tempo dell'opera,¹⁵ consenta innanzitutto di comprendere attraverso quali dispositivi formali Didion rielabora criticamente il tema california-

11 Il libro esce dopo la prima ondata di studi critici su Didion, collocabile negli anni Novanta tra cui i saggi contenuti in *A Critical Response to Joan Didion*, a cura di Sharon Felton, Greenwood Press, Westport, Connecticut 1994, e l'uscita di *The Year of Magical Thinking*, che suscita un'ulteriore ondata di interesse accademico e critico per l'opera di Didion.

12 Si vedano a proposito il bel saggio di Eva-Sabine Zehelein ““A good deal about California does not, on its own preferred terms, add up”: Joan Didion between Dawning Apocalypse and Retrogressive Utopia”, *European Journal of American studies* 6.3, 2011, <https://journals.openedition.org/ejas/9324> (ultimo accesso in data 26.9.2021). Di indole più personalistica è Michelle Chihara, “Where I Am From”, in *Slouching Towards Los Angeles: Living and Writing By Joan Didion's Light*, a cura di Steffi Nelson, Rare Bird Books, Los Angeles 2020, pp. 72-80. Si veda anche Alice Levick, in “*Damnatio Memoriae* in California: Joan Didion's *Play It as It Lays* and *Where I Was From*”, *European Journal of American Culture*, 40.1, 2021, pp. 63-83.

13 Sophie Létourneau, “La pensée magique en Californie: *Where I Was From* de Joan Didion”, *Itinéraires* 1, 2015, <https://journals.openedition.org/itineraires/2674> (ultimo accesso in data 26.9.2021); sulla questione della storia, si veda anche Kenneth Millard, “Vanishing Point: Joan Didion and the Horizons of Historical Knowledge”, *European Journal of American studies*, 10.2, 2015, <https://journals.openedition.org/ejas/11086> (ultimo accesso in data 29.10.2021).

14 Se ne occupa in parte Cristina Scatamacchia che definisce elementi strutturali dell'opera gli “horizontal and vertical themes”: i primi sono “the pioneers' crossing of the American continent as well as the author's personal crossings, that is, her recurrent moves back and forth between California and New York” e i secondi individuano “the role of the federal government as the main cause for social and political change in California from the Gold Rush to the present”, “Horizontal and Vertical Themes in Joan Didion's Memoir *Where I Was From*”, *Rivista di studi americani* 15-16, 2004-2005, pp. 69-91, qui p. 70. Se ne occupa in parte anche Kenneth Millard in “Vanishing Point: Joan Didion and the Horizons of Historical Knowledge”, *European Journal of American studies* 10.2, 2015.

15 Solo l'articolo di Scatamacchia fa preciso riferimento ai saggi che costituiscono il nucleo germinale dell'opera, elemento cruciale per la sua analisi data la sua lunga gestazione.

no; in secondo luogo di illuminare in profondità l'interdipendenza strutturale tra i diversi generi che coesistono all'interno dell'opera; e, infine, di mettere a fuoco con chiarezza l'importanza di *Where I Was From* per la riconfigurazione dell'identità autoriale di Didion.

***Where I Was From*: genesi di un'opera composita**

Prima di addentrarsi nell'analisi, è utile ripercorrere in forma schematica la struttura dell'opera, in cui si delineano chiaramente le relazioni fra le sue diverse parti e tra i diversi stadi della sua composizione. La prima parte del libro è composta da otto capitoli di lunghezza variabile: il primo riprende e amplia un pezzo uscito del 1976 intitolato significativamente "Thinking About Western Thinking".¹⁶ Il secondo è scritto appositamente per *Where I Was From* e si concentra su "Our California Heritage", il discorso tenuto dalla tredicenne Didion in occasione della consegna dei diplomi al termine dell'ottavo anno di scuola. L'esplorazione del tema californiano è condotta da Didion nei capitoli seguenti della prima parte (3, 4, 5, 6, 8),¹⁷ in cui confluisce la lunga recensione (in forma di articolo) di diverse opere dedicate al Golden State, apparsa sulla *New York Review of Books* nell'ottobre del 1993.¹⁸ A colpire è l'eterogeneità dei volumi recensiti, che, pur condividendo il tema, spaziano dall'atlante – *The California Water Atlas* di William Kahrl (1979) – ai libri di e su Josiah Royce, filosofo di Harvard fiero delle proprie origini californiane, alla letteratura di ambientazione californiana di inizio secolo, in questo caso *The Octopus* di Frank Norris (1901), per citarne solo alcuni. L'elemento che accomuna i volumi recensiti da Didion è il legame tra paesaggio, storia locale e scrittura, un legame già enunciato nel saggio seminale "Notes from a Native Daughter", e cruciale per la sua intera opera. Didion comincia così a introdurre alcuni elementi geografici – il fiume e i corsi d'acqua, il confine simbolico dell'Ovest, ovvero il Golden Gate, anche prima che ci fosse il ponte, e il suo rapporto con l'Est – su cui si articola, come vedremo a breve, l'isotopia del movimento e dell'attraversamento su cui si struttura l'intera opera. Se la prima parte

16 Joan Didion, "Thinking About Western Thinking", *Esquire*, 1 febbraio 1976.

17 Il settimo capitolo, dedicato all'opera pittorica di Thomas Kinkadee, è scritto appositamente per *Where I Was From*.

18 Joan Didion, "The Golden Land", *The New York Review of Books*, 21 ottobre 1993.

di *Where I Was From* si concentra sul "California Heritage", sul passato dello Stato, la seconda opera un salto temporale agli anni del secondo dopoguerra, quelli in cui comincerebbe a perdersi, secondo la vulgata, l'eredità dei pionieri. Didion si concentra sulla costruzione del sobborgo di Lakewood, nella contea di Los Angeles, sviluppato per accogliere i lavoratori dell'industria aerospaziale. È a Lakewood, nel 1992, che si verificano i fatti legati alla Spur Posse, una banda di ragazzi bianchi violenti cresciuti negli anni in cui la produzione aerospaziale viene delocalizzata. Il lungo saggio su Lakewood, che in *Where I Was From* consta di sette capitoli, è composto quasi per intero da un lungo reportage di Didion che uscì sul *New Yorker* con il titolo di "Trouble in Lakewood" nel 1993, lo stesso anno (quattro mesi prima) di "The Golden Land".¹⁹ Vent'anni dopo aver abbozzato per la prima volta il progetto di *Fairy Tales* Didion torna quindi nei due pezzi sulla "materia californiana", che dieci anni dopo riorganizzerà in *Where I Was From*. La terza e la quarta parte, composte rispettivamente da quattro e tre capitoli, sono scritte appositamente per *Where I Was From* e spostano progressivamente l'attenzione su Didion e sui suoi genitori. Se nel capitolo su "Our California Heritage" Didion è tornata sulla sua primissima riflessione, l'inizio del terzo capitolo riporta una lunga citazione da *Run River*, suo esordio da scrittrice. La quarta e ultima parte costituisce invece la vera e propria elegia per i genitori: la loro morte – in particolare quella della madre – è l'evento traumatico che le impone di interrogarsi sulle ambiguità dell'eredità californiana e soprattutto sulla propria posizione all'interno di una narrazione che si è tramandata attraverso diverse generazioni, come emerge chiaramente dal paragrafo che dà il titolo all'opera:

Flying to Monterey I had a sharp apprehension of the many times before when I had, like Lincoln Steffens, "come back," flown west, followed the sun, each time experiencing a lightening of spirit as the land below opened up, the checkerboards of the midwestern plains giving way to the vast empty reach between the Rockies and the Sierra Nevada; then home, there, where I was from, me, California. It would be a while before I realized that

19 Ad eccezione del primo capitolo, in cui Didion riprende "Golden Land", un racconto di ambientazione californiana di Faulkner uscito nel 1935 sull'*American Mercury*, e di parte dell'ultimo capitolo, in cui Didion torna nei pressi di Lakewood a quasi dieci anni di distanza dai fatti narrati in "Trouble in Lakewood", per confermare la completa dismissione, logistica e umana, dell'area. Joan Didion, "Trouble in Lakewood", *The New Yorker*, 26 giugno 1993.

“me” is what we think when our parents die, even at my age, *who will look out for me now, who will remember me as I was, who will know what happens to me now, where will I be from.*²⁰

Il brano è paradigmatico della caratteristica più evidente del libro, ossia che i momenti di “apprehension” – termine che registra diverse occorrenze e che va considerato nella sua doppia accezione di “comprensione” e “apprensione” – avvengono sempre in movimento. In questo senso, concentrarsi sull’isotopia del movimento, e più specificamente dell’attraversamento è di cruciale importanza.

Isotopie spaziali ed elegia in prosa

È nella tensione tra narrazioni della California e ricomposizione delle stesse a partire dalla propria esperienza che risiede la strategia compositiva dell’opera, imperniata sulla compresenza di diversi filoni: la rivisitazione delle *narratives of the crossing*, la storia californiana e l’elegia. L’interazione tra questi filoni avviene tramite le isotopie del movimento e dell’attraversamento del continente da Est a Ovest, le quali conferiscono coesione a un libro che muove progressivamente dalla storia, per come è stata tradizionalmente narrata, alla vicenda familiare, privata di Didion. Il graduale disvelamento del carattere intimo dell’opera avviene in costante movimento, un movimento evocato sin dal titolo, *Where I Was From* – ossia un complemento di moto da luogo collocato in un tempo passato e imperniato su un “Io”.

L’isotopia del movimento, dell’attraversamento (*crossing*) del continente americano è annunciata sin dal celebre paragrafo iniziale dell’opera:

20 *WIWF*, p. 204. “Sul volo per Monterey ebbi una nitida visione delle molte volte in cui, come Lincoln Steffens, ero «tornata», avevo preso un aereo verso ovest, avevo seguito il sole, provando una gran leggerezza d’animo all’aprirsi della terra sotto di me, mentre i campi a «scacchiera» del Midwest lasciavano il posto alle vaste distese tra le Montagne Rocciose e la Sierra Nevada; e poi *casa, lì, da dove venivo, me*, la California. Mi ci sarebbe voluto ancora un po’ di tempo per capire che «me» è ciò che pensiamo quando muoiono i nostri genitori, anche alla mia età, *chi mi cercherà ora, chi mi ricorderà per com’ero, chi saprà che mi succede ora, da dove verrò.*” (*Da dove vengo*, trad. Sara Sullam, il Saggiatore, Milano 2019, p. 228).

My great-great-great-great-great-grandmother Elizabeth Scott was born in 1766, grew up on the Virginia and Carolina frontiers, at age sixteen married an eighteen-year-old veteran of the Revolution and the Cherokee expeditions named Benjamin Hardin IV, moved with him into Tennessee and Kentucky and died on still another frontier, the Oil Trough Bottom on the south bank of the White River in what is now Arkansas but was then Missouri Territory.²¹

L'identità californiana, sembra dirci Didion, si costituisce in movimento. Vengono così rilette, nella prima parte, le diverse *narratives of the crossing*, quelle dei Royce, o di William Kilgore, di Josephus Adamson Cornwall, con le loro "stations of veneration":

There were the Platte, the Sandy, the Big and Little Sandys. There was the Green River. Fort Hall. Independence Rock. The Sweetwater. There were the Humboldt, the Humboldt Sink, the Hastings cut-off.²²

Questi luoghi mitici assumono tuttavia consistenza reale solo quando Didion li attraversa:

The names were so deeply embedded in the stories I heard as a child that when I happened at age twenty to see the Green River, through the windows of a train crossing Wyoming, I was astonished by this apparent evidence that it actually existed, [...].²³

21 *WIWF*, p. 3. "La mia bis-bis-bis-bis-bisnonna Elizabeth Scott nacque nel 1766, crebbe sulle frontiere della Virginia e della Carolina, all'età di sedici anni sposò un diciottenne veterano della Rivoluzione e delle spedizioni Cherokee di nome Benjamin Hardin IV, si trasferì con lui in Tennessee e in Kentucky e morì su un'altra frontiera ancora, la Oil Through Bottom, sulla sponda meridionale del fiume White, in quello che oggi è Arkansas ma allora era territorio del Missouri." (*Da dove vengo*, cit., p. 11).

22 *WIWF*, p. 31. "C'erano il Platte e il Sandy, il Big Sandy e il Little Sandy. C'era il fiume Green. Fort Hall. Independence Rock. Sweetwater. C'erano l'Humboldt, l'Humboldt Sink, e la scorciatoia di Hastings." (*Da dove vengo*, cit., p. 11).

23 *WIWF*, p. 31. "Quei nomi erano a tal punto parte integrante delle storie ascoltate da bambina che, quando a vent'anni mi capitò di vedere il fiume Green dal finestrino di un treno che attraversava il Wyoming, rimasi colpita dal fatto che esistesse realmente [...]." (*Da dove vengo*, cit., p. 31).

L'intera opera, tramite l'isotopia del movimento, offre una risignificazione dei luoghi – e delle loro rappresentazioni – attraverso lo spostamento dal piano del mito californiano a quello della storia privata, personale.

Un esempio significativo di un simile procedimento si ha nella ricorrenza del ponte, del Golden Gate Bridge. Nel sesto capitolo della prima parte Didion si sofferma sulla "Porta d'Oro":

the opening to the Pacific that John C. Frémont, when he mapped the area in 1846, had named "Chrysopylae," or Golden Gate, "on the same principle that the harbor of Byzantium (Constantinople afterwards) was called Chrysoceras (golden horn)".²⁴

La vista della Porta da Berkeley è quella che ispira, leggiamo, le meditazioni di Josiah Royce sull'influenza della California sul suo pensiero. Royce e Frémont vedevano entrambi la Porta d'Oro come un elemento della natura, un confine naturale. Didion, che scrive più di cent'anni dopo di loro constata di essere in parte ancora prigioniera di una visione della California come puro paesaggio:

The population of California has increased in my lifetime from six million to close to thirty-five million people, yet the three phrases that come first to mind when I try to define California to myself refer exclusively to its topography, a landscape quite empty of people. The first of these phrases comes from the language of broadcast weather reports, the second from John Muir. The third, and most persistent, comes from Robinson Jeffers. *Point Conception to the Mexican border. The Range of Light. Beautiful country burn again, / Point Pinos down to the Sur Rivers.*²⁵

24 *WIWF*, p. 67. "[...] la contemplazione dell'apertura sul Pacifico che John C. Frémont, mappando l'area nel 1846, aveva chiamato «Chrysopylae», o Golden Gate (porta d'oro), «in nome dello stesso principio per cui il porto di Bisanzio (in seguito Costantinopoli) era chiamato Chrysoceras (corno d'oro).» (*Da dove vengo*, cit., p. 81).

25 *WIWF*, p. 68. "Nel corso della mia vita la popolazione della California è passata da sei a trentacinque milioni di persone, eppure le tre frasi che mi vengono subito in mente quando provo a trovare una definizione della California hanno a che vedere esclusivamente con la sua topografia, con un paesaggio pressoché vuoto di persone. La prima frase è nella lingua delle previsioni del tempo, la seconda di John Muir. La terza, quella più tenace, è di Robinson Jeffers. *Da Point Conception fino al confine messicano. La Catena della Luce. Bellissimo paese brucia ancora, / Da Point*

I nomi di Muir e Jeffers conducono dritti al Sierra Club, associazione ambientalista fondata a San Francisco nel 1892 da Muir, di cui facevano parte Jeffers e il fotografo Ansel Adams. Due sono le fotografie di Adams che vengono subito in mente, anche se non menzionate esplicitamente da Didion: *The Golden Gate before the Bridge* (1932), scattata pochi mesi prima che iniziassero i lavori di costruzione del ponte e quella di vent'anni successiva, scattata a Baker Beach (*Golden Gate from Baker Beach*, 1953).²⁶

Sebbene non citate direttamente, le due fotografie di Adams, certamente note a Didion, offrono un'interessante suggestione di lettura. La prima viene scattata due anni prima della nascita dell'autrice, e immortalata un paesaggio perso per sempre. La seconda porta la stessa data dell'anno in cui il padre di Didion, come apprendiamo nella quarta parte del libro, viene ricoverato al Letterman Hospital di San Francisco. Il Golden Gate, il suo attraversamento, è un'immagine che torna proprio nella rievocazione di quel periodo, come luogo non certo mitico, bensì perlomeno perturbante:

Sometimes during the week he would walk across the Golden Gate Bridge, visit a cousin at his Sausalito office, and walk back. Once I walked across the bridge with him. I remember that it swayed. [...] It was several years after he died before I was able to fully articulate what could not have escaped either my or my mother's fixedly narrowed attention on those weekend afternoons in 1953: those were bad walks for someone under observation for depression.²⁷

Il Golden Gate non è più la Porta d'Oro, o meglio, non solo, ma un luogo soglia tra vita e morte, legato alla malattia psichica del padre. Ciò è ancora più significativo se si considera che nella terza parte del

Pinos fino ai fiumi del Sud." (*Da dove vengo*, cit., p. 82).

26 Le immagini sono visibili sul sito <https://www.anseladams.com/the-golden-gate-before-and-after-the-bridge/> (ultimo accesso in data 13.9.2021).

27 *WIWF*, p. 214. "Talvolta durante la settimana attraversava il Golden Gate per andare a trovare un cugino nel suo ufficio di Sausalito, e poi tornava indietro. Una volta attraversai il ponte con lui. Ricordo che ondeggiava. [...] Passarono diversi anni dopo la sua morte prima che riuscissi ad articolare compiutamente ciò che non poteva essere sfuggito né alla mia attenzione né a quella di mia madre, un'attenzione chiaramente circoscritta, in quei pomeriggi nei fine settimana del 1953: erano brutte passeggiate per chi era sotto osservazione per depressione." (*Da dove vengo*, cit., p. 239).

libro Didion ha dedicato un intero capitolo, il quarto, agli istituti psichiatrici dello stato. Ed è proprio in quel capitolo, l'ultimo della terza parte, che viene introdotto il tema elegiaco, attraverso la menzione del Kilgore Cemetery, un tempo proprietà della famiglia Didion e poi, come la scrittrice apprende dalla madre, venduto. La vendita del cimitero è una dei tanti "abbandoni" nel libro, perpetrati ai danni dei più deboli, come i malati di mente rinchiusi nell'istituto psichiatrico vicino a Sacramento che Didion bambina visita con le Girl Scouts, e dove trova la sua prozia:

I could not have known at nine that my grandmother's sister, who arrived lost in melancholia to live with us after her husband died, would herself die in the asylum at Napa, but the possibility that such a fate could strike at random was the air we breathed.²⁸

Le ultime pagine della terza parte conoscono una decisa torsione in senso elegiaco che annunciano la vera e propria elegia in prosa dell'ultima parte del libro. Nel capitolo sui manicomi, alla parte analitica, ricca di citazioni tratte dalla letteratura scientifica sull'argomento, fa da contraltare il ricordo della visita delle Girl Scout, scandito dal canto delle bambine:

*White coral bells upon a slender stalk, we sang in the sunroom, trying not to make eye contact, lilies of the valley line your garden walk. I could not have known at nine that my grandmother's sister, who arrived lost in melancholia to live with us after her husband died, would herself die in the asylum at Napa, but the possibility that such a fate could strike at random was the air we breathed. Oh don't you wish that you could hear them ring, we sang, one by one faltering, only the strongest or most oblivious among us able to keep the round going in the presence of the put away, the now intractably lost, the abandoned, that will happen only when the angels sing.*²⁹

28 WIWF, p. 198. "A nove anni, non potevo sapere che la sorella di mia nonna, che era venuta a vivere con noi dopo essere sprofondata nella malinconia in seguito alla morte del marito, avrebbe finito i suoi giorni nel manicomio di Napa, ma la possibilità che un simile destino potesse toccare a chiunque e senza motivo era nell'aria stessa che respiravamo." (*Da dove vengo*, cit., p. 222).

29 WIWF, p. 198. "*White coral bells upon a slender stalk, cantavamo nella veranda, cercando di non incrociare nessuno sguardo, lilies of the valley line your garden walk. A nove anni non potevo sapere che la sorella di mia nonna, che era venuta a vivere con noi dopo essere sprofondata nella malinconia in seguito alla morte del*

Tipico espediente funzionale a smorzare la tensione emotiva, il canto prelude in realtà a una messa in discussione del mito della frontiera californiana e di tutti gli abbandoni che ha presupposto, delle perdite irrimediabili su cui è predicato:

Which of us in that sunroom could not have abandoned the orphaned Miss Gilmore and her brother on the Little Sandy? Which of us in that sunroom did not at some level share in the shameful but entrenched conviction that to be weak or bothersome was to warrant abandonment? Which of us in that sunroom would not see the rattlesnake and fail to kill it? Which of us in that sunroom would not sell the cemetery? Were not such abandonments the very heart and soul of the crossing story? Jettison weight? Keep moving? Bury the dead in the trail and run the wagons over it? Never dwell on what got left behind, never look back at all? ³⁰

La serie martellante di domande riprende una per una le varie narrazioni esaminate all'inizio del libro, mostrando come il mito che hanno contribuito a costruire non esista più, e forse non sia mai esistito.

In questo senso va letta anche la quarta parte del libro, decisamente connotata in senso elegiaco. I viaggi, gli spostamenti da una parte all'altra del continente (come il volo di Didion da est a ovest), si intensificano, e sono annunciati dalla citazione in esergo dell'*Autobiografia* di Lincoln Steffens incentrata sul ritorno in California dall'est. A dominare, in questa ultima parte, è la figura della madre

marito, avrebbe finito i suoi giorni nel manicomio di Napa, ma la possibilità che un simile destino potesse toccare a chiunque e senza motivo era nell'aria stessa che respiravamo. *Oh don't you wish that you could hear them ring*, cantavamo, vacillando una dopo l'altra, perché solo le più forti, le più incuranti tra noi, riuscivano a far proseguire il canone per quelli che erano stati messi via e che ora erano inguaribilmente persi, abbandonati, *that will happen only when the angels sing.*" (*Da dove vengo*, cit., p. 222).

³⁰ *WIWF*, p. 198. "Chi di noi, in quella veranda, non avrebbe abbandonato l'orfana signorina Gilmore e suo fratello sulle rive del Little Sandy? Chi di noi, in quella veranda, non condivideva in una certa misura la convinzione, vergognosa ma ben radicata, che essere deboli o molesti giustificasse l'abbandono? Chi di noi, in quella veranda, avrebbe visto il serpente ma rinunciato ad ammazzarlo? Chi di noi, in quella veranda, non avrebbe venduto il cimitero? Quegli abbandoni non erano il cuore, lo spirito del racconto della traversata? Disfarsi dei pesi? Andare avanti? Seppellire i morti e passarci sopra con le carovane? Non fermarsi mai su ciò che si lasciava indietro, mai guardare indietro?" (*Da dove vengo*, cit., p. 223).

di Didion, la cui morte blocca, per l'appunto, il movimento della figlia: "When my father died I kept moving. When my mother died I could not."³¹ È attorno alla figura della madre che l'impulso elegiaco si realizza nel *topos* dell'*ubi sunt*, collocato all'interno di una scena di viaggio. Poco dopo la morte del padre, Didion e la madre partono in macchina da Monterey dirette a Berkeley, dove la scrittrice deve parlare alla University of California Charter Day Ceremony. La madre è all'improvviso spaesata, non riconosce il paesaggio, un paesaggio che ricordava quasi vergine come nelle fotografie di Adams e che invece si è riempito di "pastel subdivisions and labyrinthine exits and entrances to freeways":³²

"Then where did it all go," she had asked.

She meant where did Gilroy go, where was the Milias Hotel, where could my father eat short ribs now. She meant where did San Juan Bautista go, why was it no longer so sweetly remote as it had been on the day of my wedding there in 1964. She meant where had San Benito and Santa Clara Counties gone as she remembered them, the coastal hills north of Salinas, the cattle grazing, the familiar open vista that had been relentlessly replaced (during the year, two years, three, the blink of the eye during which she had been caring for my father) by mile after mile of pastel subdivisions and labyrinthine exits and entrances to freeways that had not previously existed.

For some miles she was silent.

California had become, she said then, "all San Jose".³³

31 "Quando morì mio padre, andai avanti. Quando morì mia madre, non ci riuscii." *WIWF*, p. 225 (*Da dove vengo*, cit., p. 251).

32 "[...] chilometri di cassette color pastello e svincoli labirintici su autostrade" (*Da dove vengo*, cit., p. 240).

33 *WIWF*, p. 215. "Ma allora dov'è finito tutto?" mi aveva chiesto. Intendeva dire, dov'era finita Gilroy, dov'era il Milias Hotel, dove mio padre avrebbe mangiato le costine ora. Intendeva dire, dov'era finita San Juan Bautista, perché non era più così amabilmente remota come il giorno del mio matrimonio nel 1964. Intendeva dire, dov'erano finite le contee di San Benito e Santa Clara, per come le ricordava lei, le colline sulla costa a nord di Salinas, le mucche al pascolo, il panorama aperto e conosciuto che era stato implacabilmente rimpiazzato (nell'anno, nei due, tre anni, nel batter d'occhi in cui si era presa cura di mio padre) da chilometri di cassette color pastello e svincoli labirintici su autostrade che allora non esistevano. Rimase in silenzio per alcuni chilometri. La California era diventata, disse poi, "tutta San Jose". (*Da dove vengo*, cit., p. 240).

È durante la cerimonia a Berkeley, in una scena che ancora una volta segnala il suo alto tasso di emotività tramite la citazione diretta di due canzoni che “reinforce what had become a certain time-travel aspect in our excursion”.³⁴

In quel frangente, Didion capisce di non poter accompagnare la madre in quel viaggio:

There was no believable comfort I could offer my mother: she was right. They were all old men and it was all San Jose. Child of the crossing story that I was, I left my mother with Lori '93 and took the United redeye from San Francisco to Kennedy, the last plane to land before a storm CNN was calling “The Nor'easter of the Century” closed every airport and highway north of Atlanta. I remembered this abandonment the day she died.³⁵

Ritroviamo qui il tema dell'abbandono, l'ombra che grava sulle *narratives of the crossing* che Didion ha introdotto sin dall'inizio, e che, come si è visto, è stato ripreso nel capitolo sul manicomio. La morte della madre – Didion dice “I remembered this abandonment the day she died” – viene infatti ricondotta all'interno della cornice di senso del *crossing*. Le parole conclusive del libro riportano a uno dei punti ricorrenti nelle narrazioni dei pionieri, ossia l'attraversamento della Sierra Nevada prima che cada la neve: “I was still pretending that she would get through the Sierra before the snow fell. She was not.”³⁶ Solo una volta che ha riportato e rimesso in prospettiva i diversi miti – e le loro ombre – all'interno della propria narrazione di sé e della propria famiglia, Didion riesce a scrivere il libro californiano mai concluso.

34 *WIWF*, p. 216. “[il che non fece che] aumentare l'effetto «viaggio nel tempo» della nostra escursione.” (*Da dove vengo*, cit. p. 240).

35 *WIWF*, p. 217. “Non potevo offrire alcun conforto credibile a mia madre: aveva ragione. Erano tutti vecchi ed era tutto San Jose. Da figlia della narrazione della traversata che ero, lasciai mia madre con Lori '93 e presi il volo di notte della United da San Francisco a J.F.K, l'ultimo ad atterrare prima che una tempesta che la Cnn aveva battezzato ‘The Nor'easter of the Century’ chiudesse tutti gli aeroporti e le autostrade a nord di Atlanta. Ricordai quell'abbandono il giorno che morì.” (*Da dove vengo*, cit., pp. 241-42).

36 *WIWF*, p. 226. “Mi illudevo ancora che sarebbe arrivata dall'altra parte della Sierra prima che cadesse la neve. Ma non fu così.” (*Da dove vengo*, cit., p. 252).

“The author of the novel was me”: chi racconta la California?

Didion inizia a scrivere *Where I Was From* con uno scopo preciso, ossia confrontarsi dopo lunghi anni – decenni – con le contraddizioni della California e dell’essere californiani. È lei stessa ad affermarlo senza esitazioni alla fine del secondo capitolo della prima parte, dopo aver riletto “Our California Heritage”:

This book represents an exploration into my own confusions about the place and the way in which I grew up, confusions as much about America as about California, misapprehensions and misunderstandings so much a part of who I became that I can still to this day confront them only obliquely.³⁷

La parola chiave è qui “obliquely”, un avverbio che rimanda alla postura assunta da Didion nel trattare il tema californiano. Va anche ricordato, a proposito, che l’obliquità è già evocata da Didion in un saggio del 1967 intitolato (significativamente, se lo leggiamo in relazione alle tematiche poi sviluppate in *Where I Was From*, “On Going Home”, raccolto in *Slouching Towards Bethlehem*). È in quell’occasione che Didion, la quale allora vive a Los Angeles, dice che per lei “home” significa “the place where my family is, in the Central Valley of California”.³⁸ Didion specifica anche che il marito non è a suo agio in quel luogo, “because once there I fall into their [her parents’] ways, which are difficult, oblique, deliberately inarticulate [...]. [W]e appear to talk exclusively about people we know who have been committed to mental hospitals.”³⁹ Colpisce la presenza di aggettivi e modalità espressive – “oblique”, “inarticulate” – e temi – gli ospedali psichia-

37 WIWF, p. 18. “[...] questo libro è una ricerca sui miei equivoci circa il luogo e il modo in cui sono cresciuta, equivoci che riguardano l’America così come la California, fraintendimenti e malintesi a tal punto insiti nella persona che sono diventata che ancora oggi mi riesce di affrontarli solo per vie indirette.” (*Da dove vengo*, cit., p. 27).

38 Joan Didion, “On Going Home,” in *Slouching Towards Bethlehem* (1968), raccolto in Joan Didion, *We Live and Learn: Slouching Towards Bethlehem, The White Album, After Henry*, Harper Perennial, London-New York-Toronto and Sydney 2005, pp. 131-136, qui p. 131. “Il posto dove si trova la mia famiglia, nella Central Valley della California.” (“Sul tornare a casa”, in *Verso Betlemme*, cit., p. 143).

39 *Ibidem*. “Perché una volta lì, io mi adeguo al modo di fare dei miei, che è complicato, obliquo, deliberatamente inarticolato, diversissimo dallo stile di mio marito.”

trici – che si ritrovano in *Where I Was From*, anzi, che diventano il tema del libro.

La scommessa di *Where I Was From* è proprio quella di articolare in una forma nuova le contraddizioni della California, o i costumi famigliari che John Gregory Dunne, il marito di Didion, un uomo dell'Est, trova incomprensibili. Per farlo, Didion deve trovare una nuova postura, sia etica, perché lei stessa non ha messo davvero in discussione i miti sui cui si regge la pretesa di eccezionalità della California, sia enunciativa, perché la forza persuasiva di quei miti dipende da un difetto costitutivo della loro articolazione narrativa, ossia sull'ambiguità della posizione – della posizione etica che si traduce in punto di vista – di chi racconta.⁴⁰ In *Where I Was From* Didion deve superare dialetticamente se stessa: deve andare oltre la sua voce di saggista e di romanziera, di chi come lei ha scritto della California in entrambe le vesti. Questo superamento dialettico è quindi anche inerente al genere letterario (per tornare alla questione posta all'inizio di questo articolo), perché la sfida è andare oltre la creazione di un personaggio in un certo senso 'vittima' della California come Maria Wyeth o Lily McClellan, così come dell'autrice di saggi singoli sulla California che però fino a quel momento non si sono articolati in un discorso più ampio. In questo senso *Where I Was From* è anche un libro sulla scrittura, argomento che, per Didion, è il solo vero argomento di cui si intende davvero "Like many writers I have only this one 'subject,' 'this one area': the act of writing."⁴¹

Il primo punto del libro in cui Didion si concentra sulla questione della narrazione si trova nel secondo capitolo della prima parte, poche righe prima che venga esposto l'obiettivo del libro: "It was after this realization that I began trying to find the 'point' of California, to locate some message in its history. I picked up a book of revisionist

40 In questo senso va anche la lettura di Levick, "*Damnatio Memoriae*", cit., la quale si sofferma sul "problem with point of view", attraverso il quale Didion "takes the myth of American authority and reveals its fragile timbre. Throughout *Where I Was From*, Didion articulates her slow realization that the indisputable authority of her family lore, as rendered synonymous with the myths of the Californian frontier and the preciousness of its landscape, is not sustainable under questioning" (p. 67).

41 Joan Didion, "Why I Write", in *Let Me Tell You What I Mean*, 4th Estate, London 2020, pp. 45-57, qui p. 47. "Come molti scrittori ho solo questo "argomento," solo quest'"ambito": l'atto della scrittura" (trad. mia).

studies on the subject, but abandoned it on discovering that I was myself quoted, twice.”⁴² Da questa citazione emerge chiaramente come Didion non basti più a se stessa come interprete della storia californiana. La scommessa ora è *riscrivere*, ed è quello che procede a fare riutilizzando e riscrivendo i suoi precedenti articoli sul tema. Ciò avviene per esempio nella ripresa di “The Golden Land”: nella versione pubblicata nella *New York Review of Books* Didion cita un passo del resoconto della traversata di un suo antenato:

“Just ready to go, he entered his mother’s parlor. She went out with him to his horse to say the last words and to see him depart. She told him that she would never again see him in this world, gave him her blessing, and commended him to God. He then mounted his horse and rode away, while she followed him with a last look, until he vanished from sight”.⁴³

La stessa citazione viene utilizzata in *Where I Was From*, ma rispetto alla redazione di “The Golden Land” Didion inserisce un brano in cui mette in discussione l’autorità del narratore onnisciente del resoconto:

Who witnessed this moment of departure? Was the camera on Josephus Cornwall’s mother, following her son with the last look? Or on the son himself, glancing back as he vanishes from sight? The gravity of the decisive break demands narrative. Conflicting details must be resolved, reworked into a plausible whole. Aging memories will be recorded as gospel.⁴⁴

La questione relativa a limiti e possibilità del narratore testimone è da

42 *WIWF*, p. 17.

43 Joan Didion, “The Golden Land”, cit. “«Appena fu pronto per partire, entrò nel salotto della madre. Lei lo accompagnò fuori, dove lo attendeva il cavallo, per dirgli le ultime parole e vederlo partire. Gli disse che non l’avrebbe mai rivisto in questo mondo, gli diede la propria benedizione, e lo affidò a Dio. Lui allora montò a cavallo e partì, mentre lei lo seguiva con l’ultimo sguardo, finché svanì dalla sua vista” (trad. mia).

44 *WIWF*, p. 30. “Chi è il testimone di questa partenza? La camera sulla madre di Josephus Cornwall, che vede il figlio per l’ultima volta? O sul figlio, che si guarda alle spalle mentre svanisce dalla sua vista? La gravità di quella fatale separazione. reclama una storia. I dettagli contraddittori devono trovare una qualche risoluzione, devono essere rielaborati all’interno di una totalità plausibile. Con il tempo i ricordi si faranno vangelo.” (*Da dove vengo*, cit., p. 42).

sempre centrale nella poetica di Didion, sia nella *fiction* sia nella *non fiction*.⁴⁵ Se tuttavia nelle opere precedenti Didion interseca i mutamenti nell'epistemologia narrativa intervenuti con la Guerra fredda e, più in generale, con il postmodernismo, in *Where I Was From* una simile questione è funzionale a una radicale, strutturale messa in discussione del passato, di quel "then, [...] as it was" con cui già Maria Wyeth, protagonista californiana di *Play It As It Lays* dichiara di avere problemi.⁴⁶

Il secondo punto del libro in cui si pone con forza la questione dell'autore (e dell'autore implicito) e della sua postura è il primo capitolo della terza parte, che inizia con una lunga citazione di *Run River*, delle pagine in cui Lily McClellan ripercorre "two hundred years of clearings in Virginia and Kentucky and Tennessee and then the break, the void in which they gave their rosewood chests, their silver brushes; the cutting clean which was to have redeemed them all",⁴⁷ evocando così un personaggio schiacciato dal peso del mito californiano, dalla nostalgia.⁴⁸ Nel commentare il brano, Didion opera scelte stilistiche atte a frapporre una distanza tra l'autrice di *Run River* e quella di *Where I Was From*, così come tra i due libri: "That passage is from the last few pages of a novel, *Run River*, published in 1963. The author of the novel was me. The protagonist, the 'she' of the passage is Lily McClellan".⁴⁹ Didion sembra parlare del romanzo in modo impersonale, come si nota dalla scelta di usare l'articolo indeterminativo

45 Cfr. Cinzia Scarpino, "I, the implacable I: l'opera di Joan Didion negli anni Settanta", *Enthymema* 7, 2012, pp. 453-72.

46 Joan Didion, *Play It As It Lays* (1970), Farrar, Straus and Giroux, New York, 2005, p. 6.

47 *WIWF*, p. 155. "Duecento anni di radure in Virginia, Kentucky e Tennessee, e poi la tregua, il vuoto in cui hanno posato le loro casse di palissandro, le spazzole d'argento; il taglio netto che li avrebbe riscattati tutti." (*Da dove vengo*, cit., pp. 177-78).

48 A tal proposito sono interessanti le considerazioni di Alexandra Wagner, la quale nota come nella terza parte di *Where I was From* Didion osservi letteralmente 'da fuori' la scrittrice che è stata, e rinforzi così il nesso tra spazio e narrazione che informa l'intera opera. Cfr. Alexandra Wagner, "Confusions about the place and the way in which I grew up": Place and Knowledge in Joan Didion's Memoir *Where I Was From*", *Current Objectives of Postgraduate American Studies*, 12, 2011, <https://copas.uni-regensburg.de/article/view/137/163> (ultimo accesso in data 29.11.2021).

49 *WIWF*, p. 156. "Questo brano viene dalle ultime pagine di un romanzo, *Run River*, pubblicato nel 1963. L'autrice del romanzo ero io. La protagonista, la «lei» del brano, è Lily McClellan", (*Da dove vengo*, cit., p. 178).

nativo “a” al posto dell’aggettivo possessivo “my” e dal chiasmo tra i due pronomi personali che si crea con la frase, grammaticalmente marcata “The author of the novel was me” (invece di “I was the author of the novel”) seguita da “The ‘she’ is Lily McClellan.” In sole tre righe Didion, attraverso una precisa scelta grammaticale e stilistica,⁵⁰ prende le distanze da quel “tenacious (and, as I see it now, pernicious) mood of nostalgia” che ha informato il suo approccio alla materia californiana.⁵¹

Where I Was From è l’opera che, nei suoi vari stadi, da *Fairy Tales*, ai saggi californiani, alla redazione definitiva, accompagna buona parte della vita personale e letteraria di Didion. Ricostruirne la genesi è un passaggio fondamentale non solo per dare al libro dedicato alla “California experience” la rilevanza che gli è dovuta, ma anche per sottolineare la sua importanza come vero e proprio laboratorio della scrittura di Didion. L’opera si può considerare come una sorta di ‘piattaforma’ sulla quale l’autrice rimodula la propria postura autoriale assumendone diverse allo stesso tempo, utilizzando una prima persona che si adatta, di volta in volta, alla voce della storica, della critica letteraria, della giornalista testimone e, finalmente, dell’io che intona un’elegia in prosa e apre la strada alla Didion ‘privata’ che otterrà il successo globale con *The Year of Magical Thinking*, una Didion non più solo americana – o californiana – ma capace di raggiungere un pubblico internazionale.

Sara Sullam insegna Letteratura inglese presso l’Università degli Studi di Milano. È autrice di due libri su Virginia Woolf (*Tra i generi*, Mimesis 2016 e *Leggere Woolf*, Carocci 2020) e di una guida alla lettura di *Moll Flanders* (*Moll Flanders, Matrici*, Mimesis 2018). Per il Saggiatore, oltre a diverse opere saggistiche di Joan Didion (*Nel paese del Re pescatore*, 2017; *Da dove vengo*, 2018; *A Sud e a Ovest*, 2019; *Finzioni politiche*, 2020 e *Let Me Tell You What I Mean*, uscita prevista 2022), ha tradotto l’opera saggistica di James Joyce (*Lettere e saggi*, a cura di Enrico Terrinoni 2016). Si occupa di rapporti editoriali tra Italia e Inghilterra nel periodo 1945-1968.

50 D’altronde per Didion la grammatica ha un potere infinito: “All I know about grammar is its infinite power. To shift the structure of a sentence alters the meaning of that sentence, as definitely and inflexibly as the position of a camera alters the meaning of the object photographed.” (Joan Didion, “Why I Write”, cit., pp. 50-51).

51 *WIWF*, p. 160. “[...] umore nostalgico tenace (e, per come lo vedo ora, pernicioso)”, (*Da dove vengo*, cit., p. 182).

Combattere le battaglie dei propri avi. Memoria, storia e romanzo in Philipp Meyer, Viet Thanh Nguyen e Richard Flanagan

Antonio Scurati

1. Il sentimento della Storia. Questa sembrerebbe essere la Patria perduta del romanzo europeo contemporaneo. E probabilmente il suo principale motivo d'ispirazione, la sua non circolare ossessione. Non la conoscenza storica – non necessariamente – ma il suo sentimento. Questa nostra plurisecolare ragion d'essere è andata smarrita in un imprecisato pomeriggio fatuo di fine millennio occidentale e di questo va in cerca, pescando nelle secche del nuovo millennio, il romanziere d'Occidente. Non una realtà oggettiva né il sapere riguardo a essa ma un sentire, singolare e insieme universale: quel sentimento del tempo capace di trascendere l'esistenza individuale consegnandola a un racconto più ampio, a un passato irredento e a un futuro di redenzione, nel cui divenire il nostro minuscolo, insulso essere nel presente possa finalmente riposarsi.

Molte delle più significative opere narrative europee recenti – spesso non-romanzi che hanno innovato la forma romanzo – seguono questa stella. L'elenco sarebbe lungo. Lo limito a pochi nomi: *Le Benevole* di Robert Littell, *Soldati di Salamina* e *Anatomia di un istante* di Javier Cercas, *Zona* e *Bussola* di Mathias Enard, *Questi sono i nomi* di Tommy Wieringa, *Trieste* di Dasa Drndic, *Forse Esther* di Katija Petrowskaja e poi ancora, solo in Francia, i libri di Jérôme Ferrari, Laurent Mauvignier, Alex Jenni, Laurent Binet, Laurent Gaudé, Olivier Guez ed Eric Vuillard. Sono tutte opere accomunate da un'anagrafe postuma: i loro autori sono nati almeno due decenni dopo la fine della Seconda guerra mondiale, il nucleo tragico-epico del secolo della Storia che rievocano nei loro libri.¹ Il rapporto di questi autori con quel nucleo è libero, arbitrario, volontario, disincarnato, impolitico,

1 Per una trattazione approfondita di questo punto, mi permetto di rimandare al mio saggio "Romanzi della dopostoria", *Testo e Senso*, dicembre 2021, in corso di stampa.

forse non casuale ma certo non destinale, apparentemente autobiografico eppure non biografico, in ogni caso non fondato sulla vita vissuta, non inciso nella pasta molle del ricordo e della carne.² Eppure quel nucleo continua a irradiare un sentimento vasto del tempo, un sentimento avventuroso della vita. Il romanziere per coglierlo salta una o due generazioni e si piazza nel luogo delle risonanze. È una letteratura della post-memoria, sono tutti libri scritti (idealmente) dopo la morte dell'ultimo testimone ma il loro presupposto è che soltanto in quel passato prossimo eppure straniero, soltanto in quel terribile nucleo epico-tragico di non-vissuto riposi qualcosa di memorabile.³

Non è, però, soltanto, l'Occidente europeo a stringere di questi tempi una sorta di *double bind* narrativo con i propri padri (e nonni) imprescindibili eppure inimitabili. Quasi ai nostri antipodi, il tasmaniano Richard Flanagan – ma consacrato dal Man Booker Prize in terra europea (ammesso che la Gran Bretagna sia Europa) – aggiunge con il suo *La strada stretta verso il profondo Nord* un nuovo, potente capitolo a questa rievocazione della Storia dopo la fine del sentimento della Storia:⁴

2 In questi testi, come nota Daniele Giglioli, "L'immaginazione arriva dall'esterno. La memoria si appropria della storia, la parassita [...] Da profonda e produttiva, l'immaginazione si fa riproduttiva e intermediale" (Daniele Giglioli, *Senza trauma*, Quodlibet, Macerata 2011, pp. 283-84). Si tratta, dunque, non soltanto per Littell, di "un romanzo ipercolto, iperdokumentato, iperdiegetico, ipermediato che fonda, però, "un nuovo realismo ipermoderno" (Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il mulino, 2014, p. 122). Di Daniele Giglioli si veda anche, "La guerra in archivio: con alcune sue ipotesi sulle sue cause e le sue conseguenze", in Maria Pia De Paulis e Ada Tosatti, a cura di, *Senza traumi? Le ferite della storia e del presente nella creazione letteraria e artistica italiana del nuovo millennio*, Franco Cesati, Firenze 2021, p. 55-61.

3 Cfr. Antonio Scurati, "Letteratura dell'inesperienza: il romanzo della Dopostoria", in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Letteratura*, in Giulio Ferroni, a cura di, Enciclopedia Treccani, Roma 2017, pp. 801-11. Questa tesi, se accolta, costringerebbe a una revisione delle posizioni di chi, come Zatti, conclude per una "fine dell'epica" nella tradizione letteraria europea, coincidente con "la denuncia della sopraffazione coloniale dell'Occidente"; si veda Sergio Zatti, "L'epica", in Massimo Fusillo e Piero Boitani, a cura di, *Letteratura Europea*, voll. II, Generi Letterari, UTET, Torino 2014, pp. 15-35. Per la nozione di "ultimo testimone" si veda David Bidussa, *Dopo l'ultimo testimone*, Einaudi, Torino 2009.

4 Richard Flanagan, *La strada stretta verso il profondo Nord*, trad. di E. Malanga, Bompiani, Milano 2016.

E poi nessuno se ne sarebbe più ricordato. Come nel caso dei più grandi crimini, fu come se non fosse mai successo. Il tormento, le morti, il dolore, l'inutilità assoluta e patetica di una sofferenza immensa a carico di molti: forse tutto questo esiste solo in queste pagine e nelle pagine di qualche altro libro.⁵

In questo brano meta-letterario Flanagan traccia i confini del suo esperimento letterario: ricordare dopo la fine di ogni ricordo, rendere giustizia alle vittime dell'immenso crimine dopo che la realtà lo ha passato in prescrizione, vivere dopo la fine del vissuto, affidare ancora una volta alla letteratura il culto salvifico della *pietas* nei confronti di una vita straniera:

L'orrore può essere contenuto in un volume, gli si può dare forma e significato. Ma nella vita l'orrore non ha né forma né significato. Semplicemente, è. E fino a che regna, è come se al mondo non vi fosse nient'altro.⁶

Il tempo in cui "nessuno se ne sarebbe più ricordato" è, infatti, il nostro tempo. È adesso quel futuro anteriore in cui il passato sarebbe stato come "mai successo".

Il passato che Flanagan tenta di redimere è un'incredibile epopea tragica: la costruzione in pochi mesi tra il 1942 e il 1943, sotto i monsoni e a mani nude, di una linea ferroviaria attraverso la giungla tropicale del Siam che avrebbe dovuto permettere ai giapponesi di invadere l'India via terra. La cosiddetta Ferrovia della Morte. Un'impresa sovrumana e disumana, realizzata grazie alla riedizione moderna dello schiavismo, che costerà la vita e atroci sofferenze a centinaia di migliaia di uomini, sudditi dell'impero nipponico o suoi prigionieri di guerra:

Da quel momento in poi c'erano stati per loro solo due tipi di uomini: quelli che lavoravano alla Linea e il resto dell'umanità, che non vi lavorava. O forse un solo tipo di uomini: quelli che erano sopravvissuti alla Linea.⁷

Flanagan, nato nel 1961, cioè dopo che il risultato di quello sforzo immane era già stato risucchiato dalla giungla, rievoca con lucidità

5 Ivi, p. 63.

6 Ivi, p. 36.

7 Ivi, p. 37.

sciamanica quella bolla di delirio della storia che va sotto il nome di Seconda guerra mondiale e che “trasformò il confine già vago tra sani e malati in un confine ancora più vago tra malati e moribondi”.⁸ Attraverso il personaggio di Dorrigo Evans, un medico dell’esercito australiano, tanto eroico nella situazione-limite dell’appuntamento con il destino quanto fatuo e arido nel lungo dopoguerra ordinario del non-evento, Flanagan riesce nell’impresa di resuscitare le esistenze di prigionieri schiavizzati, vissute al centro di eventi storici memorabili eppure ai confini della temporalità umana. Un limbo iper-storico nel quale

un minuto impiegava una vita a passare, e a volte ricordare una settimana di sofferenza e orrore diventava impossibile. L’intera storia pareva in attesa di un epilogo che non arrivava mai, di un evento che desse un senso al tutto, per lui e per loro, di una catarsi che li liberasse da quell’inferno.⁹

Al cospetto di questo inferno ritrovato, la metà del libro che l’autore dedica alla pacifica infelicità borghese dell’eroe sopravvissuto a sé stesso immerge il lettore in un incongruo, gratuito sfinimento purgatorio, anch’esso in attesa di un epilogo che non arriva mai, di un evento che dia senso al tutto. L’angelo della Storia, al pari del demone delle esistenze toccate dalla medusa della Storia, volge, com’è noto, le spalle al futuro: “E in un modo o nell’altro ciò che gli dava un senso, una direzione e la capacità di andare avanti, il dovere di tutti doveri, era il suo debito nei confronti degli uomini che erano stati con lui al campo”.¹⁰

L’evento redentore è, dunque, già accaduto, appartiene al passato, e porta il nome di un’apocalisse tropicale in cui il mondo intero si scioglie in una colata di fango:¹¹

8 *Ibidem.*

9 *Ivi*, p. 65.

10 *Ivi*, p. 72.

11 *Ivi*, p. 344. Tra i romanzi della Dopostoria, ricordiamo che anche il finale di *Zona* (Mathias Énard, *Zona*, trad. di Y. Mélaouah, Rizzoli, Milano 2011) – con il quale l’autore svela il fondo tragico che giace sotto la pellicola della nostra civilizzazione europea – sembra, annunciare, e quasi invocare, una fine del mondo in verità già avvenuta molte volte.

Era stato fatto tutto per niente, e niente era rimasto. La gente continuò a bramare significato e speranza, ma gli annali del passato sono solo una narrazione vaga del caos. E da quella rovina colossale, sepolta e sconfinata, ripartì per il suo lungo viaggio la giungla imparziale e solitaria. Di sogni imperialistici e di morti non rimase altro che erba folta.

2. La battaglia per Mosul non ha avuto – e probabilmente mai avrà – il suo Omero. È stata una battaglia, ci siamo ripetuti per mesi, decisiva per la nostra sorte eppure non ha trovato né troverà un cantore capace di farla penetrare, attraverso una narrazione epica, nella coscienza storica dell'Occidente sottraendola alle fosse comuni dell'oblio cronachistico. E non avrà il suo Omero nemmeno la battaglia per Raqqa, conclusasi nell'ottobre del 2017, sebbene il suo nome operativo fosse "Great battle". Così come non lo avevano avuto, in precedenza, le battaglie per Baghdad della Prima e della Seconda guerra del Golfo o quelle della guerra d'Afghanistan. Il racconto di questi conflitti è andato quasi interamente esaurendosi nell'effimero mediatico, accendendosi brevemente in schiume di superficie sulla cresta dell'onda giornalistica per tornare presto silente senza quasi lasciare traccia.¹² Salvo poi predisporci al prossimo tuffo nello scannatoio su grande scala, senza costruito e senza direzione. Senza destino.

Le ragioni di questa cronachizzazione della guerra – e della complementare cronicizzazione – sono molte. Influisce sicuramente il sequestro dei fronti di guerra da parte dell'autorità militare ma non va dimenticato che le guerre del Golfo hanno registrato una copertura mediatica senza precedenti e proprio quella sovraesposizione ha dato luogo a una paradossale proporzionalità inversa tra massa d'informazioni e narrazioni memorabili.¹³

A rendere refrattaria la coscienza storica dell'Occidente nei confronti delle sue guerre attuali è, più probabilmente, la mancanza di un profondo coinvolgimento esistenziale e ideologico del nostro popolo. Sono guerre "aliene" perché combattute da eserciti professionali e in assenza di autentiche motivazioni ideali. Due volte "lontane", sia dalla base esperienziale sia dai tumulti della coscienza civile, restano sospese in un limbo d'irrealtà, tra la veglia e il sogno, tra il

12 Sull'argomento si veda anche il mio *Dal tragico all'osceno. Raccontare la morte nel XXI secolo*, Bompiani, Milano 2016.

13 *Ibidem*.

vero e il finto, impigliate in una sorta di primitiva mente bicamerale che non sa riconoscere i pensieri come propri e li attribuisce a voci di maligne divinità mediatiche.

L'ultima "nostra" guerra che si è dimostrata capace di fecondare l'immaginario artistico alimentando una grande letteratura e, soprattutto, grande cinema, è stata la guerra del Vietnam.¹⁴ Non è, perciò, un caso che a distanza di quarant'anni dalla sua conclusione la grande letteratura di guerra dell'Occidente americano attinga la propria materia narrativa ancora a quell'ormai remoto conflitto. Lo testimonia il romanzo *Il simpatizzante* di Viet Thanh Nguyen, premio Pulitzer 2016, accolto negli Stati Uniti da un coro unanime di straordinario entusiasmo critico.¹⁵

Il simpatizzante è un romanzo magistrale, l'opera di un maestro della scuola del sospetto. Il suo protagonista, e la sua voce narrante, sono quelle di un doppiogiochista che gioca due giochi entrambi sporchi, una spia totale, un agente in sonno e in veglia, l'uomo di fiducia di un generale a capo della polizia segreta dell'esercito sud-vietnamita che però fotografa in segreto ogni dispaccio riservato e lo invia ai vietcong di cui da ragazzo ha abbracciato la causa rivoluzionaria; un uomo con due facce, entrambe sordide, eppure candido nella sua integrale disperazione: "Sono una spia, un dormiente, un fantasma, un uomo con due facce. E un uomo con due menti diverse, anche se questo probabilmente non stupirà nessuno."¹⁶

14 Per un quadro critico d'insieme della narrativa americana sul Vietnam – che conta quasi 3000 opere! – si veda Stefano Rosso, *Musi gialli e berretti verdi. Narrazioni USA sulla guerra del Vietnam*, Bergamo University Press, Bergamo 2003.

15 Il romanzo è stato pubblicato negli USA nel 2015 e insignito del Premio Pulitzer l'anno successivo. Per la sua ricezione critica sul piano giornalistico, segnaliamo la recensione di Philip Caputo, tra i più significativi narratori americani della *Vietnam war*, sul *New York Times* (<https://www.nytimes.com/2015/04/05/books/review/the-sympathizer-by-viet-thanh-nguyen.html>) e la recensione di Randy Boyagoda su *The Guardian*, "The Sympathizer by Viet Thanh Nguyen – review – a bold, artful debut", che presenta il romanzo di Nguyen come "the absolute opposite of Tim O'Brien's *The Things They Carried*" (12 marzo 2016, <https://www.theguardian.com/books/2016/mar/12/the-sympathizer-viet-thanh-nguyen-review-debut>).

16 Viet Thanh Nguyen, *The Sympathizer*, Little, Brown, Boston 2015; *Il simpatizzante* (2015), trad. di L. Briasco, Neri Pozza, Milano 2016, p. 9. Di Viet Thanh Nguyen si veda anche il saggio *Niente muore mai. Il Vietnam e la memoria della guerra*, trad. it. di C. Bovelli, Neri Pozza, Vicenza 2018.

Il Capitano è, infatti, un individuo scisso non per degenerazione ma per un difetto d'origine. Figlio illegittimo di una contadina vietnamita e di un prete cattolico, meticcio per destino, viene istruito nelle università statunitensi alla cui cultura lo legherà sempre un insuperabile doppio legame di amore-odio. Sarà, per questo stesso motivo, condannato dal fato anche a lacerarsi nella sfera dei sentimenti privati dovendo scegliere, senza poterlo fare, tra i due amici d'infanzia, Man e Bon, il primo addestratore dei vietcong e il secondo addestrato dalla CIA.

Questa sanguinosa mascherata universale non autorizza, però, a sperare in nessuno smascheramento. Nella parte centrale del romanzo, il Capitano, esiliato in California al seguito del suo generale ma costantemente al servizio dei comunisti che hanno trionfato in Vietnam, si trova a far da consulente per Hollywood, la fabbrica di storie americane, nella consapevolezza che gli spettatori di tutto il mondo le avrebbero continuate ad adorare "almeno fino al giorno in cui non fossero stati bombardati da quegli stessi aerei che avevano visto sul grande schermo":¹⁷

Tutti i membri della troupe aspettavano questa scena, la più grande esplosione della storia del cinema. È il momento, proclamò il Grande Autore alle maestranze radunate durante l'ultima settimana di riprese, nel quale dimostreremo che realizzare questo film è stato come andare in guerra. Quando i vostri nipoti vi chiederanno che cosa avete fatto durante la guerra, potrete rispondere, ho fatto questo film.¹⁸

Ma attenzione: nella prospettiva di Nguyen e del suo simpatizzante non ha senso contrapporre alla finzione hollywoodiana una realtà demistificante, all'imperialismo americano la rivoluzione comunista, alle torture della CIA quelle dei vietcong. Tutto è narrato in un clima da dopo-bomba, dopo la resa di ogni incantamento, come dall'ultimo esemplare di una specie da troppo tempo in via di estinzione. Il colonialismo occidentale si è inabissato nel suo cuore di tenebra ma il post-colonialismo non ha fatto di meglio. L'io scisso del Capitano, e del suo autore – figlio di profughi vietnamiti dopo la caduta di Saigon – non è lacerato tra due fedi, e tra due disinganni, è immer-

17 Nguyen, *The Sympathizer*, p. 235.

18 Ivi, p. 243.

so nello struggente tono tragicomico, nello scetticismo universale, la speciale condanna di chi deve condurre un'esistenza postuma, venendo dopo la fine. La versione di Hollywood resterà, perciò, quella definitiva:

Quando questa guerra sarà stata dimenticata, quando non si sarà ridotta che a un semplice paragrafo nei libri di testo che gli studenti non si prenderanno neppure la briga di leggere, i sopravvissuti saranno tutti morti, dei loro corpi non sarà rimasto altro che polvere, i loro ricordi saranno atomi dispersi e delle loro emozioni si sarà persa traccia, quest'opera d'arte splenderà di una luce così intensa che non sarà più considerata solo un film di guerra, ma la sua incarnazione stessa.¹⁹

In virtù di questo, *Il simpatizzante* non è l'ennesima contro-narrazione da Oriente sulla guerra del Vietnam degli anni Settanta ma la voce narrante di questo nostro attuale Occidente che non trova più ragioni per cantare le guerre che ancora ci restano da combattere. Quella voce ci suggerisce che il Vietnam è stata l'ultima guerra in cui l'Occidente abbia, almeno in parte, davvero creduto. L'ultima che abbia "vissuto". L'ultima combattuta in prima persona da un esercito di leva. L'ultima che abbia causato un disincanto autentico e profondo. L'ultima occasione in cui l'Occidente avanzò con convinzione una pretesa egemonica sul resto del mondo. L'ultimo ricordo di gioventù di un Occidente oggi senile.

3. Il West non è mai esistito. Il cuore del suo mito è nero ma è vuoto. Sul fronte occidentale niente di niente.

Il figlio di Philipp Meyer è un romanzo meraviglioso.²⁰ Lo è nel significato sostantivo del termine: la sua narrazione racchiude un insieme di avvenimenti che destano meraviglia e ammirazione. A differenza dell'attuale cinema d'avventura hollywoodiano, che oramai si rivolge quasi esclusivamente all'adolescente globale di ogni età, la forza di un libro come *Il figlio* sprigiona dalla sua capacità di parlare simultaneamente al bambino e all'adulto che sono in noi. Parla alla coscienza diurna e ai suoi stadi larvali o crepuscolari, sussurra e pensa, edifica e incanta. *Il Figlio* è indubbiamente un romanzo western,

19 *Ibidem.*

20 Philipp Meyer, *Il figlio*, trad. di Cristiana Mennella, Einaudi, Torino 2014.

ma lo è nel significato storicamente più maturo del termine: riscrive il mito della frontiera ma non lo prolunga, lo riceve ma non lo trasmette, ne nasce ma non ne discende, ne è figlio ma al tempo stesso ne è orfano. Il suo titolo emblematico allude a un mondo, il nostro, in cui i figli non possono più ereditare dai padri la Terra.

La terra è quella del Texas occidentale, terra solcata da una doppia frontiera, verso Ovest e verso Sud, una che avanza verso l'Occidente californiano e l'altra che divide dall'"oriente" messicano, una rivolta al futuro tecnologico dei microchip e l'altra al passato ancestrale delle asce da guerra, una frontiera mobile e l'altra perenne, entrambe poste sotto il segno di una stella feroce, un atavismo senza redenzione. La storia è quella di cinque generazioni di colonizzatori bianchi, prima pionieri, coltivatori e guerrieri, poi latifondisti smisurati, allevatori di bestiame e ancora guerrieri, infine petrolieri non più guerrieri ma pur sempre assassini. È ancora la storia della conquista del West come atto di violenza fondativo inflitto al fondo naturale e autoctono del continente, desertificazione dei suoli e sterminio dei nativi, uomini e animali, raccontata in prima persona da tre voci "cruciali".²¹

La voce di Eli McCullough, il mitico Colonnello, padre totemico centenario, "fondatore" del Texas anglosassone, rapito, schiavizzato e allevato dai comanche, divenuto uomo e guerriero nella *wilderness* oltre la frontiera, poi tornato a vivere tra i bianchi per diventare, infine, schiavista dei messicani e sterminatore dei suoi antichi padri putativi,²² la voce di suo figlio Peter, il figlio indegno, l'angosciato, l'inadatto che si tormenta nel tumulto della coscienza annotando le

21 La prospettiva "mitografica" è ancora quella di *In The American Grain* di William Carlos Williams (1925), fusa al multiprospettivismo famigliare strutturale del Faulkner di *The Sound and The Fury* (1929).

22 Il *double bind* – cui accenneremo in seguito – che avvince il figlio al progenitore mitico è analogo a quello che ha legato per tutta la vita il "civilizzato" colonnello McCullough ai padri "selvaggi" comanche dai quali ha ricevuto la sua prima e fondamentale educazione alla vita della frontiera. Questa rappresentazione fortemente ambivalente dei nativi riattiva una lunga tradizione, per la quale si veda, tra gli altri, Giorgio Mariani, *La penna e il tamburo. Gli indiani d'America e la letteratura degli Stati Uniti*, Ombre Corte, Verona 2003 e Id. "Reimmaginare il passato. Il mito della frontiera, la violenza e il cinema western 'revisionista'", in Stefano Rosso, a cura di, *Un fascino osceno. Guerra e violenza nella letteratura e nel cinema*, Ombre Corte, Verona 2006, pp. 108-150.

gesta delittuose in forza delle quali, negli anni tra il 1915 e il 1918, gli uomini della razza paterna, lungo una sorta di fronte interno della Prima guerra mondiale, strapparono con violenza estrema il Texas meridionale ai discendenti degli antichi colonizzatori spagnoli; la voce, infine, di Jeanne Anne McCullough, bisnipote prediletta del Colonnello, unica femmina in un mondo di maschi defunti, che, ultima della propria stirpe, scava i visceri di quella terra già insanguinata e desertificata dai suoi progenitori, fino a spremerne l'infimo succo bituminoso in una nemesi vertiginosa.

Pur se geograficamente e storicamente situato, *Il figlio* ha l'ambizione di narrare l'intera storia della razza umana come razza: "La terra diventa sabbia, il fertile diventa arido, i frutti diventano spine. Non sappiamo fare altro".²³ Una storia che appartiene in egual misura ai razzisti e ai razziatori. Tutto il libro, in ogni sua pagina, chiunque sia a narrare, appartiene, infatti, a Elia McCollough, il Colonnello violentato e violentatore, così come *l'Iliade* appartiene ad Achille in ogni suo duello. Chiunque venga dopo, sia figlio o figlio dei figli, è il "rappresentante di un tempo andato, l'emissario di un'epoca perduta",²⁴ un'epoca che nessuno degli eredi ha vissuto, che era già finita quando sono venuti al mondo e che, forse, addirittura, non è mai esistita, e se pure è esistita, "è durata solo vent'anni"²⁵ di pura ferocia, non di più, ma sufficienti ad annientare le mandrie di cavalli selvaggi e di bisonti che annerivano le praterie, l'erba che vi era cresciuta in milioni di anni e i popoli che vi cacciavano da miriadi:

Diceva che vivevamo sulla frontiera. La frontiera con la F maiuscola. Io gli dicevo che la frontiera era finita da prima che nascesse lui, e allora mi faceva la lezioncina sulla tradizione che stavamo portando avanti. Io dicevo che non c'era nessuna tradizione, non poteva esserci nessuna tradizione per una cosa che era durata solo vent'anni. Comunque...non so che fine farà questo posto ma al momento non ne vedo i vantaggi. Non è abbastanza popolato per avere una cultura, ma nemmeno così selvaggio da essere interessante. È solo una provincia.²⁶

23 Meyer, *Il figlio*, cit., p. 166.

24 Ivi, p. 217.

25 Ivi, p. 255.

26 Ivi, p. 256.

Fin qui, nulla di veramente nuovo. È almeno dagli anni Sessanta che il mito della Frontiera come epopea civilizzatrice viene sistematicamente sottoposto a revisione da cinema e letteratura.²⁷ Meyer si pone, però, oltre la dinamica di mitizzazione e demistificazione. Stabilisce con il centro vuoto del dispositivo mitologico un rapporto postumo. È definitivamente fuori dal mito – laddove la pulsione demistificante ancora gli apparteneva – perché si sa anche fuori dalla Storia. Da qualche parte imprecisata la tradizione si è interrotta senza rimedio e si vive quotidianamente, nel qui e nell'ora, il destino di non poter appartenere a un orizzonte di mondo. Libri come *Il figlio* segnano l'ingresso della letteratura anglo-americana nell'orbita iperbolica della post-memoria, misurano la (in)capacità di rivivere un dramma da parte delle generazioni successive al suo svolgimento, dal cui centro si allontanano indefinitamente, generazioni che non hanno legame diretto con il fatto storico ma solo legami simbolici e iconografie mediatiche:

Se guardo indietro ai miei quarantacinque anni non vedo nulla di lusinghiero – quella che mi pareva un'anima somiglia più a un nero abisso – mi sono lasciato condizionare dagli altri. Se chiedete al Colonnello, sono il figlio peggiore che abbia avuto: ha sempre preferito Phineas e perfino il povero Everett. Questo diario sarà l'unica testimonianza autentica della nostra famiglia.²⁸

Per questo motivo, nel romanzo di Meyer, il mito della Frontiera, ossessivamente al centro della narrazione, stabilisce con l'autore – e per tramite suo con il lettore – una sorta di doppio legame, una

27 Per ciò che concerne il cinema, si veda ancora Giorgio Mariani, "Reimmaginare il passato", cit. Per contributi sul revisionismo nella letteratura western si vedano tra gli altri: Neil Campbell, *The Rhizomatic West: Representing the American West in a Transnational, Global, Media Age*, University of Nebraska Press, Lincoln 2008; Neil Campbell, *Post-Westerns: Cinema, Region, West*, University of Nebraska Press, Lincoln 2013; Neil Campbell, "Quale West? Il farsi mondo del genere western in *In the Distance* di Hernan Diaz", *Ácoma*, n. 19 n.s. autunno-inverno 2020, anno XXVII, pp. 5-18; Greg Lyons, *Literature of the American West*, Longman, London 2002; Amaia Ibarraran Bigalondo (ed.), *The New American West in Literature and the Arts*, Routledge, New York 2020; Elisa Bordin, *Masculinity and Westerns: Regenerations at the Turn of the New Millennium*, Ombre Corte, Verona 2014; Stefano Rosso, *Rapsodie della Frontiera. Sulla narrativa western contemporanea*, ECIG, Genova 2012.

28 Meyer, cit. p. 15.

duplice ingiunzione contraddittoria. La leggendaria tradizione del genere western intima allo scrittore, ultimo tra gli ultimi, di imitarla e, al tempo stesso, gli intima di non farlo. Gli avvenimenti e i personaggi leggendari narrati da quella tradizione possono così rivolgersi ancora una volta a noi lettori come padri patologici: “non essere come me!” – ci ingiunge al livello esplicito Eli McCullough; “sii come me!”, continua però a sussurrarci segretamente il Colonnello. Il risultato è la schizofrenia culturale. Noi figli, colpevolizzati per colpe non nostre ma di padri ignoti e rinnegati, ci troviamo nell’impossibilità di qualsiasi risposta storica. Lo sterminio simbolico dei capostipiti è consumato, la linea di tradizione interrotta. Non ci rimane che rimpiangere di non poter “tornare indietro nel tempo, combattere le battaglie dei propri avi.”²⁹

Antonio Scurati insegna Letterature comparate e Creative writing alla Libera Università di lingue e comunicazione IULM di Milano. Ha scritto, tra gli altri: *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale* (Donzelli 2003); *La letteratura dell’inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione* (Bompiani 2006); *Letteratura e sopravvivenza* (Bompiani 2012); *Dal tragico all’osceno* (Bompiani 2016). Inoltre è autore di otto romanzi tradotti in tutto il mondo.

29 Ivi, p. 545.

Epica, guerra, pace. Su “Combattere le battaglie dei propri avi” di Antonio Scurati

Giorgio Mariani

Al giorno d’oggi capita di rado che un pezzo di critica letteraria sia animato da una voce analoga a quella con cui Antonio Scurati torna qui, ancora una volta, a riflettere sul tema della guerra, o meglio, sul tema del rapporto tra la guerra e un Occidente sempre più spesso definito come *oltre* la guerra – come orfano d’uno spirito e d’una pratica che ne hanno a lungo segnato la storia. Scurati accenna nel suo pezzo (in linea con quanto sostenuto in altri lavori precedenti) a una trasformazione epocale e il tono con cui, citando Philipp Meyer, registra il rimpianto di non potere “tornare indietro nel tempo, combattere le battaglie dei propri avi”, è analogo a quello con cui, poco più di un secolo fa, nella fichtiana “epoca [...] della compiuta peccaminosità”, il giovane Lukács della *Teoria del romanzo* volgeva il suo sguardo verso un mondo epico oramai perduto per sempre.¹ Se per Lukács era la totalità del mondo epico a essere scomparsa dall’orizzonte di un romanzo moderno ridotto a “epopea del mondo abbandonato dagli dei”, per Scurati “la Patria perduta del romanzo contemporaneo” è “il sentimento della Storia [...]”. Non la conoscenza storica – nonnecessariamente – ma il suo sentimento.² A questo sentimento, rintracciato soprattutto in un tempo – quello del secondo conflitto mondiale – che il romanziere contemporaneo non ha direttamente esperito, Scurati pare anelare, pur dubitando che esso possa tornare, in una sorta di riedizione della nostalgia con cui Lukács contemplava il tramonto dell’epica, incerto su quale futuro potesse schiudersi oltre la forma romanzo.

Che molti scrittori contemporanei si pongano alla ricerca di que-

1 György Lukács, *Teoria del romanzo*, trad. it. di Francesco Saba Sardi, Garzanti, Milano 1974, p. 215. Tra gli interventi critici più significativi di Antonio Scurati segnalò *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, Donzelli, Roma 2003 e “Un sanguinoso desiderio di luce. Le forme della guerra come invenzione letteraria”, in Stefano Rosso, a cura di, *Un fascino osceno. Guerra e violenza nella letteratura e nel cinema*, Ombre Corte, Verona 2006, pp. 17-29.

2 Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 128.

sta Patria perduta indagando il “terribile nucleo epico-tragico di non-vissuto” della Seconda guerra mondiale non vuol dire però che Guerra e “sentimento della Storia” siano una sola, inscindibile realtà. Mi preme sottolinearlo per marcare la distanza tra la tesi di Scurati e quella di un Galli Della Loggia angosciato dal pensiero che potremmo “morire pacifisti”.³ Mentre quest’ultimo si limita a rimasticare discorsi che in Occidente circolano da almeno un secolo e mezzo sui presunti pericoli della “mollezza” e della decadenza prodotte da un mondo orfano della Guerra, Scurati – pur riconoscendo nella Guerra una manifestazione importante del sentimento della Storia – sa bene che non è la guerra a essere assente nel mondo post-moderno, ma un quadro culturale in cui sia possibile dare ai conflitti armati che continuano a insanguinare il mondo, un significato per noi comprensibile. Perché, come ha scritto Alessandro Dal Lago, in risposta alle tesi di Della Loggia sui pericoli del “pacifismo”, e a quelle (esposte nello stesso volume) di Massimo Cacciari sulla sparizione di Pólemos, se

è scomparso il modello della guerra generale che, tra il 1914 e il 1945, ha provocato più di cento milioni di morti [...] la guerra continua sotto altre spoglie, su cui, tra l’altro, la letteratura è ormai immensa: impiego soverchiante di tecnologie avveniristiche al posto dei boots on the ground, subappalto degli scontri sul terreno a truppe neo-coloniali e ai contractor e così via.⁴

Se sullo smarrimento del sentimento della Storia sono in piena sintonia con Scurati, su alcuni snodi del suo ragionamento nutro qualche perplessità. Le elencherò in modo molto rapido, consapevole che ciascuna delle obiezioni sollevate richiederebbe di essere articolata più compiutamente di quanto possa fare qui.

3 Massimo Cacciari, Lucio Caracciolo, Ernesto Galli della Loggia, Elisabetta Rasy, *Senza la guerra. Moriremo pacifisti?*, Il Mulino, Bologna 2016.

4 Alessandro Dal Lago, “La nostalgia bellica del Vecchio continente”, *Il Manifesto*, 1/7/2016, web. Scrive Dal Lago: “Più che di rimozione della guerra si dovrebbe parlare allora di una trasformazione epocale dei conflitti armati, che oggi sono caratterizzati da grande flessibilità strategica, dalla segretezza degli obiettivi e da una disinformazione che non mira solo a disorientare i nemici, ma anche a tenere al riparo l’opinione pubblica dalla «visione» dei conflitti. E quindi, niente parate, niente dichiarazioni solenni, niente giornalisti liberi di intervistare i soldati (come ancora avveniva ai tempi del Vietnam) e di documentare le perdite dei ‘nostri’ e le stragi degli altri” (*Ibidem*).

Scurati lamenta l'assenza di un Omero che possa narrarci le battaglie di Raqqa e Mosul, e sentenzia che le guerre dell'Iraq e dell'Afghanistan si sono "quasi interamente" esaurite "nell'effimero mediatico". Proprio su questa rivista, non molti anni fa, ho dedicato alla letteratura delle "guerre americane del nuovo millennio" un ampio saggio di ricognizione generale, non per sostenere che anche i conflitti iracheni e afgiani avessero prodotto necessariamente dei capolavori, ma per dare conto di una serie di testi che a me non paiono per nulla "effimeri" e comunque non meno importanti, per esempio, di molta letteratura sulla Guerra del Vietnam.⁵ A proposito di quest'ultima, Scurati sostiene che si tratterebbe dell' "ultima guerra in cui l'Occidente abbia, almeno in parte, davvero creduto. L'ultima che abbia 'vissuto'. L'ultima combattuta in prima persona da un esercito di leva. L'ultima che abbia causato un disincanto autentico e profondo". Ma, al di là del fatto che il dato sull'esercito di leva non può che riguardare i soli Stati Uniti – che sono una parte del cosiddetto Occidente, ma per fortuna non lo esauriscono – sappiamo assai bene che in quell'esercito di leva moltissimi partecipavano senza afferrare le ragioni del conflitto. Non comprendo in che senso si possa affermare, senza operare alcuna distinzione, che i giovani chiamati a combatterlo vi potessero "credere". Molti ripartirono all'estero per non andare in Vietnam. Altri ricorsero a plurimi rinvii con la scusa degli studi universitari. Altri ancora alle raccomandazioni, così che, già a quell'epoca, la "leva" universale era in misura rilevante una leva selezionata su base di classe e di razza, proprio come l'esercito americano "professionista" di oggi. Infine, nessuna guerra (a parte la Guerra civile, naturalmente) era stata negli Stati Uniti sino a quel punto così divisiva come quella del Vietnam, per non parlare del resto del mondo, occidentale e non. Quello che ha reso quella guerra "speciale" è legato indissolubilmente a due realtà che Scurati non menziona: il suo coincidere con gli anni Sessanta e Settanta – gli anni della "contestazione", in cui la mia generazione ha sì "vissuto" quella guerra, ma per opporvisi – e il suo essere un episodio della Guerra fredda – di un sistema in cui due blocchi ideologici e politici si fronteggiavano in modo tale che era chimerico pensare di sottrarsi alla

5 Giorgio Mariani, "Gli scrittori e il 'complesso militare-letterario'. Un'introduzione alla letteratura americana sulle guerre del nuovo millennio", *Ácoma*, n.s., 11 (2016), pp. 123-53.

sua logica binaria. A livello individuale si poteva non dare un senso al conflitto, ma a livello macro-politico ciò non era possibile.

Veniamo ora a Omero. Di Omero – e su questo il giovane Lukács aveva pienamente ragione – ce n'è stato uno solo. La letteratura ci ha certamente consegnato opere memorabili su tutte le guerre moderne, e credo sia inutile stare qui a elencarle. Ma chi sarebbe l'Omero della Guerra civile americana? Della Prima guerra mondiale? Della Seconda? Del Vietnam? Nessuna Epica è stata prodotta sulle guerre moderne: abbiamo una quantità di testi importanti, che spesso riproducono più o meno scopertamente e/o ironicamente stilemi e *topoi* del "modo epico" ma, oltre Omero, nessun Omero.⁶ Se dunque siamo orfani di un'epica delle guerre del nuovo millennio, lo siamo anche per quanto concerne le guerre che le hanno precedute, perché anche quando era certamente vivo il "sentimento della Storia" – per esempio durante la Resistenza – si sono scritte opere importanti ed "epiche" (come il *Partigiano Johnny*), ma nessuna epica *omerica*. Questo perché, ovviamente, sono i tempi a non essere "omerici", non perché manchino i grandi scrittori.

Ho detto più sopra che Scurati distingue tra perdita di "sentimento della Storia" e perdita della Guerra, ma a volte temo che, magari involontariamente, nel suo ragionamento le cose rischino di sovrapporsi. E allora vorrei chiudere provando a dare una diversa curvatura alla preoccupazione più profonda sottesa al pezzo di Scurati, e che io condivido appieno. Nello spiegare che cosa egli intenda per "sentimento della Storia", Scurati precisa che non ha in mente

una realtà oggettiva né il sapere riguardo a essa ma un sentire, singolare e insieme universale: quel sentimento del tempo capace di trascendere l'esistenza individuale consegnandola a un racconto più ampio, a un passato irredento e a un futuro di redenzione, nel cui divenire il nostro minuscolo, insulso essere nel presente possa finalmente riposarsi.

Leggendo queste righe si potrebbe addirittura concludere che Scurati ritrovi (e con questi condivide) in molti romanzi contemporanei una nostalgia delle "Grandi narrazioni" che il post-moderno ci ha insegnato a considerare non solo morte e sepolte, ma assolutamente pericolose. D'altro canto, come si potrebbe tenere assieme il singolare e l'universale senza una forma, per dirla ancora una volta con Lukács, di discorso almeno tendenzialmente "epico"? Certo, non una narra-

6 Cfr. Sergio Zatti, *Il modo epico*, Laterza, Bari 2000.

zione compiutamente e integralmente “omerica”, perché un mondo “greco” in cui il senso sia già dato è ovviamente fuori dalla nostra portata, ma forse non lo è una forma narrativa nella quale, in qualche modo, “destino individuale” e “destino della collettività” possano, se non coincidere perfettamente, quantomeno essere intrecciati.⁷

Ma perché, allora, pensare che solo il discorso bellico possa darci una grammatica e una sintassi per ritrovare una forma narrativa adeguata? Perché non proprio il “pacifismo”, propriamente inteso – inteso cioè, come una forma di *Polemos*, come disponibilità assoluta all’impegno individuale per il bene universale? Qui mi limito solo a segnalare l’ultimo libro di Judith Butler, *The Force of Nonviolence*, che su un terreno filosofico sviluppa un’argomentazione analoga a quella che – *si parva licet* – ho cercato anch’io di articolare, su un piano più strettamente critico-letterario, in relazione ad alcuni testi-chiave della letteratura americana.⁸ Per restare nell’alveo di quest’ultima, c’è una ricchissima tradizione culturale, filosofica e letteraria, che dai quaccheri a Ralph Waldo Emerson, da Henry David Thoreau a Martin Luther King, concepisce la lotta per la pace e la giustizia come una forma coraggiosa, pugnace, persino aggressiva, d’impegno individuale-universale. Un pacifismo che si configura, marxianamente, come movimento reale che abolisce lo stato di cose presenti. Qui, io credo, possiamo trovare davvero quello che Scurati, giustamente, invoca: un “racconto più ampio”, “un passato irredento” e “un futuro di redenzione”. Perché, o riusciremo a creare un bellicoso e intransigente eco-pacifismo universale, o scivoleremo sempre più velocemente verso la barbarie.⁹

Giorgio Mariani insegna letteratura americana presso l’Università Sapienza di Roma. È stato a lungo condirettore di *Ácoma* e, dal 2011 al 2015, presidente della International American Studies Association. Il suo ultimo libro è *Waging War on War: Peacefighting in American Literature*, University of Illinois Press, 2015.

7 Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 101.

8 Judith Butler, *The Force of Nonviolence: An Ethico-Political Bind*, Verso, London 2021; Giorgio Mariani, *Waging War on War: Peacefighting in American Literature*, University of Illinois Press, Urbana 2015.

9 Credo valga la pena di osservare che Lukács dichiarò di avere scritto la *Teoria del romanzo* (composta tra il 1914 e il 1916, e pubblicata poi nel 1920) come risposta alla Prima guerra mondiale. Per Lukács, lungi dal produrre senso, la guerra rappresentava il trionfo del non-senso, al quale, come avrebbe argomentato dopo la sua svolta marxista, solo la rivoluzione socialista poteva porre rimedio.

Per un'epica delle comparse. In risposta a "Combattere le battaglie dei propri avi" di Antonio Scurati

Giacomo Traina

Nelle foto che ritraggono gli spalti del Campidoglio cinti d'assedio dai sostenitori di Donald Trump durante la fallita insurrezione del 6 gennaio 2021, nel mare di simboli neonazisti, striscioni dei suprematisti bianchi e stemmi confederati, si intravedono alcune strane bandiere gialle. Tre strisce rosso sangue ne solcano lo stendardo, a simboleggiare il Nord, il Centro e il Sud di una terra allo stesso tempo ben lontana dai prati e dai colonnati neoclassici del National Mall di Washington, e in un certo senso, per via di un celebre memoriale poco distante, fin troppo vicina: il Vietnam, e nello specifico la Repubblica del Vietnam (Vietnam del Sud), l'alleato sconfitto dell'America, il cui improvviso collasso nella primavera del 1975 segnò gli ultimi, convulsi giorni dell'impegno militare degli Stati Uniti in Indocina.

Il vessillo quindi di uno stato dissolto, di una nazione fantasma, di una nota a margine negli annali della Guerra fredda. Eppure, la bandiera sudvietnamita (la *cờ vàng*, letteralmente "bandiera gialla/d'oro"), i cui colori, nella madrepatria, sono banditi da ormai quasi cinquant'anni, oggi si staglia sul cielo nevososo del Canada, trema nel vento del Pacifico dall'Australia alla California, e getta la sua ombra su decine di grigi *strip malls* americani, le cui corsie portano il nome di oscuri eroi caduti sul campo, morti sotto le insegne di un esercito dimenticato.¹ Per milioni di ex rifugiati, di fatto il Vietnam del Sud esiste ancora, seppure solo nell'immaginazione; e la Guerra del Vietnam, per chi l'ha persa, non è certo finita con l'arrivo dei carri nordvietnamiti nei viali alberati di Saigon. Non è affatto un caso che, negli Stati Uniti, una percentuale massiccia della diaspora vietnamita – conservatrice per tradizione e ferocemente anticomunista al punto che, nel 1999, i giornali dell'Orange County riportarono la notizia di un rally di quindicimila persone organizzato per protestare

1 Si veda Yến Lê Espiritu, *Body Counts: The Vietnam War and Militarized Refuge(es)*, University of California Press, Oakland 2014, pp. 130-134.

contro l'affissione, da parte di un negoziante locale, di un ritratto del padre/simbolo della rivoluzione, Hồ Chí Minh – abbia in gran parte sposato il trumpismo e tutto il corollario di ideologie e cospirazioni a esso relative. E non sorprende quindi vedere la *cờ vàng* issata fianco a fianco alla *Dixie flag* nelle foto dell'attacco a Capitol Hill, dal momento che “[i]n America, white nationalists and Vietnamese nationalists share a common condition: a radicalized nostalgia for a lost country and a lost cause”.²

Il revanscismo, le fantasie militariste della diaspora e la scia di sangue e violenza che le formazioni armate che ne derivarono si lasciarono alle spalle nel corso degli anni Ottanta³ sono alcuni dei pilastri che reggono il complesso edificio di *The Sympathizer* (2015), il romanzo d'esordio di Viet Thanh Nguyen, uno dei tre testi al centro del saggio “Combattere le battaglie dei propri avi” di Antonio Scurati. La voce del narratore senza nome, la grande invenzione di Nguyen, è una voce anomala, ibrida. Oltre a contenere, a re-immaginare le voci degli altri personaggi – dal momento che, nella finzione romanzesca, quello che leggiamo è di fatto un monologo, e, non a caso, tutti i dialoghi sono riportati senza virgolette, giacché la voce che sentiamo è sempre la stessa – essa contiene anche, da un lato, quelle di altri grandi ribelli del canone contemporaneo (*Invisible Man* di Ellison, ma anche i protagonisti di Céline, Lobo Antunes, Heller...), e, dall'altro, le storie dimenticate, i coni d'ombra della narrazione mainstream sul conflitto vietnamita. Su tutte: l'assurda vicenda della spia Phạm Xuân Ẩn, innamorato dell'America ma fedele alla rivoluzione;⁴ i tragici memoir dei sopravvissuti ai campi di rieducazione; e, per l'appunto, gli omicidi politici del Việt Tân, il Fronte di guerriglieri anticomunisti guidato dall'ammiraglio Hoàng Cơ Minh. Un movimento estremista, appoggiato da misteriose sovvenzioni governative, mantenutosi grazie a continue estorsioni ai danni della diaspora, autoinvestitosi della folle crociata della

2 Viet Thanh Nguyen, “There’s a Reason the South Vietnamese Flag Flew During the Capitol Riot”, *The Washington Post*, 14 gennaio 2021, <https://www.washingtonpost.com/outlook/2021/01/14/south-vietnam-flag-capitol-riot/>, ultimo accesso 22/11/21.

3 Si veda Phuong Tran Nguyen, *Becoming Refugee American: The Politics of Rescue in Little Saigon*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago-Springfield 2017, pp. 77-96.

4 Si veda Larry Berman, *Perfect Spy: The Incredible Double Life of Pham Xuan An, Magazine Reporter and Vietnamese Communist*, Harper Collins, New York 2007.

lost cause sudvietnamita, e infine destinato, come nel *Sympathizer*, a venire falciato dall'esercito del Vietnam comunista in una piccola guerra segreta al confine tra Laos e Thailandia. Una storia conosciuta da pochi, ma vera.

È inevitabilmente, dal momento che, sotto la vernice dello *spy novel*, il romanzo è prima di ogni altra cosa un "thriller di idee", la voce del narratore senza nome contiene anche quella dello stesso Viet Nguyen, il suo retroterra di accademico e il suo attivismo politico. Pertanto, non è errato sostenere, come fa Scurati nel saggio, che il romanzo è "la voce narrante di questo nostro attuale Occidente che non trova più le ragioni per cantare le guerre che ancora ci restano da combattere". Se la satira di Nguyen decostruisce chirurgicamente le narrazioni canonizzate del conflitto, assestando un colpo mortale al topos stantio che vuole la guerra come una tragedia tutta americana, di cui il Vietnam e i suoi popoli non sarebbero che il fondale colorato, è anche inevitabile scorgere, camuffate dietro le tinte anni Settanta del romanzo, molte ansie politiche figlie della nostra epoca.⁵ Eppure, la 'voce narrante dell'Occidente' di cui parla Scurati è in teoria una voce vietnamita, che scrive a un destinatario vietnamita, in lingua vietnamita. L'inglese letterario di Nguyen è un "literary dubbing",⁶ una traduzione fittizia; ma il focus è sul Vietnam, sulle sue divisioni e lacerazioni, di cui il narratore, il meticcio dalle due menti, è in qualche modo una sorta di allegoria vivente. E nel vedere le bandiere sudvietnamite sventolare a fianco di quelle dei seguaci di QAnon nelle foto dell'attacco di Capitol Hill, viene da chiedersi se, di fatto, la Guerra del Vietnam sia davvero, come scrive Scurati, solo "l'ultimo ricordo di gioventù di un Occidente ormai senile", un "conflitto ormai remoto", e non piuttosto qualcosa di ben vivo e di mai davvero compreso, che non nasce e non finisce con l'impegno statunitense nel Sud-est asiatico, ma che ancora oggi continua a essere combattuto sotto altre forme, in altri campi di battaglia.

5 A titolo di esempio, basti menzionare gli accenni, nelle scene di tortura, al manuale *KUBARK*, un vademecum di tecniche testate dalla CIA negli interrogatori sui prigionieri comunisti nel Vietnam del Sud, e in seguito puntualmente riprese nei *black sites* dell'Agenzia sin dai primi mesi della Guerra al Terrore. Si veda Hayley C. Stefan, "Tortured Images in Viet Thanh Nguyen's *The Sympathizer* and the War on Terror", *College Literature*, XLVIII, 2, (primavera 2021), pp. 209-232.

6 Si veda Ben Tran, "The Literary Dubbing of Confession", *PMLA*, Vol. CXXXIII, No. 2 (Marzo 2018), pp. 413-419.

In tal senso, è interessante l'accostamento compiuto da Scurati tra il *Sympathizer* e altre narrazioni "post-memoriali", che dalla contemporaneità volgono lo sguardo alle guerre del passato. Nel caso di Nguyen, il "double bind narrativo" che lega i figli-scrittori ai padri-testimoni è forse il più ravvicinato, e problematico, tra gli esempi riportati nel saggio. Il romanziere/*scholar*, difatti, è un membro della cosiddetta 'generazione 1.5': nato nel 1971 in un Vietnam devastato dalle bombe e dai defolianti, fuggito dal paese all'età di quattro anni col resto della famiglia, cresciuto in seno a una comunità di esuli amareggiati, prigionieri del proprio rancore, egli ha, in un certo senso, visto la guerra senza vederla. Il mancato "legame diretto con il fatto storico" postulato da Scurati, è quindi, nel suo caso specifico, una questione più sfumata. Se Nguyen non può ricordare il crepitio degli M16 dei soldati sudvietnamiti, le urla dei civili accalcati davanti al cancello dell'ambasciata americana, o il rollio delle onde del Mar Cinese Meridionale durante l'esodo finale, è un fatto che le sue orecchie abbiano *fisicamente* udito questi suoni. Tuttavia, è del resto evidente come, nel descriverli, egli, e con lui altri autori della diaspora vietnamita, abbia dovuto attingere a piene mani dalle "iconografie mediatiche" di cui parla Scurati; se non altro, come vedremo a breve, per rovesciarle, o per riappropriarsene politicamente.

A quanto emerge dalle interviste, Viet Nguyen ha trascorso anni a interrogarsi non solo sull'impatto dell'avventura neocoloniale americana, ma anche sulle conseguenze, ben più radicali e durature, del lungo dominio coloniale (e culturale) esercitato dalla Francia sul popolo di cui è figlio (e di cui porta il nome). Nguyen, in altre parole, ha consacrato la propria arte e la propria ricerca a quello che Scurati definisce efficacemente "[i]l sentimento della Storia". E a ben vedere, risulta corretto anche l'accostamento che Scurati compie tra l'opera dello scrittore californiano e quella di altri autori accomunati dal bisogno di "combattere le battaglie dei propri avi", nonostante il padre di Nguyen fosse un commerciante, e non un militare. Difatti, nell'ottica di Nguyen le storie dei profughi, degli ultimi, degli "unwanted, ... unneeded, ... unseen",⁷ sono a tutti gli effetti storie di guerra, perché è la guerra che le ha prodotte e che le ha rese possibili. Il

7 "...[S]graditi... indesiderati ... ignorati...". Viet Thanh Nguyen, *The Committed*, Grove Press, New York 2021; cit., Corsair, Londra 2021, p. xi. Tr. it. di L. Briasco, *Il militante*, Neri Pozza, Milano 2021, p. 9.

dramma dei *boat people* vietnamiti, che nel seguito del *Sympathizer*, *The Committed* (2021) Vo Danh accosterà non senza una punta di ironia all'epopea dei Padri Pellegrini,⁸ è rovesciato da Nguyen in una nuova forma di epica, un'epica degli ultimi, dei dannati della terra, in cui il viaggio si fa trascendenza, e la miseria e la disperazione si tingono di eroismo. Dipingere i rifugiati (o, se è per questo, i civili sfigurati dal napalm) *soltanto* come vittime, ci dice Nguyen, significa in realtà appiattare le loro storie, disumanizzarle, rinchiuderle dentro i recinti di una narrazione preordinata. E quindi, per come è presentata nel racconto "War Years" (2017), tratto dalla raccolta *The Refugees*, a oggi l'unico scritto nguyeniano di derivazione autobiografica,⁹ quella dei suoi genitori, una coppia di negozianti di San Jose curvi fino a sera sul registratore di cassa, schiacciati tra le strettezze, l'odio razzista dei concorrenti e la paura di venire rapinati, è a tutti gli effetti una "battaglia dei propri avi", che Nguyen, nell'atto stesso di descriverla in tutta la sua umanità e in tutte le sue imperfezioni, continua a combattere con altri mezzi.

Le guerre di oggi, sostiene Scurati, nel loro essere "aliene", asettiche, distanti, non avranno mai un "loro Omero" pronto a raccontarle. Se con le guerre di oggi si intendono le imprese imperialiste degli "eserciti professionali" o la spietata tecnologia di morte dei *drone strikes*, e se con Omero si intende il poeta dell'*Illiade*, viene difficile dargli torto. Ma se viceversa si pensa all'*Odissea*, o magari agli esametri di Virgilio, alle poetiche dell'esilio, del *nostos*, dei naufraghi sporchi di sale che scoppiano a piangere davanti al loro ospite – se, insomma, si accetta l'assunto nguyeniano che una "vera storia di guerra" non può non essere anche una storia delle *conseguenze* (e delle cause) della guerra – la prospettiva non potrà che cambiare. Solo per rimanere nel campo della letteratura della diaspora vietnamita, è un fatto che, di anno in anno, sempre più voci "post-memoriali" di poeti, romanzieri, saggisti, *graphic memoirists* e documentaristi continuano a levarsi dal mucchio; e se molte di queste voci sono riuscite, come nel *Sympathizer*, a trasformare in grande letteratura l'amarezza,

8 Si veda *ivi*, p. 35.

9 Viet Thanh Nguyen, *The Refugees*, Grove Press, New York 2017. Accidentalmente, per via dei riferimenti espliciti al Việt Tân, "War Years" è anche l'unico racconto dell'edizione vietnamita della raccolta a essere caduto sotto le forbici della censura di stato.

la paranoia e il revanscismo degli esuli, non vi è motivo di dubitare che, ammassati nella stiva di un aereo militare in fuga dal collasso di un altro stato cliente, non mancheranno mai, purtroppo, nuovi Omeri pronti a cantare anche le guerre di domani.

In conclusione, è doveroso un ultimo appunto. Nel saggio, Scurati fa giustamente riferimento alla scia di “grande letteratura” e di “grande cinema” che la guerra del Vietnam ha lasciato dietro di sé. E puntuale, in tal senso, è anche il riferimento alla sottotrama “hollywoodiana” del romanzo, la satira al vetriolo tramite cui Nguyen, ibridando scene e immagini dei grandi capolavori che per primi hanno gettato una luce critica sul conflitto (*Apocalypse Now* e *Full Metal Jacket*) a quelle di lavori minori, o di pellicole smaccatamente reazionarie come *The Green Berets* o la serie dei *Missings in Action*, ipotizza un unico, fittizio kolossal-mostro di Frankenstein che con la sua stessa esistenza dimostra come, paradossalmente, i film a favore e contro la guerra siano più simili tra loro di quanto si voglia ammettere. Hollywood, la “fabbrica di storie americane” di cui parla Scurati, è di fatto, insinua Nguyen per bocca del Capitano, “the most efficient propaganda machine ever created”.¹⁰ Il suo *soft power* ha trasformato il nome di un paese in quello di una guerra e il nome di una guerra in una galleria di fermi immagine: Wagner e gli elicotteri, De Niro con la pistola alla tempia, la posa sacrificale di Willem Dafoe... un Vietnam nel quale i vietnamiti non sono che comparse, ombre, o vittime, mai persone. Per la prima volta, chiosa il Capitano, sono stati i perdenti a scrivere la storia: “[n]o one remembered the extras”.¹¹

La storia della guerra è quindi per Nguyen soprattutto la storia delle sue rappresentazioni. A dire di Scurati, la sua sarebbe un’ammissione di sconfitta: quella dello scrittore e del suo doppio, il narratore, sarebbe “la speciale condanna di chi deve condurre un’esistenza postuma, venendo dopo la fine”. Eppure, grazie al Pulitzer e al successo di critica, l’epica delle comparse di *The Sympathizer* ha indubbiamente contribuito a scardinare questa impasse; entrando, come ultimo arrivato – e non senza dover sgomitare – nel pantheon delle grandi

10 “...[L]a più efficiente macchina propagandistica che fosse mai stata creata...”. Viet Thanh Nguyen, *The Sympathizer*, Grove Press, New York 2015, cit., Corsair, Londra 2015, p. 175; tr. it. di L. Briasco, *Il Simpatizzante*, Neri Pozza, Milano 2016, p. 184.

11 “Nessuno si ricordava mai delle comparse”, *ivi*, p. 204; ed. it., p. 213.

narrazioni canonizzate sul conflitto vietnamita, Viet Nguyen ha spostato il focus dal cuore di tenebra americano e dalle sue fantasie di vendetta, alle storie dimenticate, invisibili (o invisibilizzate), di chi quella guerra l'ha subita senza avere scelta. Dal pianto del capitano Willard ubriaco nella sua stanza d'hotel, se vogliamo, al destino della signora delle pulizie vietnamita costretta a lavarne le lenzuola dal vomito il mattino dopo. Regalando a comparse come lei "un'esistenza postuma" che forse suona più come un riscatto che una condanna.

Giacomo Traina è dottorando in Letteratura americana presso Sapienza Università di Roma. Il suo progetto di ricerca è incentrato sulla memoria della Guerra del Vietnam nella letteratura vietnamita americana contemporanea. Nel 2019, la sua tesi di laurea magistrale sul tema dell'incompletezza nelle opere di Herman Melville ha vinto il premio Agostino Lombardo dall'*AISNA* (Associazione Italiana di Studi Nord Americani).

In Transfer. Perspectives on the Reception and Translation of American Literature in Italy

Cinzia Scarpino

The article offers a brief survey of the history of the Italian reception and translation of 20th-century American literature, highlighting that this field of research has been, so far, only of tangential concern to either Italian “americanisti” or italianists/comparatists. The article also addresses some of the interdisciplinary challenges facing this field of research, in which diverse methodologies clash (e.g. Literary transfer theory and Polysystem theory).

From One Civil War to Another: Uncle Tom, the American Secession and the Unity of Italy

Enrico Botta

The article focuses on the reception of *Uncle Tom's Cabin* during the two decades following its first Italian translation (1852-1871). The novel represented not only an exciting and engaging text, but also a tool for interpreting many of the events and issues of the Risorgimento. In particular, until 1861 many Italians perceived Tom's enslavement and George, Eliza, and Harry's escape as an allegory of their subjection to and struggle against the Habsburgs and the Bourbons. Later, the most attentive readers interpreted the foreshadowing of the crises between North and South as a premonition of the events that were to conclude the process of national unification in 1871.

“Our International Copyright Law”: Theory and Practice of Translation Rights in Early 20th-Century Italy

Anna Lanfranchi

The essay demonstrates how the development of 19th-century international copyright frameworks represented a driving force for the growth of the Italian translation industry and for the reception of works by US authors. By combining the analysis of legal texts with the scrutiny of publishers' and literary agents' archives, this article explores Italy's gradual acceptance of the Berne Convention (1886), the bilateral treaty with the United States (1892), as well as the nature of the transnational networks channelling translation rights of US works to Italian publishing houses in the first half of the 20th century.

Sherwood Anderson in between Ada Prospero and Cesare Pavese: Translations, Transfusions, Trajectories

Anna De Biasio

The essay discusses the first two Italian translations of, respectively, *Winesburg, Ohio* and *Dark Laughter* by Sherwood Anderson, by comparing the trajectories, postures, and translations styles of Ada Prospero (*Solitudine*, 1931) and Cesare Pavese (*Riso nero*, 1932). Despite the striking homology of their positions in the intellectual field of Turin in the 1930s, through their translations and paratextual work Prospero and Pavese offered two very different images of Sherwood Anderson. Quite modest and idealistically-oriented, Prospero enhanced the crepuscular side and the Christian subtext of Anderson's work, often “domesticating” in her translation the latter's experimental use of slang. In contrast,

the exuberant and self-assured Pavese exalted Anderson's sensual vitality, opting for an intensely "foreignizing" translation style. Pavese's "version" of Anderson would prove instrumental not only to his own literary career, but also to forging a vastly influential image of American literature as a space of authenticity, freedom, and regeneration. This essay claims that despite of Pavese's narrative, Prospero gave a significant contribution to the creation of a "mito americano" in Italian culture, by consciously promoting Sherwood Anderson (among other American authors) as a literary and cultural novelty.

Impegno nero: Italian Intellectuals and the African-American Struggle

Charles L. Leavitt IV

In the aftermath of the Second World War, Italian intellectuals participated in Italy's reconstruction with an ideological commitment inspired by the African-American struggle for equal rights in the United States. Drawing on the work of authors including Italo Calvino, Giorgio Caproni, Cesare Pavese, and Elio Vittorini, this essay argues that postwar Italian intellectual *impegno* – defined as the effort to remake Italian culture and to guide Italian social reform – was united with a significant investment in the African-American cause. The author terms this tendency *impegno nero* and traces its development in the critical reception of African-American writers including W.E.B. DuBois, Langston Hughes, and Richard Wright. *Impegno nero* revived and revised the celebrated "myth of America" that had developed in Italy between the world wars. Advancing a new, postwar myth, Italian intellectuals adopted the African-American

struggle in order to reinforce their own efforts in the ongoing struggle for justice in Italy.

The Role of Networks of Collaboration in the Dissemination of Beat Literature in Italy

Andrea Romanzi

This article investigates Fernanda Pivano's work of dissemination of American counter-culture literature in Italy by focussing on the main networks of collaboration that the translator and cultural broker established with key literary figures in Italy and in the United States. Drawing on the most recent synergies between network theory and cultural sociology, this contribution aims at shedding light on the mechanisms of accumulation of social capital through the creation of professional connections, and on how the creation of strategic networks shaped the translator's agency and trajectory across the literary field, consequently affecting the reception and diffusion of Beat literature in Italy from the 1960s onwards.

Publishing Pynchon in Italy: Paths, Protagonists, Perspectives

Paolo Simonetti

The essay aims at reconstructing the processes that led to the publication and circulation of Thomas Pynchon's works in Italy from the mid-1960s to the present day, so as to shed light on the fragmented and distorted reception of Pynchon's corpus between the 1980s and the 2000s. The first section examines the organization of Bompiani publishing house in the 1960s and 1970s, as Pynchon's early Italian reception was tied to the publisher's policies. The second section

focuses on the translation of *V.* by Liana Burgess, which Pynchon himself appreciated. The last section summarizes the subsequent Italian critical reception of Pynchon, conditioned by the general reorganization of the publishing industry affecting both Europe and the United States.

Rhetorics and Language of Afro-American Literary Criticism: Notes on the Legacy of Henry Gates's *Signifying Monkey*

Vincenzo Maggitti

Afro-American literature has suffered a long-lasting exclusion from the theoretical discourse that gave shape to the canon of US literature. The exclusion was based on the biased conviction that no theoretical approach was necessary to deal with a literary output characterized by its imitative attitude towards the canonical works of Western literature. This article argues that Afro-American literary theorists see imitation as an active creative process that sets Afro-American literature apart from the white Western canon by embodying African-American oral discourse into writing.

The article develops a new reading of Gates's *The Signifying Monkey* in response to the recently appeared Italian translation, highlighting how Gates's book argued for the academic relevance of black studies through a close reading of literary texts. Prompted by Gates's interdisciplinary approach, the author examines other, more recent, manifestations of the rhetorical powers exhibited in Afro-American works, covering cinema and trans-medial occurrences in contemporary black novels.

Where She is From. Genesis and Compositional Strategies of Joan Didion's *Where I Was From*

Sara Sullam

Joan Didion achieved global success with *The Year of Magical Thinking* (2005), which contributed to a renewed interest in the genre of memoir. Yet Didion's shifting towards this genre can be backdated to 2003, the year in which she published *Where I Was From*. This article focuses on the genesis and the compositional strategies of Didion's 2003 work. I argue that *Where I Was From* should be considered as a watershed within Didion's corpus. In her 2003 memoir, Didion reshapes her authorial identity by moving back and forth between different literary genres, on which she grafts political and cultural discourses already present in her previous works.

Fighting the Wars of Our Forefathers: Memory, History, and Novel in Philipp Meyer, Viet Thanh Nguyen, and Richard Flanagan

Antonio Scurati

This essay argues that many recent important European narrative works (often "non-novels" that have innovated the form of the novel) stem from a yearning for a "lost feeling for History". These works are all written by novelists born at least two decades after the end of WWII, the tragic-epic focus of the century portrayed in their writings. Focusing on what he calls the "Novel of Post-History", Scurati extends his analysis to extra-European literatures in English, comparing Anglo-American and Australian writers, with a specific emphasis on Viet Thanh Nguyen's *The Sympathizer* (2015) and Philipp Meyer's *The Son* (2013).

**Epic, War, Peace: On Antonio Scurati's
"Fighting the Wars of Our Forefathers"***Giorgio Mariani*

The narrative impasse described by Antonio Scurati, whereby a generation of writers feel they can no longer fight "the wars of their forefathers", is strangely analogous to the fracture between the world of the epic and the world of the novel described by the young Lukács in his *Theory of the Novel*. Yet, notwithstanding the nostalgia and disenchantment pervading his reflections, Scurati's invocation of a narrative capable of redeeming the past and the present, and of projecting us into a more hopeful future, registers a need for epic narratives, where the destiny of the individual and that of a larger community may be, if not identical, at least strongly intertwined.

An Epic of Extras: A Response to Antonio Scurati's "Fighting the Wars of Our Forefathers"*Giacomo Traina*

This response to Antonio Scurati's essay addresses in particular the section about Viet Thanh Nguyen's *The Sympathizer* (2015). Nguyen's novel, Scurati argues, is akin to other post memorial narratives produced by Western authors, which deal with the memory of "the wars of their forefathers." The article questions Scurati's view of Nguyen's depiction of the Vietnam War as a thing of the past, by pointing out how, from the perspective of the Vietnamese diaspora that Nguyen addresses in the novel, the war is in fact still fought in memory.