

2. Lo sfondo culturale: la cultura americana nell'Italia degli anni Venti e Trenta

2. 1. La diffusione della cultura americana

Obiettivo di questo capitolo è delineare le modalità di ricezione della cultura americana in Italia durante il regime fascista, mettendo in luce la sua complessità irriducibile alla dicotomia politico-ideologica tra “l’antiamericanismo dei fascisti” e “l’americanismo degli antifascisti”. Innanzitutto, nella prima parte, illustrerò la diffusione della cultura americana avvenuta nell’Italia degli anni Venti e Trenta, che costituisce uno degli aspetti soventemente trascurati nella maggior parte degli studi sul “mito americano” di Pavese.

Come ho esposto nel capitolo precedente, lo studio di Dominique Fernandez, *Il mito dell’America*, rappresenta uno dei lavori più importanti e influenti per il filone degli studi sull’americanismo pavesiano; tuttavia, recentemente, alcuni punti della sua tesi sono stati messi in discussione¹. Valerio Ferme, ad esempio, è in dissaccordo con la periodizzazione relativa al mito americano, collocato da Fernandez tra il 1930 e il 1950². Mentre quest’ultimo considera Pavese e Vittorini i pionieri del mito americano, Ferme li considera gli ultimi arrivati, sostenendo che un grande interesse per la cultura statunitense era già presente prima del 1930 in varie forme, e non era espresso solo dal sogno americano degli emigrati, ma anche e soprattutto era centrale nella diffusione

¹ Tra gli studi recenti al riguardo, mi riferisco in particolare a Valerio Ferme, *Tradurre è tradire*, cit.; Claudio Antonelli, *Pavese, Vittorini e gli americanisti*, cit.; Fabio Ferrari, *Myths and Counter-myths of America*, cit.

² Fernandez colloca il periodo del mito americano, dando importanza maggiore alla figura di Pavese: mentre il 1930 rappresenta l’anno della pubblicazione del primo saggio di Pavese su Sinclair Lewis, il 1950 rappresenta l’anno della sua morte. Dominique Fernandez, *Il mito dell’America*, cit., pp. 11-12.

della cultura americana avvenuta negli anni Venti³.

La differente posizione dei due critici deriva principalmente dal fatto che mentre Fernandez tratta l'americanismo degli intellettuali italiani sostanzialmente come un fenomeno a sé stante, Ferme lo esplora in relazione a vari fenomeni coevi, prestando attenzione anche al ruolo della cultura di massa nella società italiana.

Fernandez dichiara in modo esplicito la sua posizione all'inizio del suo studio: «Non ci proponiamo, in questo libro, di studiare il mito popolare dell'America, come l'hanno vissuto tanti italiani, gli emigranti, i candidati all'emigrazione, le famiglie degli emigrati, i poveri e i diseredati del Sud – il mito dell'Eldorado, della ricchezza facile, della felicità a portata di mano»⁴. L'intenzione di Fernandez consiste dunque nell'esaminare il mito americano “colto”, ovvero quello degli intellettuali italiani, e non il mito “popolare” dei proletari, anche se il critico, in seguito, aggiunge sinteticamente che il secondo esercitò non poca influenza sulla formazione del primo⁵.

È da precisare che, con il termine il “mito popolare”, Fernandez si riferisce esclusivamente al mito americano dei “poveri” (gli emigranti, i candidati all'emigrazione, la famiglie degli emigrati), e dunque non al mito americano formatosi tra i numerosi italiani appartenenti a differenziati strati sociali attraverso la diffusione della cultura statunitense. Benché Fernandez faccia un fugace riferimento al legame tra il cinema americano e l'americanismo degli intellettuali⁶, tale aspetto non viene esplorato in dettaglio nel suo studio.

Un altro punto della tesi di Fernandez messo in discussione dagli studi recenti consiste nella sua interpretazione fortemente politica del mito americano, basata sulla contrapposizione tra l'antiamericanismo del regime e l'americanismo degli intellettuali

³ Valerio Ferme, *Tradurre è tradire*, cit., p. 23, 86.

⁴ Dominique Fernandez, *Il mito dell'America*, cit., p. 7.

⁵ *ivi*, pp. 7-8. «Ma è probabile che, senza il mito popolare degli emigrati, non si sarebbe avuto il mito colto degli intellettuali».

⁶ *ivi*, pp. 76-82.

antifascisti⁷. Negli anni recenti vari studiosi, come Claudio Antonelli, Fabio Ferrari e Valerio Ferme, contestano tale contrapposizione, sottolineando il fatto che l'atteggiamento dei fascisti nei confronti della cultura americana non fu né coerente né compatto nel corso del ventennio⁸.

In primo luogo, almeno fino alla prima metà degli anni Trenta, il regime rimaneva abbastanza tollerante nei confronti della diffusione delle culture straniere per varie ragioni politiche, economiche e culturali, di cui discuterò più avanti. Quindi per molti anni durante il ventennio ci fu, in realtà, una forte presenza di elementi provenienti dalle culture straniere nel paese, inclusa quella americana.

Inoltre, l'atteggiamento del regime nei confronti degli Stati Uniti non fu costantemente antagonistico. Infatti se è vero che ci furono esponenti del fascismo fortemente nazionalisti e tradizionalisti, i quali esprimevano opinioni drasticamente negative sulla società americana, è altrettanto vero che molti fascisti assunsero un atteggiamento ambiguo, o in certi casi addirittura favorevole⁹.

Claudio Antonelli contesta l'eccessiva politicizzazione del mito americano presente nella maggioranza degli studi al riguardo, insistendo sul fatto che gli italiani appassionati di cultura americana non fossero appunto tutti "americanisti antifascisti". Il critico scrive:

La maggior parte dei critici è concorde nel vedere nel mito dell'America una mongolfiera fantastica che permise a Vittorini, a Pavese e a qualche altro intellettuale, d'innalzarsi sopra l'asfittica palude italiana, dominata anche nel campo delle lettere dai temi obbligati del nazionalismo e dell'autosufficienza autarchica, e di spaziare sulle

⁷ Al riguardo della politica culturale del regime, Fernandez afferma: «A partire dal 1930, il regime fascista, ora fermamente consolidato in quanto regime politico, si sforza di affermarsi come regime culturale. L'arte occidentale moderna è condannata come immorale e antipatriottica, e si incoraggia con tutti i mezzi, dalla minaccia all'adulazione, la produzione di opere italiane. D'Annunzio e Marinetti, i due talenti più chiassosi dell'epoca, si schierano a favore di Mussolini. Resta da combattere l'influenza perniciosa delle letterature straniere». Dominique Fernandez, *Il mito dell'America*, cit., p. 12.

⁸ Valerio Ferme, *Tradurre è tradire*, cit.; Claudio Antonelli, *Pavese, Vittorini e gli americanisti*, cit.; Fabio Ferrari, *Myths and Counter-myths of America*, cit.

⁹ Discuterò questo punto in dettaglio nella seconda sezione del capitolo.

vaste e primitive lande e sugli arditi grattacieli del Nuovo Mondo, popolato da un'umanità più giovane, più vitale e più intensa. A questa matrice politica danno preminenza assoluta sia gli esegeti del fenomeno sia i protagonisti stessi dell'avventura americana, i cosiddetti americanisti. Occorre precisare: non proprio tutti. Vi è anche chi non seppe resistere al fascino dell'America, pur non trovando nulla da ridire sulla dittatura mussoliniana. Mi riferisco a Vittorio Mussolini, al quale si deve questa confessione: “*il jazz, la letteratura, il cinema americano mi avevano fatto amare l'America dei blues, di Dreiser e Dos Passos, di Faulkner e Lee Masters, di King Vidor e Frank Capra*”.¹⁰

Come illustra l'esempio di Vittorio Mussolini, per buona parte del ventennio numerosi italiani, inclusi quelli che aderivano al fascismo, erano affascinati dalla cultura americana, in particolare del campo della musica, del cinema e della letteratura. Con questo esempio, non intendo certo negare l'aspetto fortemente xenofobo del regime, ma cercare di mettere in luce il fatto che l'americanismo esistesse non solo tra gli intellettuali di sinistra ma anche fra alcuni aderenti al regime.

Venendo a Pavese, benché sia innegabile il significato politico del suo mito americano, ritengo necessario esplorare vari aspetti trascurati del suo americanismo, non riducibili alla schema d'opposizione politico-ideologica, prendendo in considerazione il complesso contesto storico e culturale in cui si colloca.

Prima di passare a esaminare il contesto culturale degli anni Venti e Trenta, è opportuno precisare che la questione dell'americanismo in senso generale non inizia in quegli anni ma risale alla fine dell'Ottocento. Infatti l'emigrazione verso le Americhe, avvenuta su vasta scala nel periodo che si colloca tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento costituisce il fattore principale della diffusione estesa dell'americanismo in Italia. Le lettere e i soldi mandati dagli emigrati nei paesi di provenienza, insieme ai racconti diretti dei rimpatriati, esercitarono un ruolo centrale nella formazione del mito

¹⁰ Claudio Antonelli, *Pavese, Vittorini e gli americanisti*, cit., p. 20. (Antonelli cita le parole di Mussolini da Vittorio Mussolini, *Mussolini e gli uomini del suo tempo*, Roma, Ciarrapico 1988, p. 55)

americano, soprattutto nel Sud Italia¹¹.

Inoltre, ebbero un ruolo importante anche le rubriche tenute sui periodici, spesso accompagnate da illustrazioni o fotografie. Fu particolarmente influente «La Domenica del Corriere», il giornale settimanale più popolare e diffuso in Italia, sul quale apparvero numerosi articoli e rubriche riguardanti gli Stati Uniti¹². Claudia Dall'Osso sostiene che attraverso la mediazione di riviste come «La Domenica del Corriere» e attraverso i vari contributi letterari e giornalistici del periodo, che si colloca tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, venne costruito il nucleo dominante di idee, impressioni e immagini sugli Stati Uniti¹³.

Dopo la prima guerra mondiale iniziò una nuova fase del mito americano, con la diffusione della cultura americana in diversi campi come cinema, moda, musica, pubblicità, riviste e romanzi popolari. Nelle grandi città italiane come Torino era già iniziata l'industrializzazione applicata alla cultura e basata su tecnologie moderne di riproduzione, ma comunque in scala minore rispetto agli Stati Uniti, i quali, con un aumentato potere economico, volevano già allargare il loro mercato in Europa. In questo periodo perciò, l'Italia cominciò a importare dagli Stati Uniti non solo i prodotti culturali ma anche modelli per usufruire delle nuove tecnologie e dei mezzi di comunicazione di massa.

Valerio Ferme analizza approfonditamente questo cambiamento del rapporto

¹¹ È nota la descrizione delle case di contadini lucani in *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi, un romanzo basato sulle sue esperienze durante l'esilio dal 1935 al 1936 in Lucania: «Da un lato c'era la faccia negra ed aggrondata e gli occhi larchi e disumani della Madona di Viggiano: dall'altra, a riscontro, gli occhietti vispi dietro gli occhiali lucidi e la gran chiostra dei denti aperti nella risata cordiale del Presidente Roosevelt, in una stampa colorata. Non ho mai visto, in nessuna casa, altre immagini: né il Re, né il Duce, né tanto meno Garibaldi, o qualche altro grand'uomo nostrano, e neppure nessuno dei santi, che pure avrebbero avuto qualche buona ragione per esserci: ma Roosevelt e la Madonne di Viggiano non mancavano mai. [...] A volte, una terza immagine formava, con quelle due, una sorta di trinità: un dollaro di carta, l'ultimo di quelli portati di laggiù, o arrivato in una lettera del marito o di un parente, stava attaccato al muro con una puntina sotto alla Madonna o al Presidente o tra l'uno e l'altro, come uno Spirito Santo, o un ambasciatore del cielo nel regno dei morti.»

¹² Claudia Dall'Osso, *Voglia d'America: Il mito americano tra Otto e Novecento*, Roma, Donzelli 2006, p. 7.

¹³ *ibid.*

culturale tra gli Stati Uniti e l'Italia, evidenziando l'importanza dei fattori economici.

Alla fine della Grande Guerra, la bilancia del potere economico e politico nel mondo occidentale si spostò oltreoceano; infatti gli Stati Uniti, che avevano prestato ingenti somme agli 'alleati' francesi, inglesi ed italiani durante la guerra, si trovarono rafforzati in tutti i sensi, anche perché non dovettero fare immediatamente i conti con la difficile situazione economica che turbò il dopoguerra di molti paesi europei. In virtù dei prestiti elargiti alle nazioni europee durante la guerra, si verificò dunque per gli americani una situazione alquanto favorevole agli scambi commerciali e culturali: il cinema e la musica jazz cominciarono, per esempio, ad invadere i mercati europei sulle orme delle truppe volontarie accorse nel 1918 a dar man forte agli alleati contro i tedeschi e gli austriaci. Questo fenomeno cominciò ad influenzare il sistema culturale italiano, [...] ma non fu certo visto di buon occhio dalla maggioranza degli intellettuali tradizionali, soprattutto i letterati, che vedevano nei nuovi media (il cinematografo, la radio, le riviste illustrate) rivali pericolosi, usurpatori della loro 'sfera d'influenza' nel campo culturale¹⁴

Come Ferme riporta, la cultura americana si diffuse nell'Italia del periodo soprattutto in tre campi – la musica, il cinema e l'editoria –, influenzando il sistema culturale italiano e suscitando reazioni sia positive che negative.

Tuttavia, è necessario precisare che, la diffusione dei prodotti americani, così come l'industrializzazione della cultura, avvenne in modo geograficamente eterogeneo all'interno del paese. David Forgacs, ne *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-2000)*, illustra come vi fossero disuguaglianze geografiche non solo per quanto riguarda l'alfabetizzazione, ma anche nella diffusione e consumo dei mass media: «la stampa, il cinema, la radio e la televisione ebbero il loro primo sviluppo e la maggiore proporzione di pubblico nelle grandi città e nei capoluoghi di provincia, vale a dire in zone dove la densità della popolazione era più elevata, vicine o collegate ai centri di distribuzione dove in media gli abitanti avevano un reddito discrezionale più alto»¹⁵. Come aggiunge in seguito Forgacs, un grande divario tra il Nord e il Sud si evince

¹⁴ Valerio Ferme, *Tradurre è tradire*, cit., pp. 39-40.

¹⁵ David Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-2000)*, cit., p. 30.

anche dai dati relativi al valore medio della spesa pro-capite per il cinema che dimostrano quanto il cinema fosse maggiormente diffuso nelle zone settentrionali rispetto a quelle meridionali¹⁶. La città di Pavese, Torino, si presentava dunque come uno dei luoghi più avanzati in termini d'industrializzazione della cultura, elemento sul quale si poteva basare la diffusione della cultura statunitense.

Nelle pagine successive, analizzerò come la cultura americana si diffuse nelle grandi città italiane degli anni Venti e Trenta, focalizzandomi su tre ambiti principali: musica, cinema ed editoria.

Musica

In ambito musicale, si riscontra che il jazz iniziò a diffondersi negli anni Venti e ottenne una popolarità più vasta negli anni Trenta. Come ho indicato nel primo capitolo, anche Pavese ne fu appassionato e chiese più volte ai suoi amici negli Stati Uniti di fornirgli dischi e suggerimenti. Del resto, la musica americana stava affascinando giovani italiani al punto che alcuni non si limitarono ad importarli e ascoltarli: a partire dall'inizio degli anni Venti, nelle grandi città italiane, nacquero varie jazz band e locali per ascoltarle da vivo.

Il successo del jazz si deve principalmente alle tecnologie dei dischi e della radio, che permisero alla musica di attraversare l'oceano, liberandosi dai vincoli del momento e dal luogo del concerto. Nel 1925, venne inaugurato il primo programma radiofonico giornaliero dedicato al jazz, che si collegava con il salone di un grand hotel romano dove suonavano orchestra di vario tipo¹⁷. Tuttavia è da sottolineare che a quei tempi

¹⁶ *ibid.* Scrive Forgacs: «Ad esempio nel 1936 la media della spesa pro-capite per il cinema (una forma di spettacolo a relativamente basso costo) nelle principali città era di 40 lire in Lombardia, 35 in Piemonte, 36 in Liguria, 38 in Friuli Venezia Giulia, 32 in Emilia Romagna, 29 in Toscana, 18 nelle Marche, 15 negli Abruzzi-Molise, 20 in Campania, 22 in Puglia, 16 in Sicilia e 9 lire rispettivamente Basilicata e Calabria. Nel Lazio si spendeva molto per il cinema (42 lire) ma la cifra era distorta dalla presenza di Roma con il suo vasto pubblico cinematografico».

¹⁷ Luca Cerchiari, *Jazz e fascismo: dalla nascita della radio a Gorni Kramer*, Palermo, L'EOPS 2003, p. 63.

avere una radio o un grammofono nella propria abitazione era ancora un privilegio per pochi italiani. Anche se i programmi radiofonici di jazz aumentarono nella seconda metà degli anni Venti, le occasioni di ascolto erano ancora limitate alla classe aristocratica e a quella borghese, in grado di acquistare gli apparecchi. Per questa ragione, un vero successo del jazz fu possibile solo negli anni Trenta con la diffusione della radio nella società italiana.

Come afferma Luca Cerchiari nel suo studio *Jazz e fascismo*¹⁸, negli anni Venti, a parte l'entusiasmo dei futuristi, il jazz non ricevette molta attenzione critica da parte degli intellettuali, venendo considerato principalmente una forma di svago, una moda e non una musica d'arte¹⁹.

Occorre aggiungere, inoltre, che – come precisa Cerchiari – nel mercato italiano dell'epoca predominava lo stile cosiddetto “straight”, tipico dell'orchestra statunitense del nord, e non lo stile cosiddetto “hot”, legato ai musicisti afro-americani del sud:

la tradizione musicale jazzistica più autenticamente afro-americana, detta “hot” – basata sull'improvvisazione strumentale, su una forte, tipica componente ritmica, sulle individualità degli strumentisti e su un colore tipicamente “sudista” – arriva solo parzialmente al mercato italiano, che ne recepisce piuttosto, pur se non unicamente, una versione filtrata dai canoni melodici e ritmici del ballabile di tradizione europea, o per meglio dire euro-americana.²⁰

Dunque, la grande fama dei musicisti afro-americani giunse relativamente tardi in Italia. Al riguardo, ritengo opportuno fare riferimento a un saggio di Massimo Mila, intitolato *Jazz Hot*. In questo saggio del 1935 Mila, musicologo e amico di Pavese,

¹⁸ Luca Cerchiari, *Jazz e fascismo: dalla nascita della radio a Gorni Kramer*, Palermo L'EPOS, 2003.

¹⁹ *ivi*, p. 84. Al riguardo della ricezione del jazz tra i futuristi, Cerchiari afferma: «il movimento futurista ne decanta infatti sino al 1934 le capacità avanguardistiche del suono, ne esalta la tecnica delle esecuzioni improvvisate, ne coglie gli elementi di modernità e l'appartenenza ad una cultura urbana o metropolitana». Per informazioni dettagliate cfr. anche Giorgio Rimondi, *La scrittura sincopata: Jazz e la letteratura nel Novecento italiano*, Milano Bruno Mondadori, 1999.

²⁰ Luca Cerchiari, *Jazz e fascismo: dalla nascita della radio a Gorni Kramer*, cit., p. 54.

illustra la differenza tra “straight” e “hot”, ed elogia la voce di Louis Armstrong citando un passo del *Riso nero*, romanzo di Sherwood Anderson, tradotto da Pavese²¹. Quindi, benché i nomi dei musicisti jazz che compaiono nelle lettere di Pavese a Chiuminatto, scritte nel 1931 e nel 1932, siano quelli di musicisti “bianchi” (come Ted Lewis, Paul Whitmen e The Ravellers), ritengo sia probabile che più tardi Pavese avesse avuto l’opportunità di ascoltare e apprezzare anche i musicisti afro-americani per influenza del suo amico Massimo Mila.

Per molti anni il regime fascista non impose nessuna misura volta ad eliminare l’influenza della musica americana, considerandola innocua. Il governo era disinteressato al controllo dei programmi radiofonici anche perché negli anni Venti il numero di ascoltatori era ancora molto limitato: Mussolini, ex-giornalista, aveva dato molta importanza al controllo della Stampa sin dall’inizio, ma era forse ignaro delle potenzialità dell’utilizzo politico della radio nei primi anni del suo regime.

Nel 1928, l’EIAR (Ente Italiano per Audizioni Radiofoniche) ridusse le trasmissioni di musica straniera, specie di quella americana, ma il jazz continuò comunque a godere di un aumento di popolarità. Anche se la diffusione del jazz avvenne in scala minore in Italia rispetto ad altri paesi europei, come Francia e Inghilterra, numerosi appassionati di jazz, specialmente giovani, continuarono a suonare²², importare dischi e programmare performances dei musicisti americani sotto il regime.

²¹ Massimo Mila, *Jazz Hot*, «Pan», n. 1, gennaio 1935 (citata in Adriano Mazzeo, *Il jazz in Italia*, Torino, EDT 2004, pp. 384-385). «La sua voce non canta, ma direttamente ride, singhiozza, urla, sussurra, sghignazza, impreca, implora, e questo non sempre per abbandono all’istinto d’un momento, ma per ricerca di cosciente teorizzazione artistica. È un canto da uomini di labbra spesse, come l’ha descritto in una bella pagina Sherwood Anderson (*Dark Laughter*, trad. di Cesare Pavese – Frassinelli, Torino, 1932). “Dalle gole dei neri cenciosi mentre trottavano su e giù per la tavola, strane note suggestive. Parole afferrate, scosse intorno, trattenute nella gola. Innamorati della parola, innamorati del suono: i negri parevano avere una musica in qualche luogo tiepido, sotto le loro lingue rosse, forse. Le loro labbra spesse erano muri sotto cui si nascondeva la musica. Amore inconscio di cose inanimate perdute ai bianchi: i cieli, il fiume, una barca che va – misticismo negro – non espressi che nel canto, che nei movimenti del corpo”». Sul rapporto tra Mila e il jazz, cfr. anche Franco Bergoglio, *Pavese, Mila, Gramsci, la letteratura, jazz e antifascismo nella Torino degli anni Trenta* in «l’impegno», a. XX, n. 2, agosto 2000.

²² Tra i noti musicisti jazz del periodo, per esempio, ci sono Gorni Kramer, Pippo Barzizza e Cinico Angelini. Tre i cantanti di grande successo, ci sono Natalino Otto, Alberto Radagliati e Ernesto Bonino.

Per molti anni, almeno fino alla prima metà degli anni Trenta, l'atteggiamento dei fascisti nei confronti del jazz non era insomma del tutto avverso. Naturalmente ci furono anche giornalisti e critici che condannavano l'invasione del jazz nella musica tradizionale "occidentale", ma non si trattava necessariamente di aderenti al regime. Inoltre, occorre precisare che la maggior parte delle critiche mettevano in luce l'influenza "africana" (piuttosto che "americana") che si stava, a loro avviso, insinuando nella cultura "occidentale".

D'altro canto, molti fascisti furono ascoltatori e amanti del jazz. Anche Benito Mussolini pare avesse simpatia per la musica americana in una lettera: «Non ho molto tempo disponibile per andare al teatro dove preferisco la musica lirica e gioiosa, il lirismo guerriero e personale di Verdi e Wagner e la giocondità di Rossini. Non vi stupirete se vi dico che non ho nessuna antipatia per il jazz come ballabile e lo trovo divertente»²³. Tra i figli di Mussolini, per l'altro, appassionati di musica americana, l'ultimogenito Romano divenne un pianista jazz. Anche se la sua attività professionale iniziò solo dopo la seconda guerra mondiale, Romano cominciò ad ascoltare il jazz già negli anni Trenta dai dischi importati dagli Stati Uniti e dall'Inghilterra, e suonava musica americana anche in presenza di suo padre²⁴.

Negli anni successivi, con l'invadenza della propaganda nazionalistica, il regime prese ufficialmente una posizione sfavorevole nei confronti del jazz, però non impose una censura severa per molti anni, almeno fino al 1938, considerandolo "musica di svago" priva di elementi legati alla rivolta sociale. Il jazz continuò quindi a godere di una popolarità in costante aumento.

In questo senso, resta simbolica la prima esibizione di Louis Armstrong in Italia, nel 1935: Armstrong, invitato a Torino nel corso di una sua tournée europea, si esibì in due

²³ Luca Cerchiari, *Jazz e fascismo*, cit., p. 57 (La fonte originale delle parole di Benito Mussolini è in Lettera, verbale XXVIII, in Edoardo Duilio Susmel (a cura di), *Opera omnia di Benito Mussolini*, Firenze La fenice, 1951-1963)

²⁴ *ivi*, p. 175. Al riguardo, Romano Mussolini afferma: «Mio padre, a sua volta, fu contentissimo di sentirmi suonare il pianoforte: suonavo blues e standard americani, ma anche canzoni italiane.»

concerti di grande successo. L'attesa dei concerti di Armstrong destò grande entusiasmo nel pubblico italiano come mostra l'articolo di Angelo Nizza che annuncia i concerti sulla «Stampa» nel 12 gennaio.

Su queste colonne si è parlato per la prima volta in Italia del “jazz hot” (l'unica originale forma di jazz) e di Louis Armstrong suo più tipico rappresentante.

In questa stessa pagina si è dato l'annuncio della venuta di Armstrong a Torino. È con una certa soddisfazione che vediamo quindi i manifesti del concerto di questo re del jazz sulle cantonate. Louis (semplicemente così lo chiamano a New York) darà martedì 15 e mercoledì 16 due concerti nella nostra città. Sentiamo finalmente in modo diretto e non più attraverso dischi le prime esecuzioni jazzistiche per opera di una delle più grandi individualità che la musica americana possedeva.²⁵

Nella seconda metà degli anni Trenta, tale passione per la musica americana, divenne però oggetto dell'oppressione più severa. L'istituzione delle leggi razziali nel 1938 rappresenta al riguardo uno spartiacque: il jazz, concepito come musica di “negri” e “ebrei”, venne eliminata dai programmi dall'EIAR. Successivamente, dopo l'entrata dell'Italia in guerra nel 1940, la musica americana venne ufficialmente proibita. Tuttavia, molti musicisti continuarono a suonarla e ascoltarla clandestinamente, “italianizzando” i titoli delle canzoni e i nomi dei musicisti. Come riporta Franco Bergoglio, «la censura, che non doveva brillare per acume, non si accorse (o fece finta di non accorgersi) che “Le tristezze di San Luigi” suonato dall'orchestra Angelini non era che la puerile e ridicolmente letteraria traduzione di “Saint Louis Blues”»²⁶. Così, gli italiani, durante la guerra, acquistarono dischi di Luigi Bracciaforte (Louis Armstrong), Beniamino Buonuono (Benny Goodman) e Del Duca (Duke Ellington), e ascoltarono le trasmissioni radiofoniche delle orchestre italiane che suonavano *Ritmando un ricordo (Exactly Like You)*, *Comincia la danza (Begin the Beguine)*, *Addio*

²⁵ Citato in Adriano Mazzoletti, *Jazz in Italia*, cit., p. 273.

²⁶ Franco Bergoglio, *Pavese, Mila, Gramsci, la letteratura, jazz e antifascismo nella Torino degli anni Trenta*, cit.

(*Farewell blues*), *Con Stile (In the Mood)*²⁷.

Cinema

Quanto al cinema americano, esso acquistò una popolarità molto più vasta rispetto al jazz, affascinando italiani di vari strati sociali già a partire dagli anni Venti. Mentre il possesso dell'apparecchio radiofonico e del grammofoono restò un privilegio di pochi per molti anni, il cinema fu sin dall'inizio un intrattenimento economico e popolare, facilmente accessibile a tutti gli italiani delle zone urbane.

Dopo la prima proiezione storica dei film dei fratelli Lumière, avvenuta nel 1895 a Parigi, il cinema si diffuse e sviluppò nel mondo, soprattutto nei paesi europei e negli Stati Uniti. Nei primi venti anni del Novecento, l'industria cinematografica italiana crebbe notevolmente e ottenne successi internazionali. Le case di produzione nacquero in alcune città principali d'Italia (Milano, Napoli, e Roma), ma la vera capitale del cinema fu Torino: dalle case di produzione torinesi, come "Itala Film" e "Ambrosio", furono prodotti numerosi film muti, alcuni dei quali ebbero fama mondiale, come nel caso di *Gli ultimi giorni di Pompei* e di *Cabiria*²⁸.

Tuttavia, il cinema italiano iniziò a tramontare già verso la seconda metà degli anni Dieci, e cadde in profonda crisi negli anni Venti. Come Gian Piero Brunetta illustra nei suoi studi, si possono elencare varie ragioni per il suo declino²⁹, ma qui mi limito a riassumere i tre fattori principali.

In primo luogo, la crisi economica europea, causata dalla prima guerra mondiale,

²⁷ Sull'italianizzazione di nomi e canzoni americani, Luca Cerchiari, *Jazz e fascismo*, cfr. p. 161-167.

²⁸ *Gli ultimi giorni di Pompei* (1913) uscì in Francia, Germania, Stati Uniti, Svezia, Inghilterra e Olanda nello stesso anno, e in Giappone nel 1922. *Cabiria* (1914) uscì in Turchia, Stati Uniti, Spagna, Svezia, Francia.

²⁹ Gian Piero Brunetta elenca le seguenti ragioni per il declino del cinema italiano: 1) Recessione economica, 2) Improvvisazione e disorganizzazione, 3) Aumento dei costi, 4) Perdita improvvisa e pressoché totale dei mercati stranieri, 5) Invasione americana, 6) Arresto espressivo, 7) Riscossa del varietà come spettacolo nazional-popolare, 8) Mancato rinnovo ed emorragia progressiva dei quadri, 9) Sviluppo insufficiente dell'esercizio, 10) Tassazione eccessiva e indiscriminata. Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano: 1. Dalle origini alla seconda guerra mondiale*, Roma-Bari, Laterza 1995, pp.132-136.

ebbe ripercussioni molto negative sul cinema italiano. Nel periodo bellico e postbellico, l'industria cinematografica non ebbe più i fondi sufficienti per produrre film di qualità come prima. Un impatto ancora più decisivo lo si ebbe con il collasso finanziario della Banca dei Prestiti italiana, che aveva finanziato la maggior parte dei film. Valerio Ferme sottolinea che tra le 83 case cinematografiche che erano in attività nel 1920 più di tre quarti dichiararono fallimento e quasi 500.000 persone rimasero disoccupate nel 1921³⁰.

Il secondo fattore riguarda il contenuto dei film italiani del periodo. L'industria cinematografica italiana, che aveva ottenuto un grande successo internazionale negli anni Dieci con i film ispirati alla storia antica, mantenne la stessa linea anche negli anni Venti, sperando di riottenere la fama mondiale. Tuttavia, il pubblico era ormai stanco della ripetizione di questi stessi temi. Gli ambienti e personaggi trattati ripetutamente appartenevano ad un mondo assai lontano per la maggior parte del pubblico, non solo in termini di tempo ma anche in termini di classe sociale: infatti, come afferma Gian Piero Brunetta, per la maggior parte del pubblico cinematografico era difficile identificarsi con i personaggi aristocratici (o eroi di film storici) dei film italiani. Brunetta scrive: «il cinema italiano rifletteva i modelli culturali di una classe di produttori ancora formata da aristocratici – i nobili entrano in quasi tutte le case di produzione romane – e naturalmente il pubblico rifiutava del tutto. La proposta di tornare ai filoni del film storico significava, prima di tutto, una regressione anacronistica entro un terreno in cui l'italiano medio, calato in una drammatica situazione storico-politica, non poteva ritrovarsi e riconoscersi»³¹.

Il terzo fattore è lo straordinario sviluppo dell'industria cinematografica americana, iniziato già negli anni Dieci. Dopo la prima guerra mondiale, con l'aumentato potere economico del paese, l'industria americana poteva investire abbondanti somme di

³⁰ Valerio Ferme, *Il giovane Pavese e il cinema americano*, cit., p. 21.

³¹ Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano tra le due guerre*, Milano, Mursia 1975, pp. 20-21.

denaro nella produzione e nella distribuzione di nuovi film. Mentre prima le case di produzione si concentrarono sul già vasto mercato nazionale, negli anni Venti vollero allargare il mercato all'oltreoceano. Il cinema americano, inoltre, a differenza di quello italiano, riuscì ad affascinare un pubblico più vasto, con storie innovative e personaggi popolari e medio borghesi³². La maggior parte del pubblico italiano preferì dunque i film americani ai film italiani, incluso lo stesso Pavese. E perciò l'industria cinematografica italiana, messa in competizione con il cinema americano, cadde in una crisi ancora più grave.

Brunetta evidenzia la predominanza del cinema americano nell'Italia fascista mettendo in luce la mancanza di controllo da parte del regime:

In generale il fascismo – fino al 1938 – non si oppone alla colonizzazione da parte di Hollywood in quanto ritiene che, nella produzione americana, siano assenti i germi capaci di aumentare la conflittualità sociale. Ancora nel 1938, alla vigilia della nuova legge sul cinema, il 73% degli incassi va alla produzione americana e il regime pare continuare a credere più utile importare dall'estero centinaia di titoli l'anno piuttosto che sostenere a fondo perduto un'industria in stato di crisi cronaca.³³

Il successo trionfante del cinema americano nell'Italia fascista risulta ancora più evidente anche se si rivolge lo sguardo alle riviste cinematografiche del periodo, che dedicano la maggior parte del loro spazio a film e attori americani. Valerio Ferme descrive la transizione della popolarità dal cinema italiano a quello americano, visibile nelle riviste cinematografiche:

nelle riviste torinesi «Vita cinematografica» e «La rivista cinematografica», per esempio, le pubblicità che presentano i volti sofferenti di tragiche 'madonne' e amanti italiane vengono sostituite pian piano, e poi più rapidamente, dai volti energici e ricchi di vitalità di lavoratori e lavoratrici, di *cowboys* e di indiani, e dalle immancabili facce di Charlie

³² Naturalmente, tale successo del cinema americano fu possibile non solo grazie al lavoro degli artisti americani, ma anche e soprattutto a contributi degli artisti europei emigrati negli Stati Uniti.

³³ Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, cit., p. 168.

Chaplin, Jackie Coogan e Reginald Denny.”³⁴

È interessante notare, in aggiunta, che nelle riviste cinematografiche di questo periodo, si trovano poche recensioni critiche; molte pagine sono dedicate, invece, a notizie personali che riguardavano gli attori, o al racconto dettagliato delle trame dei film, che rivelano lo svolgimento della storia in maniera abbastanza riassuntiva. Queste pagine, scritte in un italiano agevole e spesso accompagnate da foto e illustrazioni mostrano una forte interazione, a mio avviso, tra il cinema e la letteratura popolare nel periodo: la linea di demarcazione tra letteratura e cinema appare ancora più sfocata quando, proprio accanto a queste pagine, si trovano anche quelle dedicate alla letteratura a puntate.

Editoria

In concomitanza con il grande successo del cinema hollywoodiano, la diffusione della cultura americana investì anche nel campo dell’editoria libraia, anche se, naturalmente, in scala minore, per via dell’alto tasso di analfabetismo. Già negli anni Venti, prima che Pavese iniziasse la sua carriera di traduttore, aumentò notevolmente il numero di libri tradotti dalla narrativa statunitense. Mentre negli anni Dieci erano stati tradotti esclusivamente pochi autori classici come Poe, Stowe, Twain e Longfellow, negli anni Venti venne dato spazio a vari autori come London, Emerson, Hawthorne, Sinclair, Curwood, Alcott, naturalmente oltre a Poe e Twain, che continuarono a essere tradotti con grande successo. I libri che attirarono maggiormente i lettori italiani furono i cosiddetti “romanzi di genere”, come quelli di avventura e il genere giallo. Anche le opere di Jack London, l’autore americano più tradotto negli anni Venti e Trenta, ebbero un grande successo come “romanzi d’avventura”³⁵.

³⁴ Valerio Ferme, *Il giovane Pavese e il cinema americano*, cit., p. 21.

³⁵ Un’altra ragione importante del successo di Jack London riguarda la cessazione del diritto d’autore nel 1926: dieci anni dopo della sua morte del 1916, le opere di London potevano essere

Francesca Billiani, in *Culture nazionali e narrazioni straniere: Italia, 1903-1943*, illustra il notevole successo della narrativa americana negli anni Venti, sottolineando il suo carattere “popolare”.

Già alla fine degli anni Venti, non solo aumenta il successo della letteratura inglese, ma quella statunitense si propone agli occhi di tutti come una grande novità letteraria, ricca di storie avventurose, costruite attraverso soluzioni narrative avvincenti, stilisticamente adeguate e realiste, ben oltre i rigidi stereotipi del romanzo erotico-sentimentale all'italiana. Questi furono, in fatti, i romanzi stranieri che non solo andarono, ma arrivarono al popolo.³⁶

Billiani, inoltre, precisa che molti editori degli anni Venti pubblicarono le traduzioni dei romanzi di carattere popolare non semplicemente per ragioni economiche, ma anche allo scopo di promuovere tali letture tra un pubblico allargato, appartenente ai vari strati sociali, rompendo le barriere di genere tra colto e popolare: un esempio di questo meccanismo è il caso di Gian Dàuli, che diresse la casa editrice Modernissima³⁷.

Anche Valerio Ferme offre un'analisi approfondita sul proliferare delle traduzioni della narrativa americana negli anni Venti, individuandone alcune ragioni tra loro correlate³⁸.

Il primo fattore, a suo parere, è l'aumento del numero dei lettori e la diffusione dell'abitudine alla lettura per varie ragioni. Innanzitutto lo sviluppo delle tecnologie di riproduzione meccanica aveva reso possibile la vendita di libri a prezzi relativamente bassi, accessibili anche agli strati sociali meno abbienti. Inoltre, il programma scolastico promosso dopo l'unificazione del paese, insieme alla circolazione dei giornali nazionali e locali, aveva contribuito ad innalzare il numero degli italiani alfabetizzati e alla

tradotte e pubblicate da qualsiasi casa editrice. Valerio Ferme, *Tradurre è tradire*, cit., p. 47.

³⁶ Francesca Billiani, *Culture nazionali e narrazioni straniere: Italia, 1903-1943*, Firenze, Le lettere 2007, p. 22.

³⁷ *ivi*, p. 302.

³⁸ Valerio Ferme, *The Americanization of Italian Culture under Fascism in Quaderni del 900*, Pisa, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali; [poi] Fabrizio Serra Editore, 2002, pp. 58-59. Valerio Ferme, *Tradurre è tradire*, cit., pp. 39-49.

diffusione dell'abitudine alla lettura. Avevano ricoperto un ruolo importante anche i programmi educativi guidati dalle varie organizzazioni socialiste e comuniste all'interno e all'esterno delle fabbriche³⁹.

In secondo luogo, per le case editrici aveva costi minori la pubblicazione di autori stranieri piuttosto che di autori italiani. Una delle ragioni dell'aumento così significativo delle traduzioni di Jack London nell'ultima parte degli anni Venti, ad esempio, si deve al vantaggio economico che le case editrici ne ricavano infatti grazie alle legislazioni vigenti all'epoca in materia di diritto d'autore sulla traduzione di opere pubblicate prima del 1921 valevano solo per dieci anni dalla morte dell'autore⁴⁰. Quindi le opere di Jack London, morto nel 1916, potevano essere tradotte da chiunque in quegli anni: solo nell'anno 1928, furono pubblicate ben 34 traduzioni.

Ne *L'industrializzazione della cultura italiana*, David Forgacs sostiene che il periodo successivo alla prima guerra mondiale è caratterizzato dall'aumento delle vendite di libri, ma al tempo stesso anche dall'aumento dei costi per gli editori, in particolare del prezzo della carta⁴¹. Per questo motivo le piccole case editrici, prive di fondi sufficienti per stipulare contratti con autori italiani rinomati, scelsero di pubblicare numerose traduzioni di autori stranieri⁴². Dall'altro canto, molti lettori italiani, stanchi della perfezione formale e delle tematiche tradizionali privilegiate dalla letteratura italiana, vennero attratti sempre più frequentemente dalla narrativa straniera.

Il terzo fattore riguarda la popolarità che la cultura americana andava guadagnando in altri campi come nella musica e nel cinema. In particolare, fu il successo del cinema

³⁹ Valerio Ferme, *The Americanization of Italian Culture under Fascism*, cit., pp. 58.

⁴⁰ Valerio Ferme, *Tradurre è tradire*, cit., p. 47. «in Italia, i diritti d'autore sulla traduzione di opere pubblicate prima del 1921 cessavano dopo dieci anni, dopodichè esse potevano tradotte da chiunque, a meno che l'autore stesso non avesse contrattato e assegnato diritti specifici a un editore in particolare»

⁴¹ David Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-2000)*, cit., pp. 65-66.

⁴² Valerio Ferme, *Tradurre è tradire*, cit., p.44. Ferme, inoltre, offre un'analisi interessante nei riguardi dei prezzi di libri tradotti e pubblicati in questo periodo. Secondo il critico, i libri che ebbero un grande successo commerciale nel paese d'origine vennero venduti a prezzi bassi. Invece, i seguenti tipi di libro vennero venduti a prezzi relativamente alti: i romanzi rose per le signore, i romanzi con successo critico e non commerciale, i romanzi orientati alla critica sociale. (pp. 49-54)

hollywoodiano a favorire la diffusione della letteratura americana: lo spettatore affascinato dalle storie d'avventura proiettate sullo schermo, acquistava di conseguenza anche romanzi americani che riproponevano quelle avventure.

In considerazione di tale situazione culturale, è possibile mettere in discussione la seguente affermazione di Dominique Fernandez sulla ricezione della letteratura americana in Italia.

Il mito durò una ventina d'anni ma non coincise con il ventennio del regime fascista. Nato otto anni dopo la marcia su Roma, sopravvisse di sette alla caduta di Mussolini. Fino al 1930, la letteratura americana apparteneva agli specialisti, con l'eccezione – notevole, è vero – di Walt Whitman, di cui prima Papini, poi Marinetti e i futuristi, avevano fatto l'eroe emblematico dell'antiaccademismo e dell'antiletteratura: deformazione, già mitica, del poeta di *Leaves of Grass*, esaltato e citato d'esempio come il campione d'una vita sana, vigorosa e primitiva.⁴³

Benché sia valida l'osservazione di Fernandez sull'entusiasmo dei futuristi per Whitman, ritengo inesatta la sua affermazione rispetto al fatto che la letteratura americana fino al 1930 appartenesse esclusivamente agli specialisti. Come rivelano studi recenti, la letteratura americana aveva iniziato a diffondersi già negli anni Venti a livello popolare e commerciale. La peculiarità della ricezione della letteratura americana negli anni Venti, in realtà, consisteva poi nel fatto che romanzieri classici come Poe, Twain, Emerson, e Longfellow venivano letti e apprezzati insieme ai film americani e ai romanzi popolari di London, Curwood e Grey⁴⁴.

Si trattava dunque di una diffusione commerciale che si può considerare precedente al riconoscimento critico da parte degli intellettuali. Le opere tradotte da Pavese e Vittorini negli anni Trenta, a livello numerico, costituiscono solo una parte dei numerosi libri tradotti nello stesso periodo da traduttori professionali. In più, negli anni Trenta, oltre ai romanzi popolari d'avventura che continuarono ad essere venduti, comparivano

⁴³ Dominique Fernandez, *Il mito dell'America*, cit., p. 11.

⁴⁴ Valerio Ferme, *The Americanization of Italian Culture under Fascism*, cit., p. 68.

anche i fumetti americani, ottenendo successi strepitosi tra i ragazzini italiani di estrazione borghese⁴⁵: infatti, anche il giovane Pavese tradusse due storielle di Topolino.

Naturalmente, ciò non significa che negli anni Trenta Pavese e Vittorini si limitassero semplicemente a seguire questa moda della letteratura americana. Pavese scoprì e tradusse scrittori americani che erano ancora poco conosciuti in Italia (Anderson, Stein, Steinbeck, Melville, Dos Passos), e nei loro romanzi riconobbe un nuovo valore della letteratura americana, decisamente diverso dal gusto d'intrattenimento tipico dei romanzi popolari più venduti nel periodo⁴⁶. Dunque, l'interesse culturale di Pavese per il paese d'oltreoceano è irriducibile al mero entusiasmo per la cultura di massa americana, condiviso invece da numerosi lettori italiani subito dopo la prima guerra mondiale.

Tuttavia ritengo che la “scoperta americana” di Pavese sia inseparabile da tale sfondo culturale. Come ho riportato nel primo capitolo, Pavese stesso era appassionato di jazz, cinema hollywoodiano e storie d'avventura. In altre parole, Pavese scoprì la “sua” letteratura americana, vivendo nell'ambiente torinese già intriso della cultura statunitense di massa. Si potrebbe dunque affermare che Pavese non sia stato il primo a diffondere la letteratura americana, ma un pioniere che portò la ricezione italiana della letteratura americana ad un nuovo sviluppo.

Per rendere ancora più esplicito il forte impatto della cultura di massa sulla formazione del mito americano “popolare”, risulta utile ricordare la figura di Alberto Sordi nel film *Un americano a Roma*.⁴⁷ La storia è ambientata nella Roma nel secondo dopoguerra dove abita “Nando” (Sordi), un ragazzo romano di circa trent'anni

⁴⁵ Sulla ricezione dei fumetti americani nell'Italia fascista cfr. Fabio Gadducci, Leonardo Gori e Sergio Lama, *Eccetto Topolino: lo scontro culturale tra il fascismo e il fumetto*, Roma, NPE 2011.

⁴⁶ Sulle opinioni di Pavese nei riguardi alla letteratura americana discuterò più avanti nel capitolo.

⁴⁷ *Un americano a Roma*, regia di Steno (Stefano Vanzina), 1954.

appassionato di cultura americana (in particolare di cinema e musica). Nando, estremamente affascinato dal paese d'oltreoceano, cerca di americanizzare tutti gli aspetti della sua vita quotidiana, dall'abbigliamento al comportamento: indossa jeans e un cappello da baseball e parla mischiando parole inglesi con suoni incomprensibili (una sorta di slang maccheronico). Le sue imitazioni degli americani (ovvero degli attori americani visti sullo schermo), esagerate e deformate, danno vita a una seria di confusione e comiche disavventure.

A primo impatto, il film sembra una caricatura tipica dell'americanizzazione dei giovani italiani nel periodo postbellico, in cui i costumi e i prodotti statunitensi si diffusero rapidamente; ma in realtà mette in luce diverse fasi e aspetti del mito americano. Per esempio, benché la storia si svolga principalmente nella Roma del periodo postbellico, da alcuni episodi inseriti che risalgono ai tempi dell'occupazione tedesca emerge una continuità del mito americano con il periodo precedente, cioè con gli anni del regime fascista.

In uno di tali episodi, Nando telefona a suo padre per informarlo del fatto che sta per eseguire segretamente un atto importante di cui sarebbe stato orgoglioso. Il padre immagina che Nando si sia impegnato nell'attività della Resistenza, ma in seguito Nando rivela che stava solo organizzando un concerto jazz, a causa del quale Nando e i suoi amici verranno poi arrestati dai tedeschi. Questo episodio mette in luce due aspetti importanti dell'americanismo in Italia: in primo luogo, il modo in cui il mito americano degli anni postbellici fosse strettamente legato alla diffusione della cultura popolare americana già attiva nel periodo precedente; secondariamente, quanto la passione di molti giovani italiani per la musica americana non fosse nata necessariamente come forma di antifascismo, nonostante in seguito per molti abbia assunto una sfumatura politica, diventando una passione proibita.

Il mito americano "popolare" rappresentato in *Un americano a Roma* viene normalmente trattato come un fenomeno completamente diverso dal mito americano

degli intellettuali italiani. Certamente si possono elencare numerose differenze tra l'americanismo di Nando e quello di Pavese. Il mito americano di Nando rappresenta l'idealizzazione assoluta e piuttosto acritica del paese d'oltreoceano, basata su conoscenze estremamente limitate: la comicità del film consiste principalmente nel confondere il confine tra immaginario e realtà. A differenza di Nando, Pavese, un intellettuale padrone della lingua inglese, è consapevole dei problemi sociali degli Stati Uniti, anche se, in parte, idealizza la potenzialità della cultura americana. Mentre Nando è appassionato esclusivamente dalla cultura popolare facilmente godibile (musica, ballo, film, sport), Pavese si dimostra appassionato soprattutto di romanzi impegnati che richiedono una specifica conoscenza letteraria e linguistica per essere apprezzati. A differenza di Nando, che coltiva la passione per l'America anche negli anni postbellici, Pavese, iscritto al partito comunista, divenne sempre più critico nei confronti degli Stati Uniti dopo la seconda guerra mondiale.

Tuttavia, a mio avviso, l'americanismo di Nando non è completamente irrilevante rispetto a quello di Pavese. Come sostiene Claudio Antonelli, anche per Pavese e Vittorini le fonti dell'immaginario del paese d'oltreoceano «erano costituite soprattutto dal cinema, dai racconti dagli emigrati, dalla musica e anche dai giornali, dalle riviste, dai libri»⁴⁸, e i due intellettuali «non furono certamente insensibili al mito di massa, al quale un contributo maggiore veniva dato da Hollywood»⁴⁹. Quindi, trattando il mito americano degli intellettuali come fenomeno a sé stante e totalmente avulso dal mito americano “popolare” di Nando, si rischierebbe di trascurare una parte importante del rapporto tra Pavese e la cultura americana.

Tra l'altro, il film *Un americano a Roma* è fondamentale anche per comprendere in che modo il mito americano fosse sopravvissuto in Italia nella cultura di massa degli anni Cinquanta, trasformandosi in una versione degradata di quello sostenuto dagli

⁴⁸ Claudio Antonelli, Pavese, *Vittorini e gli americanisti*, cit., p. 34.

⁴⁹ *ivi*, p. 25.

intellettuale di sinistra. Come annota Domenichelli: «Nando, dunque, nel 1954, nella parodia, in fondo nella degradazione del mito americano, identifica l'esaurirsi dell'Americanomania che aveva imparato tra gli intellettuali di sinistra nel ventennio; per altri versi, tuttavia, Nando incarna una nuova forma di americanofilia popolare che prende il posto dell'americanofilia della cultura di sinistra fra il 1930 e, diciamo, per ora, il 1947-1948. [...] Siamo di fronte a una degradazione del mito come forse avrebbe detto Furio Jesi, al suo svuotamento parodistico nel momento in cui il mito cessa di essere il balocco ideologico e la passione degli intellettuali»⁵⁰.

Nella maggior parte degli studi, il mito americano di Pavese e di Vittorini è stato definito come una forma di opposizione al regime fascista e alla sua cultura autarchica. Al di là di quanto il mito americano avesse veramente contribuito all'abbattimento del regime, tale interpretazione ha una sua validità in quanto si basa su dichiarazioni dei protagonisti stessi, come Pavese e Vittorini. Tuttavia, per capire vari aspetti e diverse fasi dell'americanismo di Pavese, ritengo sia necessario mettere in luce anche la complessità della situazione culturale nell'Italia fascista, prestando attenzione all'atteggiamento non lineare del regime nei confronti della cultura americana.

Come ho accennato prima, per molti anni durante il ventennio, il regime non impose una forte censura per eliminare le culture straniere, inclusa quella americana. Inoltre, prima del deterioramento del rapporto politico tra i due paesi, avvenuto nella seconda metà degli anni Trenta, molti fascisti avevano un atteggiamento favorevole nei confronti degli Stati Uniti. Valerio Ferme illustra le ragioni pratiche per cui il regime non impose inizialmente un forte controllo culturale:

A quel tempo, Mussolini era preoccupato con le questioni politiche piuttosto che con la riorganizzazione della cultura italiana. Da un lato, esso stava controllando il

⁵⁰ Mario Domenichelli, «Il grande schermo». *Il mito americano in Italia fra gli anni trenta e gli anni cinquanta e "Il sentiero dei nidi di ragno" di Italo Calvino*, cit., p. 694.

dissenso interno dentro proprio partito (specialmente l'ala belligerante e il suo capo, Farinacci); dall'altro lato esso voleva convincere i suoi vicini europei e gli Stati Uniti che loro non avevano niente da temere del suo dominio 'benevolente'. Questi fattori – insieme al fatto che importi esteri forniva la stabilità economica, redditi e lavori per migliaia di persone che ebbero perso loro lavori in seguito alla crisi dell'industria cinematografica italiana – contribuirono [...] alle ragioni ideologiche che permisero prodotti americani a continuare a attraversare le frontiere italiane senza impedimenti.⁵¹

Nella fase iniziale dunque, il regime scelse di lasciare circolare vari prodotti culturali importati dagli Stati Uniti per convenienza economica e politica, oltre che per il suo disinteresse verso la cultura popolare. Sottolineando questo fatto, non intendo ovviamente negare o alleggerire l'aspetto fortemente xenofobo, totalitario e opprimente del regime, ma cerco di delineare la complessità e le contraddizioni della sua politica culturale.

Francesca Billiani illustra i cambiamenti della politica culturale del regime, in particolare nel campo dell'editoria, individuandone tre fasi principali.

Nel primo periodo di stabilizzazione, dal 1925 al 1930, il regime cercò l'alleanza delle istituzioni di alta cultura, in un processo di progressiva burocratizzazione e centralizzazione, che avrebbe lasciato quindi campo libero alla piccola editoria popolare. Nella seconda fase, dal 1931 al 1936, il fascismo raggiunse il punto più alto di pluralismo estetico, che andò in mille pezzi dal 1937 al 1943. Nella sua validità generale, questo percorso non sembra adattarsi perfettamente a quello delle traduzioni, poiché se innegabilmente a metà degli anni Trenta la spinta verso la sperimentazione venne meno, l'interesse estetico e commerciale rimase costante, e dovette semplicemente essere dissimulato e reso politicamente invisibile.⁵²

Inoltre Billiani sostiene che, in realtà, non esistesse per i fascisti una vera e propria

⁵¹ Valerio Ferme, *The Americanization of Italian Culture under Fascism*, cit., p. 62. «At the time, Mussolini was more concerned with political matters than the reshaping of the Italian cultural landscape. On the one hand, he was controlling internal dissension within his party (especially the belligerent wing and its leader, Farinacci); on the other, he wanted to convince his European neighbors and the United States that they had nothing to fear from his 'benevolent' rule. These factors – together with the fact that foreign imports provided financial stability, revenues and jobs for thousands of people who had lost their jobs following the crisis of the Italia cinema industry – contributed, as we have seen earlier, to ideological reasons that allowed. American products to continue to cross the Italian borders unimpeded.»

⁵² Francesca Billiani, *Cultura nazionali e narrazioni straniere*, cit., pp. 22-23.

contraddizione tra gli ideali del fascismo e quelli presenti nei film e romanzi americani. Infatti molti fascisti ritrovarono la figura ideale del “super-uomo” nei protagonisti potenti e virili dei film americani western e d’avventura⁵³.

Nel saggio *Sogno americano e mito sovietico nell’Italia contemporanea*, Pier Paolo D’Attore sottolinea come anche il regime dovette ricorrere alla cultura americana, per influire sulla cultura di massa e piegarla allo scopo della formazione del consenso.

il regime non riuscì mai a diffondere una cultura popolare moderna alternativa al cinema, al ballo, al fumetto americano. Tutt’al più mimetizzò goffamente l’importazione dall’America. Chi intraprese la strada dell’imitazione competitiva si trovò a battere una frontiera incerta, alternando di fatto mediazione passiva dell’americanizzazione e autonoma elaborazione di linguaggi culturali di massa.⁵⁴

Dunque, il fascismo e l’americanismo non si opponevano necessariamente l’uno all’altro, almeno non fino alla prima metà degli anni Trenta. In più anche i prodotti culturali proposti dal regime furono in parte influenzati dalla cultura americana.

In questo senso, si potrebbe ipotizzare che la passione di Pavese per la cultura americana non fosse nata in prima istanza come forma di opposizione al regime, anche se successivamente assunse tale significato politico. In altre parole, è probabile che, almeno nella fase iniziale, l’americanismo e l’antifascismo di Pavese non furono strettamente connessi l’uno all’altro. Al riguardo, occorre ricordare che nella seconda metà degli anni Trenta la passione di Pavese per la cultura americana iniziò a calare, come confermano alcuni critici⁵⁵.

Nelle pagine che seguono, esaminerò più in dettaglio la ricezione della cultura

⁵³ Al riguardo, anche Valerio Ferme esprime un’opinione simile: «Mussolini’s cry (“Ritorniamo all’individuo. Appoggeremo tutto ciò che esalta, amplifica l’individuo, gli dà maggiore libertà, maggiore benessere”), was mirrored by American action movies where men, either in the far west or in the jungle of city expanses, fought the odds and succeeded in their quests». Valerio Ferme, *The Americanization of Italian Culture under Fascism*, cit., p. 60.

⁵⁴ Pier Paolo D’attore, *Sogno americano e mito sovietico nell’Italia contemporanea* in *Nemici per la pelle*, Milano, FrancoAngeli 1991, p. 24.

⁵⁵ Lawrence G. Smith, *Cesare Pavese and America*, cit., pp. 215-216; Valerio Ferme, *Tradurre è tradire*, cit., p. 88.

americana nell'Italia fascista, concentrandomi in particolare su tre temi: la società, la letteratura e il cinema. Analizzando le opinioni di Pavese e confrontandole con quelli di altri scrittori, vorrei mettere in nuova luce le caratteristiche del suo interesse per il paese d'oltreoceano.

2. 2. Il «gigantesco teatro»: riflessioni sulla società americana

Buona parte della critica ritiene che l'americanismo degli intellettuali di sinistra nell'Italia fascista si basasse sull'idealizzazione degli Stati Uniti in quanto terra di democrazia e di libertà¹. Secondo questa interpretazione dominante, Pavese e Vittorini idealizzarono dunque l'America di Roosevelt, considerandola come possibile antitesi politica e ideologica all'Italia di Mussolini, e solo dopo la fine della seconda guerra mondiale affrontarono il vero carattere capitalistico e imperialistico che si nascondeva dietro la loro "utopia".

Tale interpretazione del mito americano si fonda principalmente su alcuni saggi di Pavese scritti negli anni postbellici, in cui lo scrittore ricorda il suo americanismo degli anni Trenta come una forma di antifascismo. Ad esempio, il saggio *Ieri e oggi*, pubblicato su «l'Unità» nel 1947, è preso in considerazione come testimonianza diretta della "scoperta" dell'America: «Verso il 1930, quando il fascismo cominciava a essere "la speranza del mondo", accadde ad alcuni giovani italiani di scoprire nei suoi libri l'America [...] Per molta gente l'incontro con Caldwell, Steinbeck, Saroyan, e perfino col vecchio Lewis, aperse il primo spiraglio di libertà, il primo sospetto che non tutto nella cultura del mondo finisse coi fasci»². È lo stesso Pavese ad affermare che la causa della fine del mito americano coincida con la fine del fascismo: «Ma senza un fascismo a cui opporsi, senza cioè un pensiero storicamente progressivo da incarnare, anche l'America, per quanti grattacieli e automobili e soldati produca, non sarà più all'avanguardia di nessuna cultura»³.

Si può affermare dunque che *Ieri e oggi*, insieme agli altri saggi scritti negli anni

¹ Donald Heiney, *America in Modern Italian Literature*, cit. Dominique Fernandez, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani*, cit. Nicola Carducci, *Gli intellettuali e l'ideologia americana nell'Italia letteraria degli anni Trenta*, cit. Amanda Guiducci, *Il mito Pavese*, Firenze, Vallecchi 1967.

² Cesare Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 173.

³ *ivi*, p. 175.

postbellici, spinse molti critici ad indagare il mito americano in quanto forma di opposizione al regime fascista. A partire da queste riflessioni Donald Heiney e Dominique Fernandez sono stati i primi ad analizzare in dettaglio l'aspetto politico-ideologico del mito americano di Pavese⁴. Secondo Fernandez, il processo mitopoietico ebbe inizio attorno al 1930 come una forma di antifascismo, e si sgretolò dopo la caduta del fascismo quando aumentò la tensione tra gli Stati Uniti e l'Unione Sovietica fino al definitivo crollo nel 1950⁵. Sviluppando le idee di Fernandez, il critico Nicola Carducci ha indagato il valore simbolico del "New Deal" per gli intellettuali italiani di sinistra: secondo Carducci, Pavese idealizzò l'America degli anni Trenta governata da Roosevelt come utopia liberal-democratica e antifascista⁶.

Tuttavia, in anni recenti, tale interpretazione del mito americano è stata messa in discussione da alcuni studiosi come Fabio Ferrari e Claudio Antonelli⁷, i quali sostengono che il mito americano di Pavese e di Vittorini in realtà non si basasse sull'idealizzazione della società americana. A loro parere, le dichiarazioni di Pavese sul significato politico del mito, citate dai numerosi studiosi come testimonianza diretta di questa presa di coscienza, possono essere influenzata dal clima politico postbellico.

Claudio Antonelli scrive:

Le dichiarazioni, fatte da Pavese nel dopoguerra, sulle ragioni più profonde della nascita, in Italia, del mito della letteratura americana, oscillano tra la matrice politica, da un lato, e quella letteraria e più particolarmente linguistica, dall'altro. È importante sottolineare che le dichiarazioni di tipo politico sono state fatte tutte in un'epoca di

⁴ Donald Heiney, *America in Modern Italian Literature*, cit; Dominique Fernandez, *Il mito dell'America*, cit.

⁵ Per quanto riguarda il periodo di durata del mito, alcuni critici esprimono opinioni diverse da Fernandez. Ad esempio Mario Domenichelli afferma che il mito americano degli intellettuali di sinistra ebbe fine già negli anni Quaranta: «L'America era davvero finita, e non nel 1950, ma nel decennio precedente. Ed era stato il biennio 1947-1948 a far capire che veramente "era finita"» (Mario Domenichelli, "L'America come la luna". *La fine del mito americano negli intellettuali comunisti italiani (1938-54)*, cit., p. 54).

⁶ Nicola Carducci, *Gli intellettuali e l'ideologia americana nell'Italia letteraria degli anni Trenta*, cit., p. 37.

⁷ Claudio Antonelli, *Pavese, Vittorini e gli americanisti*, cit. Fabio Ferrari, *The Myths and the Counter-Myths of America*, cit.

diffuso attivismo fra gl'intellettuali italiani di sinistra, fortemente attratti dal PCI, partito guida delle forze progressiste e da queste chiamato icasticamente "il Partito"⁸.

Secondo Antonelli e Ferrari è probabile che Pavese abbia messo in rilievo il significato politico del mito in relazione alla necessità di chiarire le sue ambiguità ideologiche e di mostrare la coerenza tra tendenza all'americanismo e tendenza al comunismo. Non è dato conoscere quanto le dichiarazioni retrospettive di Pavese siano state condizionate dal clima politico del periodo postbellico, ma ritengo condivisibili le critiche di Ferrari e Antonelli nei confronti della maggior parte degli studi che assumono come assolutamente vere tali dichiarazioni. I commenti retrospettivi di Pavese sul mito americano, a mio avviso, devono essere esaminati in relazione ai suoi scritti degli anni Trenta riguardo agli Stati Uniti.

Inoltre è necessario evidenziare che, come Ferrari e Antonelli illustrano, gli atteggiamenti degli intellettuali italiani nei confronti dell'America erano complessi e irriducibili alla dicotomia politico-ideologica tra "l'antiamericanismo del regime" e "l'americanismo di antifascisti", sulla quale si basa l'interpretazione dominante del mito americano. Tale schema dicotomico è stato criticato anche dagli studiosi come Emilio Gentile e Ambra Meda attraverso le loro analisi delle opinioni sull'America di vari scrittori (ad esempio, Soldati, Borgese, Cecchi e Moravia)⁹. Presentando numerosi esempi di ambiguità e di eterogeneità nell'atteggiamento degli scrittori italiani, Gentile e Meda delineano il complesso rapporto tra l'americanismo e il fascismo.

Emilio Gentile è stato uno dei primi studiosi ad esaminare la complessità della questione con l'innovativo saggio del 1993, *Impending Modernity: Fascism and the*

⁸ Claudio Antonelli, *Pavese, Vittorini e gli americanisti*, cit. p. 21. Al riguardo, Ferrari afferma: «the political climate in post-World-War-II Italy seems to have created an atmosphere in which intellectuals who had been operating before and during the war seem to have felt obliged to revisit their existing work and justify any ideological ambiguities (or lack of a coherent political ideology) which might, in some way, be interpreted as pro-Fascist or proto-Fascist or even just apolitical» (Fabio Ferrari, *Myths and the Counter-Myths of America*, cit., p. 81.)

⁹ Emilio Gentile, *Impending Modernity: Fascism and the Ambivalent Image of the United States*, in «Journal of Contemporary History» (1993), pp. 7-29; Ambra Meda, *Al di là del mito: scrittori italiani in viaggio negli Stati Uniti*, Firenze, Vallecchi 2011.

*Ambivalent Image of the United States*¹⁰. A proposito dei numerosi studi sul rapporto tra il fascismo e l'America, Gentile afferma che molti hanno posto attenzione solo all'anti-americanismo del regime, trascurando la presenza dell'"americanismo fascista"¹¹. In seguito, analizzando commenti di vari intellettuali italiani sugli Stati Uniti, Gentile dimostra che le posizioni degli italiani non possono essere divise in due linee generali tra l'antiamericanismo del regime e l'americanismo degli antifascisti: «Il ritratto degli Stati Uniti da parte degli esponenti del fascismo non era né uniforme né statico. Esso si è sviluppato a partire dal nucleo di stereotipi comuni, attraverso immagini diverse e addirittura contrastanti, nelle quali si trovavano uno accanto all'altro oppure mischiati insieme giudizi positivi e negativi sulla politica, sulla cultura e sui costumi dell'America»¹².

Qui occorre ricordare che, come ho accennato nella sezione precedente, il rapporto politico tra l'Italia e gli Stati Uniti non fu antagonistico per tutto il ventennio: soprattutto durante il periodo che va dal 1927 al 1935, il rapporto tra i due paesi era semmai piuttosto amichevole. In *Scrittori italiani in viaggio negli Stati Uniti* Ambra Meda, riassumendo il percorso dell'antiamericanismo ufficiale del regime, individua al riguardo due fasi principali:

L'antiamericanismo ha caratterizzato due fasi precise nell'arco del Ventennio: la prima, dal termine della Grande guerra al 1926, nata come reazione alle decisioni del presidente Wilson riguardo alle rivendicazioni italiane su Fiume e alle severe restrizioni all'immigrazione italiana disposte nel '24; la seconda, dalla guerra d'Etiopia del '36 alla II guerra mondiale, sorta in seguito all'avvicinamento dell'Italia

¹⁰ Emilio Gentile, *Impending Modernity*, cit.

¹¹ *ivi*, p. 8: «Until now, however, only anti-Americanism has attracted the attention of scholars. The other attitude ignored until now – which could be generally defined as 'fascist Americanism', was present in fascism in a far from marginal way». Gentile cita come un'eccezione lo studio di Michel Beynet, *L'image de l'Amérique dans la culture italienne de l'entre-deux-guerres*, Aix en Provence, Publications de l'Université 1990.

¹² *ivi*, p. 8: «The fascist portrayal of the United States was neither uniform nor static. It developed from a nucleus of common stereotypes, through different and even contrasting images, in which positive and negative judgements on American politics, culture, society and customs were to be found side by side or mixed together».

alla Germania nazista e all'adozione nel nostro paese di misure antiebraiche. Fra questi due momenti di aperta opposizione, il fascismo mostra una costante ambivalenza nei confronti della Repubblica stellata, di cui, di volta in volta, biasima il consumismo, il materialismo e l'orientamento plutocratico, e ammira nel contempo i successi finanziari e tecnologici¹³.

Di fatto, non solo per molti anni è convenuto al regime mantenere un buon rapporto con la grande potenza politica ed economica, ma inoltre il regime aveva individuato alcune affinità ideologiche con il paese d'oltreoceano: il progresso economico e industriale, il giovanilismo, l'attivismo, l'elogio dell'energia e della velocità¹⁴. Come aggiunge in seguito Meda, anche l'atteggiamento di Mussolini era dualistico. Infatti in un messaggio inviato al popolo statunitense del 1926, Mussolini aveva elogiato il valore e la forza del paese d'oltreoceano, autodefinendosi «sincero ammiratore della civiltà dell'America»¹⁵.

Il regime era piuttosto favorevole anche al *New Deal* proposto dal nuovo presidente Roosevelt, ritenendolo una versione americana del fascismo: secondo l'interpretazione data dal regime, Roosevelt seguiva infatti il modello fascista del corporativismo¹⁶. Come sostiene Gentile, il regime presentava il *New Deal* come un esempio di riconoscimento della superiorità delle soluzioni fasciste da parte degli americani¹⁷. In considerazione di tale visione positiva del *New Deal* tra gli esponenti del fascismo, non è pienamente condivisibile l'opinione di Carducci, secondo la quale si ritiene che

¹³ Alberto Meda, *Al di là del mito: scrittori italiani in viaggio negli Stati Uniti*, cit., p. 23. Anche Claudio Antonelli mette in luce lo stesso fatto nel suo studio (Claudio Antonelli, *Pavese, Vittorini e gli americanisti*, cit., p. 49).

¹⁴ *ivi*, p. 23.

¹⁵ *Message from Mussolini to the American people*, broadcast on 14 December 1926, in *Opera omnia di Benito Mussolini*, Firenze, La fenice, XXII, pp. 290-291. (cit in Emilio Gentile, *Impending Modernity*, cit., p. 17.)

¹⁶ Sul rapporto tra il fascismo e il New Deal ci sono vari studi e controversie: cfr. Wolfgang Schivelbusch, *Three New Deals: Reflections on Roosevelt's America, Mussolini's Italy, and Hitler's Germany, 1933-1930*, New York, Metropolitan Books 2006. Il New Deal subì critiche di vari tipi negli Stati Uniti: alcuni lo accusarono associandolo al "fascismo", e alcuni lo accusarono associandolo al "comunismo".

¹⁷ Emilio Gentile, *Impending Modernity*, cit., pp. 18-19. Citando le parole di Mussolini, Gentile afferma: «Mussolini also praised the "intensive culture of dictatorship, to which President Roosevelt devotes himself with technique and single mindedness", because he saw in Roosevelt's politics the confirmation that "the trend towards fascism overflows from the old continent"».

Pavese avesse idealizzato l'America del *New Deal* in contrapposizione all'Italia fascista.

In questo senso condivido l'obiezione di Ferrari alla maggior parte degli studi che ritengono scontata la motivazione politico-ideologica del mito americano in base allo schema d'opposizione tra l'Italia fascista e l'America democratica, anche se non intendo certo negare l'importanza dell'aspetto politico-ideologico. Ferrari scrive:

Se l'Italia di Mussolini e l'America di Roosevelt non erano ideologicamente in contrasto nei primi anni Trenta, diventa abbastanza improbabile che la “scoperta” di America era politicamente motivata; o almeno, non in un modo razionale o coerente. America non era, come spesso ricordato, ufficialmente ritratto negli anni Trenta come “utopia socialista” in opposizione al fascismo. Come nell'Italia fascista, in qualche modo, anche gli Stati Uniti subivano la crescita del nazionalismo e la repressione in risposta agli eventi del 1929: lo stesso nazionalismo e la stessa repressione, che per coincidenza ispirò l'esilio di *Lost Generation* di scrittori e artisti americani in Europa.¹⁸

Come dimostrano in dettaglio gli studi di Gentile, Ferrari e Meda, gli intellettuali del periodo (sia fascisti che antifascisti) in realtà avevano infatti posizioni piuttosto eterogenee e ambivalenti nei riguardi degli Stati Uniti. Ad esempio, Franco Ciarlantini, politico e giornalista del regime, rivela la sua visione positiva della società americana in *Incontro col Nord America*. Nel 1929 Ciarlantini scrive: «[...] soltanto l'individualismo americano può essere definito come sociale, non potendosi immaginare l'intera attività di questo popolo al di fuori di un concetto solidaristico»¹⁹. Secondo Gentile, in questo libro Ciarlantini «ha dato un ritratto quasi idealizzato del carattere americano, in termini

¹⁸ Fabio Ferrari, *The Myths and the Counter-Myths of America*, cit., p. 73. Testo originale: «if Mussolini's Italy and Roosevelt's America were not ideologically at odds in the early 1930s, it becomes quite improbable that the literary “discovery” of America was politically motivated; or, at least, not in any rational or coherent way. America was not, as is often remembered, officially portrayed in the 1930s as a “socialist utopia” in ideological opposition to Fascism. Similar to Fascist Italy, in some ways, the United States was also experiencing a rise of nationalism and repression in response to the events of 1929: the very same nationalism and repression, incidentally, which had inspired the expatriation of a “Lost Generation” of American writers and artists to Europe»

¹⁹ Franco Ciarlantini, *Incontro col Nord America*, Milano, Alpe 1929, pp. 129-134.

fascisti»²⁰, apprezzando il dinamismo, lo spirito religioso e il forte senso di comunità del paese d'oltreoceano, anche se negli anni successivi esso si convertì all'antiamericanismo.

Un altro esempio da riportare è il caso di Massimo Bontempelli. Anche se Bontempelli non idealizzò la società americana come Ciarlantini, la sua posizione si differenzia decisamente dall'antiamericanismo. Nel suo saggio del 1931, Bontempelli criticò la paura degli intellettuali italiani nei confronti dell'influsso americano, affermando: «Tra i tanti luoghi comuni di natura ossessiva in cui ogni tanto inciampiamo, uno dei più fastidiosi è la paura dell'americanismo»²¹. In seguito, lo scrittore esprime l'inconsistenza e l'inutilità di tale paura, motivando la sua posizione con due ragioni principali: la prima ragione riguarda la sua convinzione che la cultura americana fosse troppo diversa per poter inghiottire la cultura italiana, perché quest'ultima era a suo parere di gran lunga superiore alla prima: «Noi siamo dei milenari: cauti, equilibratori, difficili; gli americani sono dei primigeni: imprudenti, esageratori, semplicistici»²²; la seconda ragione, forse più importante della prima, riguarda la sua convinzione sulla capacità dell'Italia di nutrirsi delle culture straniere, trasformandole a modo proprio: «L'Italia assaggia tutto, non crede in niente, inghiotte, manipola, e continuamente trasmuta sé in tutte guise, senza che all'occhio rimanga traccia di alcuno dei materiali di cui ella viene nutrendo la propria storia»²³. Per queste ragioni, Bontempelli ritiene legittima e proficua la curiosità per il paese d'oltreoceano.

A differenza degli scrittori di “Strapaese”, che erano generalmente chiusi nei riguardi delle culture straniere, gli esponenti di “Stracittà” avevano atteggiamenti più aperti e inclusivi, come appunto nel caso di Bontempelli. I Novecentisti erano interessati in particolare alle città metropolitane degli altri paesi, anche se il loro punto di

²⁰ Emilio Gentile, *Impending Modernity*, cit., p. 16. Testo originale: «He painted an almost idealized portrait of American character, in fascist terms»

²¹ Massimo Bontempelli, *Avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi 1974, p. 35.

²² *ibid.*

²³ *ivi*, p. 37.

riferimento principale restava naturalmente Parigi più che New York.

Per gli aderenti al futurismo, infatti, la metropolitana americana suscitò un fascino particolare sin dagli anni Dieci: per loro New York fu un'incarnazione degli ideali del futurismo come la velocità, la dinamicità e la tecnologia. In questo senso la città americana fu una fonte importante d'ispirazione nella fase iniziale del futurismo, anche se negli anni successivi molti di intellettuali futuristi assunsero un atteggiamento più critico rispetto agli Stati Uniti. Ad esempio, il pittore futurista Athos Casarini, che trascorse a New York sei anni dal 1909 al 1915, definì la metropolitana americana come una «grande, futuristica città»²⁴.

D'altro canto gli scrittori più tradizionalisti e conservatori avevano opinioni negative sulla società statunitense, nonostante che le loro opinioni fossero basate sugli stereotipi sull'America ricorrenti nei paesi europei sin dall'Ottocento: il materialismo, la mancanza di tradizione, la meccanizzazione disumana, l'uniformità culturale, le morali tradizionali in pericolo²⁵.

È necessario aggiungere inoltre che tali opinioni negative sugli Stati Uniti non appartenevano soltanto agli aderenti al fascismo; infatti anche tra gli intellettuali che si opponevano al regime, molti esprimevano opinioni negative non del tutto dissimili da quella proposta dal regime stesso.

Ad esempio Alberto Moravia, dopo il soggiorno a New York di sei mesi (dal 1935 al 1936) espresse opinioni negative sulla società americana. L'atteggiamento di Moravia nei riguardi degli Stati Uniti risulta per altro ambivalente: lo scrittore apprezza la vitalità

²⁴ Athos Casarini, *Il futurista ode il richiamo della guerra*, «The World Magazine» (1915), cit. in Franco Somli, *Athos Casarini pittore. 1883-1917*, catalogo della mostra tenutosi al museo civico di Bologna dal 17 marzo al 6 aprile 1963, Bologna Alfa, 1963, p. 94. Su un altro futurista che visse in America, Fortunato Depero, cfr. Ambra Meda, *Scrittori italiani in viaggio negli Stati Uniti*, cit., pp. 79-96.

²⁵ Emilio Gentile, *Impending Modernity*, cit., p. 9. Gentile afferma: «The fascist polemic against Americanism and what was considered typical of 'American civilization' had no particularly original traits. Fascism inherited stereotypes which were already widespread and established in both Italian and European culture, but it presented them in new ways, which fitted in with the fascist vision of mankind and history. All the anti-American images were based on the antithesis between 'quality' and 'quantity', 'spirit' and 'matter', 'man' and 'machine'».

e la modernità dell'America, ma nello stesso tempo prova disgusto per il paese.

Alcune lettere di Moravia indirizzate a Prezzolini²⁶ riportano le sue osservazioni sulla società americana. In una lettera del 1936 Moravia esprime una opinione positiva, affermando che l'America può essere l'unico paese in cui è possibile realizzare il suo ideale di comunismo. Scrive: «se si considera il comunismo come un progresso e una speranza, è il solo paese che potrebbe adottarlo senza scosse troppo forti e forse senza perdere certe libertà democratiche»²⁷. Tuttavia, nella lettera successiva, molto più lunga della prima, vengono espresse opinioni nettamente negative sugli Stati Uniti, in particolare sugli aspetti relativi al sistema capitalistico. Moravia scrive: «Per dirla in breve ciò che negli Stati Uniti mi ha fatto la peggiore impressione è l'inumanità e nello stesso tempo, sotto l'apparente organizzazione la profonda disorganizzazione – per esempio quel poco che ho veduto della miseria e della disoccupazione non trova riscontri in tutt'Europa, neppure in Inghilterra dove le condizioni degli operai sono anche cattive»²⁸. In seguito, egli sottolinea anche altri aspetti che lo disgustano, come l'edonismo materialista e l'assenza di sentimento e di intimità, affermando che «tutti gli americani sono infelici perché nulla sanno né vogliono sapere delle cose che formano la felicità umana».²⁹

Anche a distanza di molti anni, in un'intervista del 1987, Moravia racconterà le sue impressioni negative sull'America vista nel 1935, pur esprimendo il suo apprezzamento per la vitalità della società americana. Risponderà infatti in questo modo alla domanda sul suo viaggio americano del 1935:

Com'è noto l'Italia allora era governata dai fascisti, ma sotto il fascismo c'era un'Italia ancora molto bella: si può dire che era rimasta ancora quasi intatta l'Italia di Stendahl.

²⁶ Moravia fu invitato a New York da Giuseppe Prezzolini, allora direttore della Casa Italiana della Columbia University.

²⁷ Alberto Moravia e Giuseppe Prezzolini, *Lettere*, Milano, Rusconi 1982, p. 17.

²⁸ *ivi*, pp. 19-20.

²⁹ *ivi*, pp. 20.

Perciò, una volta in America, mi trovai di fronte a una civiltà moderna, modernissima anzi, in cui effettivamente esiste una macchina sociale enorme il cui perno è il dollaro. Ora, questa cosa è sopportabile perché c'è una grande vitalità, però quest'idea che il dollaro è il metro per giudicare qualsiasi cosa non mi piaceva, la vita americana mi sembrava molto singolare, interessante; come ho detto, dotata di una potente vitalità.³⁰

Nell'affermazione di Moravia si trovano le antitesi tipiche degli intellettuali europei circa l'America, riassumibili nei binonimi "tradizione/modernità" e "spirito/materiale". Lo scrittore preferisce la tradizione italiana alla modernità americana, e detesta il materialismo capitalistico degli Stati Uniti.

Un altro esempio da riportare è il caso di Mario Soldati, che partì per New York nel 1929 per studiare e insegnare alla Columbia University. Nel suo libro *America primo amore* Soldati descrisse le sue esperienze e le osservazioni sull'America accumulate nei suoi due anni di soggiorno. Come osservano alcuni critici, le sue opinioni sono piuttosto negative e tendono a decostruire il mito americano diffuso tra gli europei così come quelle di tanti intellettuali aderenti al regime³¹. Già il titolo, *America primo amore*, esprime non tanto la sua ammirazione per gli Stati Uniti, ma piuttosto il suo passaggio dall'illusione giovanile alla disillusione nei confronti del grande paese³².

Riguardo alla visione negativa sulla società americana condivisa da numerosi intellettuali italiani di varie posizioni ideologiche, ritengo convincente l'analisi di Fabio Ferrari basata sulla prospettiva gramsciana. In *Myths and Counter-myths of America* Ferrari analizza i reportage degli Stati Uniti scritti dai quattro intellettuali italiani – Antonio Borgese, Mario Soldati, Emilio Cecchi e Margherita Sarfatti – e sottolinea quanto le osservazioni di Borgese e di Soldati siano negative al pari di quelle degli altri due autori, aderenti al regime. Esplorando le motivazioni che soggiacevano alle diffuse

³⁰ Ugo Rubeo, *Mal d'America: da mito a realtà*, Roma, Editori Riuniti 1987, p. 166.

³¹ Emilio Gentile, *Impending Modernity*, cit; Fabio Ferrari, *The Myths and the Counter-Myths of America*, cit.

³² *America primo amore* di Soldati è analizzato in dettaglio da Fabio Ferrari e Ambra Meda: Fabio Ferrari, *The Myths and the Counter-Myths of America*, cit., pp. 39-46. Ambra Meda, *Scrittori italiani in viaggio negli Stati Uniti*, cit., pp. 97-114.

descrizioni negative dell'America, Ferrari applica l'idea di Gramsci, secondo la quale l'antiamericanismo degli intellettuali italiani rappresenta la loro reazione, nel tentativo di preservare lo status quo di una gerarchia culturale di derivazione aristocratica. Scrive Ferrari:

L'impulso italiano di opporsi al simbolo americano è motivato, secondo Gramsci, essenzialmente dagli istinti della salvaguardia di se stessi. Vista dalla prospettiva gramsciana, la contro-mitizzazione dell'America non è, quindi, fondamentale spinta dalla motivazione politica. La contro-mitizzazione dell'America rappresenta piuttosto una reazione motivata dai propri interessi che mira a preservare la purità culturale per mantenere le gerarchie esistenti e i tradizionali ordini sociali che supportano il valore e la legittimità del *status quo*.³³

Da questo punto di vista, si può affermare che Pavese si differenzia dai quattro intellettuali citati sopra, almeno per quanto riguarda il suo americanismo degli anni Trenta, perché egli non descrisse i problemi degli Stati Uniti in contrapposizione ai valori della cultura europea; mentre i quattro viaggiatori sottolinearono gli aspetti negativi dell'America moderna per difendere i valori della propria cultura tradizionale (sia intenzionalmente che inconsapevolmente), il giovane Pavese apprezzò, a mio avviso, tale possibilità di trasformazione della gerarchia culturale³⁴.

Tuttavia, ciò non significa che le opinioni di Pavese sulla società americana fossero complessivamente positive. Prima di tutto, occorre sottolineare che Pavese tradusse Faulkner, Dos Passos, Dreiser, Lewis, Anderson, romanzieri americani che nelle loro opere trattarono dai problemi della società statunitense: ad esempio, la disoccupazione, l'alienazione, la criminalità e il razzismo. Sarebbe stato impossibile a Pavese, traduttore

³³ Fabio Ferrari, *The Myths and the Counter-Myths of America*, cit., p. 30. Testo originale: «The Italian impulse to antagonize the American symbol must, according to Gramsci, be recognized as being motivated, essentially, out of instincts of self-preservation. Viewed from Gramscian perspective, the counter-mythification of America is not, therefore, fundamentally political in motivation. The counter-mythification of America, rather, represents a self-interested reaction which purports to preserve cultural purity in order to maintain the existing hierarchies and traditional social mandates which sustain the value and legitimacy of the *status quo*».

³⁴ Questo punto verrà discusso in dettaglio nei sotto-capitoli successivi.

di questi narratori, idealizzare la società americana, ignorando i problemi sociali descritti nelle loro opere. Se Pavese poteva ammirare l'America attraverso la lettura dei loro romanzi, la sua ammirazione non riguardava tanto l'idea utopica della terra lontana, quanto piuttosto l'apprezzamento della capacità espressiva degli scrittori americani nella trattazione dei problemi di stretta attualità. È probabile che Pavese apprezzasse la politica culturale degli Stati Uniti degli anni Trenta (la libertà di espressione e il programma di finanziamento per gli scrittori come prevedeva Federal Writers' Project) che permettevano e sostenevano il lavoro di questi scrittori³⁵; tuttavia questo non lo portò all'ammirazione cieca per la società americana nella sua totalità.

I saggi letterari e le lettere di Pavese scritti negli anni Trenta rivelano un grande entusiasmo per il paese d'oltreoceano, ma ciò riguarda prevalentemente la cultura (e soprattutto cinema, letteratura e musica) non la società statunitense. Si può ipotizzare dunque che se il mito americano di Pavese si basava sull'idealizzazione del paese, si trattava dell'idealizzazione di tipo culturale e non politico-ideologica. Nel saggio *Ritorno all'uomo* Pavese afferma: «Nei nostri sforzi per comprendere e per vivere ci sorressero voci straniere: ciascuno di noi frequentò e amò d'amore la letteratura di un popolo, di una società lontana, e ne parlò, ne tradusse, se ne fece una patria ideale»³⁶. Come rivela questo passo, la patria ideale di Pavese era perciò la "letteratura", non la "società" americana.

La prevalenza dell'interesse letterario nel suo americanismo è evidente anche nelle lettere indirizzate all'amico italo-americano Chiuminatto. Le lettere, scritte nel periodo che va dal 1929 al 1930, all'apice del suo entusiasmo filo-americano, trattano prevalentemente gli argomenti relativi alla letteratura americana, con commenti estesi alla lingua, al cinema e alla musica, ma raramente alle questioni sociali o politiche.

³⁵ Fernanda Pivano mette in rilievo il merito della politica culturale di Roosevelt a proposito dei numerosi romanzi impegnati usciti nell'America degli anni Trenta. Cfr. Fernanda Pivano, *La cultura e il New Deal* in *Il mito americano: origine e crisi di un modello culturale*, Padova, CLEUP 1980, pp. 11-18.

³⁶ Cesare Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 197.

Per capire le sue idee sulla società americana espresse intorno al 1930, sarebbe opportuno esaminare alcuni riferimenti ad argomenti sociali e politici che si rintracciano nelle lettere di Pavese indirizzate a Chiuminatto. Innanzitutto, ritengo necessario prestare attenzione all'ultima fase della loro corrispondenza che registra opinioni politiche contrastanti.

In una lettera del 14 novembre, 1932, Chiuminatto esprime la sua opinione sulla questione dei debiti dei paesi europei nei confronti degli Stati Uniti, rivelando la sua ammirazione per Roosevelt e per Mussolini. Cito una parte della lettera di Chiuminatto:

beh, noi americani pensiamo che l'Europa debba pagare i suoi debiti di guerra – e che non ci debba essere nessuna trattativa di una cancellazione a meno che tutti i paesi non disarmino completamente [...] Noi abbiamo bisogno di un presidente che non venga dissuaso ad agire dagli astuti diplomatici europei! E mentre io sono un ardente ammiratore di Mussolini, credo, come americano, che anche lui debba essere costretto a pagare i suoi debiti! [...] Roosevelt, il presidente eletto è il pro-nipote del nostro ex-presidente Theodore Roosevelt – e se lui diventa come suo nonno – Dio salvi politici europei! Lui è pienamente americano – almeno noi speriamo che egli continuerà a esserlo per tutta la sua presidenza!³⁷

A questa lettera di Chiuminatto, Pavese risponde con un tono ironico, esprimendo la sua obiezione sulla questione. Il primo dicembre del 1932 Pavese scrive infatti:

finalmente ho ricevuto da te! Pensavo fossi morto. Ma sembra che il successo di Roosevelt ti ha picchiato sulla testa e t'ha fatto ricordare i vecchi amici. Se la politica è così, tanto meglio.

Non so se congratularmi con te per la tua giusta fiammata di sentimento patriottico.

³⁷ *Cesare Pavese & Anthony Chiuminatto: Their Correspondence*, Tronto Buffalo London, University of Tronto Press, p. 162. Come precisa Mark Pietralunga nella nota, Franklin D. Roosevelt in realtà non è il pro-nipote del Theodore Roosevelt, ma il suo cugino del quinto grado. Testo originale: «Well, we Americans feel that Europe must pay its war debts – and that there must be no talk of cancellation unless all countries completely disarm. [...] We need a president who is not to be talked out of action by slick European diplomats! And while I am an ardent admire of Mussolini, I feel, as an American, that he must be made to pay his debts, too! [...] Roosevelt, the president-elect, is the grand-son of our former president Theodore Roosevelt – and if he turns out to be anything at all like his grandfather – God help European politicians! He is every inch an American – at least we hope he will continue to be so in the presidency! ».

Ma per mettere un po' d'acqua nel tuo *nuovo* vino, devo dire che *non* credo che l'Europa pagherà: dopo tutto l'Europa ha già pagato nella Guerra Mondiale con tutti i suoi morti, feriti e mutilati ed è solo giusto che anche *voi* paghiate con denaro. Per di più, se noi vi paghiamo, saremo rovinati e quindi anche i vostri affari calerebbero, o sarebbero addirittura distrutti. Quanto al nostro primo ministro che tu tanto ammiri, suggerirei che voi americani veniate a prendervelo e ve lo portiate con voi al Paese di Dio: l'Italia sarebbe felice di pagare i suoi debiti di guerra in questo modo.³⁸

Nella lettera di Pavese è espresso esplicitamente il suo odio per Mussolini (ammirato invece dall'amico), ma occorre notare che qui l'America di Roosevelt non è descritta come contrapposta all'Italia di Mussolini. Pavese non esprime nessun entusiasmo per Roosevelt e sembra piuttosto scettico sulla sua politica: dunque le sue opinioni sono in questo momento lontane dall'idealizzazione dell'America.

Nella lettera successiva Chiuminatto insiste nella sua opinione circa il pagamento dei debiti, con un tono nazionalistico e provocativo. Il 16 dicembre del 1932 scrive:

[...] Italia è l'unico paese che si è comportata come una gran signora! Lei ha pagato addirittura il giorno prima della data ufficiale di pagamento. Applausi per Mussolini, che è un acuto uomo di stato, credimi! [...] Non abbiamo nessuna ragione per cancellare ora. Abbiamo 11 milioni disoccupati, affari sono al tracollo, affari internazionali non valgono niente per le tariffe – quindi che cosa abbiamo da perdere? Sii te stesso, Cesare, per favore! Il denaro che abbiamo è ancora buono perché è in Europa! Se quei paesi rifiutano, non pensi per un minuto che non possiamo farli soffrire per quello; intanto fai meglio a pregare che tutti facciano come Mussolini!³⁹

³⁸ *ivi*, pp. 163-164. Testo originale: «At last I got something from you! I thought you were dead. But it seems Roosevelt's hit knocked you on the head and caused you to remember old friends. If that's politics, all the better. I don't know whether to congratulate you for your righteous burst of patriotic feeling. But, to mix some water in your *new* wine, I must say that I *don't* think Europe will pay: after all Europe already paid in the World War with all its dead, wounded and maim'd, and it's only right *you* also pay with money. Moreover if we pay you, we'll be ruined and so your trade and exchange will lessen'd too, not to say destroyed. As for your Premier you fancy so much, I should suggest you Americans come over and carry it back in God's Country: Italy will be delighted to pay his war debts that way.»

³⁹ *ivi*, p. 165. Testo originale: «Italy is the only country that has come in as a lady! She paid up even the day before the official date for payment. Three cheers for Mussolini, who is an acute statesman, believe me! [...] We have no incentive to cancel right now. We have 11 million unemployed, business is shot in the head, international business isn't worth a damn because of the tariffs – so what was it you said we had to lose? Be yourself, Cesare, please! What money we have is still damn good because it's in Europe! If those countries all repudiate, don't you think for a minute that we can't make them suffer for it; in the meantime, you had better pray that they all do like Mussolini!».

Rispondendo a questa lettera di Chiuminatto, Pavese ribadisce le sue obiezioni con un tono ancora più ironico. Nell'ultima lettera del 24 gennaio del 1933 scrive:

Quanto alla politica: alla tua salute: nella speranza di incontrarti a tiro della mia mitragliatrice, e farti chiedere pietà. Vedremo anche questa, un giorno o l'altro, vecchio mio. Forse soltanto nella prossima guerra mondiale scopriremo la nostra vera vocazione.

Ma sinceramente, di tutto questo non me ne importa un corno. Mi commuoverei un po', comunque, pensando agli undici milioni di disoccupati, se non avessi imparato nei mie vecchi libri di scuola che la storia del mondo è solo una gran carneficina e che tra i nostri valorosi padri non è mai stato realizzato nulla che somigliasse alla lealtà o all'umanità. E pensando che gli undici milioni d'oggi sono il risultato di dieci anni di vantata "prosperità", non posso trattenermi dal sogghignare.⁴⁰

La lettera rivela l'atteggiamento distaccato di Pavese nei riguardi della disoccupazione americana subito dopo la crisi del 1929: lo scrittore la considera non un fenomeno eccezionale, ma uno dei fenomeni comuni nella storia del mondo, e, inoltre, una conseguenza della prosperità degli anni Venti. Leggendo queste ultime corrispondenze, risulta dunque assai discutibile l'interpretazione dominante secondo cui il mito americano si basasse su una forte solidarietà condivisa con l'America di Roosevelt dopo la crisi del 1929.

Anche in altre lettere di Pavese si trovano commenti che contraddicono l'interpretazione dominante circa il mito americano. Ad esempio, nella lettera del 22 settembre 1930, Pavese esplicita il suo parere sui problemi sociali degli Stati Uniti, in particolare sui *gansters* e sul materialismo. Avendo sentito dall'amico comune

⁴⁰ *ivi*, p. 167. Testo originale: «As for politics: here's to you, hoping to encounter you at my machine-gun's end and have you cry mercy. We'll yet see that, some day, old boy. Perhaps in the next World-war, we'll find out our true calling. But, honestly, I don't care a damn about the whole lot of it. I would soften a little, however, thinking about the 11 millions, should I not have learnt in my old school-books that world history is only a great shambles and never was something resembling fairness and humanity brought out to actuality among our gallant fathers. And thinking that 11 millions of to-day are the result of a ten years of boasted 'prosperity' I can't help grinning».

(Massimo Mila) che Chiuminato era insoddisfatto dell’America per questi motivi⁴¹,

Pavese scrive:

Senti un po’, vecchio mio, Massimo mi dice che sei insoddisfatto della tua America. Cosa succede? So che il proprio paese riesce sempre più attraente quando uno è all’estero, ma non devi dimenticare che l’espatrio serve anche ad accrescere la propria comprensione del paese natale. [...] Inoltre non devi dimenticare che noi italiani siamo due nazioni diverse, il Nord e il Sud, e che noi siamo i settentrionali mentre i banditi di Chicago i meridionali, e v’è una profonda differenza di razza e di storia tra noi che nulla potrebbe colmare.

Quanto all’America che pensa solo a far quattrini, pensa che tutte le grandi nazioni hanno cominciato pensando solo a far quattrini, anche l’Italia, quand’era un insieme di repubbliche nel dodicesimo secolo, e per trovare una via d’uscita da questa situazione, cerca in Anderson e in Lewis⁴²

In questa lettera Pavese afferma che i *gangsters* italiani di Chicago sono meridionali, sottolineando la loro differenza dagli italiani settentrionali, una differenza secondo lui incolmabile. Come sostiene Fabio Ferrai, questa affermazione di Pavese mette in dubbio la validità dell’osservazione di Dominique Fernandez, secondo la quale il mito americano degli intellettuali di sinistra si sarebbe basato sulla loro solidarietà con gli emigrati meridionali⁴³

Ne *Il mito dell’America*, Fernandez sostiene infatti che i due fattori fondamentali della formazione del mito erano la solidarietà per gli emigrati e l’opposizione alla

⁴¹ In realtà secondo Chiuminato Mila non aveva compreso appieno le sue parole. Nella lettera di 7 ottobre del 1930, Chiuminato afferma che non era insoddisfatto del proprio paese, ma semplicemente disturbato da alcuni problemi sociali come quello di *gangsters* e del materialismo. *ivi*, pp. 103-104.

⁴² *ivi*, pp. 99-100. Testo originale: «Say, old socks, Max tells me you are unsatisfied with your America. How comes? I know that one’s country is always more captivating when abroad, but you must not forget that coming abroad is also intended to augment one’s understanding of the native country. And you, who are in the tremendous situation of being both an Italian and an American, you must try to comprehend the two nations, try to raise above the petty difficulties. Moreover you must not forget that Italians are two distinct nations, the North and the South, and that we are the Northern and that the Chicagoans gunmen are the Southern and there is a deeper difference of race and history between us and them that nothing could repair. As for the money-making America think that all great nations were in the beginning money-makers, also Italy, when in the twelfth century a bunch of republics, and look in Anderson and Lewis for an escape from that».

⁴³ Fabio Ferrai, *The Myths and the Counter-Myths of America*, cit., p. 79.

propaganda antiamericanista. Secondo Fernandez, Pavese e Vittorini scelsero l'America come terra di esilio mentale dal fascismo, ignorando però il suo vero carattere capitalistico e imperialistico fino alla fine della seconda guerra mondiale. Scrive Fernandez:

Il mito dell'America poggia fin dagli inizi su un paradosso: se conseguente con se stessa, mai la sinistra intellettuale italiana avrebbe scelto gli Stati Uniti capitalisti come terra di esilio. Li ha scelti per solidarietà sentimentale con gli emigrati di Sicilia e Calabria, e per reazione contro le ingiurie rivolte dalla propaganda fascista all'indirizzo della giudeo-plutocrazia di New York. All'indomani della Liberazione, è normale che contraddizione esploda: la sinistra marxista ritrova la sua vera patria, la Russia sovietica, e gli Stati Uniti si rivelano per quello che sono: una potenza economico-finanziaria con fini imperialisti.⁴⁴

A mio avviso, l'osservazione di Fernandez risulta assai discutibile per diversi aspetti. In primo luogo, come ho accennato prima, la lettera di Pavese precedentemente citata rivela il suo porsi assai lontano dalla solidarietà per gli emigrati meridionali. In secondo luogo, come vari studi dimostrano, l'atteggiamento del regime nei confronti degli Stati Uniti non era del tutto ostile almeno fino al 1935. In altre parole, l'antiamericanismo non era strettamente legato alla propaganda fascista, perlomeno nella prima metà degli anni Trenta. In terzo luogo, come le lettere di Pavese illustrano, già dai primi anni Trenta lo scrittore era consapevole dei problemi della società americana, incluso quello del materialismo capitalistico. In considerazione di questi aspetti, risulta meno convincente l'interpretazione di Fernandez per la quale il declino del mito americano sia costituito nel passaggio dall'illusione alla disillusione nei confronti del paese da intendersi in senso politico-ideologico.

Tuttavia, nonostante queste affermazioni discutibili, concordo con Fernandez per quanto riguarda la sua opinione sull'influenza del cambiamento della situazione politica

⁴⁴ Dominique Fernandez, *Il mito dell'America*, cit., pp. 105-106.

come uno dei fattori fondamentali che portarono al declino del mito. Nel periodo successivo alla seconda guerra mondiale, quando aumentò la tensione tra gli Stati Uniti e l'Unione Sovietica, l'americanismo e il comunismo risultarono naturalmente contraddittori⁴⁵. Benché l'interesse di Pavese già avesse cominciato a calare nella seconda metà degli anni Trenta, è assai probabile che il cambiamento politico avesse dato una spinta ulteriore allo scrittore verso il declino del mito, che venne accelerato dalla sua iscrizione al partito comunista nel 1945.

Inoltre, è necessario aggiungere che l'affermazione di Fernandez può essere valida per il mito americano di altri intellettuali. Ad esempio, nel caso di Vittorini, risulta forse più plausibile che il suo americanismo si basasse sulla solidarietà con gli emigrati siciliani. Per di più, ritengo che per gli intellettuali più giovani di Pavese, come Pintor, Calvino e la Pivano, l'americanismo fosse strettamente legato al loro antifascismo sin dall'inizio, perché i loro incontri con la letteratura americana avvennero nel periodo che si colloca tra gli ultimi anni Trenta e i primi Quaranta, quando era netto il contrasto tra l'Italia fascista e gli Stati Uniti.

Per quanto riguarda Pavese, è difficile definire con esattezza da quando e quanto il suo americanismo fosse in realtà legato al suo antifascismo, anche perché nei saggi le questioni letterarie sono spesso intrecciate con quelle politiche in modo complesso. Infatti quando Pavese parla dell'"America" nei suoi saggi o nelle sue lettere, spesso risulta difficile capire se si riferisce alla letteratura o alla società americana. In questo senso, concordo con l'opinione di Valerio Ferme, secondo la quale nel "corpus" pavesiano si trovano molte incongruenze sia estetiche che ideologiche, e per questo «cercare di interpretare il lavoro solo dal punto di vista estetico o da quello politico significa non prendere in considerazione il lavoro svolto dall'autore in entrambi i campi

⁴⁵ Riguardo all'influenza della politica anticomunista statunitense degli anni Quaranta sul crollo del mito americano, si può fare riferimento alle approfondite analisi di Mario Domenichelli: *"L'America come la luna". La fine del mito americano negli intellettuali comunisti italiani (1938-54)*, cit., pp. 43-56.

e rischia di semplificarne sia l'opera letteraria che la vita»⁴⁶.

Nel saggio *Ieri e oggi*, Pavese afferma: «Ci si accorse durante quegli anni di studio, che America non era un *altro* paese, un *nuovo* inizio della storia, ma soltanto il gigantesco teatro dove con maggiore franchezza che altrove veniva recitato il dramma di tutti. E se per un momento c'era apparso che valesse la pena di rinnegare noi stessi e il nostro passato per affidarci corpo e anima a quel libero mondo, ciò era stato per l'assurda e tragicomica situazione di morte civile in cui la storia ci aveva per il momento cacciati»⁴⁷. In questo passo, si rivela la contrapposizione tra l'Italia fascista e America "libera" come in alcuni altri saggi postbellici di Pavese, tuttavia resta abbastanza ambiguo se il termine "America" sia riferito alla letteratura o alla realtà sociale del paese.

Nel passo citato bisogna inoltre prestare particolare attenzione alla metafora del teatro, perché essa rappresenta un carattere fondamentale del suo americanismo. Pavese considera il paese d'oltreoceano non come un circo dove si trovano persone e animali straordinari o bizzarri, ma al contrario come un «gigantesco teatro» dove viene recitato «il dramma di tutti». Questa espressione segna una profonda differenza tra Pavese e molti intellettuali italiani a lui contemporanei per quanto riguarda l'atteggiamento verso il paese d'oltreoceano. Mentre molti intellettuali italiani tendevano a vedere l'America, non senza qualche esotismo, come "l'altro" (ciò che non è Italia o Europa), Pavese vi individuava problemi comuni e universali.

Come vari critici hanno notato, per gli intellettuali europei l'America spesso assumeva il ruolo dell'"altro" per consentire di costruire la propria identità: in altre parole, definiscono la propria nazione (o l'Europa) in contrapposizione con l'America. Per questo la rappresentazione dell'America spesso riflette, in forma rovesciata, la propria identità desiderata. Anche nel caso degli intellettuali italiani, le loro opinioni in

⁴⁶ Valerio Ferme, *Tradurre è tradire*, cit., p. 89.

⁴⁷ Cesare Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 174.

realtà spesso rispecchiano la loro identità italiana. Analizzando un legame complesso tra l'immaginario dell'America e l'identità europea, Fabio Ferrari riassume così la questione:

in varia misura, le singole nazioni che compongono l'Europa, sfruttano narrativamente il valore simbolico negativo dell'America per giustapporre la lunga storia d'Europa e valori positivi e l'eredità delle tradizioni culturali contro la *manca*za di storia, di valori e di trazioni dell'America. Se questo è vero, l'immagine dell'assenza che è fondamentale per le descrizioni europee dell'America forse funziona primariamente come un mezzo relazionale per “riconoscere” il valore dell'Europa e per riconfermare positivamente l'identità “propria” dell'Europa.⁴⁸

Da questo punto di vista, si può affermare che l'atteggiamento di Pavese si differenzi da quello tipico degli intellettuali europei. Pavese era contrario alla tendenza di guardare all'America con esotismo, e voleva invece trovare parallelismi tra l'Italia e l'America. Ovviamente ciò non significa che Pavese fosse libero dai luoghi comuni sull'America. Infatti anche le sue osservazioni si basano spesso sulle antitesi condivise tra gli intellettuali europei, come “vecchio e giovane”, “tradizionale e moderno”, “aristocratico e popolare”.

Tra tutte le antitesi sull'Europa-America, resta predominante quella relativa a “tradizionale e moderno”. L'America fu concepita da molti intellettuali europei, inclusi quelli italiani, come simbolo di “modernità”. Per questo, come sostiene Emilio Gentile, le opinioni degli italiani sugli Stati Uniti riflettono molto spesso il loro punto di vista sulla modernità (o su un certo tipo di modernità)⁴⁹. Analizzando varie posizioni degli intellettuali italiani in relazione ai loro atteggiamenti verso la modernità, Gentile mette

⁴⁸ Fabio Ferrari, *Myths and Counter-Myths of America*, cit., p. 14. Testo originale: «to varying degrees, the individual nations that comprise Europe, may narratively exploit the negative symbolic value of America in order to juxtapose Europe's long history and positive values and heritage of cultural traditions against America's proposed *lack* of history, *lack* of values and *lack* of tradition. If this is true, the image of absence which is basic to European descriptions of America, may function, primarily, as a relational means to “realize” Europe's value and positively reconfirm Europe's “actual” identity.»

⁴⁹ Emilio Gentile, *Impending Modernity*, cit.

in luce anche la complessità della questione: l'antiamericanismo del regime degli ultimi anni Trenta è spesso interpretato come antimodernismo, ma in realtà il regime mirava a un altro tipo di modernità, diversa da quella americana⁵⁰.

Inoltre, Gentile evidenzia il fatto che gli intellettuali affascinati dalla letteratura americana non erano tutti favorevoli della modernità americana:

I tradizionalisti e gli antimodernisti antiamericani trovarono facile utilizzare il ritratto realistico e crudele dell'America dipinto dagli scrittori e registi americani, per rinforzare i loro attacchi. Uno di loro, ad esempio, fu Emilio Cecchi, un influente critico letterario. Neanche il "mito americano" di Vittorini e Cesare Pavese incluse l'accettazione della modernità. Infatti, nella loro "America ideale", come è stato osservato, si trovano alcuni valori culturali che erano tipici dell'anti-modernismo di Strapaese, anche se questi erano sentiti con un diverso sentimento morale: 'la superiorità della campagna sulla città; la vita sana dell'uomo comune che non è traviato dalla cultura degenerata; il classicismo come prerogativa della vera civilizzazione'.⁵¹

Dunque, secondo Gentile, non solo i tradizionalisti come Cecchi, ma anche gli americanisti di sinistra erano critici nei confronti della modernità. È condivisibile l'affermazione di Gentile riguardo al fatto che Pavese non elogiava la modernità rappresentata dalla metropolitana americana, ma era interessato maggiormente alla zona rurale del Middle West. Tuttavia, ritengo che la posizione di Pavese fosse diversa dall'"antimodernismo" di "Strapaese" e che occorra mettere in luce anche questa differenza. Benché Pavese non ammirasse semplicemente la modernità della società americana, lo scrittore era, a mio avviso, fortemente attratto dalla modernità di quella

⁵⁰ *ivi*, pp. 21-22.

⁵¹ *ivi*, pp. 14-15. Testo originale: «traditionalist and anti-modernist anti-Americans found it easy to use the realistic and ruthless self portrayal of America as drawn by American writers and directors, to reinforce their attacks. One such, for example, was Emilio Cecchi, an influential literary critic. The 'American myth' of Vittorini and Cesare Pavese did not include acceptance of modernity either. In fact, in their 'ideal America', as has been observed, one finds some cultural values which were typical of the anti-modernism of *Strapaese*, even if they were experienced with a different moral feeling: 'the superiority of the countryside over the city; the healthy vitality of the common man who has not been led astray by bad culture; classicism as the prerogative of true civilization'»

cultura. Nei saggi letterari e cinematografici di Pavese si trovano non pochi commenti positivi sugli aspetti “moderni” della cultura americana. Pavese era consapevole dei problemi della società industrializzata, e proprio per questo ammirava gli scrittori americani che trattavano tali problemi nelle loro opere, innovando il linguaggio letterario. È altrettanto vero che, del resto, Pavese era attratto dal mondo preindustriale della campagna, ma le sue descrizioni delle zone rurali, ad esempio quelle di *Paesi tuoi*, sono lontane dall’idealizzazione di una campagna concepita come “superiore alla città”. Ritengo dunque che l’atteggiamento di Pavese nei confronti della modernità americana sia diverso da quello degli affiliati a “Strapaese” e vada esaminato in dettaglio attraverso le sue riflessioni sulla cultura americana, in particolare sulla letteratura e sul cinema.

2. 3. Il «grande laboratorio»: riflessioni sulla letteratura americana

Tra i numerosi studi esistenti sulle opinioni degli intellettuali italiani riguardo la letteratura americana, il più rappresentativo è di certo quello di Dominique Fernandez¹. Fernandez è stato uno dei primi studiosi ad aver messo in luce le caratteristiche del mito americano da diversi punti di vista (non solo politico-ideologici, ma anche letterari, filosofici e psicologici), e molte delle sue analisi rimangono tuttora valide. Anche se alcune sue affermazioni non sono, a mio avviso, pienamente condivisibili per ragioni molteplici – come ho detto nei paragrafi precedenti² – ritengo che la sua analisi continui a essere un punto di riferimento fondamentale per approfondire lo studio sul mito americano di Pavese. Nella sua indagine sulla ricezione critica della letteratura americana nell'Italia degli anni Trenta e Quaranta risulta particolarmente rilevante l'approfondimento sulla “grande disputa”, cioè il contrapposto fronteggiarsi tra gli scrittori della generazione fortemente legata alla tradizione europea e gli scrittori della generazione più giovane e più aperta alla cultura d'oltreoceano.

Fernandez ha individuato infatti le caratteristiche del mito americano di Pavese e Vittorini, confrontando la loro visione della letteratura americana con quella condivisa dagli intellettuali della generazione precedente, come Emilio Cecchi, Carlo Linati e Mario Praz. Secondo il critico esistono differenze sostanziali tra gli americanisti della prima generazione (Cecchi, Linati e Praz) e quelli della generazione successiva (Pavese e Vittorini) per quanto riguarda appunto la loro posizione nei confronti della letteratura

¹ Dominique Fernandez, *Il mito dell'America*, cit.; Donald Heiney, *America in Modern Italian Literature*, cit.; Patrizia Lorenzi Davitti, *Pavese e la cultura americana. Tra mito e razionalità*, cit.; Cinzia Donatelli-Noble, *Cesare Pavese e la letteratura americana, saggi e ricerche*, Pescara, Editrice Italica 1983; Valerio Ferme, *Tradurre è tradire*, cit.; Claudio Antonelli, *Pavese, Vittorini e gli americanisti*, cit.; Fabio Ferrari, *The Myths and the Counter-Myths of America*, cit.; Nicola Turi, *Declinazioni del canone americano in Italia tra gli anni Quaranta e Sessanta*, cit.

² Ad esempio, nel primo paragrafo, illustrando la diffusione della letteratura americana negli anni Venti, ho messo in dubbio che la letteratura americana appartenesse solo agli specialisti fino al 1930. Nel secondo paragrafo ho messo in discussione l'eccessiva rigidità degli schematismi rispetto all'impostazione politica.

americana. In primo luogo, mentre gli americanisti della vecchia generazione consideravano i romanzi americani come opere condizionate dalla tradizione europea, Pavese e Vittorini consideravano appartenenti a una cultura autoctona, diversa dall'Europa³. In secondo luogo, mentre la vecchia generazione riteneva i romanzi americani meri "documenti", apprezzando il loro valore storico ma sottovalutando quello estetico, la seconda generazione li considerava come vere e proprie "opere d'arte", apprezzando il loro valore poetico⁴. In terzo luogo, mentre la vecchia generazione mirava a preservare l'umanesimo tradizionale europeo, la nuova generazione era attratta dal concetto di "uomo nuovo" rintracciabile nella letteratura americana: Pavese e Vittorini apprezzavano la presenza dell'"Uomo Qualunque", l'uomo di strada (per esempio vagabondi, disoccupati, contadini e operai), essendo insoddisfatti della mancata attenzione da parte della letteratura italiana nei confronti di personaggi umili⁵.

Ritengo utile fare riferimento alle analisi di Fernandez sul contrasto tra le due generazioni poiché tali riflessioni fanno emergere le caratteristiche rilevanti del mito americano presso i giovani intellettuali italiani. Non si deve tralasciare però un ulteriore elemento di complessità: in realtà le posizioni delle due generazioni sono irriducibili ad uno schema di netta contrapposizione⁶.

³ Dominique Fernandez, *Il mito dell'America*, cit., p. 53. Fernandez afferma: «Questione capitale, perché una volta provato che l'Europa, anche alla lontana, influenza l'America, il mito crollerà all'istante. La nuova generazione si sforza dunque di stabilire che la cultura americana è assolutamente indipendente. Mentre Praz e Cecchi reperiscono tutte le indicazioni che permettano di stabilire la filiazione, Vittorini e Pavese provocano una disputa tra anziani e moderni».

⁴ *ivi*, p. 63. Fernandez afferma: «L'America e la sua letteratura non sono "realistiche" che per la vecchia generazione, la quale ne approfitta per svilirle e trattarle con disprezzo. Come Pavese, anche Vittorini chiede all'America tutt'altro insegnamento che il "reale"».

⁵ *ivi*, p. 71. Fernandez afferma: «Il mito dell'America giovane, vergine, primitiva, consente agli uni di condannare una decadenza, un'incultura che vuol dire la fine dell'umanesimo, e agli altri di celebrare un rinnovamento, una rinascita dei valori umani oblitterati in Europa».

⁶ Ad esempio, se da un lato Cecchi e Praz in qualche modo apprezzavano il valore estetico della letteratura americana, dall'altro lato Pavese e Vittorini ammiravano anche il realismo degli scrittori americani. A proposito della crescita numerica dei lettori italiani della letteratura americana Cecchi afferma nel 1939: «Il fenomeno ha una quantità di ragioni; ed io sarei l'ultimo a negare che una di esse risieda nell'intriseo pregio artistico e nell'interesse umano della nuova letteratura d'America» (Emilio Cecchi, *Letteratura americana e cinematografo*, «Cinema», n. 84, 25 dicembre, 1939, p. 374, ora in Francesco Bolzoni, *Emilio Cecchi fra Buster Keaton e Visconti*, Roma, Centro

In questo paragrafo, partendo dalle riflessioni di Fernandez, esaminerò da una nuova ottica le riflessioni sulla letteratura americana di Pavese e di altri scrittori italiani: intendo rivedere le differenze tra le due generazioni cui fa riferimento Fernandez, applicando le prospettive proposte dai critici in studi recenti sulla “letteratura mondiale” e sul “modernismo americano”. In tale modo, esplorerò anche l’atteggiamento complesso di Pavese nei confronti della “modernità”, preannunciato nel paragrafo precedente.

Ritengo che le prospettive proposte nei dibattiti recenti sulla “letteratura mondiale (World literature)” possano essere utili per proiettare nuova luce sull’argomento, perché una delle caratteristiche del mito americano di Pavese e Vittorini, a mio avviso, consiste proprio nel loro riconoscimento della letteratura americana in quanto letteratura “mondiale” (e non letteratura “straniera”): a differenza degli americanisti della vecchia generazione, Pavese e Vittorini apprezzavano il fascino “universale” della letteratura americana. In una lettera all’amico a Chiuminato, Pavese afferma:

scrivo fermamente convinto di quel che dico, quando affermo che un buon libro europeo d’oggi è, in genere, interessante e vitale solo per la nazione che l’ha prodotto, laddove un buon libro americano parla a una folla più vasta, scaturendo, come scaturisce, da necessità più profonde e dicendo cose veramente nuove e non soltanto originali, come quelle che nel migliore dei casi produciamo noi.⁷

Inoltre, mentre gli scrittori della generazione precedente si limitavano alla lettura e alla critica della letteratura americana, Pavese e Vittorini volevano anche “imparare” da essa per rinnovare il proprio linguaggio letterario. Tale intento è chiaramente espresso da Pavese nel saggio su Anderson, in cui lo scrittore critica lo sguardo “esotico” della

Sperimentale per la Cinematografia, 1995, p. 113).

⁷ Cesare Pavese, *Lettere 1926-1950*, Torino, Einaudi 1968, p. 120. Testo originale: «I’m in my earnest when stating that a good modern European book is, generally speaking, only interesting and vital for the nation which produced it, whereas a good American one speaks to a larger crowd springing, as it does, from deeper wants and really saying new things not only queer ones, as we at our best are to-day doing.»

maggior parte degli intellettuali italiani nei confronti della letteratura americana, sostenendo la necessità di mettere in parallelo i due paesi e di “imparare” da essa.

è necessario conoscere qual è il bisogno storico comune cui essi sono venuti incontro colla loro opera, ma è indispensabile, a non buttare il fiato, trovare un’immagine, un parallelo storico, che riporti a termini noti, nostri, quegli atti di vita d’oltre oceano che ai più invece piace immaginare come tanto esotici.

E il parallelo c’è, chiaro e verissimo.

Si pensi a quel che è stato nella letteratura italiana la scoperta delle regioni che è proceduta parallela alla ricerca dell’unità nazionale, storia della fine del ’700 e di tutto ’800. [...] Noi, Piemontesi, [...] non abbiamo mai avuto quell’uomo e quell’opera che, oltre a essere carissimi a noi, raggiunsero davvero quell’universalità e quella freschezza che si fanno comprendere a tutti gli uomini e non soltanto ai conterranei. Questo è il nostro bisogno non ancora soddisfatto. Mentre, al rispettivo bisogno, nella loro terra e nella loro provincia, sono appunto bastati romanzieri americani di cui parlo. Da questi noi, dunque, dobbiamo imparare⁸

Pavese individua quindi un parallelismo tra il tentativo degli scrittori americani del Middle West del Novecento (Theodore Dreiser, Sinclair Lewis, Scherwood Anderson) e quello degli scrittori piemontesi dei secoli precedenti (Alfieri, D’Azeglio, Abba, Calandra) che, a suo avviso, non sono riusciti pienamente a raggiungere l’“universalità” e la “freschezza”. Secondo Pavese, il pregio della letteratura americana, quello da cui si poteva trarre lezione, consiste nella capacità di coinvolgere un pubblico vasto, nonostante gli aspetti fortemente regionali. È da notare che i tre concetti – regionale, nazionale e universale – che solitamente vengono considerati opposti, si amalgamano nel mito americano di Pavese.

In una lettera scritta a Vittorini nel 1942, Pavese stesso mette in rilievo che il loro mito americano si fondava sulla concezione della letteratura americana come “letteratura mondiale”. Dopo la lettura della prima versione dell’antologia *Americana*, egli esprime in questo modo il suo apprezzamento per le note di Vittorini:

⁸ Cesare Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi 1968 p. 35.

tutto il pregio e il senso dell'*Americana* dipende dalle tue note. In dieci anni dacché sfoglio quella letteratura non ne avevo ancora trovata una sintesi così giusta e illuminante. [...] Lascio stare la giustezza dei singoli giudizi, risultato di altrettante intime monografie informatissime, e voglio parlare del gioco tematico della tua esposizione, del dramma di corruzione purezza ferocia e innocenza che hai instaurato in quella storia. Non è un caso né un arbitrio che tu la cominci con gli astratti furori, giacché la sua conclusione è, non detta, la *Conversazione in Sicilia*. In questo senso è gran cosa: che tu vi hai portato la tensione e gli strilli di scoperta della *tua propria* storia poetica, e siccome questa tua storia non è stata una caccia alle nuvole ma un attrito con la letteratura mondiale (quella letterat. mondiale che è implicita, in universalità, in quella americana – ho capito bene?), risulta che tutto il secolo e mezzo americ. vi è ridotto all'evidenza essenziale di un mito da noi tutti vissuto e che tu ci racconti.⁹

Come conferma il passo sopraccitato, Pavese e Vittorini concepivano la letteratura americana come “letteratura mondiale”, individuandovi parallelismi e modelli possibili anche per la loro scrittura. Occorre sottolineare che tale concezione della letteratura americana non era affatto diffusa nell'Italia del periodo. Per molti intellettuali italiani, specie quelli della vecchia generazione, la “letteratura mondiale” equivaleva alla “letteratura europea” e non includeva la letteratura americana. Benché negli anni Venti e Trenta molti romanzi americani fossero tradotti e letti in Italia, la maggior parte degli scrittori italiani continuavano a cercare riferimenti e modelli solo nelle letterature di alcuni paesi europei (prima di tutti Francia e poi Inghilterra, Germania e Russia) e non nella letteratura americana. In questo senso la posizione di Pavese e di Vittorini risulta innovativa: i testi sopraccitati rivelano che per loro la letteratura americana non era soltanto una parte della “letteratura mondiale”, ma era addirittura più “universale” delle letterature europee.

Per mettere in luce il carattere innovativo della posizione di Pavese e Vittorini da una prospettiva più ampia, ritengo utile fare riferimento allo studio di Pascale Casanova,

⁹ Cesare Pavese, *Lettere 1926-1950*, cit., p. 421.

La République mondiale des lettres, che suscitò dibattiti accessi sulla “letteratura mondiale” in anni recenti¹⁰. Nel suo studio Casanova presuppone uno spazio mondiale della letteratura, nel quale le opere letterarie vengono consacrate e si diffondono oltre i confini nazionali, e illustra il meccanismo di questo spazio che, apparso originariamente in Francia e Inghilterra nel Cinquecento, nel corso dei secoli si è allargato al mondo. Secondo il critico, le caratteristiche principali del meccanismo della “repubblica mondiale di lettere” sono “la gerarchia” e “l’ineguaglianza”: nella competizione internazionale della letteratura i paesi come Francia e Inghilterra hanno maggiore potere perché sono i protagonisti più antichi e hanno più risorse letterarie nazionali, accumulate nella loro lunga storia. A proposito del meccanismo dello spazio mondiale della letteratura, Casanova scrive:

La distribuzione distorta dei beni e dei valori è stata uno dei suoi principi costitutivi, poiché le risorse sono storicamente accumulate all’interno delle frontiere nazionali. [...] Le regioni più antiche, quelle stabilizzate da più lungo tempo in campo letterario, sono i ‘ricchi’ [...] – sono accreditati con più forza. Il prestigio è la forma tipica che il potere prende nell’universo letterario: l’autorità indefinibile hanno dato alle letterature più antiche, più nobili, più legittime (i termini sono quasi sinonimi), i classici più consacrati e gli autori più celebri.¹¹

Pavese e Vittorini cercarono il loro modello non nei paesi “ricchi” e “antichi” come Francia e Inghilterra, ma in un paese che in quel periodo non era ancora

¹⁰ Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, cit. Lo studio di Casanova suscitò vari reazioni sia positive che negative nel quadro dei dibattiti sulla “letteratura mondiale”. Casanova stessa afferma che il suo studio è un’indagine sullo “spazio mondiale della letteratura” e non proprio sulla “letteratura mondiale” nel senso stretto. Nella mia tesi uso il termine “letteratura mondiale” in senso ampio, che si riferisce non all’insieme delle opere canoniche del mondo, ma piuttosto a una prospettiva che presta maggiore attenzione al meccanismo delle circolazioni e delle influenze internazionali delle opere letterarie.

¹¹ Pascale Casanova, *Literature as World*, «New Left Review» n. 31, January-February 2005, pp. 82-83. «The skewed distribution of goods and values has been one of its constituting principles, since resources have historically accumulated within national frontiers. [...] The oldest regions, those longest established in the literary field, are the ‘richest’ [...] – are credited with more power. Prestige is the quintessential form power takes in the literary universe: the intangible authority unquestioningly accorded to the oldest, noblest, most legitimate (the terms being almost synonymous) literatures, the most consecrated classics and most celebrated authors» Il saggio è scritto in inglese ma fa riferimento al suo studio sopraccitato, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil 1999.

pienamente riconosciuto, almeno in Italia, come esponente della “repubblica mondiale di lettere”.

Pavese era, a mio avviso, consapevole delle questioni legate all’ineguaglianza e all’egemonia, di cui discuterà Casanova, non solo riguardo alla sottovalutazione della letteratura americana in generale, ma anche al ruolo centrale ricoperto da Parigi nella ricezione della letterature straniere in Italia. Casanova sostiene che la letteratura di un paese “giovane”, che si situa in una posizione subordinata nella “repubblica mondiale delle lettere” a causa della minore quantità di “risorse letterarie nazionali”, viene riconosciuta nel mondo solo tramite la consacrazione nelle capitali letterarie come Parigi:

Parigi non è solo la capitale del mondo letterario. È anche, di conseguenza, la porta verso il “mercato mondiale dei beni intellettuali”, come diceva Goethe, il principale luogo di consacrazione nel mondo della letteratura. La consacrazione parigina, è indispensabile per gli autori di tutti gli spazi dominati della letteratura: traduzioni, studi critici, omaggi e commenti rappresentano numerosi giudizi e sentenze che conferiscono valore a un testo che fino a quel momento è rimasto fuori dello spazio mondiale della letteratura o altrimenti è rimasto inosservato [...] In virtù del suo status di “banca centrale” di credito letterario, Parigi è in grado di creare il valore letterario e di estendere i termini di credito in tutto il mondo.¹²

L’osservazione di Casanova trova riscontro anche nella ricezione delle letterature straniere nell’Italia degli anni Trenta: esse spesso venivano introdotte attraverso la traduzione francese dopo la consacrazione ricevuta a Parigi. In particolare per quanto riguarda la letteratura americana che rimaneva ancora poco riconosciuta nell’Italia, il

¹² Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, cit., pp. 180-181. «Paris n’est pas seulement la capitale de l’univers littéraire, il est aussi, de ce fait, la porte d’entrée du “marché mondial des biens intellectuels”, comme le disait Goethe, le lieu consacrant majeur du monde de la littérature. La consécration parisienne est un recours nécessaire pour les auteurs internationaux de tous les espaces littéraires dominés: traductions, lectures critiques, éloges et commentaires sont autant de jugements et de verdicts qui donnent valeur littéraire à un texte jusque-là tenu hors des limites de l’espace ou non perçu [...] Paris, qu’on a décrit plus haut comme “banque centrale” de “crédit” littéraire est aussi, de ce fait, un haut lieu de consécration: il peut “créditer”, “donner du crédit”».

ruolo dei critici francesi era fondamentale.

In una recensione apparsa su *La cultura*, intitolato *Romanzieri americani*, emerge la consapevolezza di Pavese riguardo a tale meccanismo della ricezione della letteratura americana in Italia. Anche se Pavese stesso leggeva in lingua originale i romanzi americani (a differenza della maggior parte dei lettori italiani che li leggevano in traduzione francese o italiano), lo scrittore aveva una chiara consapevolezza dell'importanza di Parigi come centro letterario. In una recensione sull'antologia francese dei romanzi americani (*Les Romanciers Américains*, Kra, 1931), Pavese afferma:

È fuori dubbio che gli scrittori nordamericani viventi ce li hanno rivelati i francesi, specialmente l'editore Kra e la "Nouvelle Revue Française". L'importanza di questo fatto non è ancora abbastanza riconosciuta, benché spesso i nostri recensori s'informino molto rapidamente sul *Panorama* del Michaud e poi protestino contro il malvezzo italiano di passare sempre Parigi. Ma basta colle malignità. Volevamo dire che l'importanza culturale di questa scoperta di tutta una letteratura sarà in futuro, crediamo, forse l'ultimo ma non certo il minore dei vanti di quell'enorme centralino letterario che per tanto tempo è stata Parigi.¹³

Pur apprezzando il merito di Parigi per il riconoscimento della letteratura americana, Pavese è insoddisfatto di come l'operazione viene condotta, e non segue pedissequamente i giudizi dei critici francesi. Nello sviluppo del suo saggio lo scrittore critica l'antologia, affermando: «il libro non solo non dà [...] un'idea della letteratura in questione, ma neanche credo riuscirebbe a invogliare, chi non ne fosse già appassionato, a mettersi alla fonte viva»¹⁴. La recensione rivela che Pavese, essendo cosciente del ruolo letterario di Parigi, mirava però a un contatto più diretto e personale con la letteratura americana. Alla fine della recensione Pavese scrive: «Potrebbe darsi che

¹³ Cesare Pavese, *Romanzieri Americani*, «La Cultura» XI (1932), 2, pp. 408-409 (ora in Giuseppe Zaccaria, *Cesare Pavese, percorsi della scrittura e del mito*, Vercelli, Edizioni Mercurio 2009, pp. 207-208)

¹⁴ *ivi*, p. 208.

fosse il momento di raddoppiare di energia qui in Italia e di tradurli noi, interi, i libri»¹⁵.

Per esplorare il fascino della letteratura americana presso i giovani intellettuali italiani degli anni Trenta, occorre mettere in luce il fatto che Pavese e Vittorini erano attratti non solo dall’“universalità”, ma anche dalla sua “freschezza”, ossia dalla sua “novità”: a differenza degli americanisti della prima generazione che consideravano la letteratura americana come appartenente alla letteratura inglese, essi concepivano la letteratura americana come una “nuova” letteratura diversa dalla letteratura inglese.

Anche su tale differenza tra le due generazioni ritengo possibile fornire una prospettiva articolata facendo riferimento allo studio di Casanova. Il critico sostiene che, per gli scrittori americani, la mancanza di una lunga tradizione propria fosse un grande ostacolo al fine di essere riconosciuti nello spazio mondiale della letteratura, dove il paese con la storia letteraria più antica esercita un potere più rilevante. Per questa ragione, secondo Casanova, gli scrittori americani hanno tentato di rovesciare la legge relativa alla valutazione stessa del tempo letterario, imponendosi come portatori della novità, dell’innocenza, dell’avventura, e considerando l’egemonia letteraria dell’Europa come qualcosa ormai sorpassato:

di fronte alla difficoltà di addurre la prova di antichità, alcuni pretendenti alla legittimità letteraria hanno cercato di entrare in concorrenza internazionale, sfidando la valutazione stessa del tempo letterario. Così prima di Gertrude Stein, più o meno nello stesso spirito, Walt Whitman aveva proposto l’idea paradossale della storia americana come una storia del futuro. Non avendo il patrimonio storico che possa dargli la possibilità di accumulare risorse specifiche, gli venne in mente di contrapporre il presente al futuro della modernità, cioè, di scontare il presente in favore del futuro. [...] Per avere qualche possibilità di essere notato e accettato, gli scrittori americani hanno dovuto opporsi alla legge temporale istituita dall’Europa, affermando di essere, non dietro, ma in realtà davanti all’Europa. In questo modo è stato possibile rifiutare il vecchio mondo e di relegarlo al passato. Impostando la novità, l’innocenza, e l’avventura sconosciuta di un mondo nuovo dove tutto poteva accadere contro

¹⁵ *ibid.*

l'esperienza stantia e ristretta di un Vecchio Mondo in cui tutto era già stato scritto, una letteratura nazionale ossia la parte "americanista" della tradizione letteraria americana [...], è venuta a costituirsi.¹⁶

A differenza degli americanisti precedenti, Pavese e Vittorini riconobbero e apprezzarono la strategia degli scrittori americani di rovesciare il valore del tempo. Non a caso Whitman e Stein sono gli scrittori studiati e tradotti da Pavese. Si potrebbe affermare dunque che per i giovani italiani l'America rappresentò un modello alternativo "non-europeo": moderno, popolare e libero dalla vecchia tradizione europea.

Se si leggono lettere e saggi di Pavese e di Vittorini, risulta infatti evidente il loro entusiasmo per il "nuovo" e il "moderno". Nella lettera del 22 settembre 1930 indirizzata all'amico Chiuminato, Pavese elogia la cultura americana sottolineandone in corsivo la novità: «dopo tutto degli artisti possono pur crescere negli Stati Uniti e creare un'arte *nuova*, che proviene direttamente da una *nuova* vita: fabbriche, gente umile, e degli stessi intellettuali o artisti tormentati»¹⁷. Anche Vittorini, nei suoi scritti sulla letteratura americana, evidenzia sovente il valore della "modernità". Ad esempio sul *Politecnico* nel 1946 Vittorini scrive: «La letteratura Americana è l'unica che coincida, dalla sua nascita, con l'età moderna e possa chiamarsi completamente moderna. [...] scrivendo dell'americana si scrive soltanto dell'età moderna e si può isolare la

¹⁶ Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, cit., p. 333. «devant leur difficulté à "produire" de l'ancienneté, certains prétendants à la légitimité littéraire peuvent adopter d'autres stratégies : ils cherchent à entrer dans la concurrence en récusant la mesure littéraire du temps. Ainsi, avant Gertrude Stein, et selon le même modèle, Walt Whitman avait tenté d'imposer sa paradoxale idée de l'"histoire" nationale américaine : "l'histoire de l'avenir". Ne disposant d'aucun patrimoine historique qui puisse lui donner une chance d'accumuler des ressources spécifiques, il a cherché à opposer au présent l'au-delà de la modernité, à surenchérir par le futur, à déclasser le contemporain par l'à-venir [...] Pour avoir quelque chance d'être perçus et acceptés comme écrivains, ils cherchèrent à contester la loi temporelle instituée par l'Europe, en se prétendant non pas "en retard", mais "en avance". Le "vieux monde" était ainsi rejeté, renvoyé vers l'arrière. C'est en opposant l'idée ou l'image de la nouveauté, de la virginité, de l'aventure inédite dans un monde nouveau où tout peut arriver, à celle de vieux monde rassis et étroit dans lequel tout déjà été écrit, que se constituera la littérature nationale américaine, ou en tout cas la part "américaniste" [...] de cette tradition littéraire.»

¹⁷ Cesare Pavese, *Lettere 1926-1950*, cit., p. 154. Testo originale: «but you see in the very person of the author that artists can after all be born in U.S.A. and create a new art, which comes directly from your new life: factories, humble people, tortured intellectuals, or artists themselves»

modernità in se stessa, coglierla come tale, studiarla come soltanto tale»¹⁸.

Nell'apprezzare la letteratura americana per la sua modernità e per la sua distanza dalla tradizione europea, Pavese e Vittorini, tuttavia, a differenza dei futuristi, non miravano a una rottura completa con la tradizione. Pavese non si opponeva al concetto di tradizione, ma apprezzava il tentativo degli scrittori americani di creare la “propria” tradizione nazionale. In un'altra lettera all'amico Chiuminatto scrive:

sto scoprendo che, se c'è mai stata una nazione smaniosa d'avere un passato, una tradizione, una prosapia, insomma un'aristocrazia è la vostra. Tutti i vostri scrittori sono ora interessati a questo problema come creare uno spirito e un passato nazionali, ne siano essi coscienti o meno. Tutti i vostri scrittori del Middle West, per esempio, – Anderson, Lee Masteres ecc. – che descrivono la vita della campagna e delle piccole città; per non parlare degli scrittori dell'Ottocento come Hawthorne, Whitman e Twain, che sia nel contrapporre America a Europa, sia nel rivivere la vita coloniale con una passione da veri folkloristi hanno creato il mito della vostra nuova nazione e della vostra nuova storia.¹⁹

Pavese era quindi consapevole non solo della necessità da parte degli scrittori americani di dare vita a una tradizione autoctona, ma egli aveva colto la novità nella tradizione ponendosi così in una posizione diversa da quella di strapaese che invece era indirizzato verso il ritorno alla vecchia tradizione paesana, nonostante alcune affinità relative al forte interesse per la “campagna”. In un saggio su Sherwood Anderson, Pavese esprime la sua critica nei confronti di “Strapaese” e “Stracittà”:

¹⁸ Elio Vittorini, *Diario pubblico*, Milano Bompiani, 1976, p. 271.

¹⁹ Cesare Pavese, *Lettere 1926-1950*, cit., p. 113. Testo originale: «I'm discovering that, if ever there was a nation yearning and struggling for a past, a tradition, an ancestry, in short, an aristocracy, that's yours. All your writers are now concerned with this problem, how to create a national background and spirit – be they aware of it or not. All your Mid-Western writers for instance – Anderson and Lee Masters, etc., – describing country –and little–town–life, to say nothing of all nineteenth century writers, like Hawthorne, Whitman and Twain, who, either by opposing America to Europe, or reviving colonial life with the passion of the true folklorist, have created the myth of your new nation and history». Una simile opinione sulla “tradizione” americana è espressa anche nel suo saggio su Melville: «In quel tempo in America, o più precisamente nella Nuova Inghilterra, la stabilità nazionale allora raggiunta aguzzava il desiderio di una cultura propria, di una tradizione. Questo che sarà il problema cronico degli Stati e susciterà ancora oggi tanti disprezzi in Europa verso questi *parvenus* della cultura, è invece il segno della nobiltà del loro sforzo del loro destino. Poiché avere una tradizione è meno che nulla, è soltanto cercandola che si può viverla.» (Cesare Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 85).

Per Anderson, tutto il mondo moderno è un contrasto di città e campagna, di schiettezza e di vuota finzione, di natura e di piccoli uomini. Quanto tocchi anche noi questa idea, credo inutile dire. E di quanto noi siamo inferiori in potenza vitale alla giovane America possiamo vedere da questo: un problema che ha dato all'America opere come queste di cui parlo, non ha dato tra noi una caricatura letteraria: strapaese e stracittà.²⁰

Dunque Pavese, critico rispetto ad entrambe le correnti letterarie che, secondo lui, rappresentavano reazioni estreme rispetto alla modernità, tentò di superare tale dicotomia, elaborando un linguaggio letterario che potesse essere allo stesso tempo regionale, nazionale e universale. In questo senso, la posizione di Pavese si differenzia sia dall'antimodernismo di "Strapaese" che dal modernismo europeo di "Stracittà". Mentre "Strapaese" si proponeva il ritorno ai valori tradizionali e "Stracittà" proponeva il cosmopolitismo europeo metropolitano, Pavese mirava a un'altra via proposta dalla letteratura americana per affrontare la questione di città e campagna nell'Italia industrializzata, senza una idealizzazione riconducibile a una delle due parti.

Se si presta attenzione all'ammirazione di Pavese per la "modernità" della letteratura americana, il suo mito americano risulta di certo più vicino al modernismo piuttosto che all'antimodernismo. Tuttavia, è anche vero che il mito americano è caratterizzato da un forte interesse per gli aspetti regionali e popolari che non rientra nella tipica immagine del modernismo "alto". Benché il mito americano di Pavese e di Vittorini si sia fondato sull'ammirazione per la modernità della letteratura americana, ciò non riguardava ad esempio uno scrittore come T. S. Eliot, tanto ammirato dagli americanisti della generazione precedente.

Come sostiene Dominique Fernandez, Pavese e Vittorini apprezzavano la letteratura americana per la sua capacità di rappresentare la vita quotidiana dei personaggi

²⁰ Cesare Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 38.

diseredati e emarginati, poco presenti nella letteratura italiana del periodo²¹. Tale apprezzamento degli aspetti “popolari” della letteratura americana è testimoniato proprio da Vittorini in un saggio pubblicato su *American Quarterly* nel 1949. Confrontando la letteratura americana con quella italiana, Vittorini afferma:

L'accusa di americanismo, mescolato con le minacce politiche, fu lanciata contro questi giovani che hanno osato imparare, qualcuno una cosa, qualcuno un'altra dalla Stein, Anderson e Hemingway barbari, invece di seguire la tradizione italiana d'oro combinata con una modernità nobile, imparata dai loro fratelli maggiori della *Solaria* e dell'*Italia Letteraria*. La difficoltà era che i loro padri e fratelli maggiori riflettevano nelle loro pagine nient'altro che la vita da sala da tè, dove i nostri giovani non riuscivano nemmeno a entrare con le scarpe rotte e l'abbigliamento trasandato. Ma *Melanctha* della barbara Stein, le storie del barbaro Anderson, e le storie e romanzi di barbaro Hemingway erano come le danze che ballavano in ritrovi di periferia, come il jazz che sentivano suonare per le strade, come i film che andavano a vedere domenica, come il negozio, l'ufficio e [...]²²

Come rivela il passo sopraccitato, Vittorini trovava nei romanzi di Stein, Anderson, Hemingway, la modernità “barbara”, diversa dalla modernità “nobile” di “*Solaria*” e dell’“*Italia letteraria*”: mentre la letteratura italiana è paragonata alla “sala da tè”, la letteratura americana è paragonata a vari oggetti e luoghi quotidiani e popolari come il cinema e la musica jazz.

²¹ Dominique Fernandez, *Il mito dell'America*, cit., p. 73: «Pavese, dunque, ricava i suoi modelli dai vagabondi di Sinclair Lewis, dai fuggiaschi di Sherwood Anderson [...] mentre Vittorini si riconosce nei poveri bianchi del Sud di Caldwell, negli armeni di Saroyan, negli italo-americani di John Fante [...]. / Ma al di là di tali casi particolari, si può congetturare che Pavese e Vittorini intendano per “uomini nuovi” quelli che in passato non avevano diritto di cittadinanza nella letteratura: gli operai e i contadini, innanzi tutto, e i disoccupati, i ragazzi traviati, i banditi, gli assassini, le vittime e i relitti del determinismo economico».

²² Elio Vittorini, *American Influences on Contemporary Italian Literature*, «*American Quarterly*», n. 1 (1949), pp. 6-7. Testo originale: «The accusation of Americanism, mingled with political threats, was hurled against these young men who dared to learn, some one thing, some another, from the barbarians Stein, Anderson, and Hemingway, instead of continuing the golden Italian tradition combined with a noble modernity learned from their elder brothers of the review *Solaria* and of the weekly *Italia Letteraria*. The difficulty was that their fathers and elder brothers reflected in their pages no other life than that of tearoom, where our young men could not even enter with their broken shoes and shabby clothing. But *Melanctha* by the barbarian Stein, the stories of the barbarian Anderson, and the stories and novels of the barbarian Hemingway were like the dances they danced in suburban haunts, like the jazz they heard playing in the streets, like the movies they went to on Sundays, like the shop, the office and [...]

Tale aspetto “popolare” dei romanzi americani, messo in luce da Vittorini, non consisteva soltanto nella presenza di personaggi poveri e di temi quotidiani, ma anche e soprattutto nel linguaggio colloquiale della narrazione. Come numerosi studiosi hanno notato²³, Pavese era attratto dal linguaggio colloquiale degli scrittori americani, in particolare di Sinclair Lewis e di Sherwood Anderson.

Il forte interesse di Pavese per il linguaggio colloquiale si riflette anche nel suo lavoro di traduzione: mentre molti traduttori del periodo adattavano il linguaggio dei romanzi stranieri agli standard letterari del “bell’italiano” (in particolare della prosa d’arte, modello dominante del periodo), Pavese tentò di conservare il registro colloquiale e regionale della lingua originale attraverso varie sperimentazioni linguistiche²⁴.

È opportuno ricordare che non solo romanzieri come Lewis e Anderson, ma anche Whitman, su cui Pavese scrisse la tesi di laurea, è un poeta che fa notevole uso del linguaggio “colloquiale”. Ancora il critico Casanova illustra l’importanza del ruolo del linguaggio colloquiale nella letteratura americana, prestando attenzione al suo rapporto con la letteratura inglese: secondo Casanova gli scrittori americani, come Twain e Whitman, elaborarono un linguaggio letterario “colloquiale” e “popolare”, sfidando le norme della letteratura inglese. Scrive:

La loro letterarizzazione della lingua orale, permette non solo di manifestare una identità distintiva, ma anche di sfidare gli standard di correttezza letteraria e linguistica [...] imposta dalla dominazione letteraria, linguistica e politica, e anche di provocare rotture drammatiche che sono al tempo stesso politiche [...], sociali e letterarie.

²³ Tra gli studi migliori, si trovano Valerio Ferme, *Tradurre è tradire*, cit.; Maria Stella, *Pavese traduttore*, cit.; Patrizia Lorenzi Davitti, *Pavese e la cultura americana. Tra mito e razionalità*, cit.

²⁴ Valerio Ferme analizza in dettaglio le caratteristiche della traduzione di Pavese e di Vittorini, in confronto con il lavoro degli altri traduttori. A proposito di *Signor nostro Wrenn* di Sinclair Lewis tradotto da Pavese, Ferme afferma: «Pavese, [...], aveva consegnato una traduzione la cui fedeltà all’originale è riscontrabile non in una omogeneizzante trasparenza di lettura, ma nei registri linguistici che, come nell’originale, erano molto più vicini a quelli della lingua parlata dall’uomo della strada che a quelli della lingua letteraria tradizionale [...] e per questo era stato duramente criticato dall’editore». (Valerio Ferme, *Tradurre è tradire*, cit., p. 111).

Walt Whitman, ad esempio, ha modificato non solo le regole della forma poetica, ma la stessa lingua inglese in *Foglie d'erba*, introducendo l'arcaismi, neologismi, slang e parole straniere, e, naturalmente, americanismi. Infatti, si può dire che la nascita del romanzo americano coincide con l'uso pionieristico della lingua orale in *Huckleberry Finn* (1884) di Mark Twain, la cui crudezza, violenza e anticonformismo hanno segnato una rottura definitiva con le norme letterarie inglesi. Il romanzo americano afferma la sua differenza, insistendo su un linguaggio specifico liberato dai vincoli della lingua scritta e dalle regole della proprietà letteraria inglese.²⁵

Si potrebbe dunque affermare che, a differenza degli americanisti della prima generazione, i giovani intellettuali come Pavese e Vittorini apprezzarono tale sfida rivolta dagli scrittori americani agli standard letterari europei. La forte ammirazione di Pavese e di Vittorini per il linguaggio “colloquiale” della letteratura americana contrasta infatti con la predilezione degli americanisti della prima generazione per il linguaggio letterario e complesso di T. S. Eliot, legato fortemente alla cultura europea. In una recensione scritta a proposito dell'antologia curata da Carlo Linati, *Scrittori anglo-americani d'oggi*, Pavese critica la scelta del critico affermando: «Quasi tutti gli americani trattati nel libro appartengono alla colonia europea: Ezra Pound, T. S. Eliot, i Fuorusciti, Carnevali, ecc: scrittori spaesati, tormentati, parigi o londonizzati, che si rivelano una delle faccie più transitorie dell'America attuale. Ma restano nomi come Dos Passos, Jeffers, Wescott, Lindsay e, per risalire agli anziani, Lee Masters, Cabell, Anderson, Dreiser, ecc.»²⁶

Il disinteresse di Pavese per T. S. Eliot risulta significativo quando si prende in

²⁵ Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, cit., pp. 398-399. «La littérisation de la langue orale permet ainsi non seulement de manifester une identité distinctive, mais aussi de mettre en cause des codes admis de la bienséance littéraire et langagière, de la correction [...] imposées par la domination politique, linguistique et littéraire et de provoquer de violentes ruptures à la fois politiques [...], sociales [...] et littéraires [...] / On sait que Walt Whitman, décidé à rompre avec les canons littéraires anglais, bouleverse non seulement la forme poétique mais encore la langue anglaise elle-même en introduisant, dans *Feuilles d'herbe*, archaïsmes, néologismes, termes d'argot, mots étrangers et, bien sûr, américanismes. Mieux, on peut affirmer que la naissance du roman américain coïncide avec l'“invention” de l'oralité dans l'écriture de langue anglaise, avec la publication, en 1884, de *Huckleberry Finn* de Mark Twain : la crudité, la violence, l'anticonformisme de la langue populaire rompaient définitivement avec les normes littéraires britanniques. Le roman américain créait sa différence par la revendication d'une langue spécifique libérée des carcans de la langue écrite et des règles de la bienséance littéraire anglaise»

²⁶ Giuseppe Zaccaria, *Cesare Pavese, percorsi della scrittura e del mito*, cit., pp. 211-212.

esame il rapporto tra il mito americano e il “modernismo”. La preferenza letteraria di Pavese è assai lontana dal cosiddetto “modernismo alto” di Eliot, caratterizzato dall’elitarismo, euro-centrismo, linguaggio complesso intriso di riferimenti letterari. Invece, ritengo sia opportuno interpretare il mito americano come interesse per il modernismo, concepito come categoria più ampia, avvelendomi degli studi recenti che mettono in luce il suo carattere ibrido.

Ad esempio, Paula Rabinowitz, nel saggio *Social Representations within American Modernism*²⁷, illustra come il modernismo americano sia caratterizzato dalla coesistenza delle sperimentazioni avanguardistiche e dei temi sociali legati a personaggi popolari:

Come il moderno – i cambiamenti tecnologici nei trasporti e nella comunicazione e gli sconvolgimenti sociali causati dal capitalismo, la rivoluzione e la guerra – si è tradotto nel modernismo americano? Il modernismo in America si collega ad un bisogno popolare di rappresentare il plebeo, il quotidiano, il “Joe” normale, sperimentando le diverse forme – realista, naturalista, cubista, lirica – attraverso vari mezzi – prosa, poesia, fotografia, cinema²⁸

Secondo Rabinowitz, gli aspetti sperimentali e sociali che spesso si contrappongono in altre epoche e altri luoghi, coesistono in buona parte negli scrittori del modernismo americano. Ad esempio Gertrude Stein, nel romanzo *Tre esistenze (Three Lives)*, descrisse le vite di ragazze appartenenti alla classe non benestante (serve immigrate e loro figlie) utilizzando tecniche sperimentali affini a quelle del cubismo e del cinema (montage, close-up e cut-up)²⁹.

Il modernismo americano ha sviluppato gli aspetti popolari (e anche populistici) in

²⁷ Paula Rabinowitz, *Social representations within American modernism* in *The Cambridge Companion to American Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 261-283.

²⁸ *ivi*, pp. 265-266, Testo originale: «How did the modern – the technological changes in transportation and communication and the social upheavals wrought by capitalism, revolution, and war – translate into American modernism? Modernism in America links to a demotic urge to represent the plebeian, the everyday, the regular Joe, though experiments with diverse forms – realist, naturalist, cubits, lyric, – in various media – prose, poetry, photography, film.»

²⁹ *ivi*, p. 265.

particolare negli anni Trenta spinto prima di tutto dalla drammatica situazione socio-economica causata dalla Grande Crisi del 1929. È noto infatti il fatto che la letteratura degli anni Trenta è stata fortemente influenzata dalla Grande Depressione che spinse gli americani ad affrontare i problemi legati alla povertà non solo nelle zone urbane ma anche in quelle rurali. Ad esempio *Sia lode ora a uomini di fama* (*Let Us Now Praise Famous Men*), pubblicato dallo scrittore James Agee e dal fotografo Walker Evans, ha fatto conoscere in tutta la nazione la miseria dei contadini di Alabama durante il Dust Bowl. In questo decennio “rosso”, scrittori come Dos Passos, Dreiser e Steinbeck hanno descritto la condizione di vita delle persone diseredate nei varie località dell’enorme paese.

Occorre sottolineare che, come dimostrano vari studi recenti³⁰, l’aspetto “popolare” della letteratura americana è stato particolarmente sviluppato in questo periodo non solo in concomitanza con la coscienza politica, ma anche in forte relazione con la cultura di massa in crescita. Tale carattere “ibrido” della letteratura americana degli anni Trenta è affrontato in particolare dal critico Alan M Wald. A proposito delle conseguenze che la Grande Depressione ha avuto sulla letteratura americana, Wald afferma:

la sequenza di eventi [...] ha formato una narrativa ibrida – la narrativa che ha amalgamato tendenze precedenti del realismo, del naturalismo e del modernismo in una letteratura seria accessibile non solo per le classi d’élite. Le tecniche come l’uso della sensibilità “hard-boiled” e di monologhi interiori del flusso di coscienza, sicuramente disponibili prima degli anni Trenta, sono stati mescolati in narrazioni semi-documentarie. [...] Nella ricerca di strumenti estetici per esprimere le loro fantasie e le paure, la nuova generazione di scrittori fronteggiavano una abbondanza di scelte. Potevano attingere a recenti esperimenti degli anni Venti (ad esempio, l’improvviso cambio di narratori, l’uso di punteggiatura inusuale e il frequente flusso di coscienza del modernismo “alto”); ai classici studiati alla scuola superiore; e alla cultura di massa in crescita che la Grande Depressione ha favorito e nutrito. Forse più

³⁰ Saverio Giovacchini, *Hollywood Modernism: Film and Politics in the Age of the New Deal*, Temple University Press 2001.; Paula Rabinowitz, *Black & White & Noir: America’s Pulp Modernism*, Columbia University Press, 2002; Michael Denning, *The Cultural Front: the Laboring of American Culture in the Twentieth Century*, London, Verso 1997.

di qualsiasi generazione precedente, questo gruppo di scrittori si sentivano liberi di costruire le identità letterarie ibride con un'autonomia senza precedenti per quanto riguarda la scelta di forma e contenuto.³¹

In considerazione di tale aspetto, si può notare che la letteratura del decennio rosso affascinò i giovani scrittori italiani non solo per il loro “realismo sociale”, ma soprattutto per l'amalgama di elementi differenti elencati nel passo sopraccitato, che vanno dal modernismo alto degli anni Venti alla cultura di massa in crescita.

Anche per quanto riguarda il profondo interesse di Pavese per gli aspetti regionali nella letteratura americana, si può rintracciare un legame con il modernismo americano. Benché infatti il regionalismo apparentemente sembri contrario alla tipica immagine del modernismo (legato alla cultura metropolitana), alcuni recenti studi illustrano come il regionalismo in realtà abbia esercitato un ruolo significativo nello sviluppo del modernismo americano. Ad esempio, John N. Duvall mette in luce il fatto che un poeta come Edgar Lee Masters ha influito fortemente su scrittori modernisti come Anderson e Faulkner. Scrive:

sarebbe difficile negare l'impatto del regionalismo di Masters sul modernismo americano. La raccolta di voci che compongono *Spoon River Anthology* precede gli esperimenti su personaggio e voce più apertamente modernisti che si trovano più tardi nella collezione di racconti di Sherwood Anderson *Winesburg Ohio*, nel romanzo di Faulkner *As I Lay Dying* (1930) e nell'opera di Thornton Wilder, *Our Town* (1938).³²

³¹ Alan M. Wald, *The Radical 1930s in A Concise Companion to American Fiction 1990-1950*, Malden, Wiley Blackwell 2008, p. 186-188. Testo originale: «the sequence of events [...] fashioned a hybrid breed of prose fiction – one that amalgamated earlier trends in realism, naturalism, and modernism into a serious literature accessible to more than just the elite classes. Techniques such as the use of a “hard-boiled” sensibility and stream of consciousness interior monologues, certainly available before the 1930s, were blended into semi-documentary narratives. [...] Searching for aesthetic tools by which to express their fantasies and fears, the new crop of writers faced an abundance of choices. They could draw upon recent experiments from the 1920s (such as the high modernists' sudden shifting of narrators, use of unusual punctuation, and frequent stream of consciousness); the classics studied in high school; and the growing mass culture that the Great Depression fostered and fed. Perhaps more than any previous generation, this cluster of novice writers felt free to construct hybrid literary identities with an unparalleled autonomy regarding choice of form and content.»

³² John Duvall, *Regionalism in American Modernism in The Cambridge Companion to American Modernism*, cit., p. 251. Testo originale: «it would be difficult to deny the impact of Master's regionalism on American modernism. The collection of voices that comprise *Spoon River Anthology*

Visto in tale ottica, l'interesse di Pavese per il carattere regionale risulta – come si è già sottolineato – più vicino al modernismo americano che all'antimodernismo strapaesano. I romanzieri americani preferiti da Pavese – come Masters, Anderson e Lewis – hanno descritto la vita della campagna senza idealizzazione. Gli scrittori americani, erano, agli occhi di Pavese, regionali e allo stesso tempo nazionali, universali e soprattutto moderni.

Se si leggono i saggi letterari di Pavese con attenzione, si nota che Pavese apprezzava non solo il realismo sociale ma anche e soprattutto il carattere ibrido e sperimentale della letteratura americana. Nel saggio *Ieri e oggi* Pavese afferma:

Per molta gente l'incontro con Caldwell, Steinbeck, Saroyan, e perfino col vecchio Lewis, aperse il primo spiraglio di libertà, il primo sospetto che non tutto nella cultura del mondo finisse coi fasci.

Va da sé che, per chi seppe, la vera lezione fu più profonda. [...] la ricchezza espressiva di quel popolo nasceva non tanto dalla vistosa ricerca di assunti sociali scandalosi e in fondo facili, ma da un'aspirazione severa e già antica di un secolo a costringere senza residui la vita quotidiana nella parola. Di qui il loro sforzo continuo per adeguare il linguaggio alla nuova realtà del mondo, per creare una sostanza un *nuovo* linguaggio, materiale e simbolico, che si giustificasse unicamente in se stesso e non in alcuna tradizionale compiacenza. [...]

A questo punto la cultura americana divenne per noi qualcosa di molto serio e prezioso, divenne una sorta di grande laboratorio dove con altra libertà e altri mezzi si perseguiva lo stesso compito di creare un gusto uno stile un mondo moderni che, forse con minore immediatezza ma con alternata caparbia volontà, i migliori tra noi perseguivano.³³

Dunque, secondo Pavese, la letteratura americana diede ai giovani italiani non solo

points toward the more overtly modernist experiments with character and voice that one later finds in Sherwood Anderson's collection of short stories *Winesburg Ohio*, Faulkner's novel *As I Lay Dying* (1930), and Thornton Wilder's play *Our Town* (1938)». Duvall evidenzia l'importanza di Masters per il modernismo americano, notando anche le tematiche e lo stile affini a quelli di T. S. Eliot: «Fully Seven years before *The Waste Land*, Masters delineates a world highly resonant with the one that the more intellectual Eliot would create.»(p. 250).

³³ *ivi*, pp. 173-174.

il «primo spiraglio di libertà», ma anche una «lezione» «più profonda» attraverso la sua «ricchezza espressiva». Oltre al ricorrente uso del termine “nuovo”, è da notare l’uso della metafora del “laboratorio”, che conferma l’importanza del carattere sperimentale della letteratura americana per Pavese. Secondo lui, molti giovani scrittori italiani erano attratti dalla letteratura americana non solo perché trattava con maggiore libertà i temi sociali ma anche perché era un “grande laboratorio” che mirava al rinnovamento del linguaggio letterario attraverso cui esprimere la “vita quotidiana” della “realtà nuova”.

Per concludere, ritengo necessario un breve accenno al cambiamento dell’atteggiamento di Pavese nei confronti della letteratura americana, avvenuto negli anni Quaranta. Quando Pavese scrisse il saggio sopraccitato, la letteratura americana non era più infatti un “grande laboratorio” per lo scrittore, come rivela esplicitamente l’uso dei verbi in passato.

Negli anni Quaranta, soprattutto dopo la fine della seconda guerra mondiale, Pavese aveva iniziato del resto a esprimere opinioni negative sulla cultura americana, a volte anche contraddicendo le proprie opinioni di prima. Ad esempio, in un’intervista radiofonica del 1950, si trovano opinioni che non coincidono alla sua visione della letteratura americana espressa precedentemente.

In questa intervista Pavese sottolinea prima di tutto l’importanza dell’influenza europea sugli scrittori americani. Replicando ai critici che lo accusano per l’eccessivo spazio dato all’influsso americano, Pavese afferma:

L’appunto che vorrei fare alla nostra critica è questo: si è mai provata questa critica a definire lo stile, la maniera narrativa nordamericana, ricercandone le radici e i modelli storici? Lo sa questa critica che senza Kipling non si spiega Hemingway, senza espressionismo tedesco e i russi non si spiegano né O’Neil né Faulkner, senza Maupassant non si spiegano Fitzgerald, Cain e tutti gli altri? Non occorre affatto uscire dall’Europa per diventare, come si dice, neorealisti. Ancora un passo e potremo sostenere, con ragione, che furono gli americani a imparare in Europa il neo-realismo

narrativo (beninteso, come tecnica, non come spirito), così come adesso stanno di fatto rimparando da noi quello cinematografico.³⁴

Come nota Fernandez nel suo studio sul mito americano, questa critica di Pavese contraddice le sue affermazioni degli anni Trenta sul carattere “autoctono” della letteratura americana³⁵. Tale contraddizione deriva non solo dall’attenuarsi del suo entusiasmo per il paese d’oltreoceano, ma anche dalla necessità di difendersi dall’etichetta di neorealismo e dall’accusa di essere troppo condizionato dall’influsso americano. Come Pavese lamenta nell’intervista, se per quanto riguarda il cinema il termine “neorealismo” aveva connotazione positiva legata all’originalità nazionale, per quanto riguarda la letteratura lo stesso termine aveva connotazione negativa proprio legata all’influsso americano. In seguito Pavese arriverà a negare esplicitamente l’influenza della letteratura americana sulle proprie opere.

è grossolano credere che il tradurre abbia l’effetto di avvezzare la mano a quel dato stile da cui si traduce. Il traduttore – parlo per esperienza – insegna come *non* si deve scrivere; fa sentire a ogni passo come una diversa sensibilità e cultura si sono espresse in un dato stile, e lo sforzo per rendere questo stile guarisce da ogni tentazione che si potesse ancora nutrire di sperimentarlo in proprio. Alla fine di un periodo intenso di traduzioni – Anderson, Joyce, Dos Passos, Faulkner, Gertrude Stein – *io sapevo* esattamente quali erano i moduli e le movenze letterarie che non mi sono consentiti, che mi restano esterni, che mi lasciano freddo.³⁶

Le affermazioni di Pavese in questa intervista sembrano contraddittorie rispetto alle sue dichiarazioni degli anni Trenta, ma in realtà queste posizioni, apparentemente divergenti e contrastanti, sono entrambe mosse dal bisogno di opporsi a critici che

³⁴ *ivi*, p. 264.

³⁵ Dominique Fernandez, *Il mito dell’America*, cit., p. 59. Fernandez afferma a proposito: «Si avrebbe gioco facile nel ribattere a Pavese che egli non ha anche da prendersela con se stesso e con l’amico Vittorini se la derivazione europea dei romanzieri americani non è meglio conosciuta in Italia: non hanno fatto del loro meglio per tenerla nascosta? Ma nel 1950 il mito dell’America, ai loro occhi, è pressoché morto, e nello sconvolgimento generale delle prospettive essi abbandonano la tesi dell’autonomia della cultura americana»

³⁶ *ivi*, p. 264.

confondono “influenza” con “imitazione”. Negli anni Trenta Pavese sentiva il bisogno di sottolineare il carattere autoctono della letteratura americana per opporsi ai critici che sottovalutavano la letteratura americana per la sua dipendenza dalla letteratura inglese. Dopo la seconda guerra mondiale, invece, Pavese sentiva il bisogno di negare “influenza” americana sulle proprie opere per difendere la propria originalità dall'accusa di “imitazione”.

In realtà, l'influenza della letteratura americana su Pavese non si può ovviamente confondere con l'“imitazione”. Come dimostrano recenti studi sulla “letteratura mondiale”, l'influenza letteraria, in molti casi, non è un processo passivo di “imitazione”, ma coinvolge piuttosto un processo attivo e creativo di “trasformazione”. Infatti l'apporto innovativo dell'opera di Pavese per la letteratura italiana consiste proprio nella sua capacità di filtrare, amalgamare e trasformare vari elementi della “letteratura mondiale” all'interno del proprio “laboratorio” di scrittura.

2. 4. Lo «schermo gigante»: riflessioni sul cinema americano

Il cinema americano degli anni Venti e Trenta svolse un ruolo determinante per lo sviluppo dell'interesse nei confronti della letteratura americana, da parte della generazione di giovani intellettuali italiani: le riflessioni sulla letteratura americana, nei loro scritti, sovente si accostano e si intrecciano con quelle sul cinema. Capita così anche per quello che riguarda le osservazioni di Pavese, in cui si registrano infatti non pochi riferimenti al cinema. Nel saggio *Ritorno all'uomo*, ad esempio, pubblicato su «L'Unità» nel 1945, è lo stesso Pavese a sostenere che l'interesse dei giovani italiani per il paese d'oltreoceano si era costituito, durante il periodo fascista, non soltanto sui romanzi, ma anche e soprattutto sui film. Scrive:

Laggiù noi cercammo e trovammo noi stessi. Dalle pagine dure e bizzarre di quei romanzi, dalle immagini di quel film venne a noi la prima certezza che il disordine, lo stato violento, l'inquietudine della nostra adolescenza di tutta la società che ci avvolgeva, potevano risolversi e placarsi in uno stile, in un ordine nuovo, potevano e dovevano trasfigurarsi in una nuova leggenda dell'uomo. [...] nei romanzi, nelle poesie e nei film che ci rivelarono a noi stessi in un vicino passato, l'uomo era più schietto, più vivo e più sincero che in tutto quanto si faceva a casa nostra.¹

E in un altro saggio *Ieri e oggi*, pubblicato due anni dopo, Pavese ricorre proprio al termine “schermo” per descrivere il fascino esercitato dalla cultura americana nell'Italia fascista.

La cultura Americana ci permise in quegli anni di vedere svolgersi come su uno schermo gigante il nostro stesso dramma. Ci mostrò una lotta accanita, consapevole, incessante, per dare un senso un nome un ordine alle nuove realtà e ai nuovi istinti della vita individuale e associata, per adeguare ad un mondo vertiginosamente

¹ Cesare Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, cit., pp. 197-198.

trasformato gli antichi sensi e le antiche parole dell'uomo.²

Il termine “schermo” è qui utilizzato in senso metaforico, ma la scelta della metafora, a mio avviso, è legata al fatto che Pavese e numerosi giovani italiani assistevano alle proiezioni dei film come se rivedessero proiettato sullo schermo il loro “dramma” personale. Come avviene nel passo sopraccitato, nei suoi saggi sulla letteratura americana Pavese sovente parla di “cultura americana” e non solo di “letteratura americana”. Questa tendenza, a mio avviso, deriva dalla consapevolezza del ruolo cruciale che avevano il cinema e la musica nella formazione del mito americano “letterario”³.

L'importanza del cinema per i giovani intellettuali di quel periodo è testimoniata anche da Giaime Pintor. Nel suo saggio sull'antologia *Americana*, Pintor dedica non poco spazio alle riflessioni sul cinema, affermando che «la nuova leggenda nasce fra pianoforti e canzoni in un tremante cinematografo»⁴.

A proposito di *Americana*, è opportuno anche ricordare che, secondo la definizione di Umberto Eco, essa era un libro «multimediale», contenendo non solo brani letterari e racconti critici ma anche immagini fotografiche. E in merito alle foto contenute in *Americana* Eco scrive: «Immagini prese dai fotografi del New Deal che lavoravano per la Works Progress Administration. Insisto sulla documentazione fotografica perché ho saputo di giovani che all'epoca furono culturalmente e politicamente rigenerati proprio dall'impatto con quelle immagini, di fronte alle quali provarono il sentimento di una realtà diversa, e di una diversa retorica, ovvero di una antiretorica»⁵.

Occorre aggiungere che la scelta di Vittorini riguardo all'inserimento delle

² *ivi*, p. 174.

³ Anche quando Pavese ricorre alla metafora del “laboratorio” nel saggio *Ieri e oggi*, usa il termine “cultura” e non “letteratura”: «A questo punto la cultura americana divenne [...] una sorta di grande laboratorio» (*ibid*).

⁴ Giaime Pintor, *La lotta contro gli idoli*, cit., p. 151.

⁵ Umberto Eco, *Il mito americano di tre generazioni antiamericane* in *Sulla letteratura*, Milano Bompiani, 2002, pp. 284-285.

fotografie nell'antologia *Americana* è in realtà dovuta alle sue esperienze cinematografiche. In un saggio pubblicato sulla rivista «Cinema nuovo» nel 1954, *La foto strizza l'occhio alla pagina*, in risposta alla domanda sulle ragioni che lo avevano portato all'inserimento delle foto nella settima ristampa di *Conversazione in Sicilia*, Vittorini rivela il legame tra il suo utilizzo delle foto e il suo interesse per il linguaggio cinematografico. Affermando che dietro la sua scelta c'erano progetti simili in «Politecnico» e *Americana*, Vittorini sostiene in quell'intervento che è il cinema all'origine di questa convinzione:

Per il «Politecnico» io ebbi il mio punto di partenza nell'*Americana* e per l'*Americana* lo ebbi nel cinematografo, fuori dai libri e dai giornali. A me non importava nulla del valore estetico o illustrativo che la fotografia poteva avere singolarmente, ciascuna di per sé. M'interessava solo che ogni fotografia avesse un suo contenuto materiale (che cioè riproducesse un certo «oggetto»), e procedevo alla scelta delle fotografie proprio come avrei potuto scegliere, presso dei rigattieri, gli oggetti di cui ammobiliare una stanza, senza minimamente badare a provenienze, qualità tecniche e pretese di stile.⁶

L'idea di Vittorini di privilegiare il significato che emerge da una serie di immagini accostate, richiama in maniera evidente il concetto di montaggio cinematografico. Infatti Vittorini precisa che l'uso delle foto è proficuo a condizione che «la fotografia sia introdotta nel libro con criterio cinematografico e non già fotografico, non già vignettistico, e che dunque si arrivi ad avere accanto al testo una specie di film immobile»⁷. In seguito egli definisce l'uso delle foto nel «Politecnico» e nell'*Americana* proprio «regia a posteriori, montaggio»⁸.

Come rivelano le affermazioni di Pavese, Vittorini e Pintor, nel mito americano dei giovani scrittori italiani si sovrappongono l'interesse letterario e quello cinematografico. Tale aspetto non è sorprendente se si prendono in considerazione le forti influenze

⁶ Elio Vittorini, *La foto strizza l'occhio alla pagina*, «Cinema nuovo» n. 33 (1954), p. 200 (ora in Elio Vittorini, *Lettere 1952-1955*, Torino, Einaudi 2006, pp. 365-366).

⁷ Elio Vittorini, *Lettere 1952-1955*, cit., p. 366

⁸ *ivi*, p. 369.

reciproche tra cinema e letteratura negli Stati Uniti: i romanzi americani degli anni Venti e Trenta non solo trattavano temi, luoghi e personaggi affini a quelli dei film che affascinarono i giovani italiani, ma erano anche influenzati dalle nuove tecniche cinematografiche. Come sostengono numerosi critici, gli scrittori americani preferiti da Pavese, tra cui Dos Passos, Faulkner, Steinbeck, Stein, incorporarono le tecniche cinematografiche nei loro linguaggi letterari⁹.

I protagonisti del ricorso al mito americano, come Pavese e Vittorini, non hanno fatto per altro riferimenti precisi e articolati sull'influenza cinematografica sugli scrittori americani, ma tale aspetto non resta certo celato. È messo in luce ad esempio da Emilio Cecchi, che si occupava anche di critica cinematografica. In un saggio del 1939 intitolato *Letteratura americana e cinematografo*, Cecchi sostiene che la letteratura americana ebbe un grande successo in Italia come letteratura universale non solo perché il cinema americano aveva suscitato l'interesse e l'ammirazione per il paese d'oltreoceano, ma anche perché «nella maniera del racconto, nella scelta di certi particolari, di certi tagli e trapassi, la letteratura americana ha apprese moltissimo dal cinematografo»¹⁰ E sottolinea ancora il critico: «uno spoglio di e un'elencazione di luoghi, immagini, frasi, sigle, stilemi, da romanzi degli scrittori prima ricordati [Faulkner, Cain, Caldwell e Steinbeck], ci fornirebbe una voluminosa *Regia Parnassi*, di nuovissimo genere»¹¹. A proposito del romanzo di Faulkner *Gli invitti* (*The Unvanquished*) aggiunge: «Tutto apparisce ingegnoso, festoso, d'una felice abbondanza. Ma la narrazione, chi guardi bene, non è realizzata sulla pagina. È come leggere una sceneggiatura, ritmata, calzante, suggestiva; all'espressione delle parole,

⁹ Riguardo all'influenza del cinema sui narratori americani cfr. Claude-Edmonde Magny, *L'age du roman américain*, Paris, Seuil 1948; David Seed, *Cinematic Fictions: the Impact of the Cinema on the American Novel up to the Second World War*, cit. Molti scrittori americani erano legati al cinema anche per le loro esperienze di lavoro come sceneggiatori.

¹⁰ Emilio Cecchi, *Letteratura americana e cinematografo*, «Cinema», n. 84 (1939), pp. 374. (ora in Francesco Bolzoni, *Emilio Cecchi fra Buster Keaton e Visconti*, Roma, Centro sperimentale per la cinematografia cineteca nazionale 1995, p. 117)

¹¹ *ibid.*

ch'è appena uno scheletro, noi sostituisco, senza rendercene conto, un'ipotesi della nostra fantasia cinematografica.»¹²

Naturalmente il cinema fu un elemento fondante per il mito americano anche perché i concetti di “cinema” e di “America” erano strettamente associati uno all'altro: le produzioni statunitensi predominavano sul mercato italiano durante il ventennio per ragioni sia economiche che culturali¹³, e per buona parte degli italiani il termine “cinema” si riferiva automaticamente a quello statunitense e viceversa il termine “l'America” evocava immediatamente le immagini dei film¹⁴.

Occorre aggiungere che per gran parte degli scrittori italiani che trascorsero la loro adolescenza nell'Italia fascista, il cinema americano fu predominante non solo in senso quantitativo ma anche psicologico e intellettuale: per loro il cinema americano non rappresentava soltanto “divertimento” ma anche un elemento essenziale per la loro formazione. Ad esempio, Giaime Pintor afferma: «Allora il cinema entrò nella nostra vita come una presenza insostituibile; cresciuto con la nostra stessa giovinezza ci insegnò a vedere e a comporre secondo nuove misure, modificò la storia e la geografia nei nostri cervelli, fu insieme scuola e polemica, divertimento e mitologia»¹⁵.

Come alcuni critici hanno notato, il cinema americano fu nello stesso tempo “divertimento” e “educazione”. Gian Piero Brunetta lo definisce «componente ineliminabile del romanzo di formazione ideale, ideologica e morale, oltre che affettiva e sentimentale, per i figli della prima guerra mondiale e del decennio successivo»¹⁶. Anche Umberto Eco esprime una idea simile, affermando che il cinema americano fu “paideia” in quanto costituì l'«insieme delle tecniche sociali attraverso le quali i giovani

¹² *ibid.*

¹³ Per un approfondimento rimando al primo paragrafo del presente capitolo della tesi.

¹⁴ Nel raccontare le proprie esperienze cinematografiche degli anni Venti e Trenta, molti scrittori usano il termine “cinema” sottintendendo il riferimento al “cinema americano”. Ad esempio, raccontando le sue esperienze cinematografiche degli anni Trenta, Italo Calvino afferma: «Non ho ancora detto, ma mi pareva sottinteso, che per me il cinema era quello americano, la produzione corrente di Hollywood».

¹⁵ Giaime Pintor, *La lotta contro gli idoli*, cit., p. 156.

¹⁶ Gian Piero Brunetta, *Buio in sala: cent'anni di passioni dello spettatore cinematografico*, Venezia, Marsilio 1997, pp. 181-182.

erano iniziati alla vita adulta secondo un ideale di formazione umana»¹⁷.

È da aggiungere che il cinema fu ritenuto da molti giovani anche come “nutrimento” quotidiano e indispensabile: nelle riflessioni degli scrittori in merito cinema degli anni Venti e Trenta, ricorrono infatti termini relativi non solo all’educazione ma anche al nutrimento. Ad esempio, sempre nello stesso saggio, Pintor definisce il cinema americano «il nutrimento di una massa anonima»¹⁸. Anche Massimo Mila, vecchio amico di Pavese, con il quale frequentava spesso le sale cinematografiche, ricorre all’immagine del nutrimento per descrivere il loro rapporto con il cinema: nell’introduzione ai due saggi cinematografici inediti di Pavese, Mila scrive: «questi due scritti sul cinematografo trovati tra le carte di Pavese appartengono all’epoca dei suoi vent’anni, quando il cinematografo era il nostro pane quotidiano»¹⁹. La metafora del “pane” si riferisce naturalmente al fatto che loro consumavano quotidianamente il cinema, ma nello stesso tempo anche al fatto che il cinema fu un elemento essenziale e indispensabile come nutrimento psicologico e intellettuale per la loro vita²⁰.

I giovani del periodo dunque non godevano semplicemente dei film hollywoodiani in modo passivo, ma ne traevano insegnamenti, attraverso un processo attivo di decifrazione e di interpretazione. Un esempio di tale modalità di ricezione è rintracciabile nel ricordo di Italo Calvino:

Il mito cinema ideale resta – forse perché mi ha nutrito quotidianamente per tutti gli anni della mia adolescenza – quello americano dell’anteguerra, col suo catalogo di divi personaggi, di convenzioni-situazioni, che corrispondono ad altrettante realtà o ad altrettante ipocrisie anch’esse storicamente reali e importanti; quei film mi divertivo a vederli, e mi divertivo ancor di più a rifletterci sopra, a smontarli, a demolirli, a

¹⁷ Umberto Eco, *Il mito americano di tre generazioni antiamericane* in *Sulla letteratura*, cit., pp. 276.

¹⁸ Giaime Pintor, *La lotta contro gli idoli*, cit., p.156.

¹⁹ Cesare Pavese, *Il serpente e la colomba*, cit., p. 177.

²⁰ La metafora di Mila inoltre evoca (sia consapevolmente o non) i due film noti degli anni Trenta, *City Girl* (1930) di Murnau e *Our Daily Bread* (1934) di Vidor, rispettivamente tradotti in Italia *Il nostro pane quotidiano* e *Nostro pane quotidiano*.

sceverare il vero dal falso, cosicché anche quelli brutti erano interessanti e istruttivi.²¹

Dal ricordo di Calvino, emerge il coesistere di un entusiasmo e di un atteggiamento critico con cui lo scrittore traeva insegnamenti anche dai “brutti film”. Ritengo probabile che non solo Calvino ma anche alcuni altri giovani intellettuali affrontassero la visione dei film con lo stesso atteggiamento analitico, riuscendo a trovare anche in film “brutti” qualche elemento istruttivo, ed esercitandosi a distinguere “il vero dal falso”.

Non per tutti gli appartenenti alla giovane generazione vale del resto il mio rilievo. Come Pavese stesso accenna nel racconto *Ciau Masino*, molti giovani operai e contadini non condividevano infatti lo stesso entusiasmo per il cinema americano: «Masino scoprì che le perle per quella gente erano i film storici, e in genere quelli europei di gran vita, di corse, di castelli, insopportabili a lui. Tom Mix le ragazze lo trovavano sgolfo»²².

Dunque il cinema americano fu apprezzato come “formazione” principalmente da giovani in grado di decifrare e interpretare i messaggi dei film d’oltreoceano, spesso anche collegandoli con il loro antifascismo. Il critico Pietro Bonfiglioli sostiene come Pavese che negli anni Trenta gli italiani della classe meno benestante avessero un atteggiamento più distaccato nei confronti dei film hollywoodiani²³. Secondo Bonfiglioli, il pubblico popolare «traeva da ben altre fonti, dalle condizioni oggettive del suo lavoro, le ragioni di una resistenza» e «alla sua esperienza doveva semmai trovarsi più vicina la commedia sentimentale e piccolo-borghese di Camerini»²⁴. Quindi il cinema americano era un elemento cruciale per la formazione di «un pubblico medio borghese», in particolare «i giovani dei licei e delle università»²⁵. Inoltre, come precisa

²¹ Italo Calvino, *Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa*, «Cinema Nuovo», maggio 1953, (ora in Italo Calvino, *Saggi, 1945-1985*, Milano Mondadori 1995, p. 1888.

²² Cesare Pavese, *Ciau Masino* in *Racconti*, Torino, Einaudi 2003, pp. 61-62.

²³ Pietro Bonfiglioli, *Il mito di Hollywood e la cultura cinematografica in Italia*, «Galleria» n. 5-6, 1954, p. 289.

²⁴ *ibid.*

²⁵ *ibid.*

lo stesso critico, «l'atteggiamento di disarmata resistenza psicologica» era spesso legato a «una forma di cosmopolitismo sentimentale» e a «un'opposizione evasiva e futile»; e solo in pochi giovani il cinema è diventato un mito politico e militante legato a una resistenza reale, come nel caso di Pintor²⁶. Lascio a Bonfiglioli la parola: «la illusione in somma che nella primavera del '43 illuminava la memoria di Giaime Pintor, giovane diplomatico in viaggio lungo una grigia pianura bavarese, con nelle mani la nuova antologia di Vittorini, l'*Americana*, in terra "nemica". Con lui nasceva la leggenda politica del cinema americano, al di fuori e più in alto di una coscienza cinematografica storicamente critica e discriminante»²⁷.

A proposito del rapporto tra il cinema americano e la politica italiana del ventennio, occorre ricordare che il regime fascista non aveva un atteggiamento negativo nei confronti del cinema americano, almeno fino al 1938, e dunque potevano convivere l'entusiasmo per il cinema americano e l'ideologia fascista per buona parte del ventennio²⁸. Una figura simbolica al riguardo è il figlio di Mussolini, Vittorio, appassionato di cinema americano, che diresse la rivista «Cinema». In un saggio del 1936 intitolato *Emancipazione del cinema italiano*, Vittorio Mussolini rivela la sua predilezione per i film hollywoodiani e sostiene la necessità di seguire il modello americano invece che quello europeo per far rinascere il cinema italiano. Scrive:

è forse eresia affermare che spirito, mentalità e temperamento della giovinezza italiana, pur con le logiche e naturali differenze imprescindibili in un'altra razza, siano molto più vicine a quelle della gioventù d'oltre oceano che non a quella russa, tedesca, francese, spagnola? Il pubblico americano ama del resto i film a grandi orizzonti, sente i vasti problemi, è attratto dal senso bambinesco ma felice dell'avventura, e se questa giovinezza gli è data dal non avere secoli di storia e di cultura, di sistemi e leggi filosofiche, è certo molto più vicina a quelle della nostra balda generazione che non a quelle, inesistenti, di molti paesi d'Europa.²⁹

²⁶ *ivi*, pp. 289-290.

²⁷ *ivi*, pp. 290.

²⁸ Per un approfondimento rimando al primo paragrafo del presente capitolo della tesi.

²⁹ Vittorio Mussolini, *Emancipazione del cinema italiano*, «Cinema» n. 6 (1936), p. 213.

Come nota Umberto Eco, il cinema americano rappresentava dunque un elemento essenziale dell'“educazione” sia per Vittorio Mussolini che per Giaime Pintor, due giovani dalle posizioni politiche contrapposte³⁰. Infatti non solo gli intellettuali antifascisti, ma anche molti aderenti al regime, apprezzavano il cinema americano come “scuola”, individuando nei film d'oltreoceano ideali simili a quelli del fascismo tra cui “avventura” e “giovinezza”, in primo luogo.

Ad esempio Luigi Freddi, capo della Direzione generale del cinema, apprezzava il cinema americano non solo per l'organizzazione efficace, ma anche per il valore estetico e quello morale-politico. Nel suo saggio su *Tempi moderni* di Chaplin, Freddi esprime un giudizio favorevole sul permesso di proiezione, affermando che gli elementi condannati nel film sono anche gli elementi condannati dal regime stesso: «Anche noi siamo contro il super-meccanismo, l'abbrutimento dell'operaio contro la massa ridotta a gregge, come in Russia, o aggiogata alla macchina, come in America»³¹. Inoltre, molti ritenevano opportuno seguire il modello hollywoodiano per attivare l'industria cinematografica italiana e per usufruire della potenzialità dei media³².

Dunque il cinema americano fece “scuola” per numerosi italiani di ideologie contrastanti: in altre parole, attraverso il processo di decifrazione e interpretazione, ognuno traeva i messaggi e insegnamenti differenti da Hollywood. Sotto l'influsso del cinema statunitense, gli italiani scoprivano dunque diverse letture di uno stesso film in relazione alle diverse ideologie di base: letture che spesso contrastavano tra loro.

Tenendo a mente tale contesto culturale, nelle pagine che seguono prenderò in

³⁰ Umberto Eco, *Il mito americano di tre generazioni antiamericane* in *Sulla letteratura*, cit., p. 282.

³¹ Luigi Freddi, *Il cinema: il governo dell'immagine*, Roma, Centro sperimentale di cinematografia Gremese, 1994, p. 81.

³² Riguardo all'influenza del cinema americano sui film italiani degli anni Trenta cfr. Steven Ricci, *Cinema & Fascism: Italian Film and Society, 1922-1943*, Berkeley, University of California Press 2008, pp. 125-155; Vito Zagarrò, *Cinema e fascismo, film, modelli, immaginari*, Venezia, Marsilio 2004, pp. 75-88, Gian Piero Brunetta, *Il cinema del regime 1929-1945*, Roma, Editori riuniti 1993, pp. 144-152.

esame i saggi cinematografici di Pavese, confrontandoli con le riflessioni di altri scrittori italiani. Nel periodo che si colloca dal 1926 al 1930 Pavese scrisse cinque saggi cinematografici, probabilmente non per pubblicarli ma piuttosto per chiarire le proprie convinzioni³³: *Su Rodolfo Valentino* (1926), *Su Buster Keaton* (1926), *Per la famosa rinascita* (1927), *Problemi critici del cinematografo* (1929), *Di un nuovo tipo d'esteta* (1930). Questi saggi sono rimasti a lungo sconosciuti e trascurati anche dalla maggior parte degli studiosi di Pavese: nel 1958 gli ultimi due saggi (*Problemi critici del cinematografo* e *Di nuovo tipo d'esteta*) sono stati pubblicati sulla rivista «Cinema nuovo» con l'introduzione di Massimo Mila, ma è solo nel 2009 che tutti i saggi sono stati pubblicati ne *Il serpente e la colomba*.

I cinque saggi di Pavese registrano le sue riflessioni sulla nuova forma di arte e rivelano insieme le sue preferenze cinematografiche. Pavese innanzitutto amava il cinema americano, di cui ritiene come capolavori, tra gli altri, alcuni titoli specifici: *La folla* di Vidor, *Accidenti che ospitalità* di Keaton, *Il ladro di Bagdad* di Walsh, *La febbre dell'oro* di Chaplin. Pavese fa alcuni riferimenti anche ai film tedeschi apprezzando la novità espressiva di *Sigfrido*, *La vendetta di Crimilde* e *Varieté*. È da sottolineare che egli cominciò a frequentare il cinema nella seconda metà degli anni Venti, quando il cinema era muto, a differenza degli scrittori più giovani come Pintor e Calvino, che invece si appassionarono al cinema negli anni Trenta.

Nel saggio *Per la famosa rinascita* Pavese discute su come si può far rinascere il cinema italiano, che attraversava una profonda crisi: confrontando i film italiani a quelli americani e tedeschi, tenta di individuare i difetti del cinema italiano e una possibile via per la sua rinascita. Pavese critica severamente il cinema italiano che continua a

³³ A proposito dei saggi cinematografici di Pavese, Massimo Mila afferma: «nonostante il tono saggistico un po' impettito dell'uno e l'ostentata disinvoltura giornalistica dell'altro, è da escludere che fossero destinati alla pubblicazione; sono piuttosto da considerare anch'essi come pagine di diario, chiarimenti a se stesso d'un fatto che occupava allora molto posto nell'economia della nostra vita intellettuale». (Massimo Mila, *Due inediti di Pavese*, «Cinema nuovo» n. 134, 1958, ora in Cesare Pavese, *Il serpente e la colomba*, Torino, Einaudi 2009).

produrre gli stessi tipi di film seguendo la linea segnata dai “film storici”. Con tono assai provocatorio Pavese scrive: «Che cosa si è fatto fin’adesso in Italia per la rinascita e si va facendo tuttora? Delle film storiche. Nient’altro che delle stucchevoli e stanche film storiche»³⁴. In seguito Pavese individua il difetto principale del cinema italiano nella sua incapacità di esprimere la vita moderna:

Noi viviamo nella vita moderna, e ne sentiamo o percepiamo confusamente tutte le voci, i sussulti, le sofferenze, le ricerche, le contraddizioni, le vibrazioni più spasmodiche e più profonde, con una sete di rivelazione e di idealità che si fa sempre più acuta e imperiosa, e se poi possiamo gli occhi su questi frutti che dovrebbero essere l’ardore nuovo, la parola nuova pronunziata, troviamo? [...]

Guardate quello che han già fatto le altre nazioni e pensateci.

Oh che credete di rivaleggiare e superare una *Febbre dell’Oro* o un *Varietà* con questa vostra arte da cartoline illustrate?

Sempre la stessa ha da essere l’anima degli italiani, retorica e facilona in eterno?

Pensateci, che è l’ora. O adesso o mai più.³⁵

Bisogna precisare che Pavese sostiene la necessità del rinnovamento del cinema italiano non solo riguardo al contenuto ma anche alla forma: egli critica i film italiani definendoli «cartoline illustrate» non semplicemente perché trattano la storia dell’epoca passata, ma anche e soprattutto perché non esplorano nuovi modi di espressione rimanendo legati alla rappresentazione delle belle inquadrature e all’illustrazione delle trame. Secondo Pavese nel cinema italiano non si trovava «una nuova parola» perché gli italiani non erano in grado di capire «la vera essenza» del cinema, e lo concepivano come «un mezzo di rendere con più realismo e più studio di costruzione e di ritocco il romanzo e il dramma, in un modo anche più comprensibile alla mentalità popolare»³⁶. In seguito Pavese sostiene che il cinema americano, a differenza di quello italiano, ha saputo pronunciare «una nuova parola» perché «comprese subito tutta l’immensità della

³⁴ Cesare Pavese, *Il serpente e la colomba*, cit., p. 5

³⁵ *ivi*, p. 6

³⁶ *ivi*, p. 9.

rivoluzione che covava in quella piccola macchina nera»³⁷. Dunque Pavese apprezzava il cinema americano e quello tedesco per la loro ricerca di nuovi modi di espressione prettamente “cinematografici”, basati sul concetto di cinema in quanto “nuovo linguaggio”. Come afferma Lorenzo Ventavoli, Pavese riteneva che per la rinascita del cinema italiano fosse necessario «usare gli originali mezzi propri del cinema, in primis il montaggio e la luce»³⁸, come avveniva in alcuni capolavori americani e tedeschi.

A registrare la novità e la vitalità del cinema americano non fu ovviamente soltanto Pavese. Molti altri scrittori apprezzarono le caratteristiche innovative delle produzioni americane, sovente mettendole in contrapposizione con il “cinema europeo”, secondo loro, vincolato dalla letteratura, dal teatro e dalla pittura. Ad esempio Giaime Pintor critica il cinema europeo affermando che «certo il cinema è nato in Europa e in Europa ha fatto le sue prime prove; ma appena uscito dallo stadio infantile, è diventato una mediocre appendice delle nostre letterature»³⁹. Anche Mario Soldati critica i film europei in confronto con il cinema americano, affermando che non sono “film”, ma “operette e teatro in pellicola” o “tentativi isolati e intellettuali”⁴⁰. Tuttavia, rispetto alla maggior parte delle affermazioni degli altri scrittori italiani, le riflessioni di Pavese risultano più approfondite e attente. Nel saggio *Per la famosa rinascita* Pavese precisa che secondo lui anche il cinema americano, nonostante le sue novità espressive, è ancora vincolato al romanzo e non ha ancora pienamente sviluppato l’espressività e l’autonomia cinematografiche. Scrive Pavese:

Io non credo che l’America abbia dato nulla di definito salvo forse qualche lavoro isolato venuto su da speciali circostanze che in seguito esporrò, e appunto credo questo, perché l’America, data la sua mentalità, non ebbe la forza di rompere la consuetudine italiana al “romanzo” e produsse capolavori che in fin dei conti portano

³⁷ *ibid.*

³⁸ *ivi*, p. XII.

³⁹ Giaime Pintor, *La lotta contro gli idoli*, cit., p. 156.

⁴⁰ Mario Soldati, *America primo amore*, Palermo, Sellerio 2003, p. 209.

sempre in sé quel famoso ibridismo.⁴¹

In seguito Pavese critica anche gli altri difetti del cinema americano come il carattere moralistico e l'organizzazione industriale. Definendo come “vizio d'origine” la “collaborazione” hollywoodiana che coinvolge numerosi lavoratori del settore, Pavese sottolinea che i suoi film preferiti sono prodotti da “un unico artista”, come *La febbre dell'oro* (Chaplin), *Accidenti che ospitalità* (Keaton), *Il ladro di Bagdad* (Douglas Fairbanks): «neanche a farlo apposta, tutti i capolavori che ho citato, sono quelle film cui concorse un numero minore di artisti per realizzarle, che anzi furono realizzate da un solo individuo»⁴². Tali affermazioni rivelano che Pavese guardava ai film americani non soltanto con entusiasmo ma anche con un atteggiamento critico e attento, sin dalla sua adolescenza.

In un altro saggio, *Problemi critici del cinematografo*, Pavese approfondisce ulteriormente le sue riflessioni sugli elementi essenziali del cinema. Notando la mancanza in Italia di una vera critica cinematografica, Pavese sostiene la necessità di abbandonare l'idea di cinema come “illustrazione del romanzo” (o “copia della realtà”). Secondo lui la maggior parte del cinema finora non ha usufruito delle vere potenzialità cinematografiche, rimanendo sempre “illustrativo”. Prendendo ad esempio *Faut e Il ladro di Bagdad* come poche eccezioni positive, Pavese sostiene che per raggiungere la vera espressività e l'autonomia di questo nuovo linguaggio occorre focalizzarsi sugli elementi essenziali del cinema che sono, secondo lui, “luce” e “movimento”.

È da notare che Pavese critica l'uso “illustrativo” del cinema usando il termine “romanzo” e non il termine “letteratura”. Benché Pavese si opponesse fortemente al cinema di carattere romanzesco o teatrale, dalle sue riflessioni emerge infatti una percezione diversa riguardo al rapporto tra cinema e poesia. Alla fine del saggio *Per la*

⁴¹ Cesare Pavese, *Il serpente e la colomba*, cit., pp. 9-10.

⁴² *ivi*, p. 11.

famosa rinascita, Pavese propone ad esempio l'idea di un film ispirato ai *Fiori del male* di Baudelaire:

Basterebbe che nascesse al mondo, ora, il grande artista capace di dare la sua nuova poesia in questa forma nuova.

E verrà, verrà certamente.

Nell'attesa, tanto per cominciare visto [che] ancora non è nato il grande creatore, propongo a uno sceneggiatore intelligente la realizzazione cinematografica dei «Fiori del male» di Carlo Baudelaire, o se questi gli puzzano, di un qualunque altro canzoniere «lirico» di interesse moderno.⁴³

Come si ricava da questa proposta, Pavese riteneva che il linguaggio del cinema dovesse essere più vicino al linguaggio dei poeti “moderni” – come Baudelaire – piuttosto che al romanzo o alla pittura⁴⁴.

Forse anche per tale sensibilità da poeta, nelle riflessioni di Pavese sul cinema si registrano alcune consonanze significative con quelle di Attilio Bertolucci. Anche Bertolucci, nato tre anni dopo Pavese, iniziò a frequentare il cinema fin dall'adolescenza, nella seconda metà degli anni Venti. Nel saggio intitolato *Il cinema che ho amato*, Bertolucci racconta così la nascita della sua passione per il cinema:

ho scoperto il cinema, raccogliendo segni inviati per vie misteriose a me e a Pietrino Bianchi, fra il '25 e il '28. Facevamo il ginnasio superiore o la prima liceale, pessimamente, ma vedevamo in prima visione *La febbre dell'oro*, *Varietà* di Dupont, *La passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer, *Sinfonia nuziale* di von Stroheim; e persino, scoprendolo con grande sagacia *A Girl in Every Port* di Hawks, in Italia ribattezzato *Il capitano Barbablù*. Gli importatori sono gente malefica ma necessaria e benedetta, se fecero venire anche dai noi *Aurora* di Murnau che a sua volta fece venire a me, esaltato già alla didascalia iniziale accompagnata da sovraimpressioni di immagini incrociate da capogiro, la febbre a 38.⁴⁵

⁴³ *ivi*, p. 18.

⁴⁴ Nelle riflessioni di Pavese sul cinema infatti si possono rintracciare anche alcune affinità con la propria poetica. Su questo aspetto discuterò in dettaglio nel secondo paragrafo del capitolo successivo.

⁴⁵ Attilio Bertolucci, *Riflessi da un paradiso: scritti sul cinema*, Bergamo, Moretti & Vitali 2009, p.

Il passo indica esperienze e preferenze cinematografiche affini a quelle di Pavese: entrambi scoprirono il cinema nel periodo del muto e amarono particolarmente i film americani e tedeschi come *La febbre dell'oro* e *Variété*. Bertolucci non si sofferma a discutere del cinema italiano di quegli anni, ma rivela la sua distanza da quella cinematografia affermando: «io non andavo a vedere film italiani per antifascismo viscerale, uterino, mi dicevano gli amici. Che io sappia, l'unico strappo alla regola lo feci per *Gli uomini che mascalzoni*, dove ritrovai la grazia di *Rotaie*, muto e dimenticato ormai»⁴⁶.

Anche se, come dimostrano i suoi saggi, Bertolucci era un grande estimatore del cinema di vari paesi e di vari periodi, i film da lui più amati restano quelli americani della seconda metà degli anni Venti. Scrive Bertolucci: «Per gli americani è un altro discorso. Il cinema è soprattutto americano. Anche se i russi, i tedeschi, i francesi, gli svedesi, e ormai, con Rossellini e Buñuel, gli italiani e gli spagnoli, hanno dato tanti capolavori, il cinema è americano. Non lapidatemi, ma Griffith, Chaplin e Keaton sono il cinema come Tolstoj e Dickens sono il romanzo»⁴⁷.

Bisogna evidenziare che Bertolucci ama, più di tutto, il cinema muto. Sia Pavese che Bertolucci erano infatti affascinati dal linguaggio cinematografico privo di parole, che si basa esclusivamente sulle immagini in movimento. In un'intervista, Bertolucci ricorda l'avvento del sonoro in questo modo: «noi ne diffidavamo, eravamo troppo innamorati di quel certo linguaggio cinematografico che andava facendosi proprio sotto i nostri occhi, perché si sa che il cinema muto negli ultimi anni era arrivato al massimo di espressività e di autonomia»⁴⁸.

49.

⁴⁶ *ibid.*

⁴⁷ *ivi*, p. 50.

⁴⁸ Vito Zaggario, *Cinema e fascismo: film, modelli, immaginari*, Venezia Marsilio 2004, p. 214. (Il volume raccoglie interviste di vari scrittori tra cui anche Bertolucci). Bertolucci dichiara il suo amore per il cinema muto non solo in questa intervista ma in varie recensioni. Ad esempio, in una recensione sul film *Miss Europa*, Bertolucci afferma: «il cinema sonoro e parlato ci ha regalato,

Anche Pavese preferiva il cinema “puro” (e non “ibrido”), ovvero privo di suoni e parole⁴⁹. Poiché i suoi saggi sono scritti negli ultimi anni Venti, Pavese non fa riferimento al cinema sonoro, ma rivela più volte la sua preferenza per il linguaggio puramente cinematografico basato sulle immagini, privo di didascalie e dell’accompagnamento sonoro. Nel saggio *Problemi critici del cinematografo* esprime un’opinione non del tutto avversa all’uso del sonoro, ma ad una condizione, come precisa:

E contro l’opinione dei più, tranne per fortuna dei produttori, non escludo dall’arte cinematografica come ho cercato d’individuare, l’accompagnamento sonoro inteso non come aumento della capacità realistica del film, ma come possibilità della creazione di un’atmosfera musicale che sia legata e fusa all’opera e non arbitraria, a seconda della sala di proiezione. Ma, più ancora, intendo l’accompagnamento sonoro come possibilità di emissione di suoni sinteticamente stilizzati, che integrino l’espressività della scena.⁵⁰

In seguito Pavese cita come esempio positivo l’uso del sonoro in una scena di tempesta nel film *Ombre bianche* di Van Dyke, descrivendolo in questo modo: «un fischio lungo di sua natura indescrivibile che non è il suono del vento e ode tuono o del tuono o dei frangenti, ma una vera e propria *voce lirica* della tempesta e della solitudine sul mare»⁵¹.

A proposito del fascino del cinema muto, Bertolucci afferma:

Si sentiva così sicuro di poter esprimere anche l’apparentemente inesprimibile, il miglior cinema degli anni fra il ’25 e il ’29 – quello cioè cui mi appassionai subito, e la sua scoperta fu emozionante, parallela alla scoperta della poesia e del romanzo e

dopo, molti piaceri che prima non conosceavamo; ma ha cancellato anche molte cose belle e buone» (Attilio Bertolucci, *Riflessi da un paradiso: scritti sul cinema*, cit., p. 80).

⁴⁹ Occorre precisare che, a differenza di Bertolucci, che apprezza altamente l’espressività e l’autonomia dei film muti negli ultimi anni Venti, Pavese li riteneva ancora da sviluppare. Questa differenza probabilmente deriva anche dal fatto che l’affermazione di Bertolucci è retrospettiva mentre quello di Pavese è datata al 1927.

⁵⁰ Cesare Pavese, *Il serpente e la colomba*, cit., p. 26.

⁵¹ *ivi*, pp. 26-27.

della pittura e della musica moderni – si sentiva così sicuro, dicevo, che azzardava di metter fuori i film senza didascalie, senza cioè quel poco di parole stampate sulla celluloida che dovevano chiarire la trama, dare voce, silente, ai personaggi. L'esempio classico di questo azzardo fu *L'ultimo uomo* di Murnau, con Emile Jannings, assolutamente privo di parole eppure potentemente comprensibile, emozionante.⁵²

La sua scoperta del cinema come “nuovo linguaggio” (equivalente alla scoperta di romanzo, pittura e musica “moderna”) è legato dunque alla meraviglia nei confronti dell'assenza delle parole. In tal senso è suggestivo che l'ultimo saggio cinematografico di Pavese sia datato al 1930. Si può ipotizzare, a mio avviso, che Pavese smise di scrivere saggi cinematografici, non solo perché era impegnato in altre attività letterarie, ma anche perché, con il successo del cinema sonoro, non era più possibile realizzare l'ideale del cinema “puro” nella direzione che Pavese auspicava.

Per concludere ritengo necessario mettere in luce anche un forte interesse di Pavese per gli aspetti popolari e commerciali del cinema americano, che contrasta in certo senso con il suo estetismo riferito nelle pagine precedenti⁵³. Nel suo ultimo saggio cinematografico, *Di un nuovo tipo d'esteta*, Pavese critica gli “estetisti” che apprezzano certi film definendoli come “film d'eccezione”. Secondo Pavese, questi “estetisti” inizialmente disprezzavano il cinema, ritenendo un intrattenimento popolare per “serve”, e solo negli ultimi anni hanno cominciato ad apprezzare certi film di alta qualità artistica, continuando però a disprezzare i film popolari e commerciali. Pavese si oppone al concetto di “film d'eccezione”, precisando che egli è contrario non ai loro

⁵² Sara Cherin, *Attilio Bertolucci: i giorni di un poeta*, Milano, La salamandra 1980, p. 47.

⁵³ Nell'introduzione ai due saggi cinematografici di Pavese (*Problemi critici del cinematografo* e *Di un nuovo tipo di esteta*) Massimo Mila fa riferimento alla contraddizione tra le posizioni divergenti in essi espresse: «in *Problemi critici del cinematografo* vediamo lo studioso diligentemente impegnato a formulare una definizione estetica del fatto cinematografico, e coraggiosamente disposto a riconoscere il carattere ibrido, la realizzazione artistica soltanto parziale anche delle opere che gli sono più care come *Varietà*, *La febbre dell'oro* e *La folla*. Nell'altro scritto, *Di un nuovo tipo d'esteta*, probabilmente posteriore di qualche anno, abbiamo invece una violenta presa di posizione contro l'incipiente estetismo cinematografico, e una difesa appassionata del cinema commerciale, senza pretese estetiche, inteso come fatto narrativo di epica popolare» (Massimo Mila, *Due inediti di Pavese* in Cesare Pavese, *Il serpente e la colomba*, cit., p. 177.)

giudizi specifici sui film, ma piuttosto alla loro mentalità, secondo la quale bisognava disprezzare il carattere popolare del cinema. Scrive Pavese:

Molta gente – la stessa che quindici, e anche dieci, anni fa non andava al cine perché era roba da serve – adesso ha scoperto che il cinema è un’arte e si dà quindi d’attorno – colle parole, almeno – per ridurre il medesimo il più arte possibile, per strapparlo alle serve, alla folla, per ammazzarlo, insomma nei bei film d’eccezione. Ammazzarlo. Poiché, non si ripeterà mai abbastanza che il cinematografo è un’arte da folla e che la ragione della sua vitalità è appunto questa che esso ha creato un’arte nient’affatto d’eccezione, fine-ottocento o principio-novecento, ma interamente popolare, che parla cioè a tutti i pubblici. E si capisce, così, come i suoi primi frutti di qualche valore siano venuti dal Nordamerica, il paese che, per la sua giovinezza e per la sua formazione unica al mondo, ha meno divario di bisogni spirituali tra le classi e rinnova quindi per noi, in parte, lo spettacolo di una civiltà primitiva attraverso forme raffinate.⁵⁴

Dunque, benché Pavese ritenesse necessario sviluppare ulteriormente l’espressività e l’autonomia del cinema, ciò a cui punta non è la linea dei film intellettuali per élites; ma anzi egli ritiene che il cinema debba essere arte democratica da “folla”: la separazione dal popolo rappresenta la morte per il cinema perché la sua vitalità consiste proprio nel suo carattere popolare. E questo gli fa apprezzare il cinema americano.

In seguito Pavese critica ancora gli esteti, che amano ad esempio *La Febbre dell’oro* ma disprezzano i film dello stesso Chaplin prodotti negli anni precedenti. Sottolineando l’importanza dell’origine popolare del cinema, egli racconta così le proprie esperienze:

ho cominciato a frequentare cinemini da due lire e anche meno, mi sono accorto, a un certo punto, che gli schermi un tantino maculati dei locali in questione sono gli altari dove si celebrano feste d’arte, inaudite in luoghi meno popolari. Una quantità di filmetti giudicati di scarto perché non forniti di un nome famoso d’attore o non rappresentanti “eccezioni” artistiche, passa in quelle traballanti macchine di proiezione. E ci sono capolavori dei più schietti.⁵⁵

⁵⁴ Cesare Pavese, *Il serpente e la colomba*, cit., p. 29.

⁵⁵ *ivi*, p. 31.

Nel passo citato, si sovrappongono e si amalgamano “alto e basso”, ossia “sublime e popolare”, attraverso l’immagine degli schermi maculati paragonati agli altari. Pavese percepiva il fatto che nel cinema si fondono elementi sovente considerati opposti come, appunto, quelli popolari e artistici.

Massimo Mila sostiene che Pavese era interessato al cinema non soltanto come “costume” ma anche come “arte”, a differenza di molti altri amici che concepivano il cinema prevalentemente come “costume”⁵⁶. La coesistenza di due tipi di interessi cinematografici notata da Mila è infatti una caratteristica rilevante dei saggi cinematografici di Pavese. Come ricorda Mila, mentre chi era interessato al cinema come “costume” amava prevalentemente film americani popolari (come lo stesso Mila e altri amici), e chi interessato al cinema come “arte” amava soltanto “film d’eccezione” (come gli “esteti” criticati da Pavese), Pavese amava vari film di entrambe categorie⁵⁷. Pavese era anzi contrario a tale divisione del cinema tra “costume” e “arte”, e anche quando vedeva i film americani nei “cinemini da due lire”, li apprezzava non soltanto come “costume” ma anche e soprattutto come “arte”. Pavese, a mio avviso, percepiva che nei film americani la linea tra “costume” e “arte” era particolarmente sottile e quasi fusa in un unico messaggio. Alla fine del saggio, citando film come *La folla* e *Sorella del peccato*, Pavese sottolinea che molti «capolavori più schietti» escono delle case di grande produzioni hollywoodiane come Fox o Mentrò-Goldwin, disprezzati dagli esteti.

Dunque Pavese auspicava che il cinema sviluppasse le sue espressività e autonomia mantenendo sempre un forte legame originario con la “folla”. È da notare che non solo in questo saggio, ma anche negli altri suoi saggi cinematografici, ricorrono termini come “massa”, “popolo” e “folla”. Nel saggio *Per la famosa rinascita*, è espresso il suo entusiasmo per l’universalità del linguaggio cinematografico in questo modo:

⁵⁶ Massimo Mila, *Due inediti di Pavese* in Cesare Pavese, *Il serpente e la colomba*, cit., p. 178.

⁵⁷ *ivi*, p. 178-179. Mila scrive: «noi vedevamo qualche volta con stupore l’amico disertare il consueto filmetto americano del Cine Minerva o di qualche locale di periferia, per andarsi a sorbire uno di quei fumosi film tedeschi dell’Ufa, sul tipo del Faust citato in uno dei questi scritti, che per noi erano il colmo dell’obbrobrio»

E questo, meraviglia della nostra civiltà democratica, civiltà cioè che chiama tutti tutti gli uomini alla vita, sarà in una forma accessibile a tutti, in una lingua universale, dinanzi al «pubblico» a tutta l'umanità cioè, non più una cerchia ristretta di lettori, o ascoltatori, o visitatori, ma la folla, la folla infinita.⁵⁸

Pavese quindi ammirava le potenzialità del cinema non soltanto come “nuovo linguaggio”, ma anche come “lingua universale”, capace di coinvolge la “folla”.

Nel capitolo successivo esaminerò come la scoperta dei “nuovi linguaggi universali” del cinema e della letteratura americana abbia influenzato la poetica di Pavese, in particolare le poesie di *Lavorare stanca*.

⁵⁸ Cesare Pavese, *Il serpente e la colomba*, cit., p. 17.

