

## LA CRITICA ITALIANA SULLA LETTERATURA AMERICANA

Sebbene l'interesse maggiore per la letteratura americana si abbia, in Italia, dopo il 1930, ciò non implica che, prima di tale anno, tale letteratura non fosse in alcun modo oggetto di interesse e di studio. In realtà, persino la fantasiosa opera con la quale Sigmund Skard vorrebbe fornire un quadro esatto degli *American Studies in Europe*<sup>1</sup> riesce a rilevare il fatto che già intorno al 1860 Enrico Nencioni si occupava dell'arte letteraria del Nuovo Mondo e che nel 1884 compariva la prima storia italiana di essa<sup>2</sup>. Almeno in questa occasione non si può non concordare con un libro dove, il più delle volte, sono contenute affermazioni a dir poco rivoluzionarie (come quella per cui Benedetto Croce avrebbe coltivato un ideale di «vita militaristica»<sup>3</sup>). Se l'interesse per l'America come fatto storico, politico, sociale è assai precedente; se invero il «mito» dell'America che accompagna costantemente la nostra storia moderna è già formato<sup>4</sup>; tuttavia l'interesse critico per la letteratura americana nasce proprio col Nencioni (come con lui nasce o almeno si consolida quello per la letteratura inglese). Tra il 1867 e il 1896 questo letterato di grande finezza e cultura, per il quale il Carducci nutriva un'ammirata amicizia, scrisse infatti con qualche regolarità, per la *Nuova Antologia*, saggi e cronache di letteratura inglese e americana. Il Nencioni, come ha una volta osservato Mario Praz<sup>5</sup>, era soprattutto

<sup>1</sup> SIGMUND SKARD, *American Studies in Europe, Their History and Present Organization*, Philadelphia, 1938, 2 voll. La sezione «italiana» del libro si trova nel vol. II, pp. 462-513. Alcune informazioni bibliografiche a p. 547.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, vol. cit., p. 477. La storia della letteratura americana è dovuta a G. Strafforello (1884). Alcune note di letteratura americana le traccia anche il Chimenti (1894).

<sup>3</sup> *Op. cit.*, vol. cit., p. 479.

<sup>4</sup> Cfr. soprattutto A. GERMI, *La disputa del nuovo mondo: storia di una polemica, 1759-1960*, Milano, 1955.

<sup>5</sup> Nel saggio «Gli studi di letteratura inglese» contenuto nel secondo volume di *Cinquant'anni di vita intellettuale italiana, 1896-1946*, Napoli, 1950. Il saggio è un profilo di storia degli studi inglesi in Italia, e può quindi essere assai utilmente consultato anche per il nostro argomento.

un « lettore », più che propriamente uno studioso: ma le sue « letture » erano spesso assai penetranti, ed erano inoltre assai influenti. E si vedano, ad esempio, alcuni degli scritti raccolti nel volume dei *Saggi critici di letteratura inglese*<sup>6</sup>, comparso nel 1897 con una affettuosa prefazione del Carducci, desideroso che « quella voce soave dalle colorite e forti inflessioni » potesse seguitare a « conquistare » e « assoggettare » l'attenzione. Certo c'è, nel Nencioni, una visione ancora pionieristica della letteratura americana; così, il brano di un saggio su « I Poeti Americani » potrebbe ben servire da introduzione ad una storia del « mito » americano in Italia, e in Europa:

Il primo riflesso di poesia americana venne all'Europa nei *Natches* di Chateaubriand. Il nobile e malinconico Renato prese letterariamente possesso del Nuovo Mondo, e poté dire: « le mie solitudini ». Primo vide e sentì la poesia delle immense praterie, dei *mari di verde*, dei fiumi-oceani, delle foreste vergini, del *gran fogliame* americano, come dice Whitman... Un'eco anche più genuina della natura americana ci venne poi nei romanzi di Cooper... La poesia veramente americana, i veri echi del Mississippi e del Missouri, della Virginia e del Maryland, hanno qualcosa di rude, di primitivo, una musica naturale e magnetica come quella dei vasti laghi e del vento fra le liane, o impetuosa e violenta come quella delle grandi cateratte assordanti<sup>7</sup>.

Ma v'è, insieme, uno sforzo non di rado felice per penetrare nello spirito dell'America e della sua esperienza letteraria, come quando, nello stesso saggio, parla del « misticismo » dei poeti americani e lo definisce « un misticismo di nuovo genere, poetico e positivo a un tempo; qualche cosa di preciso, di matematico anche nelle più strane visioni » — definizione ovviamente ispirata dall'arte di Edgar Allan Poe, che del resto appare al Nencioni, con Whitman, il poeta « più genuinamente americano ». Su Poe e Whitman il critico tornerà spesso, come vedremo subito. Ma essi non sono i soli autori americani che conosce direttamente. Emerson e Lowell, Longfellow e Bret Harte, Bryant e Whittier, mostra in più luoghi di averli letti e acutamente valutati; e così Hawthorne, sul quale anzi fa osser-

<sup>6</sup> E. NENCIONI, *Saggi critici di letteratura inglese*, con prefazione di Giosuè Carducci, Firenze, 1897. Sul N. è era comparso un articolo di S. PANTAZZI, « E. N., William W. Story and Vernon Lee », *English Miscellany*, n. 10, 1959.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, pp. 99-101.

vazioni che, se risentono d'un clima che è ormai quello della *fin de siècle*, non son prive, per ciò, d'un loro interesse critico; ecco quel che leggiamo sulla *Scarlet Letter*:

Nella sottigliezza e nell'accurata precisione, nella penetrazione e sicurezza del suo sguardo per entro i morbosi fenomeni dell'anima umana; nel rivelarci l'operazione delle più delicate leggi di attrazione e di repulsione a cui va soggetta l'umana natura; nella capacità di atterrire i lettori con la consapevolezza delle loro latenti possibilità per ogni male, talché provino un senso di ribrezzo e di istintiva repugnanza, come delinquenti sorpresi *in flagrante*, alle sue spietate rivelazioni — in questa facoltà più unica che rara, Hawthorne è assolutamente sovrano... Sì: *Scarlet Letter* è un libro unico nel suo genere. E che stile! Magnetico, incomparabile. Libro triste e attraente come il peccato — densamente fosco, con qua e là dei vivaci colori smaglianti come di uccello del paradiso<sup>8</sup>.

Parole, queste ultime, che indicano anche chiaramente come sempre, nel Nencioni, al critico si sovrapponga lo scrittore. Ciò che ben si nota, del resto, nelle metafore usate per definire le liriche di Poe, che gli paiono somigliare a « certi fiori tropicali, larghi, lucidi, metallici, belli e orribili al tempo stesso, sfolgoranti e velenosi »<sup>9</sup> — e v'è da chiedersi se dietro di essi non vi siano, insieme alle *Fleurs du Mal*, i fiori del giardino di Rappaccini.

Su Poe, in ogni modo, Nencioni scrive a lungo, proprio nel saggio su « I Poeti Americani » citato al principio. Ne ammira lo stile, specialmente « per la perfezione plastica e per la cristallina trasparenza »; ne riconosce, sulla scorta di Baudelaire, la qualità morbosa, « languidamente autunnale »; cerca di definirne la « americanità », che consiste a suo avviso

nel carattere di ardita investigazione, nell'audacia delle ipotesi, nel profondo senso scientifico che gli è compagno fin nelle più strane allucinazioni, nella originalità della invenzione e finalmente nell'odio della *common place* e del filisteismo europeo.

Ne sottolinea la peculiare maniera di raffigurare le donne, « delicati strumenti, traverso i quali il poeta vede e ci rivela il mistico

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 436.

<sup>9</sup> *Op. cit.*, p. 103.

legame che unisce la natura corporea alla spirituale»; e il senso della morte:

Chi ha mai sorpreso e fotografato con lui quel solenne carattere, quella tragica intensità di espressione, quella *nobiltà*, che la morte imprime sul volto anche degli esseri più insignificanti e volgari? Solo l'autore di *Amleto* approfondì, quanto e più di Edgardo Poe, il gran mistero della morte.

E conclude chiamandolo « padre incorrotto di corrotti figliuoli », un « nobile, umano e casto poeta », i cui seguaci, specialmente in Francia, si son rivelati indegni di lui.

La stessa, se non ancora maggiore, ammirazione nutre per Walt Whitman, sul quale scrive un brano esemplare dell'atteggiamento europeo verso il poeta, e verso l'America — un brano, poi, che ha il sapore di certe pagine melvilliane sul futuro della letteratura americana, sullo Shakespeare che nascerà in riva all'Ohio:

Il più gran poeta, il Dante del mondo moderno, sarà quello che dipingerà nel più gran numero possibile di rappresentazioni la Vita e l'Uomo moderno, la democrazia cosmopolita che lo caratterizza, e le sue titaniche audacie di inventore e di viaggiatore. Carattere della nuova poesia sarà il movimento, l'azione, la formidabile agitazione delle grandi moltitudini, gli sconfinati e sublimi spettacoli della natura. Whitman ha intravisto e indicato tutto ciò — ed è già molto. E forse il vero sommo poeta moderno, poeta e artista completo, ci verrà dal Nuovo Mondo americano, dalla patria di Washington.

Whitman ha tracciato, per dir così, il programma della futura poesia umanitaria. Questa poesia dipingerà con la stessa passione e con la stessa realtà i grandi commerci e le Esposizioni mondiali, le linee delle Ande, le tempeste dell'Atlantico e la flora portentosa dell'oceano Indiano: descriverà con egual simpatia l'uomo di Londra e il selvaggio della Groenlandia, l'Ateniese e il Cafro: abbraccerà in una comprensione veramente cattolica tutti gli aspetti e tutte le voci della Terra, tutte le storie e tutte le razze<sup>10</sup>.

Pur sottolineando gli aspetti della poesia whitmaniana che gli paion negativi, e soprattutto l'« agglomerazione », la « nomenclatura che spesso ci stanca », Nencioni è persino travolto dalla energia,

<sup>10</sup> *Op. cit.*, pp. 112-113. Va detto che Nencioni aveva già scritto su Whitman sul *Fanfulla della Domenica* (7-12-1879, 21-8-1881).

dalla vitalità, dalla « americanità » di questo poeta che « non ricorda nessuno; o se mai qualche volta Omero e la Bibbia »; la sua poesia gli pare, come scrive in un altro saggio<sup>11</sup>, « come una produzione naturale, una emanazione di vitale energia »; i *Leaves of Grass*, infatti, « somigliano più un'opera naturale che una produzione artistica — più una foresta che una cattedrale ». Whitman — del quale traduce parecchie liriche<sup>12</sup> — gli si configura soprattutto come il modello da seguire in un'età alessandrina:

Trionfa un'arte da orefici e da chincaglieri, un'arte bizantina, di decadenza avanzata; un'arte atea, materialista, sensuale, egoista, da dilettaanti... Ai giovani poeti d'Italia e di Francia che si ostinano nella moderna pittura di sensazioni erotiche più che di sentimenti amorosi, vorrei ricordare che... nell'audacissimo Whitman... non v'è una sola pittura sensuale fatta con evidente compiacimento<sup>13</sup>.

E quanto il giudizio del Nencioni fosse determinante nella penetrazione in Italia di Whitman, ce lo conferma un brano d'una lettera del Carducci:

Sai che il *Fogliame* americano io l'ho letto e tradotto a lettera tre volte col mio maestro d'inglese... E mi venne subito la voglia di tradurlo in esametri. Tutti quei nomi a catalogo! Quelle enumerazioni, successioni, quelle serie di paesaggi, di sentimenti, di figure straordinarie e vere! Io ne rimasi e ne sono rapito! Dopo i grandiosi poeti colossali, Omero, Shakespeare, Dante, ci sarà del più pensato, del più profondo, del più perfetto; ma nulla di così immediato e originale<sup>14</sup>.

Il robusto Carducci non poteva non apprezzare l'arte whitmaniana; e tanto più che ad una affinità sentimentale s'accompagnava un comune interesse per il rinnovamento delle forme metriche. E come il Nencioni, anche il Carducci contrappone il poeta di tipo whitmaniano al poeta alessandrino:

<sup>11</sup> « Il poeta della guerra americana » (comparso nel 1891), in *op. cit.*, pp. 204-30.

<sup>12</sup> Sia nel saggio sui « poeti americani » sia in quello dedicato specificamente a Whitman.

<sup>13</sup> *Op. cit.*, pp. 123-26.

<sup>14</sup> *Cit.* da G. CAMBON, « Whitman in Italia », in *Aut-Aut*, n. 39, maggio 1957, pp. 244-63. Sui rapporti tra Carducci e Whitman cfr. G. LESCA, « Un giudizio del Carducci sulla poesia di Whitman », in *Il Giornale d'Italia*, 18 maggio 1937, e *Walt Whitman e il Carducci* (ma è lo stesso articolo) in *Il Nazionale*, genn.-febb. 1940.

Ciò che dici... della falsa poesia odierna è quello stessissimo che ne penso io; la colpa di quella poesia risale ad artisti che furono troppo ammirati per l'umana contraddizione e reazione contro i veri grandi poeti, i sani, i forti che pensano cose grandi e grandemente le dicono<sup>15</sup>.

E non s'avvede il Carducci come alla base, se non della sua, dell'ammirazione del Nencioni per Whitman vi sia, oltre che il giusto riconoscimento, e l'acuta penetrazione, delle qualità d'un grande poeta; e oltre che un felice senso di novità e di scoperta; proprio la sensibilità che dava origine a quell'arte « bizantina » da lui condannata. Non per nulla il decadente, l'« orefice » D'Annunzio scriverà tra non molto una poesia « eroica » non immemore della lettura whitmaniana. Ciò non significa, certo, che Whitman sia un decadente. Significa invece che la cultura italiana si accosta alla cultura americana, più o meno consapevolmente, anche attraverso il filtro della *fin de siècle* — ed è per questo che le figure che maggiormente la attraggono sono, per l'appunto, Whitman e Poe.

Su questi due poeti, infatti, grazie al Nencioni, i letterati e i critici italiani si soffermano a lungo. Se è provato l'interesse immediato che il primo scritto del Nencioni su Whitman produsse su D'Annunzio, il quale elogiava l'amico in una lettera del 1881, e se, come si accennava più sopra, il mito dannunziano della vita eroica, quale lo troviamo espresso in molte delle *Laudi*, non può non essere stato alimentato da uno Whitman sia pur frainteso e adattato ai propri fini<sup>16</sup>; è anche probabile che, come osserva Giovanni Getto<sup>17</sup>, lo stesso Pascoli risentisse dell'influsso whitmaniano. Il Pascoli — che s'interessò vivamente, com'è noto, alla letteratura inglese e americana — parla esplicitamente di Whitman a proposito di problemi di metrica: e anzi, criticandone l'affermazione per cui la Musa moderna dovrebbe servirsi della prosa, ribatte che lo stesso Whitman s'era ampiamente valso del ritmo della Bibbia<sup>18</sup>. Ma, possiamo dire col Getto, « sembra difficile pensare che la conoscenza del poeta di

<sup>15</sup> Cfr. CAMBON, *art. cit.*, p. 244.

<sup>16</sup> Cfr. M. PRAZ, « Whitman e Proust », in *Il Mondo*, 24 marzo 1951.

<sup>17</sup> G. GETTO, « Pascoli e l'America », in *Nuova Antologia*, ottobre 1956, pp. 159-78.

<sup>18</sup> Cfr. *art. cit.*, p. 164.

*Leaves of Grass* da parte del Pascoli si limitasse a queste pagine... Pare, invero, inconcepibile che non dovessero invogliare il nostro poeta alla lettura le parole del Nencioni »<sup>19</sup>. E continua, assai giustamente, il Getto:

Il poeta di *Myricae*, il ricercatore della poesia che sa « di guazza e d'erba fresca », non è possibile che non sentisse il richiamo del poeta di *Foglie d'erba* (quale titolo più promettente per il Pascoli?)... Certi brividi di poesia astrale, taluni aneliti di semplice vita villereccia, e anche certe aperture sociali pur suscettibili di impressionare la sua fantasia...

Del resto, la particolare fortuna di Whitman in questo periodo è attestata dalla comparsa di altre traduzioni, oltre quella del Nencioni, e in specie di quella — non certo esemplare ma pur sempre meritoria — di Luigi Gamberale, pubblicata nel 1887<sup>20</sup>. Lo stesso Gamberale, poi, introducendo il poeta tradotto, svolge un discorso critico non privo di incertezze e di errori ma anche di intuizioni pregevoli. Whitman è per lui « il più simpatico, più comprensivo e più nuovo poeta della democrazia » e « le sue prime poesie erano, e sono, i canti del corpo e dell'esistenza ». Analizzandone la forma, la definisce caotica e sovrabbondante, mancando al poeta, a suo avviso,

Parte della *selezione*; l'arte, dico, di sacrificare le idee embrionali per non lasciar giungere alla luce che quelle sole che meritano di vivere per organizzazione compiuta; cosicché quell'esuberanza è spesso fastidiosa ed ingombra ed adombra la lucidezza dello stile.

Come fa notare Glauco Cambon, che ha finemente studiato la fortuna italiana di Whitman<sup>21</sup>, a questo brano il Gamberale ne fa tuttavia seguire un altro in cui viene proposta l'immagine « di un

<sup>19</sup> *Art. cit.*, pp. 164-65.

<sup>20</sup> W. WHITMAN, *Canti scelti*, a cura di LUIGI GAMBERALE, Milano, 1887.

<sup>21</sup> Sulla fortuna di Whitman in Italia e nel mondo, cfr. il volume a cura di G. WILSON ALLEN, *Walt Whitman Abroad*, Syracuse, 1955. La sezione « italiana » è alle pp. 187-198. È tradotto (da Roger Asselineau) un brano di Papini e parte d'uno studio di Pavese di cui si dirà più oltre. Poche le notizie storiche. Vale la pena comunque riferire che, a detta del curatore, il primo a conoscere, attraverso la Francia, l'esistenza di Whitman fu il siciliano Girolamo Ragusa-Moleti, che scoprì il poeta nel 1872 e ne parlò al Nencioni.

Whitman crepuscolare, direi quasi wagneriano o debussyiano »<sup>22</sup>; e infatti così leggiamo:

Per quelle sue divinazioni del futuro, per le sue aspirazioni remote e naturalmente indefinite, l'espressione diventa quasi aerea ed impalpabile come un fluido: il suo stile, cessando di essere scultorio, si colora di mezze tinte, la frase assume l'indeterminatezza della musica, e il pensiero si mostra come involto in una penombra crepuscolare.

Dopo di che il Gamberale si sofferma a parlare, con molta diffidenza, dei « ritmi » whitmaniani, rimanendo per la verità impacciato, come osserva ancora Cambon, « davanti all'insorgere del verso libero ».

Su questo terreno, in effetti, lo studio del Gamberale è di gran lunga superato da un altro importante lavoro comparso alla fine del secolo, e ancor oggi ricco di suggestione: lo studio della poesia di Whitman dovuto a Pasquale Jannaccone (che è stato, com'è noto, uno dei maggiori economisti italiani)<sup>23</sup>. Oggetto della ricerca di Jannaccone è appunto il ritmo di Whitman, e così egli stesso riassume le sue conclusioni:

1) La ritmica whitmaniana ha struttura e forme eminentemente psichiche, come le poesie primitive. 2) Questo ritorno verso forme primitive è, sino ad un certo punto, in accordo con la evoluzione della forma poetica moderna, la quale tende a dare una prevalenza sempre maggiore all'elemento logico. 3) La ritmica whitmaniana, però, manca di quei caratteri differenziali, propri della forma poetica moderna, i quali la distinguono dalla fase primitiva. 4) Questa maggior somiglianza della ritmica whitmaniana alla forma poetica primitiva è dovuta a due ordini di ragioni, e cioè: a) Non solo la ritmica, elemento formale, ma pur la parte sostanziale dell'opera whitmaniana ha caratteri comuni coi grandi poemi degli albori della civiltà. Una colonia, come riproduce forme economiche e sociali primitive, riproduce pure le forme primitive dell'arte; b) La struttura psichica della ritmica whitmaniana è determinata ancora da un fattore psico-fisiologico: la incoercibilità del pensiero<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> CAMBON, *art. cit.*, p. 254.

<sup>23</sup> P. JANNACCONI, *La poesia di Walt Whitman e l'evoluzione delle forme ritmiche*, Roma, 1897.

<sup>24</sup> *Op. cit.*, pp. 129-30.



Parole queste davvero tipiche dal positivismo ottocentesco, ma che d'altra parte concludono una ricerca quanto mai precisa e sensibile condotta su ogni singolo verso dei *Leaves of Grass*. In questo senso, il lavoro dello Jannaccone è assai più serio, e utile, di quel saggio del 1908 con cui l'irruente, paradossale, geniale e iconoclasta Giovanni Papini apportava il suo contributo al crescente interesse italiano per Whitman<sup>25</sup>. Per Papini la lettura di Whitman aveva coinciso, a suo dire, con la scoperta della poesia:

Confesso che non posso parlare di Walt Whitman come parlerei di qualunque altro. L'anima e la poesia del gran vecchio di Manhattan sono per me teneramente congiunte con una delle scoperte più importanti della mia prima adolescenza: la scoperta della poesia... Debbo confessare che io, toscano, italiano, latino, non ho sentito cosa volesse dir poesia attraverso Virgilio o Dante — e tanto meno per virtù del canonico Petrarca o dell'intarsiatore Torquato Tasso, poeti di lusso e perciò più letterati che poeti — ma bensì attraverso le puerili enumerazioni e le lunghe invocazioni appassionate del buon falciatore di *Foglie d'Erba*.

E come aveva già fatto il Nencioni, e come avverrà spesso in Italia, Whitman (e la letteratura americana) è offerto come antidoto all'accademismo italiano:

Whitman è un buon plebeo che canta senza vergogna tutte le cose del mondo... Noialtri — e intendo specialmente noialtri italiani — siamo troppo letterati e garbati. Siamo dei gentiluomini anche dinanzi alla terra, che non vuol complimenti; anche dentro alla poesia, che non vuole troppa educazione... Non basta aprire i vetri... Bisogna uscir di casa, uscire dalla città e sentire e amare direttamente tutte le cose, le più delicate e le più sudicie, ed esprimere il nostro amore senza riguardi per nessuno, senza paroline dolciastre, senza ammennicoli metrici, senza rispettare troppo le sante tradizioni, le oneste convenzioni e le stupide regole della buona società. Bisogna ridiventare un po' barbari — magari un po' beceri — se vogliamo ritrovare la Poesia. Se Walt Whitman non c'insegna per lo meno questo, è inutile che sia stato tradotto e che tanti ne parlino.

<sup>25</sup> G. PAPINI, « Walt Whitman, poeta », in *Nuova Antologia*, 16 giugno 1908. Il saggio verrà incluso in *Ventiquattro Cervelli*, Firenze, 1918.

Se è arduo dire che questi brani (in cui davvero, come ancora osserva Cambon, « cercheremmo invano ... un accenno di critico vangelo »)<sup>26</sup> contribuiscono alla vera comprensione di Whitman, essi ben chiariscono il rapporto che nel primo Novecento si istituisce tra Whitman e certe manifestazioni della cultura italiana: s'è detto di D'Annunzio, ma si può aggiungere ora che quella visione di Whitman che era già in Nencioni e che è elaborata da Papini (la cui parola, com'è noto, comincia ad avere gran peso nell'Italia del periodo, e sempre di più ne avrà con lo sviluppo de *La Voce*) verrà certo ripresa anche da Marinetti e dai Futuristi, alla cui poetica anti-accademica, anti-letteraria, in senso sia tecnico sia spirituale, uno Whitman così inteso (e, si deve pur dire, in buona parte frainteso) non poteva mancare di fornire sostegno.

Questo Whitman « eroico » e persino nietzschiano (ché troppo spesso sfugge ai letterati italiani il fatto che l'« io » di Whitman non è quello del superuomo bensì quello dell'uomo democratico, e perciò di tutti gli uomini), è dunque, come si diceva, in buona parte prodotto del decadentismo. A maggior ragione il decadentismo si appropria di Edgar Poe, e tanto più che può valersi dell'autorità di Baudelaire. Non stupisce, così, che i primi segni d'un interesse italiano per Poe si scorgano nell'esperienza letteraria della *Scapigliatura* milanese<sup>27</sup> e che di Poe si parli, in Italia, grazie a talune traduzioni, prima ancora che ne scriva il Nencioni<sup>28</sup>. L'intervento di quest'ultimo è, in ogni modo, ancora una volta essenziale ed è certo anche ad esso che si deve il cospicuo accrescersi dell'interesse italiano per i racconti, le liriche, la critica stessa del Poe.

Di tale interesse testimonia di nuovo Giovanni Pascoli, i cui rapporti col Poe sono stati più volte sottolineati<sup>29</sup>. Esiste, così, un giovanile tentativo (databile tra il 1876 e il 1879) di tradurre (probabilmente sulla scorta di Mallarmé) *The Raven* — il frammento,

<sup>26</sup> CAMBON, *art. cit.*, p. 259.

<sup>27</sup> Cfr. l'articolo, in questo numero di *Studi Americani*, di SERGIO ROSSI.

<sup>28</sup> Cfr. l'articolo bibliografico di ADA GIACCARI in questo numero di *Studi Americani*.

<sup>29</sup> Cfr. soprattutto il citato saggio di G. GETTO, « Pascoli e l'America », e la bibliografia ivi contenuta.

ché di frammento si tratta, è intitolato *Tenebre*<sup>30</sup>. Influssi poeschi sono stati poi individuati, non sempre a ragione, in varie poesie, e soprattutto in *Alba Festiva*, che, come osserva il Getto, «sembra riprendere *The Bells*, sia per la intensa musicalizzazione, una specie di ideale onomatopea, sia per il contrasto fra la tonalità argentina dell'inizio e quella dolente della fine»<sup>31</sup>. Ma la relazione più concreta è quella tra alcune idee pascoliane sulla poesia e sul poeta e i concetti espressi da Poe in *The Poetic Principle*, *The Philosophy of Composition* e i *Marginalia*. Entrambi i poeti, infatti, giudicano impossibile che la poesia possa rimaner tale per altro che breve spazio — sì che un grande poema (così l'*Illiade*, per il Pascoli, o la *Divina Commedia*) sarà piuttosto (crocianamente, si può aggiungere — ma il concetto era già in Leopardi) una serie di liriche unite insieme da una poesia «applicata». Entrambi considerano il poeta come il rivelatore del mistero del reale. Entrambi indagano nelle possibilità musicali della parola poetica. E se tale atteggiamento verso la poesia Pascoli poteva apprenderlo anche attraverso la lettura di Baudelaire o di Mallarmé, e se esso, inoltre, era nell'atmosfera culturale del periodo, vi sono prove sufficienti ad attestare che la sua fonte principale, in questo senso, è proprio Poe, il maestro che «lo ha aiutato a trovare la giustificazione estetica della propria arte»<sup>32</sup>.

Anche a proposito del Poe ritroviamo, in questo primo, formativo momento degli studi italiani di letteratura americana, il nome di Pasquale Jannaccone, del quale compariva nel 1895 un acuto studio sulla «estetica» poesca<sup>33</sup>, condotto con estrema serietà su un materiale particolarmente ampio per i tempi e volto ad offrire una immagine unitaria della dottrina estetica di Poe. E si deve dire che tale immagine Jannaccone riesce a disegnarla, sì che il suo lavoro, mentre presenta ancor oggi notevole utilità, appare come il contributo più rilevante comparso in Italia tra la fine del secolo e il primo

<sup>30</sup> Un'esemplare analisi in GETTO, *art. cit.*, pp. 160-2.

<sup>31</sup> *Art. cit.*, pp. 162-3.

<sup>32</sup> Cfr. A. GALLETI, *Pascoli*, Milano, 1955 (1<sup>a</sup> ediz. 1918), p. 98. Ved. anche G. PETROCCHI, *La formazione letteraria di G. Pascoli*, Firenze, 1953.

<sup>33</sup> P. JANNACONE, «L'estetica di Edgardo Poe», in *Nuova Antologia*, luglio-agosto 1895; poi ristampato dalla tipografia Forzani.

Novecento. E infatti nessuno dei pur numerosi scritti che a Poe vengono dedicati in questi anni da critici e scrittori anche di rilievo, quali il Gargiulo, il Papini, il Borgese<sup>34</sup>, si muove su un terreno altrettanto solido e documentato. Un'eccezione si può forse fare per alcuni saggi di Federico Olivero, che parecchi anni dopo, come vedremo, li fonderà nella prima monografia italiana su Poe<sup>35</sup>, ma all'Olivero manca, non certo la dottrina, bensì l'intelligenza critica di Jannaccone.

Whitman, dunque, e Poe sono i veri protagonisti di questo incontro tra la cultura italiana e la letteratura americana — e basta pensare alla personalità dei letterati che dalla loro opera sono in qualche maniera influenzati, basta cioè pensare a quali e quanti rapporti leghino l'attività, non dico d'un Nencioni, ma d'un Carducci, d'un Pascoli, d'un D'Annunzio, alla letteratura italiana del Novecento per comprendere che l'incontro è davvero memorabile. Sarebbe errato, d'altra parte, limitare ai due scrittori la « presenza » americana in Italia. A parte il Nencioni, che conosceva direttamente altri romanzieri e poeti, lo stesso Pascoli sembra in qualche luogo risentire del Longfellow (« il più europeo dei poeti americani », come lo definiva il Nencioni)<sup>36</sup>, la cui « fortuna » italiana è abbastanza rilevante — e anzi per parecchi anni Longfellow sarà il poeta americano meglio conosciuto in Italia<sup>37</sup>. Né si può escludere che in *Digitale purpurea* il Pascoli, come nota Getto, risalisse al racconto hawthorniano *Rappaccini's Daughter*<sup>38</sup> o direttamente o attraverso D'Annunzio (e Gautier). E infatti, oltre che al Gautier, proprio a Hawthorne sembrerebbe doversi attribuire la presenza, in D'Annunzio, del motivo ricorrente del fiore « perverso », della pianta insidiosa che racchiude la corruzione del mondo<sup>39</sup>. Del resto,

<sup>34</sup> A. GARGIULO, recensione ad alcuni libri su Poe, in *La Critica*, n. 3, 1905. G. PAPINI, articolo del 1908 su « Edgardo Poe », poi raccolto in *Ritratti Stranieri*, Firenze, 1932; G. A. BORGESE, « Le poesie di Edgardo Poe », in *Studi di Letterature moderne*, Milano, 1920.

<sup>35</sup> F. OLIVERO, *Edgar Allan Poe*, Torino, 1932.

<sup>36</sup> E. NENCIONI, *Saggi, ecc., cit.*, p. 100.

<sup>37</sup> Cfr. F. VIGLIONE, *La critica letteraria di Longfellow*, 2 voll., Firenze, 1934.

<sup>38</sup> Cfr. G. GETTO, « Su *Digitale Purpurea* », in *Lettere Italiane*, aprile-giugno 1955, pp. 174-87.

<sup>39</sup> *Art. cit.*, p. 182.

le prime traduzioni italiane di Hawthorne si hanno proprio in questi anni: nel 1900 compaiono alcuni racconti, sotto il titolo significativo di *Racconti del Farwest*<sup>40</sup>. E altri scrittori si possono ricordare ai quali la cultura italiana va in questi anni sia pure con incertezza (e spesso attraverso la mediazione francese) accostandosi: Cooper (tradotto già nel 1828), e Irving, e Mark Twain<sup>41</sup>. Di quest'ultimo, già precedentemente tradotto, vengono pubblicati nel 1900 alcuni *Racconti americani*, a cura di uno dei maggiori critici della letteratura italiana, Enrico Thovez. E certi giudizi che il Thovez esprime nella sua introduzione, paiono esemplari dei sostanziali fraintendimenti che, nei confronti della letteratura americana, hanno luogo in Italia (come, d'altro canto, hanno luogo in tutta Europa, e negli stessi Stati Uniti). Il Thovez apprezza, così, l'umorismo twainiano, che gli par tipico dell'America, e cioè un « umorismo di sostanza, di azione... composto di una mistura singolare di una fanciullagine ingenua e di violenza brutale, d'una comicità irresistibile... d'una potenza superiore alla nostra ». Ma poi afferma, come tanti altri affermeranno fino ai nostri giorni, che Mark Twain « non è un vero letterato... non ha nessuna pretesa di lingua o di stile »:

il suo inglese, condito di abbondanti e talvolta intraducibili americanismi è asciutto, spezzato, telegrafico, tutto frasi fatte e bizzarre espressioni sintetiche di suo conio, nella narrazione; incredibilmente avvilluppato, poi, e contorto, caotico ed incoerente, quando a scopo comico lo rende tale in bocca a qualche suo personaggio. Lo scopo di Mark Twain non è di fare della letteratura, ma di divertire; e certo vi riesce in modo eccezionale, senza sembrare mai grossolano<sup>42</sup>.

Ma un altro nome occorre aggiungere a quelli già fatti, ed è quello di Ralph Waldo Emerson. S'è visto come Nencioni lo conoscesse; ecco, più precisamente, cosa scrive su di lui nel saggio citato:

Ralph Waldo Emerson, idealista e teosofa che ricorda a un tempo Carlyle, Fichte e Saint-Martin nell'indole e nelle tendenze delle sue trascendentali speculazioni, si serve del linguaggio poetico per dar più

<sup>40</sup> N. HAWTHORNE, *Racconti del Farwest*, Milano, 1900.

<sup>41</sup> Cfr., sulla « fortuna italiana » di Mark Twain, l'articolo bibliografico di CARLA CONSIGLIO, in *Studi Americani*, n. 4, 1958, pp. 198-208.

<sup>42</sup> E. THOVEZ, *Introduz. a Racconti americani*, Milano, 1900.

nobile e memorabile forma ai suoi concetti filosofici. L'arte viene in aiuto alla scienza. Egli e Whitman hanno inaugurato in America una scuola poetica che ha un fondamento scientifico. Più metafisico Emerson — e Whitman è più naturalista: ma in ambedue la scienza come in Lucrezio, in Goethe ed in Browning, è ispiratrice e regolatrice dell'artista; e ambedue irridono con amara ironia le *licenze poetiche* dei trovatori idillici e sentimentali. Fra le più notevoli poesie filosofiche di Emerson basti rammentare *Astrea*, *Hamatreya*, *L'Anima del Mondo* e le *Note Forestali* <sup>43</sup>.

In questo caso, tuttavia, il Nencioni è preceduto da altri. Già nel 1855, infatti, lo scrittore Eugenio Camerini che, come osserva Rolando Anzilotti nel suo studio su « Emerson in Italia » <sup>44</sup>, « conosceva l'inglese ed era al corrente di ciò che si scriveva nei paesi anglosassoni », scriveva un saggio su Emerson, nel quale questi era paragonato, tra l'altro, all'Ariosto:

Cotale effetto io provo nel leggere Emerson. In quello scintillamento di immagini, che mi sembra talvolta una plaga di cielo stellato, in quella come selva di mirti dove rispondono le voci di uomini, il cui nome mortale è venerato in terra, e il divino è in onore tra i celesti, in quel folto di pensieri splendenti, quasi di acciari in una battaglia, io mi sento attratto come all'ideale che io amo e, all'afferrarlo, mi sfugge, e pure quell'ideale mi traluce allo spirito <sup>45</sup>.

Ma forse più interessante di questo esercizio di retorica è la conclusione dello studio del Camerini:

Emerson è il filosofo di una grande nazione, che gli sciocchi credono tutta sommersa negli interessi meccanici... Quella nazione non ischerza coi sistemi di metafisica o con le creazioni dell'immaginativa; quella nazione conquista un mondo... All'opera degli Stati Uniti si può dire che la religione, la scienza, la filosofia pongon le mani... Con Emerson voi respirate le vitali aure di quell'alta moralità che costituisce il vero fondamento della natura anglo-americana <sup>46</sup>.

<sup>43</sup> NENCIONI, *op. cit.*, p. 108.

<sup>44</sup> R. ANZILOTTI, « Emerson in Italia », in *Rivista di Letterature Moderne e Comparate*, marzo 1958, pp. 3-14.

<sup>45</sup> E. CAMERINI, *Profili letterari*, Firenze, 1878 (1<sup>a</sup> ediz. 1870, ma il saggio su Emerson è del 1855), p. 111.

<sup>46</sup> *Op. cit.*, p. 114.

Il merito del Camerini, in ogni modo, sta soprattutto nell'essere stato egli il primo a leggere attentamente Emerson, e a tradurlo<sup>47</sup>. Dopo di lui, e dopo il Nencioni, gli studi e le traduzioni si succederanno con notevole ritmo. Nel 1886 Leon Alberto Perussia cura la versione italiana della prima serie dei *Saggi*<sup>48</sup>, e nel 1899 Andrea Lo Forte Randi fa Emerson, con Montaigne e Amiel, oggetto di un libro dove non mancano osservazioni di qualche pregio:

La sua facoltà più possente è l'intuito... Dove altri concepiscono egli intuisce... Il suo pensiero è in ascensione... Emerson ha la capacità di intendere il bello e di sentirlo profondamente, ma non di produrlo come opera d'arte... Era grande artista dentro di sé, sentiva bellezze squisite e arcane, ma la sua parola era inadeguata a esprimerle<sup>49</sup>.

Nel 1905, dopo la comparsa di numerose altre traduzioni, viene pubblicato il primo libro italiano dedicato interamente a Emerson, dovuto ad una donna, Fanny Zampini Salazar<sup>50</sup>, mentre gli anni successivi vedono l'interesse per il pensatore di Concord farsi ancora più accentuato, specie per gli studi e le traduzioni di Guido Ferrando, il cui lavoro, scrive Anzilotti, «è anche il più valido contributo alla conoscenza e all'apprezzamento di Emerson in Italia»<sup>51</sup>, nonché per la comparsa dei *Saggi* in quelle edizioni Laterza il cui peso nella cultura italiana è, grazie alla presenza di Benedetto Croce, notevolissimo. Più che come esponente della letteratura americana, Emerson si configura ormai, tuttavia, come «uomo rappresentativo» della filosofia americana, dando origine ad un capitolo di storia della cultura — quello dei rapporti tra filosofia americana e filosofia italiana — che merita certamente un'indagine adeguata. In questa sede, basterà ricordare che contemporaneamente a quella di Emerson si diffonde in Italia, grazie alla *Voce*, a Papini e a Prezzolini, la conoscenza di William James e del pragmatismo<sup>52</sup>. Conoscenza che non avrà, sul momento, grande influenza — né

<sup>47</sup> Cfr. ANZILOTTI, *art. cit.*, p. 5.

<sup>48</sup> R. W. EMERSON, *Il carattere e la vita umana, saggi di filosofia americana a cura di LEON ALBERTO PERUSSIA*, Milano, 1886.

<sup>49</sup> A. LO FORTE RANDI, *Montaigne, Emerson, Amiel*, Palermo, 1899.

<sup>50</sup> F. ZAMPINI SALAZAR, *R. W. Emerson nella vita e nelle opere*, Milano, 1905.

<sup>51</sup> R. ANZILOTTI, *art. cit.*, p. 9.

<sup>52</sup> Cfr. U. SPIRITO, *Il pragmatismo nella filosofia contemporanea*, 1921.

poteva averne, se si pensa che i primi anni del secolo sono totalmente dominati dall'idealismo del Croce e del Gentile — ma che costituisce la base di un rapporto che si farà, specie a metà secolo, abbastanza stretto.

\* \* \*

Se il primo momento della storia che si cerca, qui, di delineare, è incentrato in gran parte intorno all'attività del Nencioni, il secondo momento, — che si può, empiricamente ma forse non senza fondamento, far coincidere con gli anni tra le due guerre — vede la situazione farsi assai più complessa e i fili da seguire assai più numerosi. Anche in questo caso peraltro il punto di partenza può esser rappresentato dal lavoro di una figura di letterato che ha qualche affinità con quella del Nencioni, e cioè Carlo Linati. La migliore definizione del Linati ce la fornisce egli stesso nella seconda edizione della sua raccolta di saggi sugli *Scrittori anglo-americani d'oggi*<sup>53</sup>:

Queste mie non voglion essere altro che impressioni critiche: semplici presentazioni al pubblico di alcuni temperamenti di poeti o di prosatori anglosassoni che allettarono i miei vagabondi compiacimenti di autore e che, per qualche ragione, mi hanno anche appassionato.

Debbo confessare però che sono un informatore un po' *sui generis*, magari bizzarro e climaterico, un saggiaiore dai gusti inguaribilmente personali e, in ultima analisi, che mi occupo di queste cose unicamente per mio piacere<sup>54</sup>.

Anche se la sua critica è limitata proprio dall'insegnamento impressionistico che egli stesso mette in rilievo, resta il fatto che Linati è, nel primo dopoguerra, il *trait-d'union* tra la cultura italiana e quella americana. Egli è un « informatore... bizzarro » ma è appunto bene informato, e, mentre svolge un'ottima attività di traduttore (è il primo a tradurre Henry James) segue con vigile attenzione la vita letteraria americana (e inglese). È tra i primi, così, a parlare pubblicamente di T. S. Eliot, nel 1925, e a parlarne in maniera solo apparentemente svagata ma in realtà acuta, e sensibile:

<sup>53</sup> C. LINATI, *Scrittori anglo-americani d'oggi*, Milano, 1943 (1<sup>a</sup> ediz. 1932).

<sup>54</sup> *Op. cit.*, p. 5.



Ed ecco qua, dunque, una poesia che a tutta prima sembra del più bel futurismo; scucita, assolutamente indecifrabile, prodotto in apparenza di una sensibilità la più frivola e superficiale, ma che studiandola, scavandola, come si dice oggi, ci appare profondamente nutrita di ordine e di classico rigore... In *The Waste Land* si mescolano sul medesimo piano il passato e il presente, il ricordo d'amore e la buffoneria, la frase tedesca e il *bon mot* francese, descrizione e canzonetta, mitologia e snobismo, vignetta e *parsiflage*... L'autore, probabilmente, con questi procedimenti girovaghi ha voluto riprodurre la vita, la vita nella sua illogicità quotidiana, il suo immenso cafarao di sogni, di sensazioni e di terrori<sup>55</sup>.

Linati è ancora incerto sul valore di quest'arte: « Sta a vedere », dice, « s'è vera poesia »; ma intanto la segnala alla cultura militante italiana; e segnala, parimenti, l'Eliot critico, affermando anzi che l'« Eliot è sopra tutto un critico »:

L'Eliot è un critico acutissimo e freddo. Il suo stile è scientifico, matematico, il suo giudizio incide nel profondo. E se la sua stesura manca un poco di cordialità e di passione umana o religiosa... in compenso l'acutezza e la lucidità della sua analisi sono sorprendenti ed hanno qua e là lampi di genio<sup>56</sup>.

Con l'Eliot, è anche Ezra Pound ad essere introdotto da Linati ad un pubblico più vasto che non quello dei suoi amici e colleghi italiani. Linati lamenta, giustamente, le difficoltà che i « valori spirituali stranieri » incontrano per penetrare in Italia; essi, osserva, entrano da noi per così dire alla spicciolata, a casaccio e quasi di straforo, spinti avanti o da una stamburata d'oltralpe o dalla réclame di qualche editore nostrano, per modo che i migliori ne restano quasi sempre fuori<sup>57</sup>;

si sforza quindi di presentare degnamente un poeta che ha del resto tanti rapporti con la letteratura italiana, offrendoci un ritratto poundiano che a me pare tra i più vivi e perspicui:

Pound è dilettaute e scolaro, grecista e imagista, vagheggiatore di climi storici e spirituali i più inconciliabili e versolibrista dei più audaci;

<sup>55</sup> *Op. cit.*, p. 50.

<sup>56</sup> *Op. cit.*, pp. 51-2.

<sup>57</sup> *Op. cit.*, p. 89.

è forte nella scienza della strofe come un professore di metrica e mescolatore arguto di classicità e di dadaismo; amico di Properzio e di Mallarmé, è a volte frammentario come un alessandrino, a volte ermetico come Rimbaud, o armonioso come un preraffaellita... Ciò nonostante questo « voluttuoso della Diversità » mostra in tutto il complesso della sua opera una natura assai schietta e piena d'abbandoni. La sua irrequietezza e facilità a trapiantare la sua musa sotto i climi e tempi più diversi tradiscono in lui lo *yankee*, il frequentatore dei grandi spazi, di moti violenti. È ancora, direi, in lui quell'istesso bisogno di mondialità che animava il genio di Walt Whitman, sete dell'immenso passata per gradi nel sangue più fino e *desabusé* di questo figliuolo di democrazie in crisi<sup>58</sup>.

E dopo aver sottolineato l'« esemplare altruismo » del poeta, così osservava ancora:

Insomma dacché Ezra va girando su e giù pel mondo civilizzato con la sua lampada di poesia, un nuovo spirito è penetrato nella lirica americana, che, anche a costo di saccheggiare i nostri contrappunti, nulla lascia intentato pur di aggiungere timbri rari alla sua orchestra. Ne esce così un che di barbaro e di raffinato, di brutale e di squisito, che non sempre è inamabile, e che meglio d'ogni altra la poesia di Pound riassume, conferendovi un suo curioso, balenante splendore<sup>59</sup>.

E non v'è dubbio che a questa presentazione di Linati, nonché alle versioni di poesie poundiane che la accompagnavano, si deve buona parte della fin troppo rilevante fortuna di Pound in Italia.

Di altri numerosi poeti e scrittori d'America parla il Linati, tra il 1925 e il 1940, da Robert McAlmon a Emanuel Carnevali, da Thornton Wilder a William Carlos Williams, da Gertrude Stein — di fronte alla quale la sua simpatia per l'avanguardia non basta a fargli trattenere un moto di spavento:

Ma la palma dell'originalità, il premio della bizzarria l'ha pur sempre Gertrude Stein... No, davvero, non si può immaginare nulla di più pazzo, di più rivoluzionario, di più letterariamente fanatico degli scritti di questa giovine donna che va mettendo a foco e a sacco non solo la vecchia sintassi, ma pure le ultime conquiste dadaiste e futuriste...<sup>60</sup>.

<sup>58</sup> *Op. cit.*, p. 90.

<sup>59</sup> *Op. cit.*, p. 91.

<sup>60</sup> *Op. cit.*, p. 234.

— a Sinclair Lewis, a E. E. Cummings. Particolarmente interessante è un saggio sul « primo Hemingway », del 1931, dove non mancano osservazioni penetranti, per esempio sulla prosa hemingwayana:

È una prosa scarnita fino all'osso, tutta a frasi brevi, telegrafiche, ottenuta col minimo impiego di parole, tutta a toni e a chiazze come la prosa di qualche pittore impressionista; senonché dentro a quell'asciuttore voi sentite trascorrere una vibrazione, un'ironia tutta nuova, ch'è, si direbbe, il sogghigno di uno che freme, sì, e s'addolora per le scelleraggini a cui assiste, ma anche ne sorride<sup>61</sup>;

ma, soprattutto, un saggio su Melville, che è tra i primissimi<sup>62</sup> comparsi in Italia sul grande scrittore, e dove Linati, pur non affermando pienamente l'esperienza melvilliana, mostra tuttavia — ed è già molto, in questi anni — di intuirne la complessità e la ricchezza. Così *Moby Dick* è detto

libro allucinante, fuori classe, per così dire, drammatico nella spettrale paurosità delle sue descrizioni e scritto in una prosa tra poetica ed erudita che unisce alla scientifica limpidezza, cara all'oppiomane De Quincey, una fastosità pittorica e rappresentativa che ricorda l'Apocalisse<sup>63</sup>.

Più oltre, Linati parla della « grandiosità patetica e passionale » di Melville, nonché d'una sua « facoltà di rappresentazione esatta e spirituale nello stesso tempo »; e, sempre a proposito di *Moby Dick*, osserva che

tutto è tetro in questo libro potente, tutto vi procede a blocchi, ad apparizioni, illuminato di tanto in tanto da un superbo afflato poetico che pare rischiarare quel terribile quadro di fatiche umane come i lampi di un uragano imminente una terra di desolazione<sup>64</sup>.

E forse bastano gli esempi che si son fatti per indicare come al Linati spetti certamente un luogo di rilievo nella storia della « fortuna » americana in Italia; da un lato infatti la sua opera di informatore e divulgatore è quanto mai preziosa, specie in un periodo

<sup>61</sup> *Op. cit.*, pp. 190-91.

<sup>62</sup> Dell'articolo di Linati manca la data. Il primo articolo su Melville comparso in Italia è in ogni modo quello di un fine letterato, recentemente scomparso, ALBERTO ROSSETTI, « L'epopea della balena », in *Gazzetta del Popolo*, 13 gennaio 1931; a questo seguirono nello stesso anno articoli di E. CRECCHI, A. CAIUMI, P. GADDA.

<sup>63</sup> LINATI, *op. cit.*, p. 126.

<sup>64</sup> *Op. cit.*, p. 128.

che, a causa della sempre più opprimente dittatura, vede l'Italia avviarsi a grandi passi verso una « autarchia » culturale che equivale al più oscurantistico provincialismo; dall'altro, il critico è senza dubbio sensibile ai valori autentici della letteratura (non si dimentichi che Linati fu, oltre che amico, tra i primi estimatori europei di James Joyce), e offre quindi un contributo anche in questo senso.

Se non sul piano dell'informazione, certo su quello della penetrazione critica, al Linati va tuttavia anteposto un altro critico, che è poi uno dei maggiori letterati del Novecento italiano, Emilio Cecchi. Saggista insigne sia per genialità di scrittura sia per ricchezza e varietà di cultura, Cecchi fa ampio luogo, tra i suoi molteplici interessi, a quello per la letteratura inglese<sup>65</sup> e americana. Come il Linati, è anch'egli tra i primi a intuire la grandezza di Melville ma è sufficiente scorrere il volume sugli *Scrittori inglesi e americani*<sup>66</sup> per notare come sempre egli contribuisca alla conoscenza della letteratura americana con scritti dove non si sa se apprezzare maggiormente la finezza e la sensibilità critica o la prosa affascinante, classica e modernissima insieme, con cui il giudizio s'esprime. Si veda ad esempio un saggio del 1925 su Poe<sup>67</sup>; l'occasione è fornita dalle lettere amorose del poeta ma il critico perviene a conclusioni generali che davvero illuminano il complesso problema dell'arte poetica:

Si notino, nelle donne non della fantasia ma della vita... le frequentissime omonimie; e si ricordino i legami di predestinazione che, da un capo all'altro della sua esistenza, con un soggettivismo che ha qualche cosa di mostruoso, il Poe cerca di stabilire fra queste creature. Sulla pergamena della vita, fra misteriosi crittogrammi, gli si delineavano sempre gli stessi nomi. Il suo bisogno di simmetria, il senso di causalità, si esercitavano per lui, altrettanto che sulle immagini e la sostanza della poesia, sulle creature vive. E nel tenebroso di quell'esistenza disastrosa, esse paiono fissarsi al suo destino, secondo una fatalità architettonica, come cariatidi in un ipogeo<sup>68</sup>.

<sup>65</sup> E basti ricordare l'eccellente *Storia della letteratura inglese nel secolo XIX*, Milano, 1915.

<sup>66</sup> E. CECCHI, *Scrittori inglesi e americani*, Milano, 1947. Su Melville, Cecchi scrive già nel 1931, come s'è detto.

<sup>67</sup> Ma la raccolta ne contiene altri: « Poe e Manzoni »; « Il Centenario del 'Corvo' ».

<sup>68</sup> « Lettere amorose di E. A. Poe », in *Scrittori*, ecc., pp. 52-60.

Ed ecco la conclusione d'un saggio del 1934 su Faulkner:

Con William Faulkner si rientra in pieno nella letteratura americana di gran fondo, fuor delle zone balneari. Nella letteratura del Poe, di Hawthorne e del Melville, si ritrovano le radici di quella tradizione tra fantastica e teologica che D. H. Lawrence illustrò incomparabilmente nel suo libro, troppo poco noto, sulla letteratura classica americana. I difetti del Faulkner son quasi tutti connessi a questa tradizione, e alla sua potenza... Egli non conclude teoricamente, né deve concludere: non è moralista, riformatore, o professore. Quello che conta, è ch'egli dà una rappresentazione a massimo potenziale: non illanguidita per scarsa arte, o vezzo d'ironia, o ipocrisia. La rappresentazione è umanamente così satura che non manca mai di sgorgarne un altissimo senso di pietà. Pietà che il Faulkner non insuffla e non vocifera; ch'è più forte di lui e della materia ch'egli tratta; e scorre con fremito straziante nel suo stile impassibile, aspro<sup>69</sup>.

E si sarebbe tentati di riportare altri brani del volume citato — e per esempio traendoli da un importante saggio su Hemingway, che sembra a Cecchi, «dopo il Faulkner, la voce più potente e sincera della odierna letteratura americana»<sup>70</sup> — se non occorresse dire, a questo punto, che a Cecchi e alla figlia Giuditta si deve il primo libro su Emily Dickinson pubblicato in Italia (ed è uno studio criticamente assai fine, oltre che di piacevole lettura)<sup>71</sup>, e che altre sparse osservazioni sulla letteratura americana posson trovarsi in un suo celebre libro, *America Amara*, che «raccolge e coordina impressioni, osservazioni e memorie di due miei soggiorni abbastanza lunghi agli Stati Uniti e al Messico: nel 1930-31 e 1937-38»<sup>72</sup>. Penso, così, alle pagine su *Pierre*, dove sia del romanzo sia della carriera di Melville è offerta un'interpretazione forse discutibile ma certo suggestiva e stimolante:

In *Typee*, in *Omoo*, come in *White Jacket*, l'elemento di osservazione naturale, il fervore della rappresentazione diretta e concreta, dominavano agevolmente; ponendo all'arte di Melville un limite sereno e vigoroso. Melville non s'era ancora completamente accorto di sé. Si

<sup>69</sup> *Op. cit.*, pp. 418-19.

<sup>70</sup> *Op. cit.*, p. 437.

<sup>71</sup> EMILIO e GIUDITTA CECCHI, *Emily Dickinson*, Brescia, 1939.

<sup>72</sup> E. CECCHI, *America amara*, Firenze, 1939. L'edizione qui usata è però la terza, del 1941. L'opera è stata ora ristampata in *Nuovo continente*, Firenze, 1958.

può addirittura affermare che ancora non s'era accorto della carica che portava addosso. Credeva d'andare attorno, viaggiare, con una valigia di comuni oggetti d'uso. E nascostamente il destino gliel'aveva stipata di bombe. In *Moby Dick*, nella formidabile epopea della balena bianca, per l'unica volta in tutta la sua carriera poetica, egli trova un soggetto, quasi direi un avversario, veramente degno: nel senso d'esserne provocato a impegnarsi, e rivelarsi a se medesimo, con le proprie energie più audaci e accanite... Consumata l'occasione, in senso più che letterario, portentosa, dell'incontro con la simbolica balena bianca, la poesia di Melville comincia... a disgregarsi. In una decadenza, in una involuzione, compaiono di regola parassitismi, più o meno consapevoli e velati, autoimitazioni, imitazioni di altri, atonie. Niente di simile, nella disgregazione di *Pierre*. Sebbene angoscioso, fin tragico, è un fenomeno che sprizza energia da tutte le parti... Ormai Melville non aveva più nulla da perdere... I motivi ch'egli assaltava, poteva assaltarli con un disprezzo delle conseguenze e con un'ostinazione che non l'avevano assistito neppure ai più gloriosi momenti di *Moby Dick*: forse soltanto nelle ultime tre cacce di *Moby Dick*. Era una intrepidezza che gli veniva dal conoscere d'aver varcato donde non avrebbe più fatto ritorno<sup>73</sup>.

E anche penso ai molti luoghi in cui Cecchi parla della letteratura americana contemporanea, da Sinclair Lewis a Sherwood Anderson, da John dos Passos a Cain e Steinbeck e Willa Cather; una letteratura di cui Cecchi critica molti aspetti — la «mera violenza, senza respiro di felicità», la brutalità, la qualità spesso commerciale — ma che d'altra parte gli pare ricca di alcuni

libri d'inoppugnabile serietà e, almeno a tratti, d'intensa bellezza. Impossibile negare che, per la prima volta dopo quasi un secolo, essi ritrovano la grande e vera tradizione americana, di Hawthorne, di Melville e di Poe... Da un punto di vista strettamente letterario, potrà lamentarsi che il bisogno di cogliere la verità nei tratti più fuggevoli e minuziosi, induca spesso gli autori ad accettare troppe parole di vernacolo e di *slang*, le quali nascono e muoiono con le stagioni. Faulkner, Steinbeck, Cain, fra breve non potranno esser letti che con un glossario. Ma il loro coraggio distruttivo, la loro furia antirettorica, la sprezzatura tecnica, si sono anche impressi in un ritmo nuovo e in un nuovo senso della composizione<sup>74</sup>.

Poco prima Cecchi aveva giustamente osservato che «il Cain,

<sup>73</sup> *Op. cit.*, pp. 113-14.

<sup>74</sup> *Op. cit.*, p. 129.

il Caldwell, lo stesso Steinbeck, sono più o meno artisti 'applicati'. Sviluppano abilmente un genere ch'essi inventarono soltanto in parte»<sup>75</sup>. Ma il fatto che poi accomuni la loro esperienza a quella d'un Faulkner è già indicativo di un fraintendimento critico che verrà tra qualche anno portato alle estreme conseguenze. La verità è che Cecchi — sia sulla scorta degli *Studies on Classic American Literature* del Lawrence<sup>76</sup>, a lui ben noti, sia per la propria radicalissima natura di scrittore « europeo » — tende a vedere tutta la letteratura americana, nel bene e nel male, sotto il segno di una barbarie sia pure geniale, e poi della reazione, della protesta, della violenza:

Se dentro di me vado rimuginando e ricapitolando, intorno al carattere e alle sorti dell'odierna letteratura agli Stati Uniti, mi torna sempre in mente un proverbio cinese, che lega in otto parole, indissolubilmente, una savia moralità e una visione frenetica. Dice questo proverbio: « Chi cavalca una tigre non può più scendere ». E, a scendere dalla tigre sulla quale si tengono aggrappati, non so davvero, gli scrittori americani, come potranno più fare<sup>77</sup>.

Anche in questo pur acutissimo critico permane dunque il « mito » che si era delineato con le prime interpretazioni di Whitman; e tanto più poi che questa visione della letteratura americana — sulla cui parziale verità è del resto superfluo soffermarsi — s'accompagna ad una visione dell'America come realtà politica e sociale che, se è rappresentata con uno stile di grande bellezza, non è per ciò meno ingenerosa, e parziale anch'essa.

Stimolata da un Linati, illuminata e insieme provocata da un Cecchi, la critica militante italiana si occupa con maggior fervore di letteratura americana. I nomi sono fin troppi — ché la « nuova letteratura » sembra autorizzare gli interventi più dilettanteschi — perché si possa, qui, menzionarli tutti. Ma si dovrà ricordare il lavoro d'informazione svolto da Luigi Berti<sup>78</sup>. Quello, rado ma

<sup>75</sup> *Op. cit.*, p. 119.

<sup>76</sup> L'opera sarà tradotta più tardi in Italia ma essa agisce fin d'ora fortemente sulla cultura italiana.

<sup>77</sup> *Op. cit.*, p. 123.

<sup>78</sup> Con articoli comparsi su varie riviste che saran poi raccolti nei volumi di *Boccaporto*.

criticamente assai rilevante, di Salvatore Rosati<sup>79</sup>, specialmente su Poe, e poi gli scritti di Arrigo Cajumi, Umberto Morra, Giansiro Ferrata. Il contributo di Luciano Anceschi, volto soprattutto a immettere l'estetica del Poe nell'esperienza della poesia italiana contemporanea<sup>80</sup>. Vengono letti e analizzati gli autori più recenti e reinterpretati o scoperti (è il caso di Melville e della Dickinson) quelli del passato.

E a questo lavoro, che si svolge sulle riviste letterarie, comincia ad affiancarsi quello delle Università, dove l'incremento degli studi inglesi porta anche ad una maggiore considerazione per la letteratura americana<sup>81</sup>. Non è un caso che al nome di alcuni dei primi professori italiani di letteratura inglese siano legati i primi libri su autori americani: e penso all'opera, piuttosto importante, di Federico Olivero su Poe<sup>82</sup>; agli studi su Emerson e Thoreau di Guido Ferrando<sup>83</sup>; al libro su Longfellow di Francesco Viglione<sup>84</sup>. Solo l'Olivero è, tra questi, studioso autentico, ma sarebbe ingiusto non riconoscere che senza il lavoro, sia pur modesto, degli altri, la letteratura americana sarebbe penetrata assai più lentamente nella cultura universitaria.

In felice equilibrio tra critica militante e critica universitaria si muove l'opera dello studioso al quale gli studi inglesi in Italia debbono più che ad ogni altro, Mario Praz. Praz s'è occupato e si occupa relativamente poco di letteratura americana (com'è anche il caso di un altro studioso di rilievo, G. N. G. Orsini, che però è il primo a offrire alla nostra cultura gli strumenti per uno studio serio della letteratura americana)<sup>85</sup> ma i contributi che ha dato sono pur sempre di grande importanza, sì che egli costituisce, con Linati e Cecchi,

<sup>79</sup> I cui scritti principali sono ora raccolti in *L'ombra dei padri*, Roma, 1958.

<sup>80</sup> Cfr. *Autonomia ed Eteronomia dell'Arte*, Firenze, 1936, testé ristampato.

<sup>81</sup> Cfr. a tal proposito il saggio del PRAZ citato alla nota 5. E anche il saggio di S. SKAUP (cit. alla nota 1).

<sup>82</sup> F. OLIVERO, *Edgar Allan Poe*, cit.

<sup>83</sup> Al Ferrando si deve anche la prima traduzione di *Walden* (1920).

<sup>84</sup> F. VIOLIONE, *La critica letteraria di Longfellow*, cit. Agli studiosi appena nominati va aggiunto almeno Raffaello Piccoli, critico e anglista di molto rilievo, il quale si occupò tuttavia assai poco di letteratura americana. Un suo saggio è importante: « Discorso sull'America », in *Poesia e vita spirituale*, Bari, 1934.

<sup>85</sup> Mi riferisco all'utile volume: *Breve introduzione allo studio delle letterature inglese e americana*, Milano, 1942.



una delle forze determinanti della « fortuna » americana in Italia. Si vedano, così, certi scritti, del 1931 e del 1934, su Hawthorne: anche quando si può essere in disaccordo, il giudizio è sempre penetrante, e suggestivo:

Quand'è che il simbolo rende il brivido metafisico, il *frisson nouveau*, da cui Hawthorne era tormentato? La fornace di Ethan Brand, il mantello di Lady Eleanore, il velo nero del sacerdote Hooper, la lettera scarlatta, il fiore velenoso di Beatrice Rappaccini... simboli più o meno imperfetti, che quando stanno per afferrarci, rivelano il congegno a molla, e addio magia di mistero! Quanto più delicata l'allegoria della *Digitale purpurea* del Pascoli, in confronto di *Rappaccini's Daughter*! Alcuni di questi racconti... furono ammirati dal Poe, che Hawthorne sembra precorrere. Ma Hawthorne non si ferma dove il Poe si sarebbe fermato; non gli basta l'effetto sinistro, vuole l'emblema, vuole la morale, non si contenta di suggerirla. Eppure, malgrado tutto quel che di macchinoso e di caduco insidia queste pagine di Hawthorne, si esita a relegarlo tra gli scrittori la cui conoscenza non è essenziale. Forse perché egli riesce, in fondo, a comunicarci quel suo tormento di sentirsi diverso e straniato e isolato, quella sua convinzione che il mondo sia *so sad and solemn*<sup>86</sup>.

Si vedano gli scritti su Poe; quello su Emily Dickinson (un altro « classico » scoperto in questi anni dalla cultura italiana — e tra gli scopritori va ricordato Sergio Baldi)<sup>87</sup>, che è una recensione del già ricordato libro di Emilio e Giuditta Cecchi, e dove già le prime parole indicano quanto la situazione sia cambiata, e come sempre più si vada, in Italia, almeno per quel che riguarda l'Ottocento, operando un processo di discriminazione dei valori:

Basterebbe il fatto che qualcuno l'ha collocata al polo opposto del

<sup>86</sup> In *Cronache letterarie anglosassoni*, Roma, 1951, vol. II, pp. 137-8. Il volume raccoglie gran parte degli scritti « americani » del Praz. Altri scritti, e numerosi riferimenti, possono però trovarsi in tutta l'opera — ormai monumentale — dello studioso.

<sup>87</sup> Un primo saggio del Baldi sulla Dickinson compare nel 1942 su *Letteratura*, n. 21. È interessante leggere quanto lo stesso Baldi scrive, a proposito della « fortuna » italiana della Dickinson in un saggio del 1956: « ... ella è stata certamente maestra di poesia, uno degli autori-modello per tutti i poeti di quella travagliatissima generazione... In Italia, fra i critici di cose moderne e fra i poeti giovani allora, ella ha conosciuto il culmine della sua fama proprio tra il 1930 e il 1940; e si potrebbero prendere a pietre miliari da un lato il numero di *Circoli* del novembre-dicembre 1933 'dedicato alla moderna poesia nordamericana' che appunto si apre con lei e dall'altro il libro dei Cecchi ». « La poesia di Emily Dickinson », in *Studi Americani*, 1956, n. 2, p. 45.

Longfellow per farmi amare la poetessa Emily Dickinson... Longfellow, se appartiene al regno della poesia, va messo nell'anticamera, dove si dà un primo grossolano spuntino a chi di vera poesia è affatto digiuno, perché il pan degli angeli, se mai gli sarà dato gustarne, non gli rovini lo stomaco. La Dickinson, invece, è tutto pan degli angeli<sup>88</sup>.

E ancora, con una frase tipica del Praz saggista (e tra i maggiori del Novecento italiano):

Nel ridondante Ottocento letterario, fucina di lunghe metafore e di laboriosa aggettivazione, la Dickinson è come un sobrio operaio di pietre dure, che senza alcun affastellamento decorativo produce i più rari effetti combinando in magici accostamenti i colori nativi di certe sue immagini essenziali, immagini compendiate spesso in una parola sola, ma quello è un microcosmo<sup>89</sup>.

Ma il Praz non si limita a scrivere di autori dell'Ottocento. La sua straordinaria curiosità intellettuale lo porta molto spesso di fronte ai contemporanei, conosciuti o sconosciuti che siano. Egli è così tra coloro che maggiormente contribuiscono, con saggi e traduzioni, alla conoscenza di Eliot<sup>90</sup>. Scrive, nel 1929, su Sinclair Lewis; nel 1930 su Dreiser e su Thornton Wilder, ben presto popolarissimo in Italia sia con *The Bridge of San Luis Rey* sia con *Our Town*; nel 1931 e nel 1937 su Faulkner; nel 1932 su Eugene O'Neill, il quale anche avrà in Italia, tra le due guerre e oltre, eccezionale successo (e anche la « fortuna » del teatro americano in Italia meriterebbe un'analisi a parte); nel 1933 su Dos Passos — saggio in cui troviamo un altro esempio tipico della critica di Praz, con quel suo giuoco di accostamenti che è illuminante anche quando appare più bizzarro:

Questa non sarà critica estetica secondo le regole, ma per un momento mi piace d'indulgermi: prendete, insomma, un mazzetto d'epitaffi di Lee Masters, ampliati nello spirito del *Satyricon*, tagliateli in

<sup>88</sup> M. PRAZ, *op. cit.*, p. 149.

<sup>89</sup> *Op. cit.*, p. 151.

<sup>90</sup> Particolarmente importante è la traduzione del *Waste Land* comparsa nel 1932 in *Circoli*, n. 2, e poi raccolta con altre versioni in un volume: *La terra desolata*, ecc., pubblicato a Firenze nel 1949. Tali versioni sono assai migliori, in ogni senso, di quelle delle *Poesie* a cura di L. BERRI, Modena, 1942. Per una buona bibliografia delle traduzioni e degli studi italiani di e su T. S. Eliot cfr., dello stesso Praz, la *Storia della letteratura inglese*, Firenze, 1954, bibliografie a p. 396 e a p. 412.

sezioni e mescolateli, e avrete un libro di Dos Passos. Mi si perdoni l'allusione al *Satyricon*, ma proprio certe scene del Nuovo Mondo come le descrive l'autore americano mi fan pensare a certe altre del vecchio mondo come le descrisse Petronio: lo stesso intento pittoresco di riprodurre le varie parlate, la stessa satira di villani rifatti, simili tipi d'abulici e di viziosi, e perfino lo stesso mosaico di stile, dal giornalistico allo pseudo-solenne. Il mondo si ripete, e forse la vita transoceanica dei *blocks* di grattacieli non è che, a un'ottava sopra, la vita delle *insulae* di quell'altrettanto ibrido mondo mediterraneo dell'antichità<sup>91</sup>.

Ed è Praz il primo a scrivere, in Italia, intorno ad Hemingway. L'articolo è del 1929 ed è estremamente importante, specie se si pensa alla influenza grande che Hemingway ha esercitato e ancora esercita sulla narrativa italiana. Ciò che Praz soprattutto sottolinea è l'«accento nuovo» di Hemingway, la sua semplicità e naturalezza<sup>92</sup>:

Nulla, in apparenza, di più semplice della tecnica di Hemingway: si limita a ripetere i discorsi quasi seccamente, a delinearne gli aspetti circostanti col minimo di parole possibile. Il suo stile aderisce ai contorni delle cose con una fermezza che ha dell'impersonale. Se c'è uno stile obiettivo è il suo... Sarebbe difficile immaginare uno stile più elementare di quello del Hemingway: massima economia di mezzi, come nei processi di natura... con un minimo di mezzi, un massimo di potenza evocatrice.

Definizioni, queste, esattissime e ancor oggi tra le più illuminanti. Ma esse son seguite da osservazioni sulle quali si può certo discutere:

... qui è il nuovo, che quella sobria aderenza che in un europeo di solito è frutto di un laborioso processo di semplificazione, in questo americano sembra esistere naturalmente... Per Hemingway ogni argomento è buono: una partita di pesca, una conversazione raccolta in un ospedale militare, o in una carrozza con letti o in un bar, un campionato di pugilatori, una corrida. Per questi ultimi argomenti mostra una certa predilezione, ché Hemingway, da bravo americano, non può talvolta non identificare «la vita» con certe forme violente e brutali, per cui fior di pugni e gomitolini di sangue posson sembrare valori altamente umani. Però Hemingway non ha letto Pirandello, e i suoi pugilatori non soffrono di languori metafisici. E non sa niente di storia delle religioni, e i suoi *matadores* non pensano al sacrificio di Mitra nell'atto di

<sup>91</sup> M. PRAZ, *Cronache*, ecc., cit., p. 239.

<sup>92</sup> *Op. cit.*, p. 203.

colpire il toro tra le corna. Non si potrebbe davvero immaginare che cosa egli abbia letto.

Anche qui c'è della verità; ma è una verità soltanto parziale (l'arte di Hemingway è molto più colta, meditata e, infine, « europea » di come non la ritenga Praz). Come Cecchi, anche Praz vede la letteratura americana sotto specie di barbarie. Anche per lui l'America è un'*America Amara* che i suoi occhi di europeo possono talvolta ammirare ma sempre con un lampo di sgomento. Sia Praz sia Cecchi potrebbero sottoscrivere le parole con cui Linati, pur così vigile nel seguire le manifestazioni letterarie d'oltreoceano, esprimeva il suo stato d'animo di scrittore « europeo »:

La civiltà europea che ha dietro di sé millenni di storia, masse di trasformazioni politiche e morali, rivoluzioni, lotte nazionali, crolli e rinascite d'imperi, immensi travagli di religioni, di costumanze, di ideologie e tutto un passato di creazioni estetiche meravigliose; che ha raggiunto al prezzo di tanto patimento un suo tipo di civiltà perfetta, una sua psicologia tra patetica e commossa, non immagino come possa abbandonare questi suoi preziosi beni nelle mani di... Babbitt. L'anima dell'europeo aspira a qualcosa di più profondo che non sia l'abilità di costruir macchine, o di divertirsi senza preoccupazione. Aspira alla grazia della cultura, alla dolcezza dell'emozione. Vive di pensieri, di aneliti, di passioni; del suo genio artistico, musicale e poetico, non solo si gloria ma si nutre, la tradizione è la sua seconda natura... L'americano, invece, è di natura sprovvisto di radici...<sup>93</sup>.

Ma se c'è un'*America Amara* c'è anche un'*America Primo Amore*, nell'Italia di questi anni. Il titolo fortunato del libro con cui Mario Soldati narra le sue esperienze d'America<sup>94</sup> può ben rappresentare emblematicamente uno stato d'animo opposto (anche se pur esso parziale) a quello che s'è cercato di descrivere.

Lo stesso Praz può guidarci ad intenderlo. E infatti, a proposito del citato articolo su Hemingway, egli stesso scriverà (e si ricordino analoghe parole del Nencioni e del Papini):

A una letteratura satura di cultura com'era la nostra intorno al 1920, al punto che un paragone coi petrarchisti si suggeriva spontaneo,

<sup>93</sup> C. LINATI, *Scrittori anglo-americani d'oggi*, cit., p. 63.

<sup>94</sup> M. SOLDATI, *America primo amore*, Milano, 1956<sup>8</sup> (la prima edizione è del 1934).

io offrivo come un rimedio l'esempio d'un'arte che sembrava nascere da un suolo vergine. Un ritorno alla natura è stato, di tanto in tanto, la panacea per una società troppo alessandrina. La letteratura italiana, nei giorni in cui scrivevo quell'articolo, aveva come caratteri dominanti preziosismo e tradizionalismo, e le sue correnti erano in sostanza le stesse di quelle che avevano dominato nel secolo precedente, e che potrebbero convenientemente descriversi con l'epiteto Biedermeier. ... A questo genere di narrativa l'influsso di Proust e, meno distintamente, quello di Henry James, conferirono un sapore aggiunto di intimismo, una preziosa intricatezza di disegno, che qui dava rilievo a una sfumatura di sensibilità, lì approfondiva il senso del passato, e in complesso lasciava un'eco di dolce cadenza, come in un sonetto del Petrarca. Joyce e Virginia Woolf favorirono un preziosismo ancor più profondo, lo stile allusivo, voli di fantasia troppo eterei per esser seguiti dal lettore comune, e la prosa ha spesso gareggiato colla poesia nel *trabar clus*, come lo chiamavano gli antichi provenzali, o ermetismo, come i critici moderni han definito questa tendenza squisita e insocievole, ultima Tule dell'individualismo<sup>95</sup>.

Questa era effettivamente la situazione della cultura italiana del periodo, e ciò sia per ragioni comuni a tutta la cultura europea, sia per ragioni propriamente italiane (il ritardo, da un lato, con cui si compie in Italia l'esperienza decadente e simbolista; la presenza, dall'altro, d'una dittatura che spinge o al conformismo o all'evasione o alla protesta attraverso la « torre d'avorio » d'un linguaggio aristocratico e allusivo). Ed è come strumento di reazione a codesta situazione che gli scrittori italiani più socialmente e politicamente impegnati guardano ora alla letteratura americana, e, in verità, all'America. Quella « barbarie » che vi vedono Linati, Praz, Cecchi, per non fare che i nomi più rappresentativi, la vedono anche questi scrittori: ma la considerano appunto un fatto positivo, come una nuova linfa da immettere nel corpo malato ed esangue della letteratura italiana. E tanto più poi che quest'America « barbara », tutta « natura », è anche la terra della libertà, della democrazia alla quale il fascismo irride; l'America progressista di Roosevelt o del *New Deal*. Esempolari, a tal proposito, sono le parole di uno dei più intelligenti e dotati narratori

<sup>95</sup> M. PRAZ, *Cronache*, cit., pp. 215-17. L'articolo, intitolato « Hemingway e alcuni scrittori italiani contemporanei » (e comparso nell'ottobre del 1948 nella *Partisan Review*) è importante come studio dell'influsso americano sulla letteratura italiana.

italiani del secondo dopoguerra, Italo Calvino, nella sua introduzione ai saggi di Cesare Pavese:

L'America. I periodi di scontento hanno spesso visto nascere il mito letterario di un paese proposto come termine di confronto, una Germania ricreata da un Tacito o da una Staël. Spesso il paese scoperto è solo una terra d'utopia, un'allegoria sociale che col paese esistente in realtà ha appena qualche dato in comune; non per questo serve di meno, anzi gli elementi che prendono risalto sono proprio quelli di cui la situazione ha bisogno. L'interesse per la letteratura degli Stati Uniti d'America sotto il fascismo può esser classificato su questa linea, ma ebbe caratteristiche diverse; non fu evasione, e nemmeno contemplazione esemplare, punto d'arrivo stabilito; la letteratura americana fu (come scrisse Pavese a esperienza conclusa, quando volle trarne un bilancio) « il gigantesco teatro dove con maggiore franchezza che altrove veniva recitato il dramma di tutti », fu ciò che « ci permise in quegli anni di vedere svolgersi, come su uno schermo gigante, il nostro stesso dramma »; « noi scoprimmo l'Italia — questo il punto — cercando gli uomini e le parole in America, in Russia, in Francia, nella Spagna ». E, davvero, quest'America dei letterati, calda di sangue di popoli diversi, fumosa di ciminiere e irrigua di campi, ribelle alle ipocrisie chie-sastiche, urlante di scioperi e di masse in lotta, diventava un simbolo complesso di tutti i fermenti e le realtà contemporanee, un misto d'America, di Russia e d'Italia, con in più un sapore di terre primitive — una incomposta sintesi di tutto ciò che il fascismo pretendeva di negare, di escludere <sup>96</sup>.

E parole non dissimili troviamo nel saggio « Americana » di Giaime Pintor, un giovane intellettuale caduto nel passare le linee poco prima della liberazione di Roma e il cui interesse per l'America è appunto quello di chi vi vede il simbolo della libertà e del progresso sociale <sup>97</sup>.

A questa luce, molti fatti possono comprendersi che rimarrebbero altrimenti oscuri. Così, per fermarsi su Cesare Pavese, potrebbe sorprendere, leggendo i suoi saggi su *La Letteratura americana* <sup>98</sup>, tro-

<sup>96</sup> I. CALVINO, prefazione a: C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, 1953.

<sup>97</sup> G. PINTOR, « Americana », in *Il sangue d'Europa*, Torino, 1950.

<sup>98</sup> C. PAVESE, *La letteratura americana*, ecc., cit. Osservazioni importanti sulla letteratura americana possono trovarsi anche nel diario di Pavese: *Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950)*, Torino, 1952. Sul rapporto tra Pavese e la letteratura americana, cfr. il saggio di R. H. CHASE, « Cesare Pavese and the American novel », in *Studi*

vare, accanto a scritti di assoluto rilievo, giudizi se non del tutto erati certo discutibili. E penso al luogo davvero troppo importante che Pavese assegna alla *Spoon River Anthology* (che sarà poi tradotta ottimamente, nel 1943, da Fernanda Pivano, e avrà sempre maggiore fortuna)<sup>99</sup>, un libro in cui gli pare che tutto sia « vigorosamente vivo, materiato, attuale, in una parola tutto è poesia » e nel cui autore riconosce « la stirpe degli Hawthorne e dei Melville, infaticati e misantropici scrutatori dei segreti del cuore e dei dilemmi della vita morale »<sup>100</sup>. Ciò che è vero anche, nel campo della poesia, di Carl Sandburg, e, in quello della narrativa, di Sinclair Lewis o di James Cain. La stessa mancanza di discriminazione di fronte alla letteratura americana più recente la troviamo in un altro importante scrittore e « americanista » del periodo, Elio Vittorini. L'ultima parte del suo profilo di Storia della letteratura americana<sup>101</sup> è viziata da un'illusione che egli stesso, poi, descriverà:

Consideravo come sicuro lo sviluppo della letteratura degli Stati Uniti in un senso di « nuova leggenda », fondandomi su delle prove che poi sono risultate insufficienti e insomma incapaci di determinare una direzione generale. Contavo su William Saroyan: e Saroyan non ha fatto che ridescrivere continuamente gli stessi gesti fino a renderli in poco tempo privi di ogni incentivo per chiunque, e meccanici, vuoti. Contavo su Erskine Caldwell; e Caldwell si è ritirato così indietro da quanto prometteva di neoleggendario in « God's little Acre » o in « Journey-man », che oggi si confonde coi più estemporanei produttori di letteratura industrializzata. Contavo infine sui giovani americani di origine esotica... i John Fante, i Jerry Mangione, i Richard Wright, i Carlos Bulosan, tutti figli delle razze perseguitate o umiliate; ma nessuno di essi è poi andato oltre il « grido » di presenza razziale contenuto in quel suo primo libro... Ormai la tendenza si è esaurita, la nuova « leggenda » è morta bambina, e la letteratura americana può dirsi ferma, come la storia, ai valori raggiunti con Hemingway e Faulkner<sup>102</sup>.

*Americani*, n. 3, 1957, pp. 347-69, ma soprattutto quello di N. D'ACOSTINO, « Pavese e l'America », in *Studi Americani*, n. 4, 1958, pp. 399-413.

<sup>99</sup> EDGAR LEE MASTERS, *L'antologia di Spoon River*, a cura di F. PIVANO, Torino, 1943. L'edizione definitiva è del 1949.

<sup>100</sup> C. PAVESE, *La letteratura americana*, ecc., cit., pp. 51-75.

<sup>101</sup> Ora raccolta in *Diario in pubblico*, Milano, 1957. La « storia » accompagnava l'*Antologia Americana*, del 1941, ma il libro fu sequestrato.

<sup>102</sup> E. VITTORINI, *Diario in pubblico*, pp. 150-151. Sul rapporto tra Vittorini e

Il fatto è che sia Vittorini sia Pavese guardavano alla letteratura americana non tanto oggettivamente quanto soggettivamente, cercandovi la risposta alle *proprie* domande di scrittori, e di uomini. Cosicché la loro interpretazione del Novecento americano è *vera* soprattutto nei termini della *loro* poetica, in quanto sostegno alla loro ricerca d'una incontaminata « purezza » (Vittorini), d'un « mito » (Pavese), d'una prosa realistica, non accademica, d'una rappresentazione letteraria che incarnasse l'aspirazione ad una nuova società, ad una nuova libertà.

Ciò non significa, d'altro canto, che in essi manchi un contributo « oggettivo ». Al contrario, questo è notevolissimo, e pochi esempi sono sufficienti ad attestarlo. Indicativo è il saggio famoso di Cesare Pavese su Melville, « il baleniere letterato »<sup>103</sup>; ma a Pavese si deve anche uno studio su Whitman (l'influsso del quale si può certo constatare nelle poesie di *Lavorare Stanca*) che è davvero il culmine delle ricerche italiane sul poeta e dove troviamo osservazioni estremamente suggestive:

Walt Whitman ha voluto fare per l'America quello che i vari poeti nazionali hanno fatto nei tempi per i loro popoli. Walt Whitman è tutto invasato da quest'idea romantica che lui per primo ha trapiantato in America... vede l'America e il mondo soltanto in funzione del poema che li esprimerà nel secolo XIX e tutto il resto al confronto non conta... Walt Whitman vive tanto intensamente l'idea di questa missione, che, pure non salvandosi dal fallimento ovvio di un simile disegno, si salva per essa dal fallimento della sua opera. Egli non fece il poema primitivo che sognava, ma il poema di questo suo sogno. Non riuscì negli assurdi di creare una poesia adatta al mondo democratico e repubblicano e ai caratteri della nuova terra scoperta — poiché la poesia è una sola — ma passando la vita a ripetere in vario modo questo disegno, egli di questo disegno fece poesia, la poesia dello scoprire un mondo nuovo nella storia e del cantarlo. Per scrivere insomma l'apparente paradosso, egli fece poesia del far poesia<sup>104</sup>.

E altrettanto perspicui sono certi scritti su Sherwood Anderson, Dos Passos, Faulkner, Gertrude Stein. Né certo si dovrà trascurare l'im-

la letteratura americana cfr. A. LOMBARDO, « E. V. e la lett. amer. », in *Criterio*, maggio-giugno 1958, pp. 354-68.

<sup>103</sup> In *La letteratura americana*, cit., pp. 77-101.

<sup>104</sup> *Op. cit.*, pp. 145-6.



portanza estrema delle traduzioni di Pavese: e anzitutto quella, splendida, di *Moby Dick*, del 1932, e poi di altre opere melvilliane, e di Sinclair Lewis, Sherwood Anderson, Faulkner, Gertrude Stein. E andrà ricordata, infine, la sua funzione di vero e proprio « maestro », e l'impulso dato alla casa editrice Einaudi, la cui attività è stata ed è preziosa per la conoscenza della migliore cultura americana in Italia.

Traduttore vivo e originale è anche Vittorini, e al suo lavoro e al suo esempio moltissimo è dovuto dell'interesse italiano per la letteratura americana. Anch'egli, poi, offre, con la storia letteraria ora inserita nel *Diario in Pubblico* giudizi, specie sui classici, quanto mai illuminanti:

Hawthorne è fine. Non raffinato, fine. Come anche la tigre che studia il sottobosco è fine. Poe non si sente veramente in colpa per il suo amore di vampiro... Invece Hawthorne, fine, comincia sentendosi in colpa. Egli paga questo debito al vecchio cuore umano: si sente in colpa. Ma si sente in colpa per tutti gli uomini... Così, accettate le responsabilità tradizionali, egli può riscattare l'uomo dalle più segrete inibizioni che il sentimento della colpa gli ha dato... Purezza si cerca: convincere l'uomo della purezza che è nel caldo sangue del suo cuore dinanzi a tutta la sua vita. Dunque lotta anche contro il puritanesimo che limita la vita. Le vie della purezza sono « simili » a quelle della corruzione<sup>105</sup>.

E su Melville:

Non credeva veramente che l'uomo potesse portare tutto di se stesso e della vita all'assoluto della purezza. Ebbe sempre il sospetto che qualcosa dell'uomo sarebbe rimasto corruzione... Soltanto il mare gli dava certezza completa... Ma la nave stessa, piena di forme distinte, persone, cose, non era più mare; per cui l'epica crociera di « Moby Dick » ha, dentro, il tumulto del dissidio che Melville vedeva radicato nel mondo. No, Melville non sa credere in una conquista totale della purezza. Melville diffida. Crede tuttavia nella lotta...

Ed è infine al nome di Vittorini che è legata quell'antologia *Americana* che rappresenta il compendio dell'atteggiamento verso

<sup>105</sup> E. VITTORINI, *Diario in pubblico*, cit., pp. 114-15. Il brano successivo è alle pp. 115-16.

l'America e la sua letteratura di cui Pavese e Vittorini sono gli esponenti maggiori. L'antologia, nella sua prima edizione del 1941, fu, com'è noto, sequestrata; la seconda, del 1942, vedeva scomparire la « storia letteraria » di Vittorini, ed Emilio Cecchi presentava il libro, del resto assai finemente, come il tentativo di raggiungere una « conoscenza meno confusa e rudimentale » della letteratura americana. E certo il libro era anche questo, e costituiva anzi il segno tangibile del gran progresso fatto dagli studi americani negli anni tra le due guerre: se non si può accettare e, anzi, si deve giudicare dannoso (come in effetti è stato) il gran luogo fatto a Saroyan o a Erskine Caldwell, o se si possono rilevare certe sproporzioni e dimenticanze; tuttavia alcune accentuazioni e inclusioni erano assai importanti: e penso alla scelta mirabile operata tra i racconti di Hawthorne, alla presentazione del *Billy Budd* melvilliano e di un grande racconto jamesiano come « The Beast in the Jungle », alla chiarezza con cui veniva individuata, nella letteratura americana, la sua linea tragica e introspettiva. Ma il libro era anche e soprattutto una protesta morale e politica, era un canto di libertà innalzato proprio quando la libertà era maggiormente violata, era una dichiarazione di fede sottoscritta da alcuni dei maggiori scrittori italiani, da Vittorini a Eugenio Montale.

\* \* \*

Se, per le ragioni che si sono indicate, prima e durante la seconda guerra mondiale la letteratura americana diventa una presenza attiva nella cultura italiana, l'immediato dopoguerra vede tale presenza farsi persino straripante. Se molti autori erano stati tradotti, le traduzioni si susseguono ora con un ritmo tanto incalzante quanto eccessivo. V'è un momento in cui in Italia sembrano esistere solo libri (oltre che film e dischi) americani. Si traduce di tutto, senza discriminazione alcuna. Quello che era stato un interesse determinato comunque da serie ragioni o culturali o politiche si trasforma in una moda. L'influsso della letteratura americana del Novecento su quella, specie narrativa, italiana raggiunge ora il suo apogeo: purtroppo però non lo raggiunge, tranne poche eccezioni (Calvino, per es.) attraverso quel rapporto diretto che agiva positivamente su Pavese o

Vittorini bensì attraverso una conoscenza di seconda o terza mano. La prosa italiana diventa così, assai spesso, la traduzione d'una traduzione, e il cosiddetto neorealismo narrativo italiano è, in larga misura, un vero e proprio surrogato della narrativa americana — e non sempre di quella migliore.

Ma si tratta d'un'esplosione, d'un *boom*. Gradualmente la situazione si trasforma: e l'America anzitutto perde la sua qualità « mitologica ». A ciò contribuiscono fortemente le mutate condizioni politiche. Riacquistata la libertà, l'America come simbolo, l'America come denominatore comune, non ha più ragione di esistere — e per molti anzi essa acquista i lineamenti dell'avversario politico. Vittorini, così, riscrive la sua storia letteraria in chiave marxista<sup>106</sup>, e Pavese può dire, in un articolo intitolato significativamente « Ieri e Oggi », del 1947:

A esser sinceri... ci pare che la cultura americana abbia perduto il magistero, quel suo ingenuo e sagace furore che la metteva all'avanguardia del nostro mondo intellettuale. Né si può non notare che ciò coincide con la fine, o sospensione, della sua lotta antifascista.

Cadute le costrizioni più brutali, noi abbiamo compreso che molti paesi dell'Europa e del mondo sono oggi il laboratorio dove si creano le forme e gli stili, e non c'è nulla che impedisce a chi abbia buona volontà, vivesse magari in un vecchio convento, di dire una nuova parola. 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. Senza un pensiero e senza lotta progressiva, rischierà anzi di darsi essa stessa a un fascismo, e sia pure nel nome delle sue tradizioni migliori<sup>107</sup>.

E sempre nel 1947:

Sono finiti i tempi in cui scoprivamo l'America. Nel giro di un decennio, dal 1930 al 1940, l'Italia non solo ha fatto conoscenza di almeno mezza dozzina di scrittori nordamericani contemporanei i cui nomi resteranno, ma ha riesumato qualcuno dei classici ottocenteschi di quella

<sup>106</sup> Già comparsa sulla rivista *Politecnico*, questa « Storia » è ora in *Diario in pubblico*, cit.

<sup>107</sup> C. PAVESE, *La letteratura americana*, ecc., cit., pp. 195-6.

letteratura e intravisto la radicale continuità che corre sotto tutte le manifestazioni passate e presenti di quel popolo... Ma ora è finita<sup>108</sup>.

Ma se in questo rifiuto della letteratura americana contemporanea c'è una presa di posizione politica, c'è anche la consapevolezza del precedente fraintendimento, della prospettiva errata in cui l'esperienza letteraria americana è stata collocata. Lo stesso Pavese chiarisce benissimo la situazione in un saggio, famoso e spesso citato, del 1946:

Eravamo abituati a considerare gli Stati Uniti un paese che entrò nella cultura mondiale con voce calda, persuasiva e inconfondibile soltanto nel decennio che seguì la grande guerra, e i nomi di Dewey e Mencken, Lee Masters e Sandburg, Anderson, O'Neill, Van Wyck Brooks, Waldo Frank, Gertrude Stein, Dreiser, Carlos Williams, Hemingway e Faulkner, ci eran parsi l'improvvisa esplosione, inesplicabile e inaspettata, di una crosta sociale e accademica che, malgrado occasionali proteste e crepe — qualcosa si sapeva di un Poe e d'un Whitman — durava intatta fin dalle origini della colonia... Convidemmo la sensazione di quei « giovani americani » di essere dei rinati Adami, soli e risoluti, usciti non più dall'Eden ma da una giungla, sgombri di ogni bagaglio del passato, freschi e disposti a camminare sulla libera terra... Ma ora accade che quei giovani americani s'eran sbagliati. La loro esplosione non fu la prima né, soprattutto, la maggiore della storia americana... In realtà non fu la cultura americana a rinnovarsi a fondo in quegli anni; fummo noi a toccarla seriamente con mano la prima volta. Adesso non passa giorno che al volenteroso non giungano da oltreatlantico voci, le quali ricordano, evocano e spiegano tutta una ricca tradizione secolare in cui almeno una grande rivolta, una grande « rinascita », era già avvenuta<sup>109</sup>.

Pavese scriveva il brano suddetto (intitolato « Maturità americana ») a proposito di *American Renaissance* di F. O. Matthiessen. E sebbene il libro venga tradotto solo alcuni anni dopo<sup>110</sup>, si può certo dire

<sup>108</sup> *Op. cit.*, p. 189.

<sup>109</sup> *Op. cit.*, p. 177.

<sup>110</sup> F. O. MATTHIESSEN, *Rinascimento americano*, a cura di F. Lucentini, Torino, 1954. La traduzione era stata auspicata anche da B. Croce (che scrisse sul M. in *Quaderni della critica*, settembre 1951). Sul M. aveva scritto un saggio importante, nel 1950, V. GABBILI: « Francis Otto Matthiessen ». in *Belfagor*, novembre 1950. Cfr. anche il saggio « Rinascimento Americano » raccolto in: A. LOMBARDO, *Realismo e simbolismo*, Roma, 1957, pp. 31-44.

che esso sostituisce gli *Studies* di D. H. Lawrence come « guida » della cultura italiana nel suo rapporto con quella americana. La sostituzione è significativa: gli *Studies* erano fin necessari nella fase precedente, di scoperta e protesta; ma ora che a tale fase succede il ripensamento critico, la discriminazione, l'autentico studio, *American Renaissance* occupa il luogo che gli compete (e tanto più che, ispirato alla *Storia della Letteratura Italiana* del De Sanctis, appartiene anche, in un certo senso, alla tradizione critica italiana).

Dopo il *boom*, dunque, e dopo il « mito », la cultura italiana va alla ricerca dei valori più autentici della tradizione americana. Continuano, sì, le traduzioni indiscriminate, continua e anzi s'accresce, sulle riviste e sui giornali, l'invasione dei dilettanti e dei propagandisti, ma intanto si traducono i classici: da Melville a Hawthorne, da Whitman a Mark Twain, da James a Poe, grazie all'opera preziosa di Enzo Giachino, di Fernanda Pivano, di Carlo Izzo, per non fare che alcuni nomi. Parimenti, il danno prodotto dai critici improvvisati viene compensato dal lavoro che sulle riviste e i giornali più seri svolgono i critici autentici. Linati è scomparso, ma Cecchi e Praz continuano nella loro attività; più intensa si fa quella di Salvatore Rosati, e di Carlo Izzo; agli scrittori e poeti che si occupavano criticamente di letteratura americana, Pavese, Vittorini, Montale, altri se ne aggiungono, tra cui Piovene e Moravia e, tra i più giovani, Elémire Zolla; molti giovani, negli anni intorno al '50, concentrano il loro interesse sull'America: e per esempio Glauco Cambon, Alfredo Rizzardi, Claudio Gorlier. Studiosi e critici italiani che, per motivi politici o d'altra natura, s'erano stabiliti negli Stati Uniti, istituiscono ora tra le due culture un rapporto più stretto e insieme più veritiero: e penso a Renato Poggioli, a Paolo Milano, a Nicola Chiaromonte, a G. N. G. Orsini. L'afflusso regolare di scrittori, artisti, studiosi americani in Italia, e, parimenti, le frequenti visite di intellettuali italiani in America, fanno sì che, dell'America, si abbia un'immagine meno arbitraria o convenzionale (e di questa più autentica immagine è specchio fedele il *De America* di Guido Piovene)<sup>111</sup>. La lotta politica tende sì, da una parte e dall'altra dello schie-

111 G. PIOVENE, *De America*, Milano, 1954.

ramento, a deformarla ancora una volta, ma proprio la più diretta conoscenza impedisce che la propaganda abbia, almeno tra gli intellettuali, buon giuoco. I libri americani giungono ora regolarmente, si creano biblioteche specializzate, gli studiosi hanno ormai i loro strumenti. La letteratura americana vede aumentare il proprio prestigio nelle Università, gli autori americani vengono inseriti nei programmi di letteratura inglese, si creano i primi insegnamenti regolari specializzati<sup>112</sup>.

Troppo mobile e fervida è la situazione perché sia dato di fare un bilancio preciso. Alcune tendenze tuttavia possono essere fin d'ora rilevate, alcune constatazioni possono venir fatte. E la prima di tali constatazioni è che quello che si può definire il terzo momento della nostra « storia », ha visto grandemente diminuire l'interesse, se non del pubblico certo della critica e in genere della cultura, per molti degli autori novecenteschi che, come s'è notato, ne attiravano l'attenzione pressoché totale prima e durante la seconda guerra mondiale. Saroyan e Cain, Caldwell e Steinbeck, tra i narratori, Lee Masters e Lindsay e Sandburg, tra i poeti, sono sempre di meno occasione d'un discorso critico. In questo senso, sono davvero « finiti i tempi in cui scoprivamo l'America ». L'interesse invece — ed è questa la seconda constatazione — si è sempre di più rivolto ai « classici » americani dell'Ottocento e ai maggiori, veri, scrittori del Novecento: Faulkner, Hemingway, Fitzgerald, Wolfe, e poi Eliot e Pound. S'è detto delle traduzioni, e s'è detto della critica militante: a tali contributi vanno ora aggiunti quelli offerti da alcuni libri che attestano un più elaborato sforzo critico e storico: così quelli su Poe e su Melville di Gabriele Baldini<sup>113</sup>, quello su Thoreau di Biancamaria Tedeschini Lalli<sup>114</sup>, su Henry James di Paolo Milano<sup>115</sup>, su Ezra Pound di

<sup>112</sup> Si deve anche aggiungere che molti professori di letteratura inglese si occupano anche di letteratura americana (per es. Mario Praz, Sergio Baldi, Carlo Izzo, Salvatore Rosati); e anzi si forma una generazione di professori d'inglese il cui interesse per la letteratura americana è assai vivo: Gabriele Baldini, Augusto Guidi, Elio Chinol, Giorgio Melchiori, Nemi D'Agostino, Agostino Lombardo, Vittorio Gabrieli, Marcello Pagnini, Rolando Anzilotti ecc.

<sup>113</sup> G. BALDINI, *Edgar Allan Poe*, Brescia, 1947; G. BALDINI, *Melville o le Ambiguità*, Milano-Napoli, 1952.

<sup>114</sup> B. TEDESCHINI LALLI, *Henry David Thoreau*, Roma, 1954.

<sup>115</sup> P. MILANO, *Henry James o il Proscritto Volontario*, Milano, 1948.

Nemi D'Agostino<sup>116</sup>. La terza constatazione è che nel secondo dopoguerra la cultura italiana s'è occupata con sempre maggiore fervore della poesia americana, e non solo di Whitman e Poe, ma di Melville e della Dickinson, e non solo di Sandburg e Lee Masters, ma assai di più, di Eliot e Pound, Stevens, William Carlos Williams. Alla poesia sono state dedicate numerose e sempre più ricche antologie, prima tra tutte quella di Gabriele Baldini<sup>117</sup>, e poi quelle di Carlo Izzo<sup>118</sup>, di Alfredo Rizzardi, di Roberto Sanesi<sup>119</sup>. Sono stati tradotti poeti singoli, da Emily Dickinson a Eliot a Pound, da Wallace Stevens a Robert Lowell<sup>120</sup>. Sono comparsi libri del tutto o in parte dedicati alla poesia<sup>121</sup>. Sono stati studiati anche i poeti americani delle origini<sup>122</sup>. Si possono, certo, fare parecchie riserve sul modo in cui la poesia americana è stata ed è spesso esaminata, e, soprattutto, sull'esaltazione indiscriminata che di essa, (tipico è il caso di Ezra Pound), viene fatta — e tanto più in quanto questa esaltazione può apportare qualche danno, oltre che agli studi, alla stessa poesia italiana. Si può anche dire che talvolta questo interesse nasce da un atteggiamento snobistico, più che da una esigenza intellettuale. Ma non c'è dubbio che, nell'insieme, esso sia una prova di maturità, e un chiaro sintomo della nuova disposizione con cui ci si accosta all'esperienza letteraria americana. Il che è anche dimostrato dalla quarta constatazione, che è quella che in Italia, parallelamente all'interesse per la poesia, si è sviluppato un notevolissimo interesse per la critica americana, e non solo quella del Matthiessen, ma anche quella dei *new critics*. Sono comparsi vari studi (di L. Anceschi, ad es., e di L. Gallino) e traduzioni, ma, ciò che è più significativo, i me-

<sup>116</sup> N. D'AGOSTINO, *Ezra Pound*, Roma, 1959.

<sup>117</sup> G. BALDINI, *Poeti americani*, Torino, 1949.

<sup>118</sup> C. IZZO, *Poesia americana contemporanea e poesia negra*, Modena, 1949; *Nuovissima poesia americana e negra, 1949-1953*, Modena, 1953.

<sup>119</sup> A. RIZZARDI, *Lirici americani*, Caltanissetta, 1955; *Poesia americana del dopoguerra*, Milano, 1958; R. SANESI, *Poeti americani 1900-1956*, Milano, 1958.

<sup>120</sup> È ricordo, tra le altre, le traduzioni di E. Dickinson di G. ERRANTE, quelle di Pound di A. RIZZARDI, di W. Stevens di R. POGGIOLI, di Lowell di R. ANZILOTTI.

<sup>121</sup> G. CAMBON, *Tematica e sviluppo della poesia americana*, Roma, 1956. A. LOMBARDO, *Realismo e simbolismo*, Roma, 1957.

<sup>122</sup> Cfr. i saggi su «Edward Taylor» e su «Anne Bradstreet» in *Studi Americani*, n. 2 e n. 3 di B. M. TEDESCIUNI LALLI.

todi critici americani vengono spesso, per il meglio o per il peggio che sia, adottati dalla critica italiana — e specialmente da quella, com'è ovvio, che si occupa di letteratura americana (Cambon è un esempio dei migliori). Ciò può presentare e presenta dei pericoli, ma, in ultima analisi, non può non condurre ad un arricchimento dell'esperienza critica italiana — la quale del resto ne ha abbastanza bisogno, troppo vincolata com'è stata per molti anni al solo, seppur prezioso e necessario, insegnamento del Croce. In questo senso, assai utile è certo anche il vivo rapporto (dal quale anche nasce l'interesse per la critica americana) tra le filosofie dei due paesi. Rapporto che non si incentra più soltanto intorno al pensiero del Dewey (la cui « presenza » in Italia, grazie anche al Croce<sup>123</sup> è stata vivissima, e ha avuto ovviamente riflessi anche nel campo pedagogico), ma abbraccia la problematica tutta del pensiero contemporaneo.

Se molto v'è ancora da lavorare, se molti autori (Cooper, Irving, Howells, per esempio) vanno giudicati e studiati su nuove basi, se, poi, molti pregiudizi e ostacoli di carattere extraletterario vanno ancora rimossi, non sembra dubbio, da quanto si è messo in rilievo più sopra, che gli studi italiani di letteratura americana si vanno muovendo nella direzione giusta. Non è questo il momento della scoperta, né quello dell'entusiasmo, e certo al rapporto Italia-America manca quel calore letterario e umano, politico e morale, che lo caratterizzava, ma anche lo deformava e snaturava, negli anni precedenti.

<sup>123</sup> Croce si è occupato abbastanza poco di letteratura americana (cfr. al riguardo A. LOMBARDO, « La letteratura inglese nella critica di Croce », in *Rivista di letterature moderne*, n. 12); l'autore che maggiormente lo ha interessato è stato E. A. Poe — il che ben si spiega tenendo conto dei suggerimenti che all'elaborazione della sua estetica il pensiero poetico poteva offrirgli — per cui cfr. « Intorno ai saggi del Poe sulla poesia », uno scritto del 1947 ora in *Lecture di poeti e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia*, Bari, 1950. Su John Dewey, in ogni modo, ha scritto cose assai importanti; e si vedano le note bibliografiche in « Dewey e la più recente cultura estetica italiana », un saggio interessante e utilissimo di G. SCALIA in *Galleria*, anno IV, nn. 5-6, dicembre 1954. Tale numero di *Galleria* è interamente dedicato alla cultura americana e ai suoi rapporti con l'Italia e contiene alcuni studi importanti per il nostro argomento; in particolare, quelli di S. PANNELLA: « E. Montale e T. S. Eliot » (ma dell'argomento s'era occupato più volte Praz); G. CAMBON, « La critica americana in Italia »; E. VITTORINI, « Teatro americano in Italia »; R. CROVI, « Vittorini, l'America e la giovane letteratura italiana ». Un utile sussidio informativo sul nostro argomento è il recente *Catalogo dei libri in italiano* nelle biblioteche americane Usis in Italia, Roma, 1958.



Questo è il momento dello studio, della ricerca — e non è un caso che gli ultimi anni abbiano visto comparire (dopo quelle del Salsa, del Somma, del Berti) le prime serie storiche della letteratura americana, di Salvatore Rosati e di Carlo Izzo<sup>124</sup>, nonché, sia lecito dirlo, la prima rivista europea dedicata agli *Studi Americani*. Il risultato di tale studio, tuttavia, potrà contribuire in maniera tanto più durevole quanto meno vistosa sia alla comprensione vera della letteratura americana sia a quell'arricchimento della coscienza umana che sempre nasce dalla ricerca e dall'acquisizione d'una parte di verità.

AGOSTINO LOMBARDO

<sup>124</sup> S. ROSATI, *Storia della letteratura americana*, Torino, 1956; C. IZZO, *Storia della letteratura nord-americana*, Milano, 1957.