



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia e Letteratura Italiana

ordinamento ex D.M. 270/2004

Tesi di Laurea magistrale

America opaca

Il mito americano in Italia dalle origini al fascismo

Relatore

Ch. Prof. Ricciarda Ricorda

Correlatore

Ch. Prof. Marco Fincardi

Ch. Prof. Alberto Zava

Laureando

Federico Sessolo

Matricola 846740

Anno Accademico

2017/2018

Introduzione

L'AMERICA NEL SECOLO AMERICANO

L'Uomo Comune. Egli è la vera sostanza dell'America, il suo senso, il suo futuro. Quest'essere, a primo aspetto insipido, distingue i due continenti più che la voragine di acqua salata. La cultura ottocentesca, da cui tutti noi deriviamo, in Europa mirò al superuomo, in America all'uomo qualunque. Nietzsche fu l'europeo; Whitman l'americano.

Mario Soldati, *America primo amore*, 1935, p. 147

Dal punto di vista storiografico, il Novecento è un secolo che si presta a molteplici definizioni. Hobsbawm lo chiamò «breve» in contrapposizione al «lungo» Ottocento;¹ Nolte, invece, ne paragonò la prima metà alla Guerra dei Trent'anni (1618-1648) tirando in ballo la fortunata definizione di «guerra civile europea»². Altri invece, come Carl Schmitt, vi hanno visto una colossale contraddizione, tanto dal punto di vista giuridico-politico, quanto da quello filosofico-culturale³.

In ogni caso, qualunque sia la prospettiva adottata, non possono esserci dubbi sul fatto che il ventesimo sia stato anzitutto un secolo «americano».⁴ Dall'ingresso nella prima Guerra Mondiale (2 aprile 1917) fino all'attentato alle Torri Gemelle (11 settembre 2001), gli Stati Uniti hanno giocato un ruolo centrale tanto nelle dinamiche internazionali quanto nella cultura in senso lato, impregnando tutto il Novecento di una vera e propria mitologia americana. Dalla Casa Bianca a Hollywood, i simboli fisici dell'influenza statunitense sono ben visibili in ogni parte del mondo; dalla musica leggera al cinema, l'America ha letteralmente invaso l'Occidente con nuovi paradigmi culturali, per quanto aspramente dibattuti da chi li riceveva; infine tutte le società europee, compresa quella italiana, hanno dovuto fare i conti con questo vicino scomodo, invadente ma

¹ HOBBSAWM Eric John, *The age of extremes: the short Twentieth Century, 1914-1991*, New York, Pantheon Books, 1994. Trad. it. NICOTRA Orazio, *Il secolo breve*, Milano, Rizzoli, 1995.

² NOLTE Ernst, *Der europäische Bürgerkrieg 1917-1945. Nationalsozialismus und Bolschewismus*, Berlino, Propyläen Verlag, 1998. Trad. it. COPPELLOTTI Filippo, *Nazionalismo e bolscevismo. La guerra civile europea 1917-1945*, Firenze, Sansoni, 1989.

³ Si veda almeno SCHMITT Carl, *Le categorie del politico: saggi di teoria politica*, a cura di MIGLIO Gianfranco e SCHIERA Pierangelo, Bologna, Il Mulino, 1972.

⁴ ALVI, Geminello, *Il secolo americano*, Milano, Adelphi, 1996.

affascinante, che dalla fine dell'Ottocento è diventato fondamentale nel dibattito culturale dell'Occidente.

Questa ricerca intende concentrarsi sui rapporti culturali e letterari tra Italia e Stati Uniti, proponendosi di analizzare il periodo di quasi cent'anni (1850-1942) che ha portato l'America al centro dell'immaginario collettivo italiano. La tesi si sofferma in particolare sui complessi rapporti tra il regime fascista e il mito americano, analizzando una serie di testimonianze letterarie degli anni Trenta.

Il lavoro è suddiviso in cinque capitoli. I primi quattro descrivono lo sviluppo diacronico del mito americano dalla pubblicazione del primo romanzo italiano ambientato in America (1850) sino alla seconda edizione della silloge *Americana* curata da Elio Vittorini (1942); l'ultimo, invece, è dedicato a un'analisi tematica del mito americano negli anni Trenta.

Il primo capitolo è intitolato *America terra promessa* e descrive il lungo processo di gestazione del *corpus* mitologico (1850-1900). Sono state prese in considerazione le prime riflessioni teoriche di epoca risorgimentale, la cultura popolare nata assieme alla Grande Migrazione e le testimonianze letterarie dei pochi scrittori (Antonio Caccia, Edmondo De Amicis, Ferdinando Fontana) che, tra gli anni Cinquanta e gli anni Novanta dell'Ottocento, si interessarono al fenomeno.

Il secondo, dal titolo *Il proiettile, il nido, la paura rossa*, analizza le evoluzioni del mito nel primo quarto di secolo. Partendo dall'omicidio di Umberto I (1900) e arrendendosi poco prima del delitto Matteotti (1924), la ricerca intende dimostrare in che modo il dibattito sugli Stati Uniti avesse assunto una centralità notevole nel panorama politico e culturale della penisola. Le testimonianze letterarie hanno qui un ruolo di prim'ordine: da *Italy* di Giovanni Pascoli sino ai poemetti del poeta immigrato Arturo Giovannitti, si è cercato di rendere conto della crescente importanza dell'America nell'immaginario collettivo, tanto a livello popolare quanto a livello colto.

La terza sezione, *Mussolini the businessman*, è dedicata agli elaborati rapporti politico-culturali che legarono gli Stati Uniti all'Italia mussoliniana. Rifacendosi alle intuizioni di Fernandez, Luconi e Franzina, il capitolo descrive i complicati tentativi di dialogo tra le due nazioni, soffermandosi in particolare sull'ostilità crescente, da un punto di vista ideologico, tra la propaganda di regime e il mito americano.

Il capitolo successivo, *America d'inchiostro*, analizza in maniera particolare gli anni Trenta, periodo particolarmente prolifico per l'evoluzione del mito americano. Il dibattito sugli Stati Uniti, divenuto ormai centrale e comune, coinvolge intellettuali di diverso orientamento politico, trasformandosi in un nuovo strumento di indagine della realtà. Il capitolo intende fornire una descrizione esaustiva dei testi più importanti del decennio, dai resoconti di viaggio (Cecchi,

Borgese, Soldati, Martini, Ferrero, Depero), ai romanzi di intellettuali residenti in Italia (Papini) e ai saggi di alcuni pensatori (Moravia, Vittorini, Evola, Pavese).

L'ultimo aspetto della ricerca è invece approfondito nel capitolo *Un mito che respira*. Abbandonata la dimensione storica, ci si concentra su una classificazione tematica del mito americano: partendo da un campione piuttosto ampio di testi, è stato possibile individuare dei *topoi* tematici o stilistici condivisi dalla maggioranza degli scrittori. Dopo aver descritto gli elementi principali e quelli secondari del mito, il capitolo si chiude con una mappa mentale dell'America, restituendoci un'immagine geografica degli Stati Uniti così come dovevano apparire ai nostri intellettuali alla fine degli anni Trenta.

Capitolo 1

AMERICA TERRA PROMESSA

Credevo, a quei tempi (l'idea era sbagliata...) che in America il denaro facesse la ridda per le vie, e che non fosse mestieri esserne provveduto ma intenzionato a raccogliero come le ciliegie dal ramo d'un albero.

Luigi Donato Ventura, *Peppino il lustrascarpe*, 1884, p. 27

Nel 1972 lo studioso Andrew F. Rolle pubblicò per i tipi della Oklahoma University Press un saggio originalissimo che venne tradotto in Italia con il titolo *Gli italiani vittoriosi*¹. Si trattava del primo studio serio e preciso sulle comunità italo-americane, le quali, sin dalla seconda metà dell'Ottocento, avevano cominciato a fornire il loro peculiare contributo alla storia degli Stati Uniti. Prendendo in esame tutti gli Stati a ovest del Mississippi, Rolle intendeva dimostrare come gli emigrati italiani in America, lungi dall'essere quei personaggi-macchiette di cui ancor oggi sopravvive lo stereotipo, furono in generale «un popolo di grandissimi lavoratori manovali e di coltivatori esperti», capaci di dare un contributo notevole a uno degli elementi fondamentali della storia degli Stati Uniti, la conquista del West.

Il testo di Rolle procede per divisione federale, descrivendo la situazione in una ventina di Stati dalle caratteristiche molto diverse tra loro. Dalle miniere del Colorado alle fertili pianure della California, l'autore prende in esame storie arcinote, come quella della *Bank of America* di Amedeo P. Giannini (1870-1949), il commerciante italiano che subito dopo il terremoto di San Francisco del 1906 tessè una rete di prestiti e sistemi assicurativi destinata a monopolizzare il sistema finanziario americano; più spesso, però, lo studioso va a riesumare fatti peculiari e interessantissimi, come le fondazioni di città dichiaratamente ispirate all'Italia (come Rome in Georgia; Naples in Florida; Palermo in North Dakota; Verona in New Jersey etc.²), oppure le biografie incredibilmente romanzesche di nobili viaggiatori come il conte Leonetto Cipriani (1812-1880), patriota del

¹ ROLLE Alexander F., *The American Italians: Their history and culture. Minorities in American life series*, Oklahoma University Press, 1972. Il testo venne tradotto quasi immediatamente da Mondadori e distribuito nel territorio nazionale. In anni più recenti (2003) è stato inserito in una collana storica curata da "Il Giornale" che lo ha rimesso al centro del dibattito storiografico.

² Una lista completa della toponomastica ispirata o dedicata all'Italia è stata stilata da Alberto GIUFFRÈ in *Un'altra America*, Padova, Marsilio, 2016.

Risorgimento che girovagò per l'America incontrando personaggi di ogni tipo (tra cui il figlio di Masséna, generale di Napoleone Bonaparte, che visse larga parte della sua vita con varie tribù di indiani) e finì addirittura tra i Deputati del Parlamento italiano³.

Un saggio di ampio respiro, dunque, che prende in considerazione emigrati di qualsiasi età e strato sociale: dai missionari spediti negli accampamenti più remoti della frontiera ai tranquilli contadini di provincia, passando per i viticoltori della California, i pescatori di San Francisco e i minatori del Colorado. Una vera e propria antologia di biografie che si consuma interamente nello sfondo della Grande Migrazione, avvenimento decisivo nello sviluppo delle relazioni tra Italia e Stati Uniti, di cui parleremo diffusamente nel corso di questa ricerca.

Gli italiani vittoriosi, pubblicato, ricordiamolo, agli inizi degli anni Settanta, può essere considerato a buon diritto un testo fondamentale in quelli che vengono definiti *Ethnic studies*⁴, branca accademica che negli ultimi anni ha avuto sempre maggiore spazio all'interno del dibattito universitario anglosassone. Non a caso, Rolle era consapevole della portata decisiva del suo saggio e non ha nascosto l'orgoglio di potersi considerare l'antesignano e il modello di altre ricerche che partirono proprio dal suo volume⁵.

Il testo diventa infatti imprescindibile poiché può essere ritenuto un paradigma di imparzialità analitica (lo studioso non scade mai nel patriottismo o nel romanticismo, neppure di fronte ad avventure a dir poco commoventi) e soprattutto perché ha posto un'attenzione decisiva sull'eredità lasciata dalla comunità italo-americana nei due paesi coinvolti, e sulla forza attrattiva della «frontiera» nei confronti degli emigranti. A partire dagli anni Settanta, infatti, tanto gli studiosi statunitensi quanto i loro colleghi italiani si sono interrogati sempre più spesso sui rapporti culturali tra i due paesi, favoriti e spesso incentivati dalla presenza di oltre quattro milioni di italo-americani sparsi su tutto il continente settentrionale.

Qualche anno dopo il lavoro di Rolle, infatti, un altro studioso americano, John Diggins, pubblicò nel 1978 un imponente saggio sui rapporti tra Mussolini e gli Stati Uniti che si soffermava, spesso e volentieri, sulla fisionomia delle principali comunità italo-americane e sui rapporti tra l'Italia dittatoriale e la democrazia a stelle e strisce⁶. La grande opera di ricerca di Diggins, che si basò su cronache dei giornali, documenti inediti dei ministeri, e soprattutto su cifre statistiche e

³ CIPRIANI Leonetto, *Avventure della mia vita*, Bologna, Zanichelli, 1934.

⁴ Gli *Ethnic studies* furono una delle più vistose conseguenze della lunga campagna per i diritti delle minoranze degli anni Sessanta. Negli Stati Uniti, infatti, proprio nel 1969 vennero fondati il Dipartimento per gli Studi Etnici, volto a favorire l'integrazione razziale nel Paese, e il primo centro di Studi Etnici a livello universitario (Berkeley, California).

⁵ Il professor Rolle (n. 1922) è uno dei maggiori studiosi di storia degli Stati Uniti occidentali. Alcuni dei suoi volumi più importanti, come *California, a history* (1963) e soprattutto *The Italian Americans* (1980) hanno anticipato di decenni le tematiche che ci accingiamo a trattare qui.

⁶ DIGGINS John Patrick, *Mussolini and fascism: The view from America*. Princeton University Press, 1978.

riflessioni di natura socio-economica, dimostra ancora una volta quanto gli ambienti accademici americani fossero all'avanguardia nelle ricerche a carattere etnico.

Nei decenni successivi, anche l'Italia cominciò a contribuire in maniera sempre più approfondita allo studio delle tematiche relative agli italo-americani e ai rapporti tra Italia e Stati Uniti. Sebbene uno dei primi centri della ricerca sui rapporti tra Italia e Stati Uniti si venisse a formare nella Firenze universitaria degli anni Sessanta⁷, la pietra miliare in quest'ambito è successiva di quasi vent'anni, ed è il saggio *Tozzzi in America*⁸ di Luigi Fontanella, che attraverso una puntigliosa riflessione letteraria pone l'accento sui rapporti sempre fitti tra questi due paesi; si tratta di spunti ancora marginali, che si sarebbero ispessiti confluendo nel fondamentale volume *La parola transfuga*⁹, vera e propria antologia di poeti, biografi e scrittori italo-americani, a cui non si può rinunciare quando si entra in questa specifica area di ricerca.

Negli anni Duemila, un numero crescente di studiosi ha cominciato a interrogarsi sui fecondi rapporti tra Italia e Stati Uniti dal 1880 fino al 1950. Ne è testimone d'eccezione Martino Marazzi¹⁰, che tra il 2007 e il 2011 pubblica due volumi importantissimi¹¹ che indagano tanto la poetica degli autori italiani e italo-americani quanto la mitologia che sembra impregnare i loro scritti; nello stesso periodo, Francesco Durante ultima un'imponente ricerca antologica che raccoglie tutti gli scrittori italiani (massimi, minori e minimi) che abbiano avuto contatti con gli Stati Uniti dal Settecento sino ai giorni nostri¹², mentre Emilio Franzina affronta il fenomeno adottando una prospettiva storica e maggiormente legata alla questione migratoria¹³.

In quarant'anni, la ricerca accademica ha riportato alla luce quel Carso culturale che è il rapporto tra Italia e Stati Uniti, complicato e arricchito dalle comunità di emigranti e dalla feconda integrazione di cultura popolare e cultura colta, cinema e letteratura, memoria orale ed epistole familiari. Man mano che gli studi si sono evoluti, ci si è resi conto del mare sconfinato che si apriva

⁷ MARRARO Howard Rosario *Italia e Stati Uniti Nell'età del Risorgimento e della Guerra Civile*. Atti del II Symposium di Studi Americani, Firenze, 27–29 maggio 1966. La Nuova Italia Editrice, 1970.

⁸ FONTANELLA Luigi, *Tozzzi in America*, Bulzoni Editore, Roma, 1986. Luigi Fontanella (n. 1943) è un critico letterario, poeta e studioso che dopo aver conseguito il dottorato in letterature romanze ad Harvard è rimasto all'interno degli ambienti accademici americani, dove tutt'ora insegna letteratura italiana. Dopo aver lavorato a Princeton e alla New York State University, ha fondato l'IPA (*Italian Poetry of America*) ed è diventato direttore della casa editrice Gradiva, specializzata nella pubblicazione di opere provenienti dall'area italo-americana.

⁹ FONTANELLA Luigi. *La parola transfuga: scrittori italiani in America* (Vol. 20). Cadmo, 2003.

¹⁰ Marazzi, ricercatore significativamente più giovane, ha collaborato con Einaudi, insegnando poi nelle scuole secondarie, prima di approdare alla ricerca accademica. Si interessa di letteratura italo-americana, ma anche di studi danteschi.

¹¹ Si tratta di *Voices of Italian American. A history of early Italian American Literature with a critical Anthology*, edito dalla Fodham University press nel 2012, e *A occhi aperti. Letteratura dell'emigrazione e mito americano*, che esce nel 2011 per FrancoAngeli come raccolta di saggi precedentemente pubblicati. Ne parleremo diffusamente nei prossimi capitoli.

¹² DURANTE Francesco, *Italoamericana: the literature of the great migration, 1880-1943*. Oxford University Press, 2014.

¹³ FRANZINA Emilio. *Gli Italiani al Nuovo Mondo: l'emigrazione italiana in America 1492-1942*, Milano Mondadori, 1995. Dello stesso autore: *Dall'Arcadia in America. Attività letteraria ed emigrazione (1850-1942)*, Milano, Mondadori, 1996.

davanti al manipolo di accademici coraggiosi che hanno intrapreso, da veri pionieri, le prime indagini; ci troviamo infatti di fronte a un territorio parzialmente inesplorato, che solo a prezzo di grandi sacrifici ha ritrovato parte della sua luce. Nel contesto affascinante delle comunità italo-americane è ancora possibile sorprendersi di fronte a storie inedite e documenti riesumati; inoltre, i rapporti tra Italia e Stati Uniti prima della seconda Guerra Mondiale meriterebbero un'attenzione diversa e magari più profonda rispetto a quella che hanno ricevuto fino ad oggi.

La brevissima bibliografia critica che abbiamo riportato risulta essenziale per qualsiasi riflessione sul mito italiano dell'America. Come vedremo, i saggi di Marazzi, Fontanella, Franzina, Durante, Rolle e Diggins costituiranno il fondamentale «esagono» da cui partire per elaborare ogni nostra ulteriore riflessione.

Un approfondimento preciso e coerente del mito americano durante il ventennio fascista è faccenda complessa e faticosa, che deve assestarsi lungo un traballante equilibrio tra informazioni generali e spiegazioni particolari, sforzandosi di tenere assieme fatti contingenti ed eventi di portata mondiale. Ci è parso subito impossibile entrare *ex abrupto* nel cuore della materia, e si è rivelata necessaria un'analisi preliminare che ci permetta di comprendere dove e come nasca il mito italiano dell'America, e in che modo esso arrivi a relazionarsi con l'immigrazione italiana e il regime fascista. Nei prossimi due capitoli, infatti, cercheremo la *genesì del mito*, le sue radici storiche e geografiche, partendo dalla seconda metà dell'Ottocento sino a sconfinare nei primi anni Venti del secolo successivo.

Da un punto di vista metodologico, abbiamo rifiutato qualsiasi generalizzazione. Dal momento che i rapporti culturali tra Italia e Stati Uniti sono davvero troppo stratificati per essere ridotti alle dimensioni di una tesi magistrale, abbiamo deciso di procedere per episodi significativi, selezionando degli avvenimenti capaci di esemplificare una tendenza generale senza mai banalizzarla. Abbiamo suddiviso quasi un secolo di storia in periodi più brevi, prendendo come riferimento delle date-simbolo giustificate da particolari fatti storici; il primo capitolo, intitolato *America Terra Promessa*, ne descrive le caratteristiche essenziali ponendole in relazione con la Grande Migrazione (circa 1880-1910).

1. Ellis Island da Garibaldi alla Grande Migrazione

«C'è un ponte dei sospiri nel mondo, e c'è un'isola delle lacrime».¹⁴

¹⁴ BORGESSE Giuseppe Antonio, *Atlante americano*, Firenze, Vallecchi, 2009, p. 208.

Siamo nel 1931, e con questa frase lapidaria Giuseppe Antonio Borgese descrive Ellis Island, la porta orientale degli Stati Uniti. Nome ben noto nella cultura italiana, Ellis Island, in origine, non era che un gruppo di nudi scogli all'ingresso di New York, il quale venne ampliato sino a trasformarsi in un gigantesco centro di smistamento atto al controllo dell'imponente flusso migratorio che, a cavallo tra Otto e Novecento, investì il continente nordamericano¹⁵.

Quando Giuseppe Antonio Borgese arrivò in America, il direttore del complesso di Ellis Island si chiamava Edward (Edoardo) Corsi: un emigrato italiano che ebbe una carriera politica a dir poco influente e poteva vantare la carica più alta mai raggiunta, sino a quel momento, da un nostro connazionale¹⁶. La presenza di un italo-americano a comando della più importante struttura per la gestione dell'immigrazione la dice lunga sulla composizione etnica dei migranti e sul numero impressionante di italiani che giungevano alle coste orientali degli Stati Uniti; a Ellis Island, che aveva l'aspetto di un penitenziario, tutti coloro che desideravano entrare negli Stati Uniti venivano costretti a un periodo di quarantena, durante il quale venivano esaminati documenti, salute fisica e fedina penale.

Ellis Island, come scrisse Borgese ormai novant'anni fa, era il vero simbolo fisico della migrazione. Forse meno affascinante della Statua della Libertà, essa era comunque destinata a lasciare un marchio indelebile su tutti coloro che vi soggiornavano, decretando l'accoglimento o l'espulsione di ogni singolo individuo:

quindici milioni di anime vi sono passati in quarant'anni; una ressa dantesca. Le cifre dell'afflusso in America presentano il più gran fenomeno di massa nella storia dopo le invasioni barbariche e prima della disoccupazione [del 1929].¹⁷

Per questo Borgese la chiama «isola delle lacrime», costruendo un interessante paragone col Ponte dei Sospiri di Venezia; lì, a due miglia da New York, i sogni di molti emigranti si infrangevano

¹⁵ Sul sito ufficiale dell'isola si legge che Ellis Island fu costruita sfruttando i detriti derivanti dagli scavi della metropolitana di New York. Impiegato prima come arsenale militare, il complesso divenne un centro di smistamento degli emigrati dal 1892 al 1954; secondo le stime fatte attraverso i registri di dell'isola, almeno dieci milioni di futuri cittadini americani transitarono su quest'isola artificiale. Il picco massimo di arrivi si ebbe nel 1907, con oltre un milione di sbarcati, di cui 280mila italiani.

¹⁶ Edoardo (Edward) Corsi (1896-1965) emigrò negli Stati Uniti a soli dieci anni. Dopo essersi laureato nei primi anni Venti, nel 1931 divenne il responsabile della politica d'immigrazione degli Stati Uniti. Un ruolo prestigioso che lo portò a lavorare a stretto contatto con l'Amministrazione di Washington.

¹⁷ Questo paragone tra Ellis Island e i Piombi – le prigioni di Venezia – viene ancora una volta da Giuseppe Antonio Borgese. Nel testo, poi, lo scrittore fa confluire il parallelismo in una descrizione «dantesca» della città (p. 209).

contro le barriere burocratiche statunitensi, che li costringevano a tornare in patria o a darsi alla clandestinità¹⁸.

Tuttavia, Ellis Island non fu sempre l'avamposto della speranza di cui anche noi abbiamo sentito più volte parlare. Analizzarne l'evoluzione architettonica potrebbe anzi fornire un interessante punto di vista per studiare l'aumento del flusso migratorio tra il 1892 (anno di apertura del centro) e il 1954 (anno della chiusura definitiva). Questa affascinante ricerca esula però dai temi della nostra tesi, e dunque ci limiteremo a confrontare due dati suggestivi che permettono di comprendere, seppure in maniera impressionistica e intuitiva, quanto grandi furono gli stravolgimenti che l'emigrazione tra XIX e XX secolo procurò agli Stati Uniti in generale e a New York in particolare.

Quando Giuseppe Garibaldi mise piede a New York nel luglio del 1850, dopo quasi un mese di navigazione, era un uomo sull'orlo della disperazione. Aveva avuto un fortissimo attacco di reumatismi, tanto che fu costretto a scendere dall'imbarcazione che lo ospitava con l'aiuto di un paio di amici. Pochi mesi prima, egli aveva perso la sua seconda moglie Anita (1821-49) nelle Valli di Comacchio: la malaria se l'era portata via durante l'epica ritirata che da Roma li avrebbe dovuti condurre a Venezia passando per San Marino. Il suo più ambizioso esperimento politico, la Repubblica Romana, era miseramente fallito sotto i colpi della restaurazione austriaca.¹⁹

Affranto, isolato e sconfitto, Garibaldi si rifugiò in America perché, a quel tempo, gli Stati Uniti erano un porto sicuro per tutti gli esuli politici: la giovanissima repubblica federale aveva meno di ottant'anni di vita ed era, all'epoca, il più progredito esperimento democratico in tutto il mondo occidentale²⁰. Nonostante le profonde differenze tra Nord e Sud e le crescenti tensioni tra i vari Stati dell'Unione, che di lì a dieci anni sarebbero sfociati in una sanguinosa guerra civile, l'America offriva una «*second chance*» a chiunque e Garibaldi preferì New York a Londra perché riteneva che solo un oceano lo potesse mettere al sicuro dalla polizia segreta di mezza Europa.

La scelta di Garibaldi fu, a suo modo, una novità; prima di lui, soltanto un altro celeberrimo italiano aveva scelto l'America – e più specificatamente New York – come *buen retiro* personale e definitivo. Parliamo di Lorenzo Da Ponte (1749-1838), famosissimo librettista di Mozart, che si

¹⁸ Borgese, molto probabilmente, inaugurò il *topos* piuttosto fortunato del paragone tra Venezia e New York, due città simili nella loro unicità. Tali riflessioni le ritroveremo ancora a distanza di trent'anni, nei resoconti di Goffredo Parise per il "Corriere della Sera". Anche per lo scrittore vicentino, infatti, New York e Venezia potevano considerarsi prodotti unici della storia, entrambi caratterizzati da una nascita improvvisa, da un volume internazionali dei traffici, e dalla multiculturalità quotidiana.

¹⁹ Per dei veloci cenni biografici, si veda almeno *Garibaldi. A great life in brief* di MACK SMITH Denis, lavoro piuttosto datato ma ancora molto efficace.

²⁰ Cfr. TOCQUEVILLE Alexis de. *La démocratie en Amérique*, Parigi, 1835-40. Trad. it. MATTEUCCI Nicola, Torino, Utet, 2007.

ritirò in solitudine e non ebbe buoni rapporti con gli italiani che giungevano a recargli visita²¹. Da un punto di vista storico il brevissimo soggiorno di Garibaldi in America fu più suggestivo che significativo: egli andò a vivere per qualche mese da Antonio Meucci, il «patriarca della colonia italiana»,²² in una baracca di legno a Staten Island con la singolare compagnia di ventiquattro gatti.²³ Vi rimase nove mesi lavorando in una piccola fabbrica di candele, prima di rimettersi in mare a fare il suo vecchio mestiere (il comandante di vascello) in attesa di tempi politicamente migliori per la sua Italia.

La presenza di Garibaldi a New York nel 1850 è un punto di partenza fondamentale per la nostra riflessione. All'epoca, Ellis Island era un piccolo magazzino militare e la città di New York non contava una folta colonia di italiani.²⁴ La maggior parte di essi erano borghesi: impiegati e professionisti che avevano scelto volontariamente l'America come nuova patria o come terra d'asilo;²⁵ tra di loro, i più famosi furono – appunto – Antonio Meucci, protettore di Garibaldi in quei mesi di sconfortante solitudine, e due nobili avventurieri come il già citato Leonetto Cipriani (1812-1888) e il conte Carlo Camillo di Rudio (1832-1910), che terminò la sua rocambolesca vita come ufficiale americano e fu uno dei pochi superstiti della battaglia di Little Big Horn.²⁶ Non possiamo poi dimenticare le vite di decine di missionari, gesuiti e uomini di Chiesa che spesso partivano dalla base newyorkese per costruire avamposti remoti nelle terre di frontiera, fondando di volta in volta nuove diocesi in nome della Santa Sede. Entro la fine del secolo, questa piccola comunità di italiani sarebbe stata completamente inghiottita dal più grande fenomeno migratorio che abbia interessato il nostro paese. Con la Grande Migrazione, oltre quattro milioni di italiani si

²¹ Ne parlano sia Rolle che Marazzi nei loro rispettivi volumi. Lorenzo Da Ponte, che morì a New York nel 1837, non ebbe mai grossi contatti con l'esigua comunità italiana che viveva nella sua stessa città.

²² Nel *reportage* di FONTANA Ferdinando, *New-York*, si legge: «Patriarca della colonia è il Meucci, ospite ed amicissimo di Garibaldi, quando il grand'uomo fu in America. Il Meucci fu un lavoratore instancabile, ma la fortuna non gli giovò. A lui spetterebbe di fatto l'invenzione del telefono poiché egli può produrre le prove, e io le ho vedute, di averne fatta la scoperta fin dall'anno 1852, epoca nella quale egli era a Messico.» (p. 201)

²³ New York conserva, nella toponomastica e nei monumenti, delle evidenti tracce del passaggio di Garibaldi. Nel 1888 lo scultore Giuseppe Turrini realizzò la famosa statua del condottiero che ancora oggi si trova a Staten Island al centro di Washington Square. Ovviamente, tutti gli ornamenti commemorativi vennero finanziati e voluti dalla comunità italo-americana di New York.

²⁴ Prima del 1892, gli emigrati sbarcavano direttamente a Castle Garden. Dopo quella, data, quando si toccarono le cinquecentomila unità di arrivi, le autorità cittadine attrezzarono l'isola per renderla un centro d'accoglienza. Prima della Grande Migrazione, è possibile rintracciare l'esistenza di un folto gruppo di artigiani e venditori ambulanti provenienti da Lucca, città dalla lunga tradizione migratoria (cfr. A. Meda. *Al di là del mito: scrittori italiani in viaggio negli Stati Uniti*, Vallecchi, Firenze, 2011).

²⁵ «La grande migrazione italiana verso gli Stati Uniti venne preceduta, alla metà dell'Ottocento, da centinaia di rifugiati politici in seguito al fallimento delle insurrezioni per l'unificazione nazionale italiana. [...] I fuoriusciti politici venivano ad aggiungersi a un gruppo di artigiani, venditori ambulanti, artisti di strada, figurai lucchesi». (AUDENINO Patrizia e TIRABASSI Maddalena, *Migrazioni Italiane. Storia e storie dall'Ancien Régime a oggi*, Milano, Mondadori, 2008, p. 39.

²⁶ Di Leonetto Cipriani parla diffusamente Rolle ne *Gli italiani vittoriosi*. Per un resoconto dettagliato della straordinaria vita di un altro nobile, Carlo (Charles) Di Rudio, si veda MARINO Cesare. *Dal Piave al Little Bighorn: la straordinaria storia del conte Carlo Camillo di Rudio: da cospiratore mazziniano e complice di Orsini a ufficiale nel 7° Cavalleria del generale Custer*, Tarantola Alessandro Editore, 2010.

stabilirono negli Stati Uniti e la loro presenza più significativa si ebbe proprio a New York, dove alcuni quartieri come Staten Island e Brooklyn divennero a predominanza italiana, con tanto di giornali in lingua e prodotti commerciali provenienti dalla penisola. Fu un'evoluzione incredibile, che mutò per sempre la demografia urbana della città e che segnò un deciso cambiamento di rotta nei rapporti tra Italia e Stati Uniti.

Nel giro di trent'anni cambiò tutto: quando Garibaldi trovò rifugio a New York il 29 luglio 1850, l'Unità d'Italia pareva un progetto irrealizzabile, il rivoluzionario italiano era stato dichiarato fuorilegge da quasi tutti i paesi della penisola e i moti del 1848 erano stati repressi nel sangue. Quando infine Garibaldi spirò sull'isola di Caprera, il 2 giugno 1882, migliaia di emigrati di nazionalità italiana affollavano già la costa orientale degli Stati Uniti e molti altri sarebbero giunti negli anni a venire.

Nei decenni successivi, centinaia di migliaia di italiani «colonizzarono» la costa orientale degli Stati Uniti; erano accorsi in massa per vivere e toccare con mano il nuovo, speranzoso mito americano, e per fuggire dalla miseria terrificante dell'entroterra italiano. Furono loro, gli emigrati della prima generazione, a forgiare il primo mito italiano degli Stati Uniti. Furono loro, come vedremo in seguito, a costruire una *vulgata* potentissima, anche se talvolta ingenua, che sarebbe stata destinata a lunga vita.

2. Antonio Caccia: la prima America letteraria (1850)

Il 1850 è stato dunque scelto come anno di partenza della nostra analisi. Questo non solo per la scelta politica di Garibaldi, la quale testimoniava comunque un'attenzione ben viva per le faccende americane, ma anche perché proprio in quello stesso anno venne pubblicato quello che, secondo lo storico Emilio Franzina,

si può forse considerare il primo resoconto romanzato di una vicenda italiana d'emigrazione in America [...] che racconta la storia di due giovani, Arturo e Alfredo, indotti a cercar fortuna oltreoceano dal fallimento della ditta paterna. Sono loro i protagonisti di *Europa ed America (Scene della vita dal 1848 al 1850)* di Antonio Caccia, un mazziniano recatosi effettivamente in California all'inizio del *gold rush*.²⁷

²⁷ FRANZINA Emilio, *Dall'Arcadia in America. Attività letteraria ed emigrazione transoceanica in Italia (1850-1940)*, cit., p. 35.

Lo svizzero italofono Antonio Caccia (1806-1875) fu un uomo dai notevoli interessi personali. Laureatosi in medicina, botanica e chirurgia, esercitò, secondo la biografia raccolta da Treccani, «la professione di medico con successo», e viaggiò a lungo nel mondo visitando l'Europa, la Russia, la Siberia e persino la Cina. Mazziniano, fu coetaneo dei tanti patrioti risorgimentali che furono costretti a lasciare il paese dopo il fallimento dei moti insurrezionali del Quarantotto.

Il suo racconto è interessante innanzitutto per l'altezza cronologica a cui si colloca: siamo addirittura in epoca preunitaria, quando «il pericolo di uno spopolamento delle campagne di certo non sovrasta ancora l'Italia»²⁸ e l'emigrazione è dunque un fenomeno «individuale» e molto spesso dettato più da motivazioni ideologiche che economiche.

Entro il fragile schema del romanzo troviamo le riflessioni di un borghese progressista e liberale, che riporta quelle che potrebbero essere considerate le primissime descrizioni letterarie in lingua italiana della giovane democrazia americana, che all'epoca aveva meno di ottant'anni ed era conosciuta soprattutto attraverso i resoconti di scrittori inglesi e francesi. Descrivendo gli «interessanti fenomeni sociali a cui assiste»,²⁹ Antonio Caccia ci restituisce un'America e una California che a tratti risultano autentiche e documentarie, lasciando tuttavia spazio ad alcuni tratti stereotipici disseminati lungo la narrazione. In lui, infatti, troviamo un interessante connubio di esperienze personali e indubbiamente reali (Caccia stesso, infatti, viaggiò attraverso l'America) e di tratti letterari chiaramente riconoscibili e inseribili nel panorama dei *reportages* di metà Ottocento.

Con Antonio Caccia scopriamo che, sin da subito, la cultura italiana fu attratta soprattutto dalla California, e in particolare dal *mito dell'Eldorado* che si diffuse proprio in quegli anni grazie alla «febbre dell'oro» che spinse centinaia di avventurieri alla ricerca di vene aurifere nel sud-ovest degli Stati Uniti.

Perché questo interesse per la California, come *non plus ultra* di tutto il continente americano? Le spiegazioni sono di carattere storico: intorno al 1850, la frontiera degli Stati Uniti si avvicinava ormai alle coste del Pacifico, cosicché rimanevano ben pochi territori da conquistare per gli emigranti europei decisi ad approdare in America. Quando le migrazioni italiane si intensificarono, verso il 1890, la California e pochi altri territori costieri rimanevano gli unici fertili e desiderabili per contadini e lavoratori generici. Non sorprende dunque l'orizzonte d'attesa dei personaggi di Caccia, che sembrano già prefigurare buona parte delle aspirazioni dei milioni di italiani che composero l'imponente fenomeno della Grande Migrazione:

²⁸ *Ivi*, p. 50.

²⁹ *Ivi*, p. 52.

ciò che faceva stupire Lorenzo ed Arturo, era che fra tanta gente neppur uno si volgesse a chiedere ad essi la più picciola notizia della sconvolta Europa donde venivan di fresco, tanto più che del lor arrivo avean parlato con diversi commensali oriundi e devotissimi figli di Francia, si parlava e si diceva *solo* della California... un angolo della terra a mala pena noto ai Gesuiti. Parlavasi dell'oro come si parla di comunissima cosa...³⁰

Questo breve brano ci è parso significativo dal punto di vista sociologico e letterario. Nei ragionamenti dei protagonisti italiani, troviamo il seme di quel *mito italiano dell'America* di chiara radice europea che si sarebbe sviluppato peculiarmente nella nostra penisola. Conviene innanzitutto soffermarsi sull'atteggiamento degli immigrati, con gli italiani che sono restii ad abbandonare la loro identità locale e nazionale, e gli altri (in questo caso i francesi) che si sono lasciati tutto il vecchio mondo alle spalle; nei prossimi paragrafi, diventeremo incredibilmente familiari a questo atteggiamento da parte dei nostri connazionali partiti per gli *States*.

La seconda considerazione, invece, riguarda l'oro. Non solo la California ma tutti gli Stati Uniti in generale vengono connotati dal colore del metallo nobile per eccellenza. Come vedremo più avanti, tanto la tradizione popolare delle province italiane quanto le discussioni degli intellettuali vertono sulla ricchezza dell'America, sulla sua incredibile disponibilità, sull'accessibilità delle risorse e sulla «*second chance*» concessa a tutti, in special modo agli emigranti. L'oro, tanto come simbolo economico quanto come valore cromatico, sarà una costante quasi ossessiva nel mito americano. Vale a dire che le considerazioni dei personaggi di Caccia non vanno prese come meri dialoghi estemporanei, ma come spie linguistiche di un mito che proprio in quegli anni, tra il Risorgimento italiano e la Guerra Civile americana, comincia lentamente a fiorire nel nostro Paese.

Antonio Caccia, infatti, non è che la punta dell'iceberg di un rapporto denso e complesso tra la penisola e il continente nordamericano; rapporto che, a partire dagli anni Sessanta del Novecento, la critica accademica ha riportato progressivamente alla luce.

Se il 1850 può essere considerato il momento in cui avviene il primo contatto significativo tra la prossima cultura nazionale italiana e la democrazia statunitense, allora il decennio che corre dal 1855 al 1865, stando alle parole dell'americanista Agostino Lombardo, può essere identificato come «il primo momento di fortuna» delle reciproche simpatie dei due paesi.³¹ Da un lato, infatti, i politici liberali a ridosso dell'unificazione nazionale guardavano alle libertà americane come a un

³⁰ CACCIA, Antonio. *Europe ed America: scene della vita dal 1848 al 1850*, Monaco, Franz, 1850, p. 123.

³¹ LOMBARDO, Agostino. *Italia e Stati Uniti nell'età del Risorgimento e della guerra civile*, cit., p. 4.

modello di integrità politica; dall'altro, i deputati e gli intellettuali statunitensi furono molto vicini alle idee liberali del Risorgimento italiano, e alle volte espressero la propria simpatia per la causa.³²

3. Le origini del mito ottocentesco. Il Risorgimento studia l'America (1850-70)

Nel periodo che va dal 1850 – con la definitiva restaurazione di matrice austriaca, che paralizza il processo di unificazione nazionale – fino all'Unità gli esponenti del Risorgimento intrattennero rapporti individuali con gli Stati Uniti, che entrarono lentamente nell'immaginario comune. Come scrive Joseph Rossi,

l'America era allora non solo la terra delle libertà, ma anche una potenza di primo rango che aveva la capacità, ed evidentemente, anche l'intenzione, di rappresentare una parte importante del teatro politico del vecchio mondo. [...] Che un'immagine popolare di un'America sovversiva nella politica europea esistesse in Italia, viene indicato da vari episodi sintomatici.³³

Nelle città portuali, racconta Rossi, le navi della marina americana venivano accolte con straordinarie manifestazioni di simpatia; allo stesso tempo, pensatori come Mazzini, Cattaneo, Cavour e Gioberti riflettevano sulle caratteristiche della democrazia americana, studiandone il paradigma politico e la sua applicabilità al caso italiano, rendendola familiare ai circoli liberali della penisola.

Che l'America – intesa come giovane nazione, terra selvaggia, *altrove* ancora abbozzato ma prossimo alla maturazione – fosse già conosciuta intorno alla metà dell'Ottocento è testimoniato, tra le altre cose, anche dalla diffusione di alcuni romanzi americani che andarono a costituire i mitologemi fondamentali del mito italiano degli Stati Uniti.

Proprio in epoca risorgimentale, infatti, «l'influenza diretta dell'America fu piuttosto limitata [...] ma quella indiretta fu molto più estesa»:³⁴ Salvo Mastellone ha riconfermato infatti la tesi di Joseph Rossi sostenendo che

ci pare che l'immagine un po' dorata della società americana derivasse in parte, più che da una specifica pubblicistica, dalla cosiddetta letteratura da 10 centesimi, nella quale il plebeo mostra fiducia nell'avvenire della nazione, nella quale i

³² L'*endorsement* più famoso fu sicuramente quello dello scrittore polacco naturalizzato americano Joseph Conrad, che vide nel risorgimento italiano un grande momento di modernizzazione del paese.

³³ ROSSI Joseph, *Il mito americano nel pensiero politico del Risorgimento*. Contenuto in LOMBARDO Agostino (a cura di), *Italia e Stati Uniti nell'età del Risorgimento e della Guerra Civile*, cit., p. 243.

³⁴ *Ivi*, p. 250.

patrioti americani sono presentati come buoni, simpatici e generosi. La tipica figura dell'americano è l'uomo che si è fatto da solo, e diventa l'onesto deputato dalle idee chiare.³⁵

Complice l'effettiva distanza che, in questo periodo, separa i due continenti (ricordiamo che la nave a vapore non ha ancora raggiunto l'alta perizia tecnica della *fin de siècle*), l'America risulta davvero una specie di Atlantide, un *altrove* idealizzabile, e proprio per questo motivo i giudizi su di essa si moltiplicano grazie all'apporto della letteratura che se ne occupava.

Se, da un lato, la pubblicistica specializzata ebbe sicuramente una notevole importanza in questa fase embrionale del mito italiano dell'America – si pensi, su tutti, alla *Storia della guerra dell'indipendenza degli Stati Uniti d'America* di Carlo Botta (1816) e ai libri di viaggio del generale francese Lafayette (1824) e di Alexis de Tocqueville (1835-40) – non possiamo dimenticare l'impatto dei romanzi d'appendice, popolari e generalisti, sull'opinione pubblica italiana.

Lo studioso americano James Woodress ha ricostruito attentamente l'importanza decisiva del decennio 1850-60, dove avviene il vero e proprio concepimento letterario dell'America come mito all'interno della cultura italiana³⁶. Dopo Caccia, infatti, è un romanzo americano a stabilire definitivamente i tratti tipici degli Stati Uniti nel mito ottocentesco: si tratta de *La capanna dello zio Tom* di Harriet Beecher Stowe (1811-96), che in Italia conobbe un numero impressionante di ristampe dal 1852 – data della sua prima traduzione – fino al 1861. Secondo Woodress, «il romanzo si è accattivato e ha saputo tenere l'immaginazione degli italiani in maniera che non ha eguali negli Stati Uniti», dove è invece stato rapidamente dimenticato e riscoperto solo nel secondo Dopoguerra. Lo studioso continua:

nel momento in cui il romanzo raggiunse l'Europa, la fallita rivoluzione del 1848 era ancora ben viva nel ricordo, e il flusso degli emigranti dall'Europa all'America, molti dei quali cercavano asilo politico, aveva già assunto serie proporzioni.³⁷

Il romanzo della Stowe, com'è noto, era ambientato nell'America precedente alla Guerra Civile e venne molto spesso strumentalizzato per i suoi inni anti-schiavistici e umanitari. In Italia, la sua diffusione si deve non tanto al tema della schiavitù afro-americana, quanto alle idee di riscatto

³⁵ Contenuto in DE BIASIO Anna. *Appunti sui primi studi americanistici in Italia: Gustavo Strafforello e il suo Manuale di letteratura americana (1884)*, in "Annali di Ca' Foscari: Rivista della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università Ca' Foscari di Venezia, Serie Occidentale", 39 (1-2), 2000, p. 265.

³⁶ WOODRESS James, *La capanna dello zio Tom in Italia*. Contenuto in LOMBARDO Agostino (a cura di), *Italia e Stati Uniti nell'età del Risorgimento e della Guerra Civile*, cit., p. 250.

³⁷ *Ivi*, p. 301.

sociale che trovarono terreno fertile in un paese come il nostro, politicamente diviso e soggiogato da una potenza straniera.

Questo libro, molto più popolare di alcuni coevi «classici» americani, ha contribuito in maniera determinante al varo del mito italiano in America. La letteratura popolare ha giocato sicuramente un ruolo fondamentale nella diffusione, sempre più capillare, delle prime idee relative agli Stati Uniti; e se pensiamo che il romanzo della Stowe, come quello di Caccia e altri contributi minori, si situa idealmente a una generazione di distanza dal colossale fenomeno demografico della Grande Migrazione (circa 1880-1910), non possiamo non ritenere che parte del fascino statunitense derivi non solo dalle possibilità economiche offerte dalla Federazione, ma anche dall'immagine che ne ebbero gli italiani, dalle élite cittadine sino ai contadini della provincia.

Secondo Ambra Meda, invece, dopo il 1865 assistiamo a un momento di stallo nella formazione del mito dell'America. Scrive la studiosa:

la questione romana e il consolidamento dell'Unità d'Italia distolgono l'attenzione dagli *States* per circa un decennio, fin quando, nel 1876, in occasione del centenario dell'Indipendenza, viene organizzata un'imponente esposizione internazionale a Filadelfia, polo d'attrazione che richiama i visitatori da tutto il mondo. In corrispondenza di tale data, che peraltro coincide in Italia con l'avvio ufficiale dell'emigrazione popolare di massa, si assiste a una rinascita del mito a stelle e strisce.³⁸

Siamo ormai a ridosso della Grande Migrazione, il complesso fenomeno migratorio che riveste un ruolo fondamentale nella nostra ricerca. Abbiamo individuato alcuni episodi-chiave nel progressivo avvicinamento della cultura italiana a quella statunitense, basandoci sulle affinità politico-ideologiche del periodo pre-unitario e sulla letteratura popolare che attraversa con disinvoltura le due sponde dell'Atlantico, regalandoci il primo bestseller americano e il primo romanzo italiano ambientato negli Stati Uniti.

Con l'esposizione universale di Philadelphia, come sostiene correttamente Meda, si apre una nuova fase dei rapporti tra Italia e Stati Uniti. Come vedremo, non solo un numero sempre maggiore di emigrati raggiungerà Ellis Island, ma lo stesso ceto dirigente italiano – intellettuali compresi – comincerà a interrogarsi sulla portata e sulle conseguenze di un fenomeno senza precedenti, che mutò profondamente i caratteri della nostra società a cavallo tra Otto e Novecento.

³⁸ MEDA, Ambra. *Al di là del mito: scrittori italiani in viaggio negli Stati Uniti*, Firenze, Vallecchi, 2011, p. 14.

4. I figli dell'Italia (1870-1880)

L'Unità d'Italia fu paradossalmente un grosso incentivo, se non la causa scatenante, della Grande Migrazione. Gli stravolgimenti finanziari del nuovo regno, infatti, portarono a un inasprimento delle tasse e delle condizioni di vita delle classi sociali meno abbienti; sembra quasi inutile ricordare, tra tutte, la famigerata tassa sul macinato³⁹, che alla fine del secolo scatenò tumulti sociali e disordini senza precedenti in tutta la nazione. Questo immiserimento colpì pesantemente soprattutto le regioni centro-meridionali, dove in molti villaggi le famiglie si riducevano a una disperata sussistenza senza alcuna possibilità di miglioramento.

I primi vent'anni di vita del regno unitario furono infatti tutt'altro che semplici: nel romanzo *Portafoglio di un operaio* di Cesare Cantù, il protagonista narra in prima persona «le penose condizioni in cui versano le popolazioni subalterne di mezza Italia intorno al 1870:

Allora un improvviso malessere, una sorda scontentezza [...] così crebbe l'emigrazione; e vi ha comunelli che sin duecento persone in un anno videro partire [...] in tempi carestiosi e scioperi, il cercar riprese in altre terre non è tanto da deplorare. Chi muta paese muta ventura. Sta bene l'amor della patria, ma la patria è dove si vive meglio, e ogni paese è patria all'uom di garbo.⁴⁰

Anche questo brano è esemplificativo del clima sempre più infuocato che si respirava nell'Italia postunitaria. L'emigrazione cominciava a divenire un elemento strutturale della società, e l'opinione pubblica si spaccò, proprio come racconta Cantù, tra favorevoli e contrari.

Per i ceti dirigenti, infatti, «forti sono le paure suscitate da un'emigrazione vissuta in prima istanza come rivalsa o come minaccia di tipo classista o addirittura rivoluzionario»,⁴¹ perché i ceti popolari cominciano a vedere e a raggiungere un *altrove* capace di dare loro una nuova vita, approdando in una società almeno formalmente senza classi, e dove a ogni uomo era data una possibilità di riscatto. Cantù difende le tesi emigrazioniste sostenendo che cercare una nuova patria «non è deplorabile» se in patria non ci sono le condizioni per vivere «con garbo».

L'America è ovviamente una meta d'evasione, una «rivalsa» del contadino che improvvisamente scopre un mondo d'opportunità oltre l'ombra del suo solito campanile. La classe dirigente italiana, sostiene Franzina, dal 1870 in poi dà il compito «a versificatori d'ineguale bravura»

³⁹ Edmondo De Amicis la definì «la tassa unica al mondo» per sottolinearne la pesantezza fiscale. Si trattava di un provvedimento che gravava solamente sui contadini, senza toccare minimamente i proprietari terrieri e i latifondisti.

⁴⁰ CANTÙ Cesare, *Portafoglio d'un operaio*. 1871, Milano, Galli, 1871, p. 52.

⁴¹ FRANZINA, Emilio. *Dall'Arcadia in America. Attività letteraria ed emigrazione*, cit., p. 59.

di indicare e difendere «l'orientamento assunto dai diversi settori della cultura letteraria nazionale»⁴², ossia il terrore nei confronti di un'emigrazione vista come minaccia sociale alla coesione nazionale raggiunta a prezzo di enormi. Per questo l'America è sogno ma anche incubo, spada di Damocle capace addirittura di decidere sugli incerti destini del nuovo regno unitario. Lo stesso Cantù, nel romanzo *Portafoglio d'un operaio*, scrive:

Cominciavo così a veder il rovescio della medaglia, e il rallentarsi dei legami nazionali e domestici, e il sostituire vaghe speranze alla perseverante operosità e all'ostinazione di rendere il nostro paese capace di nutrire il doppio degli abitanti, anziché sottrarre all'Italia la sua vera ricchezza, cioè gl'Italiani.⁴³

Siamo ormai alle soglie di un «fenomeno che diverrà irrimediabilmente strutturale»⁴⁴ nei primi anni Ottanta, complice l'invenzione del motore a vapore, i viaggi transatlantici cominciano a costare meno e i biglietti di terza classe diventano accessibili ai contadini. Le compagnie di navigazione inviano nell'entroterra i loro agenti a caccia di poveri da eccitare con le meraviglie del mondo americano; tra questi ultimi, chi poté vendette il proprio appezzamento di terra e se ne andò a cercare fortuna; chi non aveva niente, spinse la famiglia a enormi sacrifici finanziari nella speranza di ripagarli una volta raggiunta la destinazione. Da Genova, Palermo e Napoli partivano decine di transatlantici al mese, che riversavano sui moli di New York un numero sempre più imponente di emigranti. Si trattava perlopiù, come abbiamo visto, di contadini delle zone meridionali del paese; calabresi, siciliani, pugliesi. La maggior parte di loro erano illetterati e spesso non avevano mai visto ciò che stava oltre il proprio villaggio. Come è stato evidenziato da molti studiosi del fenomeno, l'abbandono della terra natia e la vista del Mediterraneo e dell'Atlantico furono uno *shock* personale senza precedenti; a ciò si sarebbe aggiunto il trapianto in una società straniera a tratti incomprensibile, e talvolta ostile verso i nuovi arrivati. L'incredibile crescita demografica del paese, poi, non fece che peggiorare la situazione; con un'industrializzazione claudicante e una classe dirigente insensibile ai problemi del proletariato, la migrazione divenne molto spesso l'unica alternativa a una vita terribile, che, come si evince dai resoconti, viene descritta come uno strazio senza fine, un'angoscia senza rimedio.

Un episodio significativo è stato riportato alla luce da Luigi Fontanella, critico letterario che da anni studia i fenomeni culturali legati all'emigrazione italiana in America. Nel suo volume *La parola transfuga*⁴⁵ egli cita la vicenda – piuttosto significativa – di Pascal (Pasquale) D'Angelo, un

⁴² *Ivi*, p. 55.

⁴³ CANTÙ Cesare. *Portafoglio d'un operaio*, cit., p. 55.

⁴⁴ FRANZINA Emilio. *Dall'Arcadia in America. Attività letteraria ed emigrazione (1850.1942)*, cit., p. 61.

⁴⁵ FONTANELLA Luigi. *La parola transfuga: scrittori italiani in America*, cit., p. 49 e successive.

contadino abruzzese semi-analfabeta che, all'età di sedici anni, partì per l'America in compagnia del padre. D'Angelo ci ha lasciato un'autobiografia (in inglese – *Son of Italy*, pubblicata nel 1924)⁴⁶ in cui le disperate condizioni di miseria dei contadini e dei pastori della provincia italiana vengono descritte in maniera toccante e terribile. Secondo Fontanella,

è in questa terra dominata da ignoranza, pregiudizi, tabù e vane credenze che cresce il nostro pastorello abruzzese. [...] In una terra avara di frutti e dove l'esistenza sembra fissata da moduli arcaici immobili, la fuga in altri mondi (la mobilità verso l'esterno) sembra essere l'unica alternativa possibile.

L'autobiografia di D'Angelo merita lo sforzo di una lettura in lingua originale: essa infatti riesce a rendere con straordinaria efficacia le condizioni di indigenza da cui, molto spesso, gli emigranti fuggivano. D'Angelo ricorda con triste lucidità la vita nella sua stamberga sulle montagne, condivisa con la madre, il padre e gli animali da cui dipendeva la loro sussistenza; una vera e propria baracca in legno, che Fontanella visitò in anni recenti (2011), dove pioveva dentro e non esisteva alcuna protezione contro i rigidissimi inverni abruzzesi. Pasquale e il padre si ammazzavano letteralmente di lavoro, lottando ogni giorno contro una terra «avara» e capricciosa, fino a quando compresero che una vita così abbruttita e selvaggia non era più sostenibile.

Da quel momento, il desiderio d'evasione divenne centrale nei loro pensieri e trovò sfogo nel potente apparato mitologico dell'America. Nonostante «l'impatto durissimo» dell'immigrato approdato a New York, sebbene la vita negli Stati Uniti fosse molto spesso un salto nel vuoto, moltissimi italiani si convinsero ad abbandonare la terra delle origini proprio perché «certa fantasia popolare italiana aveva fantasticato strade lastricate d'oro, mitizzando l'America lontana»:⁴⁷ abbiamo davanti ai nostri occhi un mito certamente ingenuo, fin troppo esotico, ma sicuramente molto efficace. Tant'è che, quando D'Angelo sbarcò a Ellis Island (e siamo già nel 1910), poteva ben dire:

it was an old superstition, sometimes half believed by the simplest emigrants, that the streets of New York were paved with gold. When they got there, they learned three things: first, that the streets were not paved with gold: second, that the streets were not paved at all; and third, that they were expected to pave them.⁴⁸

⁴⁶ D'ANGELO Pascal, *Son of Italy*, prima ed. 1924, trad. it. PENDOLA Sonia, Salerno, Il Grappolo, 2003.

⁴⁷ FRANZINA Emilio, *Dall'Arcadia in America. Attività letteraria ed emigrazione (1850-1942)*, cit., p. 53.

⁴⁸ «C'era una vecchia credenza, a volte presa per vera e altre volte no, che diceva che le strade di New York erano fatte d'oro. Quando [gli emigrati] arrivarono in città impararono tre cose: primo, che le città non erano fatte d'oro. Secondo, che le città non erano per niente fatte. Terzo, che le avrebbero dovute fare loro» (traduzione nostra, p. 53)

Ecco dunque i due volti dell'America: una narrazione idealizzata, edenica degli Stati Uniti non poteva che creare una forte dissonanza con la realtà squallida degli *slums* di New York, delle macellerie industriali di Chicago, o del freddo urbano di Boston. Ciononostante, molti emigranti continuarono a preferire la dura vita americana alla miserrima vita italiana, adottando senza riserve lo stile di vita del loro nuovo paese. Dunque, se persino un pastorello dell'Abruzzo, che non aveva mai visto il mare, trovò la forza di solcare l'oceano a bordo di un gigantesco transatlantico, significa che la narrazione italiana dell'America si era radicata davvero in profondità nella psicologia dei nostri connazionali.

5. Edmondo De Amicis, reporter degli emigranti (1880-1884)

Come abbiamo visto, la classe dirigente italiana rimase per lungo tempo sorda dinanzi al preoccupante disagio sociale che si trasformava lentamente in esodo di massa. Secondo Arrigo Petacco,

in quegli anni la situazione economica italiana era andata peggiorando, soprattutto ai danni delle classi più povere, e s'era ulteriormente aggravata con la crisi agraria provocata dal grano americano. [...] La crisi ridusse il reddito procapite dei contadini al livello più basso mai raggiunto nella storia dell'Italia unita. Sulle campagne calò ovunque lo spettro della fame. La pellagra, una malattia dovuta alla carenza di vitamina, spopolò intere contrade. La fame e la miseria incattivirono gli animi. Cominciarono a registrarsi nel paese i primi casi di insurrezione popolare.⁴⁹

Mentre gli almanacchi popolari si riempivano di descrizioni favolose dell'America⁵⁰ e le canzoni della civiltà contadina cominciavano a trasformarsi in strumenti di elaborazione del lutto migratorio, ci fu un sostanziale e condiviso silenzio da parte degli intellettuali nazionali: molto spesso, gli emigranti erano trattati alla stregua di traditori che, pur di evadere le tasse e sottrarsi alla leva obbligatoria, facevano follie e s'indebitavano per raggiungere l'America. Tuttavia, come sostiene ancora Emilio Franzina, intorno al 1880 il fenomeno divenne così evidente e doloroso da «inacerbire anche gli animi dei più miti».⁵¹

Risale proprio all'inizio del decennio il primo momento di interesse manifestato da un intellettuale di statura internazionale, Edmondo De Amicis, il quale, nel periodo che va dal 1880 al

⁴⁹ PETACCO Arrigo, *L'anarchico che venne dall'America. Storia di Gaetano Bresci e del complotto per uccidere Umberto I*, Milano, Mondadori, 2002, p. 15.

⁵⁰ Cfr. FRANZINA Emilio, *Dall'Arcadia in America. Attività letterarie ed emigrazione (1850-1942)*, cit., p. 40.

⁵¹ *Ivi*, p. 43.

1884, si avvicinò con sincera partecipazione alle sorti dei migranti, analizzandone in maniera sempre più approfondita la psicologia.

La sua poesia *Emigranti* (1880) tradisce ancora una scarsa conoscenza dell'emigrazione vera e propria, intesa come fatto storico e materiale. De Amicis inserisce i suoi versi nella tradizione tardo-risorgimentale, accompagnando la descrizione degli emigranti in fuga dalla miseria al loro amore patriottico per l'Italia, che non viene messo in discussione ma anzi è usato da contrappunto per i motivi nazionalisti del testo.

Analizzando la poesia, ci imbattiamo immediatamente nello stereotipo (in seguito piuttosto fortunato) dell'emigrato cencioso che assomiglia ad un morto che cammina:

Cogli occhi aperti, con le guancie cave,
pallidi, in atto addolorato e grave,
sorreggendo le donne affrante e smorte,
ascendono la nave
come s'ascende il palco della morte.

L'*incipit* è piuttosto forte, ad alto impatto immaginativo: la descrizione del volto – verrebbe quasi da dire del teschio, date le «guancie cave» degli emigranti – ci proietta subito all'interno di una condizione di miseria esistenziale che De Amicis avrebbe esplorato approfonditamente negli anni successivi, affinata dalla rima «morte/smorte» che non lascia scampo a ulteriori interpretazioni. Di fronte all'emigrazione, il poeta non fa neppure sconti a coloro che si imbarcano:

traditi da un mercante menzognero,
vanno, oggetto di scherno allo straniero,
bestie da soma, dispregiati iloti,
carne da cimitero,
vanno a campar d'angoscia in lidi ignoti.

La quinta strofa è una decisa presa di posizione da parte dell'autore, che considera l'emigrazione un vero e proprio *business* sulle spalle dei poveri, che vengono abbandonati al loro destino senza alcuna certezza. Mentre prosegue quella che Franzina chiama «vocazione necroforica», ossia un ossessionante paragone tra emigrazione e morte, De Amicis utilizza un termine caro alla pubblicistica politica del tempo, «iloti». Già negli scritti risorgimentali, infatti, questo grecismo veniva utilizzato per paragonare l'ilotismo di Sparta a quello degli Stati Uniti d'America, dove la democrazia più avanzata dell'Ottocento conviveva tranquillamente con lo

sfruttamento di una minoranza senza diritti, quella afro-americana, proprio come la ricchissima Sparta faceva con la popolazione della Messenia.

Gli emigranti sono dunque «scherniti», ridotti a schiavi senza identità, addirittura privati di tratti somatici umani, vere e proprie «bestie da soma» pronte a soccombere nel mondo incomprensibile dell'America. La tematica del disprezzo degli italiani emigrati all'estero, a cui questo primo De Amicis non riesce a sottrarsi, ha radici profonde, e affondano ben dentro l'Ottocento, quando i viaggiatori della borghesia nostrana inorridivano di fronte ai questuanti italiani disseminati ovunque nelle capitali europee e americane. Un odio antico, classista, che rimanda direttamente alle satire contro il villano di epoca settecentesca; un astio che attraversa, ovviamente, la Grande Migrazione, e a cui De Amicis si dimostra sensibile e attento: sono sempre più vicini i tempi dei lustrascarpe di Brooklyn, dei furfanti di Little Italy, degli strilloni di Staten Island. Mancano solo due anni all'apertura del grande centro di smistamento di Ellis Island, con cui, simbolicamente, si considera strutturale la Grande Migrazione (1892).

De Amicis, poi, conclude il componimento con una tradizionale lode patriottica, ancora ben giustificabile a soli nove anni di distanza dalla breccia di Porta Pia. Il poeta, infatti, pare rivolgersi agli emigranti lanciando loro un appello accorato:

pur nell'angoscia di quell'ultim'ora
il suol che li rifiuta amano ancora.
L'amano ancora il maledetto suolo
Che i figli suoi divora,
dove sudano mille e campa un solo.

Ecco qui l'animo «socialista» di De Amicis, che non rinnegò mai il proprio credo politico e che impegnò larga parte della sua vita professionale in difesa dei deboli e delle classi popolari. De Amicis, infatti, non mette in dubbio l'amore degli emigrati per la terra abbandonata, proprio come Antonio Caccia quando ambienta il suo romanzo nella remotissima California; tuttavia, l'autore di *Cuore* ripete, a chiare lettere, che «il maledetto suolo» potrebbe tranquillamente sfamare i mille che «sudano», ma invece, per vecchi privilegi duri a morire, permette a «un solo» di tiranneggiare tutti i suoi sottoposti.

Nei mesi successivi, come sostiene Franzina, De Amicis ebbe modo di approfondire la questione emigratoria e di toccare con mano il dramma economico e psicologico degli emigranti italiani. Proprio nel 1884, infatti, lo scrittore si imbarcò sul transatlantico *Galileo* e seguì la rotta che da Genova portava a Buenos Aires, restituendoci il miglior resoconto letterario sulla Grande Migrazione e sull'orizzonte di attese da esso generato. Come scrisse già nel lontano 1912 Francesco

Coletti, «le anime squisitamente sensibili come il De Amicis funzionano talora da ottimi misuratori del sentimento pubblico e certe loro composizioni», come il purtroppo poco noto *Sull'Oceano*, «divengono documenti di valore storico». ⁵²

Assiepato su una gigantesca nave assieme a 1600 passeggeri divisi per classe (prima, seconda e soprattutto terza), nel 1884 De Amicis si rende conto che il microcosmo del transatlantico ripropone in miniatura le dinamiche della società italiana, coi borghesi e i nobili che intrattengono relazioni solo tra di loro, destinatari di larga parte dello spazio fisico della nave, e i contadini e i lavoratori che non possono che permettersi il duro legno dei pavimenti e qualche angolo di stanza:

la compagnia, dunque, era svariaticissima, e prometteva bene. E non era soltanto un grosso villaggio, come m'osservava il Commissario; ma un piccolo Stato. Nella terza classe c'era il popolo, la borghesia nella seconda, nella prima l'aristocrazia; il comandante e gli ufficiali superiori rappresentavano il Governo; il Commissario, la magistratura; e della stampa poteva fare ufficio il registro dei reclami e dei complimenti aperto nella sala da pranzo; oltre che i passeggeri stessi, qualche volta, non sapendo che altro fare per ammazzare la noia, fondavano un giornale quotidiano. ⁵³

Anche se il viaggio narrato da De Amicis riguarda il Sud America (e dunque emigranti di diversa origine, soprattutto veneti e piemontesi), possiamo prendere il reportage *Sull'Oceano* come una delle descrizioni meglio riuscite, dal punto di vista sociologico e culturale, del fenomeno della Grande Migrazione.

Scritto nel 1884 e pubblicato nel 1889, il testo fu accolto favorevolmente dall'opinione pubblica italiana. Turati ne scrisse entusiasta, e persino Benito Mussolini (quando ancora vestiva i panni del socialista) ne fece una recensione favorevole sulle colonne dell'*Avanti!* ⁵⁴. De Amicis riuscì a sfruttare abilmente le sue qualità di indagatore della realtà italiana per restituirci uno spaccato efficace della situazione economico-sociale del nostro paese. Nel descrivere la «terza classe», raramente si concede del *pathos* fine a sé stesso, magari ricco di commozione; l'autore mostra una sincera costernazione per la condizione dei suoi compatrioti ridotti alla miseria, e più volte lascia trasparire delle critiche non proprio gentili nei confronti dei governi liberali che si dimostrano

⁵² Citato da FRANZINA Emilio. *Dall'Arcadia in America. Attività letteraria ed emigrazione*, cit., p. 275.

⁵³ DE AMICIS Edmondo. *Sull'oceano*. Treves, 1889, p. 21

⁵⁴ Sull'impatto del *reportage* di De Amicis sulla cultura ufficiale italiana, si veda BERTONE Giorgio, *La patria in piroscifo. Il viaggio di Edmondo De Amicis*, Genova, Herodote, 1983.

completamente sordi di fronte alla grave emorragia migratoria che colpisce il paese. Scrive De Amicis:

Molti gruppi fissi s'erano già formati, come accade sempre, fra emigranti della stessa professione o della stessa provincia. La maggior parte erano contadini. E non mi fu difficile di cogliere l'argomento predominante delle conversazioni: il triste stato della classe agricola in Italia; - troppa concorrenza di lavoratori, tutta a vantaggio dei proprietari e dei fittavoli; - salari scarsi, - viveri cari, - tasse eccessive, - stagioni senza lavoro, - cattive annate, - padroni ingordi, - nessuna speranza di migliorare il proprio stato. I discorsi, perlopiù, avevano forma di racconti: racconti di miserie, di birbonate e d'ingiustizie.⁵⁵

In cinque frasi, lo scrittore riassume con profondità e coscienza l'intero fenomeno migratorio italiano. Astraendo dai 1600 passeggeri che osserva coi suoi occhi a bordo del *Galileo*, riesce a dare un quadro sorprendentemente preciso della Grande Migrazione. Il giornalista comprende che la maggior parte degli emigranti è composta da contadini stanchi di una vita di miseria, di salassi fiscali e di abusi da parte di chiunque detenga un minimo di potere. Sono individui che spesso si fanno forza tra di loro, non solo coi gesti (talvolta partono interi villaggi) ma anche con le parole; persone ormai sorde alla retorica dei circoli politici e insensibili all'orgoglio nazionale; persone stanche di una vita ridotta a mera sopravvivenza. Durante il viaggio, la narrazione delle *mirabilia* americane la fa da padrone; i contadini vogliono costantemente giustificare il loro *folle* atto d'emigrazione consolandosi con le storie che conoscono.

De Amicis scrive questo *reportage* nel 1884, e sembra lontano anni luce da *Emigranti* del 1880, in cui la tematica migratoria era snaturata e asservita alle logiche patriottiche. Egli riesce a restituire dei bozzetti davvero straordinari, ritraendo un'ampia tipologia antropologica che non smette mai di stupire: dalla «nobildonna di Mestre» che, vedova, si preoccupa della sorte dei più deboli, al vecchio che morirà a bordo della nave, senza la possibilità di rivedere i figli dall'altra parte dell'Oceano. Senza scadere nel *pathos* a buon mercato, De Amicis ci descrive le famiglie di contadini, le loro angosce, gli screzi a bordo, gli amori, la disperazione ma anche il desiderio di riscatto che si palpano chiaramente su tutto il ponte destinato alla terza classe. Bertone sostiene infatti che «alcune pagine di *Sull'Oceano* [...] illustrano lo sfondo e le linee generali del fenomeno migratorio molto meglio dei dati statistici»⁵⁶ e noi possiamo constatarlo prendendo una qualsiasi delle descrizioni deamicisiane:

⁵⁵ *Ivi*, p. 54-55.

⁵⁶ BERTONE Giorgio *La patria in piroscifo. Il viaggio di Edmondo De Amicis*, cit., pag. 18.

ma lo spettacolo eran le terze classi, dove la maggior parte degli emigranti, presi dal mal di mare, giacevano alla rinfusa, buttati attraverso delle panche in atteggiamenti di malati o morti, coi visi sudici e i capelli rabbuffati, in mezzo a un grande arruffio di coperte e di stracci.

Certo, in quel gran numero, ci saranno stati molti che avrebbero potuto campare onestamente in patria [...] Ma la maggior parte, bisogna riconoscerlo, eran gente costretta a emigrare dalla fame, dopo essersi battuta inutilmente, per anni, sotto l'artiglio della miseria.⁵⁷

Soprattutto, De Amicis riesce a farci capire come fosse già radicata, nelle province italiane, l'iconografia americana. I contadini e i (pochi) borghesi che emigrano hanno delle idee piuttosto precise, strutturate e stratificate, del mondo che li aspetta oltre l'Oceano; nei decenni successivi il mito americano dilagherà sempre di più nelle famiglie e nella quotidianità di tutti, spesso nei modi più disparati: lettere dei parenti, canzoni inventate dai lavoratori in terra straniera, resoconti giornalistici, fotografie, storie nomadi ed erranti, stereotipi, più tardi pellicole cinematografiche.

De Amicis coglie tutto questo nel 1884 e dimostra di avere un intuito fuori dal comune. In un *reportage* riesce a racchiudere in maniera esaustiva un fenomeno complesso come la Grande Migrazione, che per giunta era ancora agli esordi, e il suo modello rimane per noi una fonte insuperabile per documentarci sull'emigrazione italiana tra gli anni Ottanta e Novanta.

L'autore alterna descrizioni delle varie classi sociali a bordo del *Galileo* con riflessioni più astratte, che elevano il discorso e lo fanno aderire al modello più fortunato dell'Ottocento, quel *Della democrazia in America* di Tocqueville che rimase paradigma formale per tutti gli scrittori del secolo. Parlando degli emigranti, De Amicis nota subito che, nella cultura italiana, esistono diverse *Americhe*, diversi miti americani, diversi orizzonti di attesa segnati inequivocabilmente dall'appartenenza sociale. Ciò che un contadino pensava dell'America era necessariamente diverso dalle riflessioni di un borghese; ma qui non si parla di maggiore o minore ingenuità di pensiero, quanto piuttosto di diverse aspettative individuali e di classe. De Amicis individua i moventi profondi e ce li restituisce con un tocco di penna leggero ed esaustivo:

I ga un bel dir: no emigré, no emigré. Mi faceva ridar il cavalier Careti (chi sarà stato questo Careti?): voi fate male, voi fate male. Mi diceva che ogni emigrante che parte porta via al paese un capitale di quattrocento franchi. Tu vai a consumare e a produr di fuori, tu fai un danno al tuo paese. Cossa ghe par a lù de sta maniera de razonar, la me diga? Mi diceva anche che avevo torto di lamentarmi delle tasse

⁵⁷ DE AMICIS, Edmondo. *Sull'oceano*, cit., p. 31

perché le tasse più che son forti, tanto più il contadino lavora, e tanto più così produce.⁵⁸

Ecco dunque il grande dilemma, la dicotomia che si genera durante la Grande Migrazione e che spacca in due il mito americano: da un lato il desiderio d'evasione del migrante, di chi è costretto a raccogliere i suoi cenci e a partire; dall'altro la sorda opinione di chi spesso lucra sul lavoro dei ceti meno abbienti, di chi abusa del potere che ha e vede nell'emigrazione una minaccia alla propria posizione sociale.

Il rancore del bracciante veneto riportato da De Amicis è sintomatico: esso si allaccia alla millenaria coscienza di lavoratore oppresso che fa parte dell'universo culturale del contadino, e la unisce all'improvvisa possibilità di riscatto offerta dall'emigrazione. Questo *cavalier Careti*, di cui non sappiamo nulla oltre al cognome e alla provenienza sociale, può a buon giudizio essere innalzato a rappresentante di tutta quella classe di possidenti e sfruttatori che, nell'Italia di fine Ottocento, facevano il bello e il cattivo tempo ai danni della classe contadina: gente per cui il mito americano non era un sogno, ma un incubo. Gente che si prodigava per smantellare la narrazione positiva dell'America, per produrre un'anti-narrazione, che svelasse il lato peggiore degli Stati Uniti e di conseguenza scoraggiasse le partenze dei contadini.

Questa seconda anima del mito americano, questo anti-mito generato quasi per contrasto, viene colto con anticipo da De Amicis già nel 1884, e ci aiuta a comprendere perché il rapporto italiano con l'America sia stato difficile sin dalle origini.

Con *Sull'Oceano* arriviamo infatti a comprendere l'esistenza di un mito americano biunivoco. Da un lato abbiamo infatti una narrazione positiva, proveniente generalmente dal basso, che si origina dal desiderio di evasione dalla miseria dei contadini e dai resoconti (spesso non proprio imparziali) degli emigranti; dall'altro, invece, una narrazione negativa, proveniente generalmente (ma non sempre, come vedremo) dai ceti medi, intellettuali e dirigenti, che videro nel mito americano l'equivalente della sirena di Ulisse: un miraggio allettante che finiva col divorare le fresche energie nazionali, indebolendo ulteriormente il giovane Stato italiano.

6. Il 1884, l'anno zero dell'emigrazione italiana

Fino ad ora abbiamo messo in relazione il mito americano con la sua genesi, partendo dalla classe contadina immiserita e dal primo *reportage* di un intellettuale sulla questione: nel penultimo decennio dell'Ottocento, poi, «un succedersi di eventi letterari» riesce a «mettere a dimora

⁵⁸ *Ivi*, p. 180.

nell'immaginario nazionale una specifica versione italiana del mito americano»⁵⁹ e in particolare l'anno 1884 sembra esemplificativo di tale processo.

Oltre al già citato viaggio-*reportage* di De Amicis, infatti, nello stesso anno cominciano a comparire le prime testimonianze letterarie degli emigrati in America. Grazie alla loro presenza sempre più numerosa, esperienze e immaginari viaggiavano tra le due sponde dell'oceano sotto forma di lettere, racconti orali e – molto più raramente – prove letterarie. Fu la loro vita nella nuova patria, in realtà, il motore narrativo più importante: molto spesso, un emigrato che riusciva a trovare delle condizioni di lavoro accettabili spingeva tutti i suoi conoscenti ad emularlo, e attirava progressivamente l'intero villaggio, arrivando anche alla desertificazione totale di esso.

Il problema principale, per gli studiosi che si sono interrogati sugli emigrati di prima generazione, sta però nel reperimento delle fonti.⁶⁰ La stragrande maggioranza di coloro che presero parte alla Grande Migrazione era analfabeta e rimase tale – senza peraltro apprendere che i rudimenti dell'inglese – per tutta la vita⁶¹. Ma questo vero e proprio «silenzio» non è da imputare solo alla scarsità di competenze linguistiche, ma anche a fattori psicologici individuali. Secondo Marazzi,

L'Italian America è abitata da un popolo per il quale la traversata ha rappresentato il passaggio da una condizione feudal-medievale o comunque premoderna (e preunitaria) a – tutt'a un tratto – la modernità meccanica di fine millennio. Questo passaggio è talmente drammatico che – letteralmente – non riesce a venire espresso in forma adeguata. [...] Si noterà che i prodotti più decisamente letterari presentano il punto di vista di osservatori esterni che drammatizzano ed espandono il distacco, a partire da De Amicis.⁶²

Di conseguenza, a parte le canzoni popolari e i racconti orali, ben pochi emigranti ci hanno lasciato delle riflessioni scritte, e pochissime sono quelle che sono sopravvissute ai sacrifici imposti dalla storia.

Uno dei documenti più singolari, in questo senso, ci riporta di nuovo al 1884 ed è un testo che ha recentemente suscitato gli interessi della critica accademica. Ci troviamo davanti a una novella trilingue, redatta con minime variazioni da uno stesso autore, tale Luigi Donato Ventura,

⁵⁹ FRANZINA Emilio, *Dall'Arcadia in America. Attività letteraria ed emigrazione (1850-1942)*, cit., p.73.

⁶⁰ Tra svariati critici, ne parla MARAZZI Martino in *La lente prismatica. La vita sfuggente di L. D. Ventura e la propagginazione di un testo*, Milano, FrancoAngeli, 2011, p. 84-85.

⁶¹ Per questa ed altre statistiche, si veda soprattutto il volume di Audenino e Tirabassi.

⁶² *Ibid.*

la cui biografia è ancora parzialmente avvolta nel mistero.⁶³ Il testo s'intitola *Peppino il Lustrascarpe* e comparve per la prima volta in un giornale di San Francisco; in anni recenti se ne è occupato Martino Marazzi, che ha curato la più recente edizione critica e filologica del testo.

Peppino potrebbe essere considerato come la prima importante prova narrativa in lingua italiana negli Stati Uniti, al di là dei brevi bozzetti già apparsi occasionalmente sulla stampa degli esuli risorgimentali; una primazia probabilmente da intendersi in senso genetico più che cronologico in senso stretto.⁶⁴

La storia narrata, di per sé, non è nulla di eccezionale, raccontata com'è in toni piuttosto patetici in linea con certa narrativa popolare di fine Ottocento. Il nostro autore, «generico esponente della piccola borghesia di provincia, privo di prospettive in patria»,⁶⁵ descrive in prima persona la vicenda di un giovanissimo lustrascarpe, Peppino, il quale possiede tutte le caratteristiche di una professione che, a New York, era destinata a diventare uno stereotipo: meridionale, illetterato, dotato di una strana pastura linguistica di «anglo-italiano», che gli serve per le interazioni di tutti i giorni: vive con i fratelli – tutti più grandi di lui – e ha come scopo primario quello di risparmiare più denaro possibile al fine di inviarlo alla famiglia che grazie a questa rendita continua a vivere in Basilicata.

Luigi Donato Ventura «mette al centro, molto prima del neorealismo, con un *di più* di tenera ironia e senza affondare in un'esplicita denuncia sociale, le condizioni umanamente incerte dell'emigrato». Peppino, poi, incarna in sé tutti i *topoi* più fortunati della letteratura popolare ottocentesca: si tratta di un ragazzino generoso e disponibile, un sognatore, che riesce a non farsi avvilito dal mondo inquietante che lo circonda. Ventura ne parla, secondo Marazzi, con un misto di «attrazione-repulsione», generato tanto da «antichi pregiudizi classisti italiani» quanto da «un inedito populismo solidarista, che nasce per contrasto con la nuova democrazia americana, vista con ammirazione ma anche con disagio per il suo egalitarismo».⁶⁶

Nel testo riusciamo spesso a cogliere il difficile *background* nel quale si muovevano i nostri immigrati di prima generazione. Tacendo sulla miseria, sulla povertà e sulla mancanza di lavori

⁶³ Ancora Marazzi: «Luigi Giorgio Gioacchino Francesco Nicola Donato Ventura nacque a Trani, nell'allora provincia di Terra di Bari, il 27 aprile 1845, quasi sicuramente da famiglia benestante. Alla fine degli anni Settanta è attivo a New York, dove intorno al 1880 lavora come redattore agli inizi di quello che diventerà il quotidiano di riferimento degli Stati Uniti, *Il Progresso Italo-Americano*. Nel 1888 pubblica su entrambe le sponde dell'Atlantico. Vide andare in fiamme la sua casa durante il terremoto che colpì San Francisco nel 1906», *ivi*, p. 34-35.

⁶⁴ VENTURA Luigi Donato, *Peppino il lustrascarpe*, edizione trilingue, Milano, FrancoAngeli, 2008, p. 35.

⁶⁵ MARAZZI Martino, *A occhi aperti. Letteratura dell'emigrazione e mito americano*, cit., p. 22.

⁶⁶ *Ivi*, p. 36.

sicuri, ci basti parlare del diffusissimo razzismo che colpiva gli italiani; siamo nel 1884, e dobbiamo tenere presente che la novella di Luigi Donato Ventura aveva, come scopo primario, quello di fornire tre testi in tre lingue diverse ed essere utilizzata come manuale di studio per apprendere l'inglese, il francese o l'italiano. *Peppino il Lustrascarpe*, infatti, non ha toni inquisitori né è una novella impegnata; eppure troviamo espressioni razziste pronunciate con estrema disinvoltura da molti dei personaggi coinvolti.

«Che dice mai? E di qual persona mi parla? Io non ho visto nessuno all'infuori d'una specie di brigantello italiano che, di certo, mandai via. La mia casa gode di una eccellente reputazione, signore, e di gente simile non se ne deve vedere».⁶⁷

Ci sia passata l'espressione: *gente simile ai negri*, s'intende. Perché gli italiani – complice il loro colore della pelle, spesso olivastro e dunque non immediatamente associabile al bianco anglosassone – per molto tempo vennero affiancati ai *negri* nelle offese razziste tipiche della società americana. Nella citazione precedente, a parlare è la padrona di una casa in cui si affittano camere a Brooklyn. Gli italiani sono spesso percepiti come un pericolo, e non a caso proprio in questo periodo sorsero movimenti collegati al nativismo in difesa dei tratti caratteristici WASP (*White Anglo-Saxon Protestant*) che sono tutt'ora considerati fondamentali negli Stati Uniti.⁶⁸

Cosa significasse l'incontro con un nuovo tipo di immigrato, proveniente dall'Europa Meridionale e quindi da un orizzonte culturale alieno al mondo germanico, è stato spiegato in maniera precisa da John Diggins:

For the first time the great majority of Americans came face to face with the Italians. And it was the Southern Italians and Sicilians they encountered on the streets of New York, Boston, Chicago, Philadelphia and San Francisco. It was the Italian of swarthy complexion and unsavoury mien, the unwashed creature from the *Mezzogiorno*. The startling impact of these alien *contadini* helped bring about perhaps the first crisis of confidence in America since the Civil War.⁶⁹

⁶⁷ *Ivi*, p. 14.

⁶⁸ «Il nativismo è composto da tre elementi volatili: la credenza di una superiorità della cultura anglosassone, il sospetto verso le tendenze autoritarie insite nella cultura cattolica, e una paura forsennata del radicalismo europeo di sinistra», in DIGGINS John Patrick. *Mussolini and fascism: The view from America*, cit., p. 12, traduzione nostra.

⁶⁹ «Per la prima volta, la stragrande maggioranza degli americani incontrò di persona gli italiani. Ed erano italiani del sud e siciliani quelli che si potevano incontrare a New York, Boston, Chicago, Philadelphia e San Francisco. Erano gli italiani incomprensibili e semi-selvaggi, irredimibili figli del Mezzogiorno. L'impatto devastante di questi contadini alieni [al mondo anglosassone] fu un elemento determinante nel generare una prima crisi di fiducia nell'identità americana dai tempi della Guerra Civile» (traduzione nostra, *ivi*, p. 12).

L'impatto di questi nuovi immigrati fu dunque devastante in entrambe le direzioni, e i primissimi resoconti letterari riescono a far trapelare questo fenomeno. *Peppino il Lustrascarpe*, pur tradendo una certa ingenuità narrativa, registra in sordina lo *shock* culturale a cui ogni emigrato italiano era costretto a sottoporsi una volta sbarcato a New York, e l'istintiva parata di scudi e lance che la società americana riservava come gesto di benvenuto.

Peppino rappresenta l'emigrato tipico di fine Ottocento, sprovvisto di mezzi culturali ma dotato di una tenacia e di uno spirito di sopportazione che probabilmente non avevano eguali negli Stati Uniti. Un individuo che molto spesso non riusciva ad accettare la società americana, non apprendeva l'inglese e finiva col rifugiarsi tra i suoi connazionali, meglio ancora tra coloro che parlavano il suo dialetto. Un ragazzino che poteva offrire solamente il sudore della fronte, e che spesso accettava anche lavori massacranti pur di provare a coltivare il suo personale sogno americano. Sullo sfondo del rapporto tra Peppino e il narratore, possiamo tratteggiare una comunità italiana immigrata che sta smarrendo la propria sicurezza nel delirio meccanizzato di New York; gli emigrati vivono a stretto contatto tra loro, replicano le dinamiche del villaggio di partenza, sono sospesi tra l'esperienza americana e il ricordo italiano,⁷⁰ non riescono a conciliare le due diverse identità, non possono in alcun modo a mettere assieme le dinamiche della società pre-industriale di partenza e quella della metropoli elettrificata d'arrivo. E di questo disagio esistenziale rendono conto, quando possono, attraverso la letteratura e la testimonianza scritta. Non a caso – lo hanno sottolineato in molti, tra cui Fontanella e Marazzi⁷¹ – la letteratura d'emigrazione è innanzitutto letteratura biografica, letteratura intesa come terapia per curare un dissidio interiore. Tutti gli scrittori della prima generazione, dai poeti come Pascal D'Angelo ed Efrem Bartoletti sino ai narratori come Ventura, fanno del loro disagio esistenziale il cavallo di battaglia di ogni componimento.

Così come in *Sull'Oceano*, anche nella novella di Ventura troviamo un mito italiano dell'America piuttosto codificato. Si tratta di una vulgata che ha fatto più volte la spola tra Stati Uniti e Italia, ed è arrivata addirittura a passare da una generazione all'altra:

⁷⁰ Scrive L. FONTANELLA: «I nostri paesani si muovono in gruppo, abitano in gruppo, si spostano in gruppo da un posto di lavoro all'altro. Non è solo questione di sentirsi maggiormente protetti l'un l'altro; qui è *in nuce* il senso dei primi nuclei comunitari italiani che, provenienti da una medesima regione (talvolta da un medesimo paese), costituiranno i futuri stanziamenti etnici del Nord-America [...] senza nemmeno voler menzionare, ovviamente, quell'immenso alveare che fra gli anni Dieci e Venti dovette essere la *Little Italy* di New York». (*La parola transfuga*, p. 54)

⁷¹ Valga questa riflessione di L. FONTANELLA sull'autobiografia di Pasquale (Pascal) D'Angelo (*La parola transfuga*, p. 45): «Esaurito l'impulso bruciante di dare voce alla propria esperienza esistenziale di emigrati, non vollero o non seppero scrivere altri libri. Quell'unico libro divenne il loro bagaglio spirituale, il loro vademecum immaginativo, e al contempo realissimo, da consegnare ai propri compagni di viaggio e ai posteri».

Da padre in figlio, per venticinque anni consecutivi è stata la stessa storia: si parte all'età di sei anni, col violino sotto braccio e senza un soldo in tasca; più tardi uno si gitterà forse un'arpa sul dorso, e suonando sempre si raccolgono i soldi via facendo le strade d'Italia; i soldi divengono lire quando si è giunti a Genova, colà non è cosa difficile imbarcarsi mediante una piccolissima somma, che viene ben presto rincassata facendo girare il cappello dopo aver suonato e divertito i passeggeri del battello. Ecco come si arriva in America. Ogni mese andiamo dal signor Cantoni e spendiamo il denaro che abbiamo messo assieme.⁷²

In meno di mezza paginetta troviamo la fenomenologia della migrazione dall'Italia meridionale. Coloro che partivano erano certamente animati da una buona dose di disperazione, ma non possiamo dimenticare l'importanza e il fascino del mito americano. Quello dei musicanti che partono dal villaggio per raggiungere New York è un racconto di speranza, che soddisfa la millenaria ricerca, da parte del contadino, di una giusta gratificazione per i suoi sacrifici e la sua frugalità⁷³.

Tirando una prima conclusione, possiamo affermare che il 1884 sia a tutti gli effetti una sorta di anno zero dell'emigrazione italiana. Terminata infatti la *old emigration*,⁷⁴ a partire dagli anni Ottanta si sta verificando l'esodo di massa e proprio nel 1884 pare che buona parte della società italiana si renda conto di un fenomeno di proporzioni così vaste, trattandolo con una sostanziale imparzialità.

Accanto al viaggio di Edmondo De Amicis (che, ricordiamolo, verrà pubblicato nel 1889) e alla novella trilingue di Luigi Donato Ventura, il 1884 vede anche la stampa di un terzo libro, che va idealmente a completare le tipologie di scrittura con cui i nostri intellettuali hanno affrontato l'America a cavallo tra Otto e Novecento, e fin dentro gli anni Trenta del secolo scorso.

⁷² *Ini*, p. 19. Il villaggio d'origine della novella *Peppino il Lustrascarpe* è Viggiano, in Basilicata; alla fine dell'Ottocento, gli emigranti provenienti da questo sperduto centro urbano divennero proverbiali per le strade di New York, perché tutti loro suonavano strumenti musicali per le strade. Resta quindi da capire quanto, in Ventura, ci sia di vero (se Peppino e i suoi fratelli fossero effettivamente dei viggianesi) e quanto sembra, invece, frutto di stereotipi già consolidati. Piccola curiosità: recentemente, la *rockstar* Billie Joe Armstrong, celebre frontman dei Green Day (rock band californiana), ha dichiarato su Instagram di avere origini italiane, e di essere entrato in possesso di documenti che attestano l'identità del suo bisnonno emigrato in America come abitante di Viggiano.

⁷³ Facendo un banalissimo esercizio di calcolo, sottraendo l'età di una generazione alla data di pubblicazione della novella, il resoconto di Ventura ci porta addirittura al 1863, cioè agli anni dell'Unità d'Italia. Pare quasi che il mito italiano dell'America (concepita come terra d'evasione e di riscatto sociale) si sia diffuso tra le fasce più larghe della popolazione assieme al processo di unificazione. Ciò porta a credere che le condizioni di vita nel nuovo stato unitario fossero difficili sin dalla fondazione del Regno. Non si spiega altrimenti questa ricostruzione di Ventura, che considera ormai radicato il fenomeno dell'emigrazione dalla Basilicata verso altre regioni e poi oltreoceano.

⁷⁴ Nel giornalismo americano di fine Ottocento si cominciò a distinguere tra *old emigration*, di matrice nord-europea o meglio ancora germanica, e *new emigration*, che aveva invece connotati meridionali e orientali.

Nel 1884, Giuseppe Galli pubblica a Milano il reportage *New-York* di Ferdinando Fontana, noto giornalista e socialista militante. Fontana si era recato negli Stati Uniti nel 1881, con lo scopo dichiarato di «stilare il proprio documentario verbale su quello che definisce *semenzajo umano*, sulle schiere di umili lavoratori costretti a emigrare». ⁷⁵

L'analisi di Fontana è impietosa e volutamente scandalosa; non dobbiamo dimenticare, infatti, che egli fu tra i più importanti esponenti della scapigliatura milanese e che proprio dall'esperienza lombarda trasse larga parte del suo impianto narrativo. Secondo Iannaccione, Fontana è un «palombaro del sottosuolo» che, con intento dichiaratamente ribelle, intendeva, tanto a Milano quanto a New York, «rivelare il lato nascosto della città» mettendo a nuda i bassifondi e le catapecchie, «oggetto di sdegnose requisitorie contro la società dei ricchi, che schiacciava con indifferenza ed egoismo le esigenze e la dignità degli *scamiciati*». ⁷⁶

Il suo *reportage* è a tutti gli effetti il primo di una tradizione che arriverà sino a Piovene nel secondo dopoguerra: quello della letteratura odeporica, genere prediletto nell'approccio conoscitivo dei nostri intellettuali nei confronti degli Stati Uniti. *New-York* si può idealmente considerare una via di mezzo tra la letteratura dichiaratamente popolare e strumentale di un Ventura e quella ufficiale e politicamente impegnata del De Amicis: il suo *reportage* unisce impressioni personali a riflessioni ideologiche, tirando in ballo la comunità italo-americana e i valori della società statunitense. Come vedremo nei capitoli successivi, *New-York* sembra essere un modello efficace per tutti gli scrittori della generazione successiva; a noi basti, per ora, citare qualche brano capace di darci immediatamente il termometro culturale del mito italiano dell'America.

Quando penetra nei quartieri colonizzati dagli italiani, Fontana non fa sconti agli emigrati che hanno abbandonato la loro terra per quella miseria:

Il contingente più miserevole e numeroso dell'immigrazione lo porgevano gli irlandesi e gli italiani.

Pur troppo alla grossa falange dei lustrascarpe che fa parte della nostra colonia a New York, bisogna aggiungere l'altra grossissima degli spazzaturai. Se si prova una stretta al cuore vedendo le centinaia di italiani curvi ai piedi del proprio prossimo, si ha una sensazione di vero dolore vedendo le migliaia piegar la schiena dinanzi ai mucchi delle immondizie per frugarvi dentro a guisa di cani famelici. ⁷⁷

⁷⁵ Prefazione di GALLI Giuseppe alla prima edizione di FONTANA F., *New-York*, Milano, Galli, 1884, p. 12.

⁷⁶ IANNAZIONE Antonio, introduzione a FONTANA F., *New-York*, Genova, Lampi di stelle, 2006, p. 36.

⁷⁷ FONTANA Ferdinando, *New-York*, cit., p. 200.

Larga parte del testo di Fontana è occupata a smascherare le utopie americane con la cruda realtà newyorkese. Traendo spunti dagli emigranti ammassati nei quartieri poveri della città, lo scrittore constata che le facili promesse di guadagno, ricchezze e lavoro non trovano riscontro nella vita reale; si rammarica per le generazioni perdute in terra straniera, e conclude con una lunga requisitoria alla società americana, colpevole di essersi abbandonata alla frenesia modernista senza tener conto dell'animo dell'uomo:

La parola *Business* sembra attorcigliarsi attorno ai cervelli e ghermirli (acaro endemico di nuovo germe) con quelle sue tre *ss*, le quali hanno l'aria di serpentelli sibilanti, dal morso fatale; e la parola *Dollar* vi martella sopra grave, con un certo che di maestosamente strapotente nel suono aperto e largo.⁷⁸

Dopo la critica all'eccessivo materialismo americano – che gli emigranti scambiano per sicurezza economica, rifugio dalla miseria perenne della madrepatria – Fontana non risparmia neppure la civiltà meccanizzata, attaccando New York con una dura critica alla sua frenesia:

E la sera, quando voi state per addormentarvi la prima volta in America, vi giunge ancora ogni minuto l'eco ripetuta di un fischio di macchina, di quel tal fischio roco e prolungato, che ricorda il rantolo tetro d'un bove sgozzato in agonia, e che vi ha salutati appena in porto. E quel fischio sembra ripetervi: «felici voi, macchine umane! Almeno voi potete riposarvi, la notte! Per noi macchine di ferro, invece, il riposo non esiste!».

In questo mondo vertiginoso dalle subite fortune e dalle subite rovine, dagli assalti disperati e penosi e dalle disfatte disastrose, in questo mondo, insomma, in cui voi siete arrivati da poche ore, certo mille e mille macchine umane in quel momento, invece di riposare come voi continueranno, nel tumulto dei pensieri, dei timori, delle speranze, dei tentativi e delle disperazioni, a rimanere in sussulto.⁷⁹

Il testo di Fontana piomba come un fulmine a ciel sereno sul panorama letterario italiano, che fino a quel momento s'era occupato di emigrazione o attraverso la poesia (è appena uscito il componimento *Emigranti* di De Amicis) o attraverso qualche scarna riflessione di matrice socialista (si pensi a Ojetti e Giacosa). Con uno stile fortemente anticonvenzionale, Fontana mette a nudo il mito americano, la sua realtà molto spesso abbruttita, e tocca con mano la profonda ambiguità statunitense, quella complessa «attrazione-repulsione» di cui parlava Marazzi, focalizzandosi sugli

⁷⁸ *Ivi*, p. 53.

⁷⁹ *Ivi*, p. 57.

effetti che questa dicotomia provocava sugli emigranti; per tutti questi motivi, il testo di Fontana, qui toccato tangenzialmente, tornerà molto utile più avanti, quando cercheremo di individuare le radici letterarie del mito americano in Italia.

Come abbiamo visto, dunque, 1884 è un anno ideale per tirare le prime somme del mito americano. Con il definitivo avvio della Grande Migrazione, tre esperienze letterarie si compenetrano a vicenda restituendoci uno spaccato piuttosto attendibile dell'esperienza migratoria, e dell'orizzonte d'attesa suscitato dagli Stati Uniti tanto in chi partiva quanto in chi restava. Mentre De Amicis si sofferma sul viaggio e sulle implicazioni etiche e sociali della migrazione, arrestandosi alla vista del porto (nel suo caso Buenos Aires), Ventura ci porta direttamente *dentro* la vita dell'italiano in America. Lo fa attraverso un personaggio che ci ricorda Pinocchio: un bambino ingenuo, che fa come gli è stato detto, che non tiene neppure un nichelino per sé e cerca di mantenere intatta la propria infanzia dinanzi alle brutali logiche del lavoro americano. Infine, a far cadere le illusioni di una società italo-americana che vuole ostinatamente mostrarsi stabile e contenta del proprio destino, interviene Fontana, che con la sua penna caustica distrugge il «mito americano» e dissacra le condizioni di vita della «colonia» italiana a New York alla fine dell'Ottocento.

Grazie a De Amicis, Ventura e Fontana, possiamo dunque dedurre che nell'ultimo quarto del XIX secolo esistesse già un mito italiano dell'America incredibilmente codificato, e declinato soprattutto nella sua forma popolare. Un insieme piuttosto eterogeneo di racconti ed esperienze personali, più o meno travisati, che, come vedremo nel prossimo paragrafo, ebbero molto da condividere con la mitologia cristiana e trovarono uno sfogo potente nelle canzoni popolari.

L'America è ormai parte della nostra vita; è entrata nelle città e nei villaggi, diventando una interlocutrice affascinante per ogni classe italiana. Un pezzo alla volta, assembleremo un complesso mosaico in grado di restituire, almeno parzialmente, la complessa immagine di un mito sfuggente, che di decennio in decennio si configurerà sempre di più, sino a diventare un elemento fondamentale della letteratura italiana nel ventennio fascista.

7. L'America, la Bibbia, le donne

Non è raro imbattersi, al giorno d'oggi, in *revivals* più o meno precisi della vecchia civiltà contadina italiana. Si tratta spesso di ricostruzioni patrocinate da enti locali con lo scopo, più o meno dichiarato politicamente, di salvaguardare le radici pre-industriali d'Italia di fronte a un mondo sempre più globalizzato, anglicizzato e ultra-connesso.

Riflessioni identitarie a parte, un ruolo fondamentale in queste ricostruzioni è svolto dalle canzoni popolari. Secondo lo storico Emilio Franzina,

Alle soglie della nuova fase dell'emigrazione italiana che si convertirà, intorno al 1890, in un fenomeno irrimediabilmente strutturale [...] vi è una sicura vocazione *necroforica* o una sopravvalutazione, nel bene o nel male, degli elementi di acuta nostalgia che l'allontanamento procura, diffondendo il cosiddetto mal di paese.⁸⁰

La maggior parte di queste canzoni riguardano il lavoro o l'emigrazione, e talvolta questi due temi vengono presentati assieme, uniti da un'atmosfera quasi sempre luttuosa e oscura. A noi risulta pressoché impossibile addentrarci con cognizione di causa nella galassia musicale delle varie località italiane; una civiltà frazionata e complessa come quella della penisola ha reagito in modi originalissimi e interessanti al fenomeno dell'emigrazione, e a noi conviene, per i fini di questa ricerca, basarci su una campionatura musicale ristretta, individuando gli elementi principali che ci permettono di avere un'idea generale del fenomeno.

Il mito italiano (o meglio, più propriamente, contadino) dell'America parte dalla concezione di *Terra Promessa* che, mutuata dal mondo biblico, viene adattata al sogno d'evasione di cui si parlava nei paragrafi precedenti. L'America diventa una sorta di paradiso terrestre; un *altrove* edenico dove le fatiche dei poveri, degli ultimi, dei lavoratori, vengono finalmente ripagate; un nuovo mondo da dove piovono le rimesse degli emigrati, che a casa diventano il simbolo tangibile della redenzione – la salvezza personale raggiunta a suon di dollari.

La cultura musicale e popolare di radice cristiana si salda alla perfezione con il tema migratorio. Nella tradizione meridionale esiste una canzone, comunemente intitolata *La preghiera dell'emigrante*,⁸¹ che è un accorato appello alla protezione della Madonna. Nel testo (tradotto in italiano dai vari dialetti) si legge:

Madonna, guarda e proteggi tutti gli emigranti
Madonna, ti prego accogli tu la mia preghiera
Madonna, vorrei che confortassi mamma mia.

La ridondanza verbale è tipica delle preghiere, così come la struttura paratattica estremamente semplificata. L'appello alla Madonna non è per nulla una sorpresa, dal momento che l'adorazione della Madre di Cristo era molto viva soprattutto nel Meridione; gli emigranti, che

⁸⁰ FRANZINA Emilio. *Dall'Arcadia in America. Attività letteraria ed emigrazione (1850–1940)* cit., p. 61.

⁸¹ Esistono un numero imprecisato di versioni – cantate e recitate – della *Preghiera dell'emigrante*. Spesso variavano da regione a regione, talvolta da villaggio a villaggio.

partivano lasciando a casa la moglie e la madre, spesso si rifugiavano nell'unica figura femminile che potessero portare con sé oltre la traversata oceanica.

Cantare significava mandare a memoria melodie, ricordi ed elementi peculiari della propria tradizione. I migranti, ovunque andassero, avevano sempre con sé degli strumenti musicali; Rolle, in particolare, ci ricorda come, finanche nel più sperduto paesino di minatori, i migranti cantassero il loro *corpus* di canzoni tradizionali per non dimenticare la terra natia.⁸²

Ma gli elementi biblici, che determinano molto spesso struttura verbale e composizione melodica dei brani, non sono quelli dominanti. L'elemento centrale è ovviamente la preservazione della memoria, il ricordo orale del villaggio natio: sembra lapalissiano trovare un po' ovunque riferimenti alla terra, alla madre, alla famiglia e ai compaesani.

Riprendendo uno scambio di battute di *Sull'Oceano* di E. De Amicis:

osservai che «quando sono in America, [gli emigrati] ricordano e amano la patria». Egli s'appoggiò al parapetto, rivolto al mare. Poi rispose: «Amano la terra, non la patria».⁸³

La terra, dunque, non la patria. Gli affetti familiari, la vita del villaggio, la tradizione contadina destinata ad essere distrutta dalla soverchiante potenza della civiltà meccanica. Per un emigrante, a quel tempo, la società americana doveva risultare incomprensibile: la maggior parte degli emigrati non aveva mai visto una grande città prima di Genova o Napoli (dove ci si imbarcava) e non aveva mai potuto ammirare all'opera una macchina a vapore prima di salire su un transatlantico. Di fronte a questa nuova realtà drammatica, trapiantati in un terreno sconosciuto e difficile, gli emigrati costruirono un *corpus* di canzoni in cui era più importante ricordare la terra natia che celebrare quella nuova.

Per tutti questi motivi la figura fondamentale, nelle canzoni popolari, risulta essere quella della madre. Abbiamo già accennato che nella civiltà contadina, e in quella italiana in particolare, la madre è al centro della famiglia e dell'immaginario di ogni individuo. La maggior parte delle canzoni degli emigranti riguardano il dolore della madre abbandonata; una ferita che può uccidere. Così, in *Parlatemi di mamma mia*,⁸⁴ il cantore chiede notizie della madre ai compaesani che lo hanno raggiunto, temendo che questi gli tengano nascosta la notizia della sua morte.

⁸² Sempre Rolle riferisce che i tre oggetti con cui venne a codificarsi lo stereotipo dell'emigrato italiano negli Stati Uniti furono il vino, il coltello e la fisarmonica. Dopotutto, nella *vulgata* occidentale da secoli l'italiano era considerata lingua musicale per antonomasia e a tutti i suoi parlanti si riconosceva (quasi aprioristicamente) una melodiosità innata.

⁸³ DE AMICIS Edmondo. *Sull'oceano*, cit., p. 102.

⁸⁴ Canzone di origini presumibilmente napoletane. Non ci sono però dati sicuri.

Ma la madre è anche madre-terra, legame ancestrale con i luoghi attorno al villaggio natio. Così la stessa tensione lirica adoperata per la madre la si ritrova nella versione (modernizzata) che Domenico Modugno ha offerto di *Amara terra mia*, desolante elegia di una qualsiasi provincia dell'Italia meridionale:

per le campagne non c'è più nessuno
addio, addio amore
io vado via, amara terra mia.

Quell'*addio, addio amore* potrebbe benissimo essere rivolto all'amante, alla moglie, persino alla prole. E invece lo riscopriamo nel senso di sentimento d'appartenenza, di *philia* nei confronti dei luoghi cari, in cui, tra stenti e miserie, la famiglia ha vissuto per generazioni. La terra è *amara*, e ciò implica una evidente contrapposizione con la terra *dolce* dell'emigrazione. Si tratta di un inno struggente, che fa capire quanto la miseria fosse terribile e generalizzata: «per le campagne non c'è più nessuno», interi villaggi si sono spopolati, la gente è partita cercando una sorte migliore. L'America, per l'emigrato, è una necessità; alle canzoni spetta il compito di tenere in vita la tradizione.

Altro aspetto di non secondaria importanza riguarda l'amore. La maggior parte degli emigrati che lasciavano il paese d'origine era sposata e aveva dei figli; questa condizione, che assomigliava *de facto* a una separazione, produsse un notevole *corpus* di canzoni, relative tanto ai mariti quanto alle mogli. La preoccupazione principale degli emigrati era quella di perdere il controllo sulla famiglia. Così, alcune canzoni hanno melodie e testi dichiaratamente struggenti, come in *Storia di un emigrante*, che è tra le più conosciute:

una voce di bimbo lontano
gridava «torna papà, stammi vicino!»
ascolta fio mio queste parole
di' alla mamma che vi voglio bene
vi chiedo perdono se vi ho fatto male
la lontananza questo ci fa fare.

«La lontananza» era in grado di trasformarsi in un'arma terribile, in un dolore insopportabile. Non furono pochi i migranti che tornarono a casa dopo un periodo negli Stati Uniti; si trattava solitamente di uomini e ragazzi isolati, che faticavano ad inserirsi nella società d'arrivo e preferivano tornare al proprio villaggio, magari senza un soldo, piuttosto che sopportare ulteriormente la condizione disperata dell'immigrato in un paese come l'America.

Per le donne, fossero esse fidanzate o mogli, la situazione era drammatica. Molto spesso non partivano coi mariti, e solo in alcuni casi li raggiungevano successivamente in America. Erano le cosiddette «vedove bianche»: donne sposate ma senza un vero e proprio marito al fianco, mogli che vivevano delle rimesse inviate dall'America, e che, nei casi più sfortunati, potevano essere abbandonate a loro stesse. Non era infrequente, infatti, che gli emigrati rimanessero dall'altra parte dell'oceano, disconoscendo la moglie rimasta a casa: ce ne parla anche Luigi Donato Ventura nella sua novella, descrivendo alcuni migranti che non rivedevano l'Italia da otto, dieci, quindici anni, e spesso si riorganizzavano senza preoccuparsi più del contratto matrimoniale stipulato nel villaggio di provenienza.

In *Quando l'alber comincia a fiorire* troviamo un tipico *planctus* femminile. La protagonista si dispera per la partenza del marito come se questo fosse morto; molto spesso, infatti, l'emigrazione veniva vissuta, sentita ed elaborata come fosse un vero e proprio lutto. La nostra cantante dice:

quando sarai alla *Merica*
tu sposerai una *mericana*
e non penserai più di me italiana
e dell'amore che t'ho porta'.
E maledetta ne sia la macchina
Il macchinista e la ferrovia
Che m'han rubato l'amante mio

Un vero e proprio inno anti-modernista, che condanna l'emigrazione e gli strumenti del progresso che la rendono possibile, ma anche l'America e la sua gente, trattata con gelosia e angoscia. Un canto che rende manifesto un trauma personale piuttosto diffuso in alcune regioni d'Italia, e che ovviamente contribuì a costruire quella selva di aspettative e idee che confluirono nel mito italiano degli Stati Uniti.

Abbiamo dunque visto come le canzoni degli emigranti svolgessero soprattutto due ruoli: il primo di preservazione identitaria, che permetteva agli sradicati di non dimenticare le proprie origini idealizzando il paese natale; il secondo, invece, di creazione identitaria, di reinterpretazione della propria esistenza in una terra straniera e talvolta ostile. Proprio per questo, quando le canzoni non parlano della terra e degli affetti abbandonati, cantano con orgoglio le grandi opere rese possibili dalle braccia degli emigranti.

Molto spesso, i nostri connazionali non avevano altro da offrire che le loro braccia. Quindi, li troviamo a dissodare campi vergini, a costruire strade ferrate per i treni, a edificare palazzi, a pascolare greggi immense, a vendere qualsiasi prodotto per i vicoli delle città. E ci sono almeno

due canzoni che rendono giustizia all'industriosità di questi sradicati. Si tratta di pezzi fortemente interpolati tra loro, che meriterebbero una cura filologica senz'altro maggiore di quella che qui, in maniera tangenziale, possiamo offrire. Il primo è *Merica Merica* di Angelo Giusti, composta nel 1875 durante un viaggio verso l'Argentina; la seconda, invece, si intitola *Trenta giorni di nave a vapore*, ed è anonima (come da prassi, nei canti popolari). Le due canzoni si sono influenzate a vicenda, utilizzando lo stesso testo con due melodie diverse. Come si può vedere, le tematiche (e le parole) sono pressoché identiche, e i ritornelli sembrano essere il solo elemento che differenzia chiaramente le due canzoni.

Dalla Italia noi siamo partiti	RIT.
Siamo partiti col nostro onore	
Trentasei giorni di macchina a vapore, e nella Merica noi siamo arriva'.	Trenta giorni di nave a vapore che nell'America noi siamo arrivati
	e nell'America che siamo arrivati
RIT.	
E alla Merica noi siamo arrivati	
no' abbiám trovato né paglia e né fieno	n'abbiám trovato né paglia e né fieno
Abbiám dormito sul nudo terreno,	abbiám dormito sul piano terreno
come le bestie abbiám riposà.	e come bestie abbiám riposà
	abbiám dormito sul piano terreno...

Queste canzoni vennero rielaborate nelle colonie e furono tra i primi strumenti con cui gli emigrati italiani incisero il loro nome nella storia delle Americhe, reclamando un pezzetto di quella civiltà per la quale, spesso, sacrificarono la vita intera. In questi versetti popolari troviamo alcune spie linguistiche che si riveleranno fondamentali nell'analisi del mito italiano durante il Ventennio: «la nave a vapore», simbolo del progresso americano, che si trova a convivere con «la paglia e il fieno» e una vita «da bestie», emblemi di un territorio ancora vergine, violento e incontaminato.

Nelle canzoni, la civiltà statunitense è immaginata soprattutto con angoscia e mistero. Meta lontana per sfuggire alla miseria dilagante in Italia, gli emigranti affrontano l'America come fosse un grande mostro, un polipo terrificante che fagocita rapidamente gli sterminati territori del continente, portandovi ovunque la modernità. Una modernità che non sempre gli italo-americani riuscirono ad assorbire, pena l'isolamento personale e, in definitiva, la sconfitta del sogno americano.

Gli Stati Uniti, infatti, non furono solo un Eden, ma anche una città di Dite. Gli emigrati che partivano dal loro paesello remoto non sempre riuscivano a reggere l'urto di un cambiamento

di vita così totalizzante. Nelle canzoni popolari non si parla mai dell'America in termini dichiaratamente positivi. Gli emigranti sospettano che non sia oro tutto ciò che luccica, come Pascal D'Angelo quando scoprì che le strade di New York non erano rivestite di metalli preziosi; l'Eden americano è visto come l'ultima, disperata possibilità di superare una vita stenti. Ma il prezzo da pagare è altissimo, e nelle melodie degli emigranti lo ritroviamo ad ogni strofa: solitudine, fatica, isolamento, ostacoli linguistici e culturali.

Il mito dell'America è dunque biunivoco, e non può sussistere senza questa doppia forza di attrazione-repulsione che pervade tutta la cultura popolare italiana di fine Ottocento. Se cerchiamo una canzone che possa esemplificare la straordinaria complessità emotiva e ideologica dell'alterità americana, non potremmo che rifarci all'atroce, struggente *Mamma dammi cento lire*.

Contrariamente a ciò che potrebbe suggerire la melodia allegra, la canzone ha radici dolorose e profondissime nella cultura contadina, e proprio per questo è stata analizzata da critici e linguisti con grande attenzione. Il testo non è che una reinterpretazione in chiave moderna di un motivo mitologico antichissimo, chiamato in gergo *Tradimento della madre*, che i contadini hanno rivisitato utilizzando il trauma della migrazione. In origine, il nucleo mitologico doveva avere a che fare con una donna che si sposa senza il consenso della madre, e per questo viene maledetta e punita con la morte. Al matrimonio, però, i contadini hanno sostituito l'emigrazione, l'America, il pericolo che seduce, ammalia e alla fine uccide. Nel testo:

Mamma mia, dammi cento lire	vai pure o figlia ingrata
che in America voglio andar	Che qualcosa succederà!»
Cento lire sì, te li do	'Pena giunta in alto mare
ma in America no e poi no.	bastimento si rialzò.
	I miei capelli son ricci e belli
I fratelli alla finestra:	l'acqua del mare li marcirà
Mamma mia, lascèla andar	E il consiglio della mia mamma
«Vai, vai pure o figlia ingrata	L'era quello la verità
Che qualcosa succederà!	Mentre quello dei miei fratelli
	resta quello che m'ha inganna'

Con la sua melodia allegra che stride sulle parole struggenti, *Mamma dammi cento lire* raffigura il dramma esistenziale dell'emigrazione *tout court*. Ci sono le belle speranze di chi se ne va, i sentimenti di chi resta, la paura irrazionale verso la modernità e il Nuovo Mondo, e una punta di fatalismo che non era per nulla estranea alla civiltà contadina italiana.

Le canzoni popolari riescono a cogliere meglio di qualsiasi *reportage* la costruzione del mito italiano in America. Perché questo mito fu innanzitutto popolare; penetrò con rapidità sorprendente nella società del nostro paese, influenzò comportamenti dei singoli e politiche collettive, e divenne un elemento culturale impossibile da ignorare nel corso del Novecento. Un mito che fu utopia e distopia nello stesso momento; paradossalmente, l'America diveniva Eden e Città di Dite, incapsulata in un mito fatto di necessità, angoscia e solitudine, «temuta e vagheggiata allo stesso tempo».

Per concludere, riprendendo le parole di Franzina, «Gli emigranti non rinunciano a cantare in prima persona le loro peripezie, e non sono isolati i casi di composizione privata di narrazioni in versi che danno notevoli contributi alla formazione dell'immaginario colto». Dalla complessa ferita psicologica generata dall'emigrazione, sbocciano infatti dei canti popolari che molto presto si radicano in profondità nella cultura italiana, e che sebbene provengano «dalla tradizione popolare più genuina» diventano patrimonio diffuso dell'Italia. Sempre secondo Franzina, infatti, «l'emigrazione mette a contatto con realtà nuove e un'umanità diversa per lingua e pelle. Tutto ciò sollecita la fantasia e conferisce all'esperienza migratoria caratteri ora mitici ora favolosi, ora realistici a oltranza»⁸⁵. In poche, brevi parole, dalle corpose radici contadine si può estrarre larga parte dell'ambiguità mitologica legata agli Stati Uniti.

8. I numeri della Grande Migrazione

Stando alle stime di Tirabassi e Audenino,⁸⁶ tra il 1870 e il 1910 circa 55 milioni di europei si stabilirono nei territori americani: la maggior parte dei *new immigrants* proveniva dalle zone mediterranee (italiani, spagnoli, slavi) e dall'Europa orientale (polacchi, romeni, bulgari, armeni). Il fenomeno cominciò a cavallo della grande crisi economica del 1873 e si affievolì in maniera decisiva poco prima della Grande Guerra, arrivando alla chiusura definitiva della frontiera solamente nel 1924, quando il celeberrimo *Immigration Act* stabilì delle irrisorie quote d'ingresso per ogni paese coinvolto nella rotta migratoria tra le due sponde dell'Atlantico (ad esempio, cinquemila partenze l'anno riservate al nostro Paese, laddove quindici anni prima ve n'erano state trenta volte tanto).

Per quanto riguarda l'Italia, si stima che dal 1880 al 1910 circa due milioni e mezzo di italiani lasciarono la loro terra per gli Stati Uniti.⁸⁷ I motivi di fondo erano più o meno sempre gli stessi: la fuga dalla miseria italiana, la speranza di un riscatto sociale, il desiderio di toccare con mano una

⁸⁵ FRANZINA Emilio. *Dall'Arcadia in America. Attività letteraria ed emigrazione (1850–1940)*, cit., p. 91 e successive.

⁸⁶ AUDENINO Patrizia, TIRABASSI Maddalena, *Migrazioni italiane: storia e storie dall'ancien régime a oggi*, cit.

⁸⁷ BERTONE Giorgio. *La patria in piroscifo. Sull'Oceano di Edmondo De Amicis*, cit., p. 16.

società senza classi, fatta vagheggiare dagli agenti delle compagnie di navigazione, che spesso aggiungevano connotati fantasiosi al Nuovo Mondo.

Il mito italiano dell'America produsse risultati impressionanti: spinti dal desiderio di riscatto personale e dal fascino degli Stati Uniti, intorno al 1940, gli italo-americani arrivarono a non meno di quattro milioni di individui, tra emigrati di prima generazione e discendenti di seconda e terza.⁸⁸ Si tratta di una percentuale considerevole della popolazione americana, che divenne decisiva in alcune città come New York (dove è ancora viva la tradizione di eleggere un sindaco di origini italiane, da Fiorello la Guardia in poi) e San Francisco (che fu il capolinea della nostra emigrazione, ed ebbe moltissimi giornali in lingua italiana fino al 1940). Il picco emigratorio si ebbe nel 1906, con oltre trecentomila approdi a Ellis Island in meno di dodici mesi.⁸⁹

Occorre tenere ben presenti questi dati per comprendere quanto sia stata influente e determinante la comunità italo-americana nei rapporti tra i due paesi. Dalla Statua della Libertà al Golden Gate, gli emigrati italiani vissero sulla loro pelle il *mito americano* e contribuirono, assieme alla letteratura e al cinema, alla sua fisionomia nel panorama culturale italiano.

Un mito variopinto, complesso, trasversale, che ha interessato in modi e tempi diversi tutta la società italiana. Sebbene i primi a coltivare un piccolo sogno americano fossero gli esuli risorgimentali (Garibaldi *docet*, con la sua permanenza a New York nel 1850), è grazie ai ceti popolari e alla loro volontà d'evasione che l'America (e in particolare gli Stati Uniti) irruppe nella nostra cultura. Attraverso una narrazione sfuggente, molto spesso orale e ormai irrecuperabile, troviamo quell'*America Terra Promessa* che è terra ambigua, capace di dare e togliere tutto nel giro di un secondo. È terra del trionfo di una modernità che spesso spaventa poiché non è totalmente comprensibile, ma che offre a tutti un riscatto; un Eden industriale dove a tutti è data una seconda *chance*, ma allo stesso tempo una città di Dite, un mostro antropofago che risucchia le energie migliori dello Stato nazionale fresco di unificazione.

La fine dell'Ottocento ci consegna dunque un mito non solo radicato, ma anche complesso e stratificato a livello sociale, che vive una lunga fase di gestazione che parte dal periodo risorgimentale pre-unitario e arriva sino alle prime, decise prese di posizione della cultura ufficiale tanto nei confronti degli Stati Uniti quanto nei confronti dell'emigrazione ad essi relativa.

Come abbiamo visto, il mito nasce nei circoli liberali, dove, riprendendo le parole di Ambra Meda, «gli intellettuali cominciano a guardare all'America come a un *approdo possibile*, una sorta di

⁸⁸ LUCONI Stefano, *La diplomazia parallela: il regime fascista e la mobilitazione politica degli italo-americani*, Milano, FrancoAngeli, 2000, p. 132.

⁸⁹ Ancora statistiche di AUDENINO Patrizia, TIRABASSI Maddalena, *Migrazioni italiane: storia e storie dall'ancien régime a oggi*, cit.

rifugio delle libertà precluse in patria dal ritorno dell'assolutismo»;⁹⁰ dopo una flessione dell'interesse verso l'America nel periodo post-unitario, l'attenzione italiana verso gli Stati Uniti cresce in maniera costante e si radica profondamente nella cultura popolare e dotta.

Un mito trasversale e interclassista, dunque, è quello che pervade l'Italia di fine Ottocento. Seguendo i ragionamenti di De Amicis, scopriamo che, per le fasce subalterne della popolazione, l'America rappresenta un Eden, un paradiso terrestre dove il contadino vessato da obblighi assurdi può ritrovare la propria dignità, e il pastore sfuggire ai rigidi inverni e alla sua vita semiselvaggia.

Tuttavia, grazie a Ventura e soprattutto a Fontana, scopriamo che la stessa America Terra Promessa è una civiltà antropofaga, terrificante, che divora chi non è capace di adattarsi in fretta al selvaggio darwinismo sociale che regola gli Stati Uniti. Alle voci degli intellettuali si aggiungono quelle dei politici e dei proprietari terrieri, che vedono nell'America un pericoloso sogno d'evasione che rischia di spopolare le campagne e di vanificare la difficile unificazione nazionale con una crisi demografica senza precedenti. Canzoni popolari, almanacchi e letteratura di consumo, resoconti orali e lettere dei parenti lontani concorrono a completare questo puzzle complesso che continuiamo a chiamare *mito italiano dell'America*.

Ed è possibile, alla luce di tutte le testimonianze che abbiamo richiamato, stabilire gli elementi fondamentali di questo complesso mito culturale italiano, che si affaccia al Novecento con una stratificazione davvero sorprendente.

⁹⁰ MEDA Ambra. *Al di là del mito: scrittori italiani in viaggio negli Stati Uniti*, cit., p. 13.

Capitolo 2 –

IL PROIETTILE, IL NIDO, LA PAURA ROSSA

City without history and without legends,
City without scaffolds and without monuments,
Ruinless, shrineless, gateless, open to all wayfarers,
To all the carriers of dreams, to all the burden bearers,
To all the seekers for bread and power and forbidden ken;
City of the Common Men
Who work and eat and breed, without any other ambitions,
O Incorruptible Force, o Reality without visions,
What is between you and me?

Arturo Giovannitti, *New York and I, Collected Poems*, 1960.

Finora ci siamo soffermati sulle origini del mito americano, indissolubilmente legate a un valore politico di base (quello liberal-risorgimentale) e a un forte carattere popolare (quello forgiato dalla Grande Migrazione); per tutta la seconda metà dell'Ottocento esso deve essere inteso come sogno d'evasione, come *altrove* inafferrabile che poi, a contatto con la realtà, tende a dissolversi in un realismo difficile da comprendere per i nostri connazionali, intellettuali o analfabeti che siano.

Abbiamo dunque individuato il nocciolo duro del mito americano, che sin dalla sua formazione non smarrì mai il proprio carattere ambiguo, basato su coppie antinomiche: utopia-distopia, Eden-Dite, o, per dirla con Marazzi, «attrazione-repulsione». Abbiamo poi disquisito sulle ansie identitarie degli emigrati, che davanti all'ostacolo linguistico e culturale degli americani WASP si sono rifugiati nell'idealizzazione della terra d'origine, ridotta molte volte a un idillio del tutto slegato dalla realtà; ma abbiamo anche notato, praticamente a ogni pagina, quanto fosse potente e capillarmente diffuso il mito rappresentato dagli Stati Uniti come terra vergine, per tutti, senza classismo e ricca di opportunità, esemplificato una volta per tutte dalle fantastiche descrizioni sulla California, l'*Eldorado* per antonomasia alla fine del XIX secolo.

Con l'inizio del Novecento, le testimonianze scritte – da parte di intellettuali famosi e non, ma anche di improvvisati memorialisti d'oltreoceano – cominciano a diventare sempre più numerose. Il mito popolare legato agli Stati Uniti d'America comincia a perdere il proprio tratto distintivo, ossia la narrazione visuale-orale, e assume connotati più precisi attraverso la scrittura.

Ai fini della nostra ricerca, infatti, il primo quarto del XX secolo deve essere visto come un prodromo fondamentale al successivo ventennio fascista. In quest'arco di tempo, che si apre

idealmente con l'assassinio di Umberto I a Imola (29 luglio 1900) e si chiude con la ratifica dell'*Immigration Act* da parte del Congresso (26 maggio 1924), i rapporti tra Italia e Stati Uniti assunsero una corposità senza precedenti, plasmando ulteriormente quel mito italiano dell'America che tanto era stato importante per l'avvio della Grande Migrazione.

Non possiamo infatti comprendere i rapporti del regime fascista con gli Stati Uniti – da un punto di vista ideologico, culturale e politico – se non consideriamo questo importantissimo retroterra storico: attraversando alcuni eventi capitali come la Grande Guerra e la Paura Rossa, viaggeremo nelle acque agitate dei primi venticinque anni del Novecento cercando di capire in che stato si presentasse il mito italiano dell'America all'alba della fascistizzazione della penisola.

Da un punto di vista metodologico, dunque, si è scelto di proseguire per date-simbolo, cercando di restituire uno spaccato efficace dei rapporti tra Italia e Stati Uniti, delle condizioni della «colonia» in America, e del mito in sé. Dopotutto, queste tre variabili si influenzano a vicenda e non è possibile escludere anche una sola tra storia, letteratura e politica; nei prossimi paragrafi, dunque, oscilleremo con attenzione tra questi tre versanti della ricerca, cercando di tenere ben saldo il timone della nostra navigazione scientifica e culturale. Ci siamo lasciati alle spalle un ideale triangolo mitologico il quale, alla fine dell'Ottocento, doveva la sua esistenza in massima parte alla società italiana di partenza, con contributi minimi da parte degli Stati Uniti e delle neonate comunità all'estero. Come vedremo, nel 1924 il triangolo da noi disegnato subirà notevoli modifiche, e soprattutto estenderà la propria superficie.

1. Il radicalismo negli Stati Uniti

Il 29 luglio 1900, il re d'Italia Umberto I si recò a Monza per concludere solennemente i campionati ginnici italiani. Si trattò di una mossa politica: tra le varie squadre partecipanti vi erano anche quelle di Trento e Trieste, città simbolo della propaganda irredentista che da diversi anni infuocava il dibattito politico italiano. Secondo Ugoberto Afassio Grimaldi, da cui riprendiamo l'aneddoto,¹ il re si disse «fiero di essere in mezzo a tanti giovani italiani» e pronunciò in discorso che scatenò un «uragano di applausi». Tra la folla che acclamava il re, però, si trovava un uomo armato di rivoltella: il suo nome era Gaetano Bresci. Approfittando del frastuono, egli sparò tre colpi in direzione del Re, che a causa del gran caldo non indossava la solita cotta di maglia protettiva.

¹ AFASSIO GRIMALDI UGOBERTO *Il re buono*, Milano, Feltrinelli, 1970, p. 446

I proiettili gli furono fatali; raggiunto all'addome e alla gola, il re poté solamente accasciarsi sul sedile della sua vettura e pronunciare le sue ultime parole, riportate da tutti i giornali dell'epoca.²

Questo aneddoto si riallaccia curiosamente alla nostra ricerca, dal momento che l'attentatore era un emigrato toscano il quale aveva trascorso quasi metà della sua vita negli Stati Uniti. Il trentenne Gaetano Bresci, infatti, veniva da Paterson, cittadina industriale del New Jersey, nota già all'epoca per le pericolose idee anarchiche che infiammavano i lavoratori locali.

Nel suo splendido volume *Ho ucciso un principio. Vita e morte di Gaetano Bresci, l'anarchico che sparò al re*, Paolo Pasi riporta con precisione la vita e la sofferta psicologia di un emigrato che ascolta con attenzione i «lamenti» della madrepatria, e che alla fine decide di intervenire personalmente negli eventi nazionali. Secondo Pasi, infatti,

il primo colpo è per i morti di Milano, le vittime pallide e sanguinanti del generale Bava Beccaris, per il potere che elargisce medaglie agli assassini e piombo agli sfruttati [...] Il secondo colpo è per i compagni di Paterson, costretti all'esilio, per gli operai e le operaie che la fame e le persecuzioni hanno allontanato dalle proprie case. Per tutti gli anarchici reclusi. [...] Il terzo colpo è per l'infanzia breve trascorsa a Prato, negata e avvilita dal lavoro ottimizzato che non dà tregua.³

Nei tre proiettili, nelle motivazioni che spingono un uomo a riattraversare l'Oceano per compiere un delitto efferato, noi possiamo leggere le conseguenze politiche e sociali di un fenomeno drammatico e incontrollato, con cui ora si doveva assolutamente fare i conti.

Gaetano Bresci fu infatti una conseguenza della Grande Migrazione; egli appartenne alle migliaia di sradicati che lasciarono il paese cercando una sorte migliore, e che finirono per radicalizzarsi al contatto con gli esuli rivoluzionari europei che facevano del proselitismo negli Stati Uniti. Non fu difficile, per questo giovane proveniente dal contado declassato dalle imposte dell'Italia umbertina⁴, trovare pane per i propri denti a Paterson, dove secondo Jacopo Bernardini trovarono rifugio la maggioranza «dei sovversivi italiani costretti a lasciare l'Italia dopo l'emanazione delle leggi crispine in materia di ordine pubblico».⁵ Paterson era infatti una città per metà italoфона e la migliore descrizione l'ha fornita Petacco nella sua biografia dedicata al regicida:

² Il "Corriere della Sera": «Avanti, credo di essere ferito». Edizione del 30 luglio 1900, consultabile negli archivi online del giornale.

³ PASI Paolo, *Ho ucciso un principio. Vita e morte di Gaetano Bresci, l'anarchico che sparò al re*, Elèuthera, Milano, 2014, p. 123.

⁴ Cfr. PETACCO Arrigo, *L'anarchico che venne dall'America. Storia di Gaetano Bresci e del complotto per uccidere Umberto I*, cit., p. 24. Petacco ha ricostruito, nei primi due capitoli, la parabola della famiglia Bresci, che a causa dei salassi fiscali degli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento perse la relativa agiatezza garantita da un podere di proprietà nella provincia lucchese.

⁵ BERNARDINI Jacopo, *L'omicidio di un principio: Gaetano Bresci l'attentatore del re e l'Italia nella "crisi di fine secolo"*, consultato il 22 giugno 2018 sul sito della rivista "Parentesi Storiche".

Paterson, nel New Jersey, era una città tutt'altro che attraente. Sporca, sprovvista di fognature, con l'aria sempre ammorbata dal fumo che si levava dalle tristi filande in mattoni rossi, era composta di case di legno che si ammassavano le une sulle altre lungo il viadotto ferroviario che tagliava in due l'abitato.⁶

Una città dove «un terzo degli abitanti porta ancora cognome italiano» e negli anni Sessanta si potevano leggere giornali nella nostra lingua. Un agglomerato celebre, sulle due sponde dell'Atlantico, proprio per la sua grande influenza politica: qui, infatti,

gli anarchici italiani leggevano molto e discutevano moltissimo. [...] Tra l'80 e il '90 continuarono a combattere le loro battaglie politiche come se fossero rimasti in Italia, e continuarono a considerare gli Stati Uniti non come la loro nuova patria, ma come una palestra un cui, grazie alla tolleranza degli ospiti, era possibile preparare liberamente il trionfo della rivoluzione in Italia.⁷

La cittadina divenne molto famosa per la violenza degli scioperi; sempre secondo Petacci, quando Bresci arrivò in città si trovò immediatamente a proprio agio nei circoli anarchici locali, che celebravano come martiri politici tutti gli attentatori che, nel decennio precedente, avevano abbattuto i «tiranni» o i loro collaboratori.⁸

I sindacalisti italiani erano in prima linea sul fronte della «lotta al capitale», come veniva definita allora⁹, e nella «fondazione delle società di mutuo soccorso e dei giornali»;¹⁰ Gaetano Bresci, autodidatta e sempre più interessato alle idee anarchiche e dell'utopismo di sinistra, fu tra i numerosi che aderirono alle associazioni sorte negli Stati Uniti. L'omicidio di Umberto I non è che il risultato di un lungo lavoro di preparazione politica, ed è una singolare spia storica che ci permette di comprendere quanto i rapporti tra Italia e Stati Uniti si stessero stringendo, soprattutto grazie all'azione dei milioni di emigrati che continuavano a fare la spola tra le due sponde dell'Atlantico.

Come abbiamo visto, gli italiani di Paterson costituirono in tutto e per tutto una *exclave* italiana in territorio americano. Solo alla luce di queste particolari condizioni sociali, infatti, possiamo cogliere le «peculiarità» della colonia italiana negli *States* in cui s'inserisce l'azione – altrimenti incomprensibile – di Bresci. Questi rifletté per ben due anni sulla sofferta decisione di

⁶ PETACCO Arrigo, *L'anarchico che venne dall'America. Storia di Gaetano Bresci e del complotto per uccidere Umberto I*, cit., p. 95.

⁷ *Ivi*, p. 26.

⁸ Dal 1878 al 1898, gli anarchici italiani colpirono in Italia, Spagna, Austria e Francia, arrivando ad uccidere persino l'imperatrice asburgica Elisabetta.

⁹ DI BERARDO Stefano, *La poesia dell'azione. Vita e morte di Carlo Tresca*, Milano, FrancoAngeli, 2013, p. 34.

¹⁰ AUDENINO Patrizia, TIRABASSI Maddalena, *Migrazioni italiane: storia e storie dall'ancien régime a oggi*, cit., p. 107.

abbandonare la famiglia e gli amici di Paterson allo scopo di vendicare le vittime del governo umbertino; in una lettera scoperta da Petacci all'Archivio di Stato, nel 1900 Bresci scriveva:

Quanto a stare in Italia, mi piacerebbe più che in America, ma non potrei adattarmi nuovamente alle misere condizioni in cui siamo costretti a lavorare nella nostra Patria... terra!¹¹

Poche righe altamente significative. La lettera è datata 19 luglio; siamo a dieci giorni dall'attentato e Bresci sembra un normalissimo emigrato, che come tanti altri fa la spola tra gli *States* e il paese d'origine rendendosi conto della miseria che attanaglia l'Italia. «Il comportamento che egli mantenne in quella tragica vigilia è per molti aspetti sorprendente»: si vestiva alla moda, ci teneva a far sapere che i denari non gli mancavano, e che in America aveva fatto una discreta fortuna. Insomma, dietro alla facciata del più classico degli emigranti tornato a casa, nessuno avrebbe potuto sospettare la ferocia dell'anarchico «individualista», che giudicava le masse ignoranti e inabili all'azione, e che si assunse la responsabilità di compiere il delitto.

Petacci ha ricostruito con precisione il momento esatto del regicidio; Gaetano Bresci sparò alla fine del concorso ginnico, provando a dileguarsi in mezzo alla folla in preda al panico. Senza l'intervento dei carabinieri sarebbe però stato linciato dai presenti. Riprende ancora Petacci:

La notizia dell'uccisione di re Umberto giunse a Paterson la mattina del 30 luglio 1900, provocando grande tripudio fra gli anarchici italiani. [...] Quando si seppe che l'uccisore era uno di Paterson, l'eccitazione raggiunse il colmo.¹²

Mentre nella colonia anarchica si festeggiava e si banchettava in nome del delitto, l'assassinio di Umberto I fu un dramma per tutta la classe dirigente europea. Il nuovo secolo si apriva nel segno di un altro attentato di matrice anarchica, sinistro preludio all'omicidio dell'Arciduca Francesco Ferdinando; i regnanti d'Europa si resero conto di quanto fosse problematico l'anarchismo radicale italiano, che già nei decenni precedenti aveva destabilizzato alcuni paesi vicini e ora minacciava di «infettare» anche l'altra costa atlantica; infine, il governo sabauda comprese che era necessario controllare e influenzare le cospicue comunità italiane all'estero, nel tentativo di tenere sott'occhio gli individui più pericolosi e di esercitare un controllo politico sulla Grande Migrazione. Le leggi crispine del 1898, le dichiarazioni di Stato d'Assedio e le repressioni poliziesche non bastarono più; non a caso, proprio nel 1901 – a pochi mesi di distanza

¹¹ Cfr. PETACCO, Arrigo, *L'anarchico che venne dall'America. Storia di Gaetano Bresci e del complotto per assassinare Umberto I*, cit., p. 23-24.

¹² *Ivi*, pp. 54-55 e 67.

dall'omicidio di Umberto I – il ministero degli Esteri prese sotto la propria responsabilità l'intero processo migratorio, con l'obiettivo dichiarato di proteggere gli emigranti, ma anche di controllarli:

dapprima, con la Destra al potere, attore principale fu il Ministero dell'Agricoltura: che ne sarà dei campi italici, se continua di questo passo la fuga dei contadini? E i provvedimenti ministeriali, come la circolare Lanza del 18 luglio 1873, intendevano combattere o quanto meno rallentare un esodo ritenuto anomalo e dannoso. Con la prima legge sull'emigrazione, la legge Crispi del 30 dicembre 1888, fortemente avversata da Francesco S. Nitti in un opuscolo emigrazionista uscito lo stesso anno, è il Ministero degli Interni a porre una serie di ostacoli che rendono più viscoso il flusso, ed evitano che si trasformi in un espediente di renitenza di massa alla leva, e meno esplicitamente di evasione della «tassa unica al mondo», come De Amicis definisce l'imposta sul macinato. Solo con la successiva legge del 1901, della questione s'investe il Ministero ragionevolmente più consono, quello degli Esteri, e si avanza qualche intervento protettivo del viaggio e del collocamento d'oltremare,¹³

costruendo un apparato burocratico in grado di seguire il migrante lungo tutta la traversata, tutelandolo contro le speculazioni delle agenzie di navigazione e mettendolo in guardia contro i rischi politici presenti in America. I pericoli – e le truffe – a cui andavano incontro gli emigrati sono stati efficacemente dipinti da Fernando Fontana, che visitò New York alla fine dell'Ottocento:

chiesi ai poveracci chi aveva dato loro quell'indirizzo. Mi risposero che l'aveva dato loro “quel signore” che era venuto nei loro paesi per “portarli in America”. Loro gli avevano sborsato duecento franchi a testa per venire a New-York, da dove “quel signore” li doveva poi condurre all'interno. Là avrebbero trovato campi bellissimi, terreni magnifici che rendevano il rendibile, insomma mari e monti. Loro non dovevano spendere neppure un soldo dappiù delle duecento lire per andare fin là. [...] Io ero testimone di un vero tentativo di assassinio. Già, pochi giorni prima, sui giornali italiani di Nuova York, era stata pubblicata una dichiarazione di certo signor Morosini, persona facoltosa e assai nota nella nostra colonia, nella quale egli denunciava il tiro fattogli da un incettatore di contadini italiani nell'inviare a lui una schiera di immigranti, vittime del suo inganno infame. – questa era la seconda edizione della truffa vigliacca. [...] Attorno a quei poveri

¹³ BERTONE Giorgio. *La patria in piroscifo. Il viaggio di Edmondo De Amicis*, cit., p. 11.

veronesi, s'erano messe a girellare delle faccie di cattivo augurio, le faccie dei notissimi *bossi*...¹⁴

Fontana definisce «vero e proprio tentativo di assassinio» le spregiudicate campagne di reclutamento delle agenzie di navigazione, che spedivano nell'entroterra i loro agenti incaricati di vendere a qualsiasi costo i biglietti per la traversata oceanica. L'inganno era facile: bastava solleticare l'animo insofferente dei contadini immiseriti, e farsi consegnare dalle famiglie tutti i denari di cui disponevano, per poi abbandonarle subito dopo l'imbarco. Alcuni episodi di truffa appartengono a scrittori più tardi, come il siciliano Sciascia, che non di rado si soffermò sulle condizioni impietose degli emigranti raggirati; come infatti ribadiscono Tirabassi e Audenino,

il collocamento degli italiani era nelle mani dei privati. Ciò dette adito al diffondersi del *padrone system*, dei *boss*, italiani già da tempo negli Stati Uniti che, giocando sull'ignoranza della lingua e del funzionamento della società statunitense dei propri connazionali, li sfruttavano.¹⁵

Gli emigrati abbandonati al loro destino, finivano dunque nella rete semi-mafiosa dei *boss* o andavano a ingrossare le fila del sottoproletariato metropolitano. Nel caso di Paterson, che fu sostanzialmente un'eccezione,¹⁶ invece, questo vuoto angosciante venne riempito dalla politica, dall'ideologia anarchica e socialista, che era capace di generare risultati impressionanti.

Gaetano Bresci fu il risultato più visibile di una spersonalizzazione a cui gli emigrati reagivano con le poche armi a loro disposizione. Mentre a New York, Chicago e Boston i nostri connazionali si ghettizzavano volentieri, ricreando l'ambiente familiare dei paesi nati e rifiutando molto spesso il contatto con il mondo anglosassone circostante, a Preston fu il credo politico a ridare fiducia agli esiliati. Ferocemente aggrappati alle notizie della madrepatria, gli emigrati dimostravano di non considerare *permanente* la loro presenza in America, lasciandosi sempre uno spiraglio aperto su un possibile ritorno nella madrepatria.

Nel caso in questione, il ritorno di Gaetano Bresci costrinse i governi di Italia e Stati Uniti a porre fine alla fase caotica e disorganizzata della Grande Migrazione. A ridosso degli anni demograficamente più acuti (trecentomila sbarchi nel solo 1906) Washington e Roma si mostrarono desiderose di regolarizzare il flusso migratorio. Avere un controllo maggiore su altri

¹⁴ FONTANA Ferdinando, *New-York*, cit., p. 22.

¹⁵ AUDENINO Patrizia, TIRABASSI Maddalena, *Migrazioni italiane: storia e storie dall'ancien régime a oggi*, cit., 71.

¹⁶ Secondo Petacco, gli emigranti italiani di Paterson godevano di una buona reputazione. Innanzitutto, erano quasi tutti del centro-nord, operai specializzati del settore tessile; inoltre, erano quasi tutti alfabetizzati e si dotavano di circoli politici che non disturbavano in alcun modo l'Unione. Questa piccola oasi italiana ebbe sicuramente una fortuna maggiore rispetto ai tanti ghetti urbani che si sarebbero formati in quegli anni le *Little Italies*.

possibili «Bresci», su altre schegge impazzite incapaci di adattarsi al clima americano o di staccarsi dalla lotta politica italiana, divenne una delle priorità dei governi successivi.

In conclusione, la vicenda di Gaetano Bresci dimostra quanto le comunità italo-americane cominciassero ad avere una propria voce politica autonoma, ancora singhiozzante, ma capace di influenzare addirittura le vicende di intere nazioni. Le «colonie» non potevano essere più abbandonate a loro stesse; si doveva iniziare una lenta operazione di recupero, atta a trasformare i nostri emigrati in una forza politica coesa e cosciente, che avrebbe dato i suoi primi frutti a partire dagli anni Venti.¹⁷

Improvvisamente, l'omicidio di Umberto I fece aprire gli occhi a chi ancora considerava gli Stati Uniti una terra vergine, primitiva e ricca di possibilità. Come avrebbe scritto David H. Lawrence, «l'America non è mai stata comoda, tanto meno oggi»;¹⁸ nel nostro caso, pare proprio che l'*oggi* della cultura italiana sia rappresentato da Gaetano Bresci, eclatante rivelatore delle conseguenze epocali di una emigrazione – e di un mito – che erano cresciuti a dismisura sul finire del secolo precedente.

2. Il nido dell'emigrato

Abbiamo visto come il radicalismo politico tollerato negli Stati Uniti avesse generato il regicidio di uno dei sovrani più controversi della dinastia dei Savoia; abbiamo inoltre dimostrato che tanto Washington quanto Roma erano intenzionate a regolarizzare i flussi migratori. Eppure, nei primi anni del Novecento, la situazione era ancora abbastanza fluida e le correnti migratorie incredibilmente forti.

L'esperienza dell'emigrazione, infatti, toccò praticamente tutte le famiglie italiane, e in modi e tempi diversi divenne addirittura una componente strutturale di alcune regioni. Che si trattasse di movimenti transalpini, come nel caso dei lavoratori impegnati in Germania, Svizzera e Francia, o di movimenti transoceanici, l'emigrazione entrava spesso nelle dinamiche familiari, sconvolgendo i ritmi e le vecchie regole della vita tradizionale.

Per renderci conto della drammatica situazione esistenziale vissuta praticamente ovunque, in Italia, dal 1880 circa fino almeno al 1910, ci basta leggere uno dei componimenti più famosi di

¹⁷ «La manifestazione in forma endemica dell'apatia politica degli italo-americani, soprattutto fino alla prima metà degli anni Venti, appare un fatto incontrovertibile, come attestato anche dai pochi quantitativi disponibili. Nel 1905, solo il 4% della popolazione di origine italiana a New York si era preoccupato di farsi includere nelle liste elettorali» da LUCONI Stefano, *La diplomazia parallela. Il regime fascista e la mobilitazione politica degli italo-americani*, Milano, FrancoAngeli Editore, 2000, p. 49.

¹⁸ LAWRENCE David Herbert. *Studies in classic American literature*, Cambridge University Press, 1924.

Giovanni Pascoli, intitolato *Italy*, e comparso nel 1904 assieme alla silloge de *I canti di Castelvecchio*. In anni recenti, la critica accademica ha riscoperto il valore documentario di questa poesia, rileggendone i caratteri innovativi da un punto di vista sociolinguistico:¹⁹ Pascoli lo scrisse infatti durante uno dei suoi usuali soggiorni a Castelvecchio, località colpita, come molte altre, dall'emigrazione.

Emerico Giachery, tra tanti ottimi critici, ce ne ha fornito un'analisi pregevole e concisa, sostenendo che «In *Italy* il dramma dell'emigrazione si incarna con fresco coraggio anche in un problema di espressione linguistica»,²⁰ che viene reso magistralmente nel celeberrimo incontro tra Molly, la bambina nata in America che ormai non capisce una parola di italiano, e la nonna di lei, rimasta invece ancorata alla vecchia terra, alla vecchia lingua e alle vecchie usanze.

Pascoli fa leva sullo *shock* linguistico per evidenziare attraverso la poesia uno dei problemi più gravi dell'Italia di inizio Novecento. Siamo nel 1904; di lì a due anni, la Grande Migrazione toccherà drammaticamente il suo picco storico. Interi Paesi, compresi Castelvecchio, si spopolano e addirittura vengono abbandonati²¹. Sempre secondo Giachery, a quell'altezza cronologica sono ancora pochi gli intellettuali (persino tra i socialisti) che colgono il problema esponendolo letterariamente: spicca sicuramente De Amicis, tanto con *Sull'Oceano* quanto con la poesia *Emigranti*; e si deve ricordare poi Rapisardi, che scrisse un componimento omonimo ma «dai toni molto più apocalittici», e con lui Ojetti, Giacosa, il già citato Fontana e pochi meridionalisti, tra cui Francesco Saverio Nitti. Come vedremo, Pascoli darà una svolta allo scarno dibattito sull'emigrazione battendosi in prima persona con i suoi componimenti e le sue dichiarazioni.

Il testo di Pascoli diviene infatti una potente metafora allorché «apre uno spiraglio sull'anima *ibrida* dell'emigrato, sul suo dramma linguistico che è aspetto, come s'è visto, del dramma di una turbata e difficile identità, di carente comunicazione, di inserimento faticoso, di non appartenenza. Lo scorcio sull'anima dell'emigrato si fa più intenso quando ne lascia travedere l'esistenza randagia:

Pane di casa e latte appena munto.

Dicea: «Bambina, state al fuoco: nieva!

nieva!» E qui Beppe soggiungeva compunto:

¹⁹ Per una descrizione della situazione critica intorno a *Italy*, si veda MEDA Ambra, *Al di là del mito. Scrittori italiani negli Stati Uniti*, cit., p. 123.

²⁰ GIACHERY Emerico. *Trittico pascoliano*, Roma, Bulzoni, 1989, p. 27 e successive.

²¹ A. Rolle riporta un caso emblematico: quando un prefetto del Regno si recò in un paesino della Basilicata per salutare le istituzioni, ricevette dal sindaco questa accoglienza: «Le porto i saluti dei cinquemila abitanti che si trovano qui, e degli altrettanti che vivono in America».

«Poor Molly! qui non trovi il pai con fleva!»

Oh! no: non c'era lì né pie né flavour
né tutto il resto. Ruppe in un gran pianto:
«Ioe, what means nieva? Never? Never? Never?»

Oh! no: starebbe in Italy sin tanto
ch'ella guarisse: one month or two, poor Molly!
E Ioe godrebbe questo po' di scianto!

Riportando alcune delle strofe più famose del componimento, facciamo notare come Pascoli insista, secondo il suo gusto lirico, sul tema del distacco irrimediabile, della rottura di un vero e proprio nido familiare che è stato affondato nell'Oceano Atlantico. La vecchia unità del casolare può essere recuperata solo in maniera parziale e artificiosa, a prezzo di enormi sacrifici: l'intero fenomeno migratorio viene inscatolato nelle logiche liriche del nido e sembra generalizzare la celeberrima disperazione lirica di Pascoli, che si affratella ai tanti lavoratori immiseriti costretti a lasciare i legami filiali di casa per cercar fortuna altrove.

Dalla poesia emerge il grande stupore della bambina, Molly, nei confronti della povertà che soggioga l'Italia («Bad Country, Ioe, your Italy!»): la piccolina è abituata alla confusione antropologica di New York, al «pai con fleva» (*flavour pie*, un dolce americano), e rimane delusa e sconcertata dalla parca frugalità di Castelvecchio, dalla miseria terribile dei parenti rimasti indietro, dal clima inospitale di una terra che avrebbe dovuto curare la sua malattia. Vi è nella bambina un senso di solitudine tremendo, espresso tra capricci e stanchezza, che si acuisce a causa dello strappo linguistico ormai consumato tra gli emigrati di seconda generazione e il resto della famiglia.

Che l'emigrazione fosse vissuta come un dramma, addirittura come un lutto, Pascoli lo riconferma tratteggiando con fosche tonalità tutti i suoi personaggi, che mettono in scena un vero dramma teatrale: la piccola Molly, curiosa e mortalmente malata («What means *nieva*? Never, never, never?»), rappresenta il prodotto visibile della Grande Migrazione, una fanciullina (se possiamo prendere a prestito questo termine) che ha perso le proprie radici, e forse proprio per questo s'è ammalata e finirà per morire. Molly è un ibrido americanizzato che, senza il sostegno morale della tradizione umanistica italiana, non potrà sopravvivere.

Accanto a lei troviamo la figura della nonna, quasi una Madre archetipica, «trista» e smunta, sempre alle prese col focolare e la miseria domestica: insomma, quasi una personificazione dell'Italia unita all'alba del nuovo secolo; un paese così giovane eppure già così carente, in difficoltà nella lunga rincorsa ai tempi moderni che caratterizzavano gli stati occidentali più evoluti, Stati

Uniti compresi. La nonna è la rappresentazione fisica della miseria morale e materiale del contado italiano, impoverito e intrappolato da un sistema classista che lo stesso Pascoli – che fu tutt’altro che un rivoluzionario – giudicava iniquo e certe volte ridicolo.

Nel mezzo, invece, stanno i genitori emigranti, scissi tra due entità, tra la volontà di mostrarsi «americani di successo» e il desiderio di non perdere del tutto i legami con la terra natia. I due genitori rappresentano l’archetipo dell’italo-americano incapace di abbandonare le proprie origini ma desideroso di dirsi «americano»; assomigliano già ad alcuni personaggi di certa letteratura successiva, i *cugini* che hanno fatto fortuna in America, e che tornano al paese natio decantando le meraviglie della società a stelle e strisce, vestendosi alla moda ed esteriorizzando il loro successo attraverso abiti costosi e *hobbies* altrettanto appariscenti. Qui, noi intuiamo che gli emigranti di Pascoli non hanno fatto grosse somme all’estero, laddove le compagnie di navigazione lo davano per certo; essi hanno forse racimolato solo i soldi necessari per tornare in patria e curare, con l’aria meno inquinata del villaggio natio, la figlia malata.

Insomma, quella del poeta assomiglia a una vera e propria *pièce* teatrale, con dialoghi rotti e concisi, giochi linguistici radicalmente innovativi, situazioni che portano a riflettere quasi in maniera inconscia e prelogica sul dramma dell’emigrazione. Nel 1904 molti critici autorevoli non riconobbero immediatamente la portata innovativa di *Italy*; su tutti pesò il giudizio di Benedetto Croce, che ammonì Pascoli sostenendo che un simile componimento era quasi oltraggioso per la tradizione lirica italiana, e che la mistura linguistica utilizzata come spina dorsale del testo doveva considerarsi un tentativo davvero maldestro e malriuscito di realismo poetico. Il testo era da considerarsi orrido soprattutto per «quel gergo anglo-italico degli emigranti reduci dall’America»²² che secondo Croce non meritava la dignità della poesia.

Mentre la critica italiana si divideva tra apprezzamenti e stroncature, l’interesse di Pascoli per l’emigrazione si approfondì negli anni successivi fino a culminare nel celeberrimo discorso del 1911 intitolato *La grande proletaria s’è mossa*.²³ Sostenendo l’idea della quarta sponda italiana, Pascoli aderì all’intervento libico e avallò le tesi nazionaliste che sostenevano a gran voce la necessità di

²² CROCE Benedetto, *Di un carattere della più recente letteratura italiana*, saggio del 1914, il filosofo critica apertamente Pascoli, Fogazzaro e d’Annunzio, mettendo in discussione il loro «valore morale».

²³ Giovanni Pascoli pronunciò il discorso al Teatro dei Differenti di Barga (prov. di Lucca) il 26 novembre 1911, in occasione di una serie di celebrazioni a favore della guerra italo-turca. Il discorso di Pascoli fa appello a un certo classicismo in voga a quei tempi (la Libia sarebbe ritornata sotto il controllo di Roma, come avvenne negli evi antichi) e prende le difese dei lavoratori italiani emigrati, che stavano «Oltre le Alpi a fare tutto ciò che è più difficile e faticoso, e tutto ciò che è più umile e dunque più difficile ancora».

Le dichiarazioni di Pascoli destarono sorpresa nei circoli intellettuali italiani, ma supponevano una attenta riflessione sul fenomeno migratorio. Riflessione che, già nel 1904, aveva raggiunto picchi notevoli con *Italy*.

una colonia mediterranea dove convogliare il flusso migratorio italiano, evitando così di disperderlo a favore di altre nazioni:

ma la grande Proletaria ha trovato luogo per loro: una vasta regione bagnata dal nostro mare, verso la quale guardano, come sentinelle avanzate, piccole isole nostre; verso la quale si protende impaziente la nostra isola grande; una vasta regione che già per opera dei nostri progenitori fu abbondevole d'acque e di messi, e verdeggiante d'alberi e giardini; e ora, da un pezzo, per l'inerzia di popolazioni nomadi e neghittose, è per gran parte un deserto.

Pascoli, dunque, intende spostare l'orizzonte d'attesa che normalmente i contadini e le classi dirigenti assegnavano all'America a un *altrove* più vicino, la Libia, politicamente controllabile ed economicamente più vantaggioso. Proprio come la California di Caccia e l'Argentina di De Amicis, la Libia di Pascoli sembra un *Eldorado*, una terra promessa abbandonata, un *altrove* poco fertile a causa della «inerzia di popolazioni nomadi e neghittose» simili, verrebbe da dire, ai pellirossa incapaci di arare la terra; una regione «verdeggianti» proprio come la frontiera americana, ma quasi a portata di mano; un'illusione retorica, gonfiata dagli studi classici e dai riecheggiamenti di stampo greco-romano («per opera dei nostri progenitori fu abbondevole di messi») che rivelerà la propria inconsistenza durante lunga amministrazione coloniale incapace di trasformare il proverbiale «scatolone di sabbia»²⁴ in una colonia effettivamente utile alle sorti nazionali.

Dunque, stiamo constatando come, a causa della crisi generata dal dissanguamento demografico della Grande Migrazione, la ricerca di un *altrove* fosse una tematica quasi ossessiva per l'intelligenza nostrana. Nel 1911 la Libia parve il giusto compromesso tra la dispersione della forza lavoro nazionale e un tardivo imperialismo coloniale; l'avallo di Pascoli, arrivato un po' a sorpresa durante le celebrazioni dei cinquant'anni dell'Unità d'Italia, completava idealmente una lunga riflessione concepita proprio a partire dagli spunti linguistici di *Italy*, risalenti a sei anni prima.

Con Pascoli avviene un cambiamento decisivo nell'approccio dell'intelligenza nostrana nei confronti dell'emigrante e della sua terra d'arrivo. Dopo l'isolata analisi del De Amicis, dai caratteri fortemente socialisti e umanitari, siamo passati all'investitura ufficiale in meno di quindici anni. Secondo Franzina,

²⁴ La frase venne coniata dal deputato socialista e meridionalista Gaetano Salvemini, che riteneva inutile lo sforzo bellico in Libia, data la scarsità di risorse declamate dai nazionalisti. La sua previsione si sarebbe rivelata esatta, dal momento che il petrolio venne scoperto nel Fezzan ben settant'anni dopo la spedizione giolittiana. È bene inoltre tenere a mente il nome di Salvemini, che spesso ricomparirà nella seconda parte della nostra ricerca; egli, infatti, fece parte di quella non nutrita schiera di esuli politici italiani che raggiunsero gli Usa a partire dagli anni Trenta, e che contribuirono con la penna e con le parole alla nascita di un primo sentimento antifascista.

si era compreso che quella che aveva le apparenze di un'umiliazione e di una questua internazionale era invece, nell'intimo suo, una manifestazione della potenza fisica e morale della nostra gente più genuina, della gente che non era stata domata dalle sventure infinite e che al dolore accumulato nei lunghi secoli dava finalmente uno sfogo tipicamente virile e fisiologico, adoperando nel modo più conveniente la sua unica ricchezza, la forza di lavoro.²⁵

In meno di sette anni, il povero emigrante senza identità di *Italy* si è trasformato nel proletario-guerriero del 1911, anno del trionfo del nazionalismo; Giovanni Pascoli, poeta affermato e celebre, che rivestiva ruoli ufficiali di altissimo prestigio, divenne il simbolo di un rinnovato interesse della classe dirigente nei confronti degli espatriati. Intorno agli anni Dieci, infatti, le *élites* nostrane cominciarono a rendersi conto del peso politico di milioni di italiani trapiantati all'estero, in quelle che erano vere e proprie colonie informali distribuite nei continenti extra-europei. Dalla pionieristica inchiesta di De Amicis sono passati meno di due decenni; i circoli politici italiani, con colpevole ritardo, cominciano a prendere le misure al fenomeno. Il massimo risultato arriverà, come vedremo, in epoca fascista.

3. *Living in Little Italy*

Mentre l'opinione pubblica italiana si vedeva costretta a fare i conti con l'emigrazione, come viveva un emigrato italiano negli Stati Uniti? In che modo affrontava il mito americano in carne ed ossa, una volta sbarcato a Ellis Island? Quali erano gli atteggiamenti generali dei nostri connazionali? In che modo l'espatriato, analfabeta o acculturato che fosse, reagiva al contatto con una doppia identità, quella italiana di partenza e quella americana d'arrivo?

Queste e molte altre domande hanno occupato la ricerca di storici e di critici letterari che, negli ultimi anni, si sono dedicati allo studio della comunità italo-americana. Com'è stato più volte ribadito, un problema non da poco sta nella scarsa reperibilità delle fonti e nella scarsa qualità documentaria dei prodotti provenienti dalla «colonia». Secondo Marazzi,

quasi nessuno degli scrittori italo-americani dell'epoca d'oro della Grande Migrazione potrebbe essere posto a fianco dei veristi italiani, dei coltissimi poeti *fin de siècle*, ma neppure dei tanti innovativi della prosa e del verso statunitensi che vivacizzarono il panorama letterario a cavallo tra Otto e Novecento. Non sarebbe tanto facile indicare testi notevoli per densità di riferimenti, per originalità di

²⁵ FRANZINA Emilio, *Dall'Arcadia in America. Attività letteraria ed emigrazione (1850–1940)*, cit., 41.

dettato, per audacia di concezione e ricerca linguistica; gli scrittori italo-americani trasmettono, nell'insieme, un'impressione di ingenuità, di imparaticcio.²⁶

«Ingenuità e imparaticcio»: parole forti, che vanno però inserite correttamente nel contesto storico di riferimento. Abbiamo ripetuto più volte che gli emigranti italiani, originari soprattutto dell'entroterra meridionale, erano analfabeti e furono costretti ad affacciarsi a una civiltà che faticavano persino a comprendere. L'inserimento degli italo-americani nella società Usa fu il più lento tra tutti i medesimi procedimenti di altre minoranze etniche; dovremmo attendere fino agli anni Venti (e dunque un paio di generazioni di emigrati) prima di vedere gli italiani pienamente inseriti nella società americana, con posizioni di rilievo nelle economie delle grandi città o nelle zone rurali del Middle West e della California. Marazzi, nel volume sopra citato, continua le sue riflessioni affermando che

la storia degli emigrati italiani è, in parte e all'ingrosso, la storia di una consistente sezione del popolo italiano che si sottrae, per bisogno e anche per scelta, dalla tutela della classe dirigente, intellettuali compresi,²⁷

«sezione» che rimane tale, che mantiene le proprie caratteristiche senza fretta di fondersi nella società d'arrivo, e che dunque viene abbandonata e costretta a «farsi da sé», spesso lasciata senza una voce ufficiale o perlomeno un autore di riferimento.

Anche se manca un grande capolavoro dell'emigrazione italiana, anche se conserviamo generalmente poco materiale letterario, non c'è dubbio sul fatto che le comunità urbane (soprattutto quelle delle grandi città) fossero sorprendentemente dinamiche dal punto di vista culturale. Gli italiani si dotarono di romanzi e romanzieri, giornali e giornalisti; c'era un fermento letterario che rispondeva alla sete di identità, al bisogno di trovare un nuovo significato alla vita da espatriati. Come dice Marazzi,

le comunità italiane degli Stati Uniti esprimono le loro diverse anime dalle colonne di una stampa, periodica e non, capillarmente presente attraverso l'Unione. Il regesto più completo enumera 2300 testate. [...] Sino allo scoppio della seconda Guerra Mondiale, prevale decisamente l'italiano. Una *English Section* fa di solito dapprima la sua comparsa sull'ultima pagina negli anni Trenta; presto guadagna spazio e le si concede una colonna di spalla in prima.²⁸

²⁶ MARAZZI Martino, *A occhi aperti. Letteratura dell'emigrazione e mito americano*, cit., p. 13

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ivi*, p. 30.

Questi numeri sono impressionanti e ci permettono di cogliere l'esistenza di una «comunità artistica e letteraria ramificata», ben innestata all'interno dei quartieri degli emigrati italiani, capace di farsi portavoce di quelle aspirazioni che il Belpaese non aveva mai compreso.

Nelle colonne dei giornali italiani e italo-americani troviamo delle costanti che ci sembrano molto interessanti, dal punto di vista della nostra ricerca.

Innanzitutto, largo spazio è dato ai fatti d'Italia, alle manovre di governo, alla politica estera di Roma. Questo interesse si trova a condividere gli spazi delle colonne con vignette, satire e articoli di carattere variamente culturale, oltre all'immane pubblicità. Tra questi fogli di giornale emerge il punto di vista degli emigrati, che dalla loro prospettiva esterna e straniante ci offrono una dimensione innovativa con cui interpretare i primi anni del Novecento italiano.

Dal punto di vista satirico e vignettistico, uno dei soggetti preferiti è ovviamente Dante, icona alta e al contempo popolare della nostra cultura. Sin dai tempi di Guicciardini sono noti casi di penetrazione dell'opera di Dante sin dentro gli strati più umili della popolazione;²⁹ nel nostro caso, gli anonimi *letterati* delle comunità italo-americane arrivano a imitarne in maniera elementare le terzine paragonando il viaggio infernale della *Commedia* a quello dell'emigrante. Così troviamo Dante e Virgilio a colloquio non più con le allegorie dell'ideologia cristiana, ma con i simboli del mito americano: la Statua della Libertà, lo Zio Sam, il Dollaro. Si tratta di una tradizione ironica che ha radici profonde, e che trova terreno fertile proprio nelle comunità distanti, che possono interpretare con distacco i fatti d'Italia e interrogarsi sullo stato delle cose della «colonia» in America.³⁰

Già nel corso dell'Ottocento s'era diffusa la pratica (soprattutto in poesia) di paragonare gli sventurati contadini costretti a partire con Dante Alighieri, esule per eccellenza. La nostra tradizione risorgimentale metteva a confronto la dignità del sommo poeta con la silenziosa integrità dei contadini costretti a lasciare la loro famiglia, nobilitando così un fenomeno che molto spesso non aveva radici ideologiche, ma rispondeva a mere necessità pratiche.

²⁹ Questo aneddoto fu messo per iscritto per la prima volta nel volume *Della storia dell'Italia*, edito nel 1561 a Firenze.

³⁰ Uno dei più amati vignettisti della comunità italo-americana fu Bernardino Ciambelli, che sotto lo pseudonimo di Pin riempì le colonne del *Progresso Italo-Americano* e di altri giornali. È stato Francesco Durante a riportarne alla luce la vicenda nella sua imponente antologia *Americana*; in un'intervista ha dichiarato «Il personaggio al quale sono più legato è Bernardino Ciambelli, detto l'Omero di *Mulberry Street* [...] Un giornalista trapiantato a New York che alla fine dell'Ottocento pubblicò decine di grandi feuilleton. [...] Da un punto di vista sintattico e grammaticale, i romanzi di Ciambelli erano scritti malissimo, ma erano eccezionali per la quantità di cose che racconta. In alcuni suoi drammi, c'è la descrizione dello sfruttamento degli emigranti da parte di boss più o meno mafiosi. (*L'aspetto nascosto della nostra storia*, Francesco Durante intervistato da Paola Casella, 12 giugno 2001)

Altro grande personaggio, onnipresente nei giornali d'oltreoceano, è Gabriele d'Annunzio. Divo per eccellenza, eccentrico intrattenitore dei salotti italiani, d'Annunzio fu una *star ante-litteram* e la sua fama, ovviamente, rimbalzò fino all'America. Secondo Marazzi

la centralità di una figura come la sua nel Nuovo Mondo fra italiani emigrati e non, è un fenomeno di costume che concorre alla formazione di un senso della propria identità etnica, in una complessa sintesi di elementi derivanti da altri campi della vita pubblica. D'Annunzio era ben conosciuto come Vate Multimediale – autore letto e visto sulle scene o sugli schermi (*Cabiria*) – ma anche appropriato soprattutto da Fiume in poi come eroe nazionale.³¹

D'Annunzio era dunque un vanto per la comunità italiana, che poteva in qualche modo difendersi dal selvaggio razzismo della società americana idolatrando i massimi ingegni della patria. Allo stesso modo, però, il poeta Vate era una figura che veniva vissuta con insofferenza dalla comunità italo-americana. D'Annunzio era pur sempre l'esponente ufficiale dell'Italia che non aveva fatto quasi nulla per fermare l'emorragia demografica della Grande Migrazione, e che nascondeva il dissanguamento demografico con la retorica del nazionalismo e la logica della *quarta sponda* italiana; D'Annunzio rimaneva pur sempre quel poeta che, nelle tante auliche orazioni a ridosso della prima Guerra Mondiale, non menzionava mai i milioni di emigrati dispersi oltreoceano e il più delle volte arrivava a considerarli indegni della definizione stessa di «italiani».

Come possiamo già intuire, giornalisti romanzieri e drammaturghi italiani in America sono collegati tra loro da un esile filo rosso: l'ossessivo richiamo alla tradizione. Scrivendo infatti per una comunità di «dispersi», di sospesi a metà tra la nuova identità americana (non del tutto comprensibile) e la vecchia mentalità italiana (oramai inapplicabile perché premoderna), solo attraverso la tradizione potevano dar voce alle «colonie» d'oltreoceano. Eppure, secondo Marazzi, questo richiamo alle glorie nazionali va visto come una spia allarmante delle difficoltà di integrazione negli Stati Uniti, che si sarebbero protratte almeno fino agli anni Quaranta del Novecento e non sarebbero rimaste prive di conseguenze:

Non è tutto oro quello che luccica; richiamarsi deliberatamente al passato è anche segno difensivo, in entrambe le direzioni: nei confronti di una madrepatria che riconosce gli emigranti solo per i suoi fini, e nei confronti di un presente carico

³¹ Cfr. FRANZINA, Emilio. *Dall'Arcadia in America. Attività letteraria ed emigrazione (1850–1940)*, cit., p. 129.

di inediti conflitti. Può altrettanto facilmente convertirsi in segno di chiusura, di stasi.³²

Abbiamo insomma a che fare con delle vere e proprie comunità chiuse, autoreferenziali, che commerciano prodotti italiani, parlano in dialetto locale, scrivono su giornali in lingua e interagiscono con il mondo anglosassone solo per necessità, attraverso una lingua veicolare mista. Gli italo-americani vissero questa loro condizione talvolta con disagio, altre volte con fierezza; nei testi che provengono dalle «colonie» tutto ciò sancisce, come risultato, una sostanziale alterazione dei rapporti con gli Stati Uniti. Come intuirà acutamente Mario Soldati, infatti, gli italo-americani si trovarono tagliati fuori da ambedue i loro mondi, e di conseguenza continuarono a vivere quel mito a cui credevano sin dalla vita prima della traversata atlantica. Per loro, gli Stati Uniti continuavano ad essere una terra magica, e tutte le inquietanti ambiguità dell'America venivano nascoste dietro a una potente narrazione ideologica. Negli anni Trenta, Soldati scriverà riflessioni valide, a ritroso, anche per i nostri emigranti di inizio Novecento:

A vent'anni, un ragazzo che dall'Europa [...] emigri a New York continua a vedere tutt'oro per qualche mese, per qualche anno, o forse per tutta la vita. Non ci prende che batoste; se può e finché può chiede quattrini alla lontana, spregiata famiglia. Tuttavia è sicuro: verrà anche per lui l'*opportunity*, il colpo di fortuna, l'improvviso trionfo metropolitano, grande o piccolo, che lo mette a posto per la vita.

Nella mente di moltissimi italo-americani gli *States* sono un mito eccelso; la suprema corona di ogni umana impresa può essere conseguita soltanto negli *States*. Anche se la realtà è, pacificamente, tutt'altra.³³

Se all'inizio del Novecento prevalgono romanzi sul modello deamicisiano rappresentato da *Sull'Oceano*, e più tardi goffe imitazioni veriste che non meritano particolari menzioni, in poesia sono gli stilemi dannunziani a dominare le produzioni dei (pochi) poeti in terra straniera. Su tutti, va segnalato almeno Ludovico Michele Caminita, la cui biografia è stata ricostruita ancora da Martino Marazzi:

Caminita fu uno degli esponenti più in vista del radicalismo locale [anche questa volta, di Paterson, New Jersey], attivo non solo nel sociale, ma nelle arti e nel giornalismo. La vicenda umana e intellettuale di Ludovico Michele Caminita, nato a Palermo nel 1878 e i cui ultimi documenti certi ci portano a Washington D.C.

³² MARAZZI Martino. *Little America: gli Stati Uniti e gli scrittori italiani del Novecento*, Marcos y Marcos, 1997, p. 19.

³³ SOLDATI Mario. *America primo amore*, Firenze, Bemporad, p. 49 e 53.

nel 1943, non è facile da ricostruire. Ci troviamo di fronte a uno di quegli emigrati istruiti grazie al quale fiorì, in vario modo, una stratificata cultura in italiano portatrice di una coscienza vivace e polemica della condizione degli emigranti nel Nuovo Mondo.³⁴

Anarchico, incarcerato e minacciato di espulsione negli stessi anni in cui Sacco e Vanzetti venivano giudicati colpevoli di attività rivoluzionarie, scrive molto spesso opere teatrali e poetiche di chiara ispirazione dannunziana, reinterpretando liberamente il canone italiano recente in chiave emigrazionistica. Egli fu una delle voci più autorevoli della colonia italiana negli Stati Uniti, e al di là della rocambolesca biografia ci ha lasciato interessanti spaccati sulle condizioni di vita degli emigranti, cercando di rendere giustizia a una comunità vessata tanto nella terra d'arrivo quanto da quella di partenza.

Accanto a Caminita, troviamo un altro autore semiconosciuto che, sempre a detta di Marazzi, è dotato di una «scrittura inimitabile»:³⁵ Giuseppe Cautela. L'unico romanzo dello scrittore, *Moon Harvest*, scritto in un inglese sostanzialmente sofisticato e ragionato, cerca di rendere conto in maniera documentaria della vita delle comunità italo-americane. In questo crogiolo di italianità regionali, dove molto spesso i siciliani stavano coi siciliani, i campani coi campani e via discorrendo, dalla prosa di Cautela emerge un unico elemento connettore: la tradizione italiana. Che sia letteraria – con la preminenza di d'Annunzio e De Amicis – o teatrale – con l'apprezzamento universale e marcato per Enrico Caruso e Tito Schipa – l'attaccamento degli emigrati nei confronti della cultura italiana si faceva sempre più rarefatto, e incredibilmente idealizzato. Sospesi a metà tra due terre chiuse, indisponibili ad accoglierli, gli emigrati cominciarono ad affiancare un mito italiano al loro mito americano, creando così una serie di luoghi comuni slegati dalla realtà validi tanto per la patria d'origine quanto per quella d'arrivo. È ancora Mario Soldati a rivelarci dettagli molto particolari sui dilemmi identitari degli emigranti:

emigrati tra l'800 e il '900, serbano inalterata immagine della vita che allora lasciarono nel Regno. [...] Tagliati fuori dall'Italia come dall'America, hanno riprodotto, cristallizzato tra l'Hudson e Long Island, la mentalità e la società italiana come erano all'epoca della loro emigrazione.³⁶

La tradizione è usata per esprimere un disagio, per raccontare meglio il dramma esistenziale del contadino del centro-sud costretto ad adattarsi alla realtà statunitense. Dalla panoplia della

³⁴ MARAZZI Martino. *A occhi aperti. Letteratura dell'emigrazione e mito americano*, cit., p. 180.

³⁵ *Ivi*, p. 192.

³⁶ SOLDATI Mario. *America primo amore*, cit., p. 61.

tradizione, scrittori di qualsiasi estrazione sociale attingono elementi e tematiche utili ai loro fini; il confine tra chiusura nella tradizione e riuso attivo della stessa diviene labile, e proprio come sostiene Marazzi non è facile capire se questa persistenza del canone italiano (che viaggia di pari passo con la persistenza della lingua italiana in America, che almeno sino al 1935 sopravanza l'inglese) sia un sintomo di dinamismo culturale o di chiusura sociale.

Nella vita delle comunità italo-americane prima del 1924, dunque, possiamo quantomeno muoverci dentro una realtà complessa e variegata. Non solo dal punto di vista linguistico, con il faticoso apprendimento, da parte degli emigrati, di un *anglo-italiano* (come lo definì Croce) buono come lingua veicolare per le comunicazioni ordinarie; ma anche dal punto di vista letterario, con un costante richiamo alla poetica d'Italia.

Alle soglie della prima Guerra Mondiale, dunque, l'integrazione delle comunità italo-americane procedeva a rilento e ciò è testimoniato dal fatto che non pochi emigrati scelsero di rispondere alla chiamata alle armi della madrepatria 1915.³⁷

4. La lirica delle colonie

Come abbiamo più volte sottolineato, gli emigrati italiani negli Stati Uniti d'America tendevano a collocarsi ai margini della piramide sociale, vittime di abusi, razzismi e sfruttamenti al pari di altri gruppi etnici considerati *biologicamente o socialmente inferiori* (irlandesi, cinesi, afro-americani, slavi). Tuttavia, quando alle comunità italo-americane si presentava l'opportunità di celebrare la propria identità nazionale, le manifestazioni d'orgoglio patrio erano davvero esagerate e arrivavano a paralizzare intere città.

L'esempio più impressionante è dato dal *Columbus Day*, festa ufficialmente nata per celebrare la scoperta del Nuovo Mondo, ma diventata ben presto patrimonio culturale della colonia italiana in America³⁸. Per molto tempo, questa ricorrenza ebbe carattere ufficioso; nel 1927, però, aveva assunto un'importanza sociale così forte da essere inglobata nelle liturgie laiche della giovane

³⁷ Vincenzo D'Aquila (1893-1971), nato a Palermo ma cresciuto a Brooklyn, ha raccontato nella sua autobiografia (1931) di essersi arruolato di nascosto nell'esercito italiano, e di aver compiuto la traversata oceanica assieme a una nave stracolma di riservisti connazionali. Questo fenomeno, che fu perlomeno comune durante la Grande Guerra, non si sarebbe ripresentato durante il secondo conflitto mondiale. (citato da FRANZINA Emilio, *Fra storia e microstoria – discussioni in rete. La grande guerra degli immigrati americani (1914-1918)*, Università degli studi di Verona, consultato il 16 gennaio 2017).

³⁸ Il *Columbus Day* è da sempre una festa politicizzata. Nella prima metà del Novecento serviva alla comunità italo-americana per consolidare le proprie radici e mantenere una propria identità all'interno della società angloamericana. Ora, con l'affievolirsi dell'interesse etnico da parte degli americani discendenti da italiani, il *Columbus Day* è diventato la festa simbolo di un'altra minoranza: quella degli indiani d'America. Una parte della società statunitense, infatti, ritiene ingiusto festeggiare lo scopritore simbolico delle Indie, e quindi il primo *colonizzatore* della storia. Negli ultimi anni, ci sono state forti dimostrazioni a New York e in altre città, e il Congresso ha già ricevuto delle petizioni per eliminare la festa dal calendario laico.

democrazia statunitense.³⁹ I *Columbus Day* erano una vera e propria festa popolare e le *Little Italies* di tutti gli Stati Uniti si tappezzavano di tricolori; almeno per un giorno, gli emigrati italiani abbandonavano la propria *routine* sociale (molto spesso non troppo gratificante) per celebrare la patria lontana ma mai dimenticata.

Il *Columbus Day* era un giorno in cui l'italianità riemergeva con preponderanza dal tessuto sociale americano, divenendo simbolo di una tenace resistenza all'integrazione anglosassone. Non a caso, le due comunità che più di tutte sono rimaste aggrappate alle loro tradizioni folkloriche nazionali furono quella italiana e quella ispano-messicana, che ancor oggi festeggia il *Cinco de mayo*⁴⁰ con una partecipazione popolare impressionante.

Per quanto riguarda i nostri connazionali, l'esempio più evidente di questa lentezza d'assimilazione è dato dalla fortuna della musica lirica negli Stati Uniti, sulla quale è doveroso spendere qualche parola. Secondo Stefano Luconi, che riporta la testimonianza di Anna Maria Martellone, «la vasta popolarità di cui la musica lirica godette nelle comunità italiane degli Stati Uniti nei decenni di flussi di massa ha contribuito a stimolare l'orgoglio nazionale degli emigranti e pertanto ha concorso all'edificazione del senso di appartenenza etnica degli italo-americani in una terra che era generalmente ostile verso i nuovi venuti».⁴¹

Partiamo anche in questo caso da una data, il 10 dicembre 1910, e da una città, che è ancora una volta la metropoli di New York. Al famosissimo teatro *Metropolitan*, infatti, va in scena la prima dell'ultimo, grandissimo capolavoro di Giacomo Puccini: *La fanciulla del West*. Della straordinaria compagnia teatrale che si esibì, basti annotare su tutti i nomi del direttore d'orchestra (Arturo Toscanini) e del soprano principale (Enrico Caruso).

Abbiamo dinanzi a noi un dramma in tre atti, nella *solita forma*⁴² nata a metà Ottocento, che narra le vicissitudini di un villaggio californiano nato nella stagione fortunata del *gold rush*.

Sulla qualità dell'opera non possono esserci dubbi: i migliori critici musicali del nostro panorama si riferiscono spesso alla *Fanciulla del West* come all'ultimo capolavoro della lirica prima

³⁹ Un ruolo non secondario in questo processo di ufficializzazione lo ebbe, come sottolinea LUCONI Stefano nel suo *La diplomazia parallela*, il regime di Mussolini, da sempre attento a preservare l'identità italiana degli emigrati.

⁴⁰ In Messico, il 5 maggio ricorda la battaglia di Puebla, combattuta nel 1852 contro i francesi. Nella comunità messicano-statunitense della California, la festa diventò ben presto ufficiale e contagiò tutti gli Stati dell'Unione. In America, però, viene celebrata non tanto la vittoria sui francesi, quanto l'orgoglio nazionale messicano e l'esaltazione dei valori democratici.

⁴¹ LUCONI Stefano, *L'importanza dell'opera di Giuseppe Verdi per le comunità italo-americane*, Musei Capitolini, Roma, 10 ottobre 2013, consultato il 27 giugno 2018 sul portale *AltreItalia*.

⁴² L'espressione «solita forma» venne coniata dal musicologo e compositore Carlo Basevi nel 1859, e indica la struttura estremamente codificata del dramma lirico di metà Ottocento, che aveva raggiunto un canone standard da cui era pressoché impossibile discostarsi. Lo scopo della *pièce* era infatti tutto piegato ai fini della realizzazione canora del tenore o della primadonna, unici momenti di grandioso interesse per il pubblico.

del tramonto definitivo del genere presso il grande pubblico.⁴³ Ma a noi, nella prospettiva particolare di questa ricerca, conviene ricavare alcune osservazioni per nulla secondarie circa il mito italiano dell'America, il ruolo delle comunità di immigrati e l'approccio mentale dei nostri intellettuali al continente statunitense.

Giacomo Puccini si recò più volte negli Stati Uniti, e rimase sconvolto dalla straordinaria partecipazione emotiva degli emigrati italiani agli spettacoli lirici. Dalla metropoli di New York sino agli ultimi villaggi del New Mexico, la lirica faceva parte del patrimonio culturale di ogni italiano ed era anzi motivo di vanto e di orgoglio. Ben dentro il Novecento, Mario Soldati ha raccontato la storia di un giovane figlio di immigrati italiani che era partito dagli *States* per diventare un grande tenore: nel capitolo *Un baritono di Boston*, Soldati traccia una descrizione impietosa del morboso attaccamento degli emigrati a qualsiasi cosa emanasse un briciolo di «italianità», lirica compresa, fino a una vera e propria *feticizzazione* della patria d'origine; insomma, un vero e proprio «meccanismo di difesa» dal sapore freudiano per salvaguardare la propria psiche dalle insidie della società moderna meccanizzata.⁴⁴

La lirica è stata, storicamente, l'unico settore artistico dominato per più secoli dalla cultura italiana; sin dalle origini rinascimentali, infatti, il dramma musicato si è contraddistinto per l'utilizzo dell'italiano come lingua di recitazione e di espressione tecnica. Negli Stati Uniti, la lirica era ben radicata sin dall'inizio nella costa orientale e si diffuse verso il West seguendo la linea colonizzatrice della frontiera. Che l'America fosse avida di teatro e di spettacoli sembra indicarlo anche la biografia di Lorenzo Da Ponte, che scelse il ritiro newyorkese monopolizzando l'intero mercato degli impresari della città, e ce lo conferma Giacomo Puccini, che un secolo più tardi pensò e compose un dramma interamente dedicato all'epopea dell'emigrante negli Stati Uniti.

Gli artisti italiani del mondo melodrammatico, poi, erano caratterizzati da una notevole mobilità. Molti dei *performers* più talentuosi del loro tempo girarono in lungo e in largo gli *States*: Tito Schipa ed Enrico Caruso rivaleggiarono da New York a San Francisco, mentre alcune dive, come Adelina Patti e Alice Zeppilli, divennero vere e proprie star californiane e rimasero oltreoceano per larga parte della loro carriera musicale.

Questo interesse dimostrato dalla classe musicale italiana per gli *States* è abbastanza evidente ne *La fanciulla del West*, opera pensata per un pubblico prettamente americano. Puccini pensava probabilmente ai suoi connazionali emigrati che, all'inizio del Novecento, celebravano il *Columbus*

⁴³ Il tramonto della lirica fu dovuto in parte all'asfissia del genere, che andava esaurendosi, e in parte alla diffusione del cinema, che divenne arte popolare per eccellenza (a costi molto più contenuti).

⁴⁴ Cfr. SOLDATI Mario, *America primo amore*, cit.

Day e acclamavano i loro eroi durante le tournée delle compagnie teatrali italiane.⁴⁵ E l'intuizione di Puccini fu straordinariamente esatta: *La fanciulla del West* riscosse un successo clamoroso, andò incontro a una serie infinite di repliche (che al Metropolitan sono ancora in corso) e divenne a buon diritto l'ultimo, grande pezzo lirico prima del definitivo avvento del cinema.⁴⁶

Sulla *Fanciulla del West* è giusto spendere qualche parola a livello letterario. Si tratta di un'opera ideata da un compositore italiano che, pur avendo una discreta esperienza diretta degli Stati Uniti di inizio Novecento, ambienta la sua opera nella California del 1850, azionando tutta una serie di leve stereotipiche e mitologiche che ci permettono di capire a che punto fosse, intorno al 1910, il mito italiano in America.

Innanzitutto, Puccini ambienta l'opera in California, tradizionalmente considerata «L'Italia degli Stati Uniti d'America». Andrew F. Rolle ha dedicato pagine straordinariamente efficaci alla narrazione del *Golden State* come nuova terra mediterranea: le compagnie di navigazione, nel tentativo di invogliare gli emigrati a compiere una doppia traversata globale (l'oceano atlantico prima, e l'oceano di terra delle Grandi Pianure poi), decantavano le qualità del terreno californiano, il clima ottimo per la viticoltura, e in generale l'atmosfera di ricchezza e fertilità che ogni contadino, da sempre, sognava.⁴⁷ Se Puccini ambienta il suo capolavoro americano in una California senza tempo, è perché *quella California* così arcadica corrisponde alla sua idea mitica di America. Per Puccini, che compone nel 1910, l'America è ancora quella Terra Promessa lontana e misteriosa che non corrisponde ai cupi meccanismi antropofagi di New York, né tantomeno alla civilizzata e progredita costa orientale; è la terra lontana, atavica e primitiva, le cui montagne ricche di metalli sono ancora vergini e i campi non hanno saggiato la lama dell'aratro.

In Puccini troviamo un mito fortemente ottocentesco, e questo porta a due doverose precisazioni. La prima: la lirica è un genere fortemente conservatore, recintato da rigide regole musicali e librettistiche che favoriscono una concezione «semplicistica» e arcadica delle scene. Questo giustifica, per così dire, la California pucciniana come terra senza conflitti, come vera e propria Arcadia da teatro. La seconda: se *La fanciulla del West* ha avuto un successo così clamoroso ciò dipende, in parte, anche dal fatto che il mito americano messo in scena rispondeva ancora a

⁴⁵ Il simbolo di questo divismo americano fu, ovviamente, Enrico Caruso, che girò in lungo e in largo gli Stati Uniti portandosi dietro un pubblico entusiasta e orgoglioso del suo connazionale. Il tenore italiano, tra l'altro, si trovava a San Francisco durante il terrificante terremoto del 1906, di cui parlò spesso con angoscia e inquietudine.

⁴⁶ *La fanciulla del West*, tra gli ultimi capolavori della lirica, è del 1910; *La nascita di una nazione*, primo grande colossal del cinema classico hollywoodiano, è del 1914. Lo diresse il cineasta David W. Griffith, che canonizzò gli strumenti e la grammatica della narrativa cinematografica negli Stati Uniti.

⁴⁷ Dopo lo Stato di New York, la California divenne la regione statunitense con la maggiore presenza di italiani. Molti di loro di distinsero come viticoltori e agricoltori (l'esempio migliore è dato dalla Delmonte, oggi multinazionale, ma un tempo piccola azienda californiana).

determinati desideri del pubblico, specialmente quello italiano (emigrato e non). La California infatti fu l'ultima terra impregnata di mito americano, l'ultima frontiera raggiungibile per i disperati dell'Occidente, e curiosamente anche l'anello di congiunzione tra la lirica e il suo erede, il cinema, che proprio nella Hollywood americana vedrà sorgere la capitale industriale ed artistica della *settima arte*.

A distanza di pochi anni, due autori di primissimo piano come Pascoli (1904 e 1911) e Puccini (1910) dimostrano un medesimo interesse per l'alterità degli Stati Uniti. Mentre il poeta si interroga sull'identità irrecuperabile degli spostati, di coloro che abbandonano il *nido* per sempre, il compositore fa leva sul loro orgoglio culturale e sul loro immaginario collettivo per ricavarne un indubbio successo teatrale e soprattutto dei cospicui ritorni economici.

Puccini, muovendosi tra le rigide regole del melodramma, è costretto entro schemi molto convenzionali; proprio per questo motivo troviamo una lunga teoria di stereotipi capaci di soddisfare il gusto esotico del pubblico (ad esempio, nel personaggio dell'indiano d'America) e la nostalgia per la terra natale, che accomuna improvvisamente gli «eroi» sul palco e gli spettatori nella platea, favorendo i processi di immedesimazione e catarsi su cui si fonda praticamente tutto il teatro. Nel primo atto, ad esempio, il baritono che interpreta Jake Wallace riflette tra sé:

Che faranno i vecchi miei
Là lontano, là lontano?
Che faranno?..
Tristi e soli i vecchi miei
Piangeranno,
penseranno
che non torni più!

Jake Wallace, cantastorie girovago, è il doppio ideale dell'italo-americano, il quale può immedesimarsi nell'animo ramingo del personaggio e ripensare, con dolcezza musicale, alla patria lontana. I tre atti del dramma sono ricchi di questi spunti, disseminati con maestria dal librettista Guelfo Civinini su indicazioni di Giacomo Puccini.

Può darsi che l'America di Puccini sia troppo lontana, mitizzata e fuori dal tempo per venirci incontro. Ma essa risponde all'orizzonte d'attesa del pubblico, italiano o emigrato che fosse: soddisfaceva il desiderio di un *altrove*, la ricerca di una mitica Arcadia che, tra Otto e Novecento, si chiamò California. Insistendo sull'oro californiano, che è effettivamente il colore dominante delle sceneggiature e delle liriche, Puccini fa trapelare, probabilmente per l'ultima volta, un'immagine primitiva, ingenua e fertile degli Stati Uniti, ben poco intaccata dalla irrequieta civiltà meccanica

che, all'inizio del Novecento, stava ormai prendendo il sopravvento. Siamo nel 1910, a ridosso della prima Guerra Mondiale. Il «secolo lungo», per dirlo alla Hobsbawm, è ormai agli sgoccioli. Sta per cominciare il *secolo americano*.

5. I futuristi e l'America

Dopo aver analizzato la condizione socio-culturale degli emigrati italiani, ci siamo soffermati sulla loro disperata «ricerca di identità». Abbiamo poi citato i primi, timidi passi della cultura ufficiale verso gli espatriati con Pascoli, e il suo doppio impegno politico-letterario nei confronti degli emigrati. La lirica invece registra l'importanza sempre maggiore del mercato culturale americano ambientando l'ultimo capolavoro di questo genere teatrale in California.

Rimaniamo dunque all'interno della prospettiva letteraria, e proviamo ad analizzare il rapporto – per nulla scontato – tra gli Stati Uniti e la prima avanguardia del Novecento, che proprio dall'Italia si propagò in Europa attraverso dei nuovi stilemi comunicativi e un caustico ricorso alla *pars destruens*. Parliamo ovviamente del Futurismo, corrente artistico-letteraria senza eguali nel periodo prebellico.

Quali sono stati i rapporti tra la nuova *vague* culturale, che si dichiarava ostile alla tradizione e al peso eccessivo dell'umanesimo in Occidente, e la democrazia degli Stati Uniti, costituzionalmente votata al progresso e al futuro, coi suoi grattacieli e le sue opere di alta ingegneria scientifica?

A un primo sguardo,

considerato che la traduzione inglese del *Manifesto del Futurismo* di Marinetti apparve nel numero di aprile-luglio di *Poesia*, e che alcuni brani vennero ripresi dal *New York Sun* nel 1909, lo stesso anno in cui il *Manifesto* uscì in italiano, si potrebbe presumere che il Futurismo abbia avuto un'influenza rilevante sull'arte americana.⁴⁸

Tuttavia, contrariamente a quanto ci si potrebbe attendere da queste premesse, il Futurismo ebbe pochi e ridotti rapporti con gli Stati Uniti. Vi è talvolta un silenzio imbarazzante sulla società d'oltreoceano, che risulta quasi paradossale se prendiamo in esame uno qualsiasi dei tanti testi programmatici dell'avanguardia. Nel *Manifesto dei pittori futuristi*, leggiamo:

⁴⁸ ROSE Barbara, *America and Futurism*, Columbia University Press, 2009, trad. it. LUNARDI Laura, *L'America e i futuristi*.

ci ribelliamo alla supina ammirazione delle vecchie tele, delle vecchie statue, degli oggetti vecchi e all'entusiasmo per tutto ciò che è tarato, sudicio, corroso dal tempo, e giudichiamo ingiusto, delittuoso, l'abituale disdegno per tutto ciò che è giovane, nuovo, palpitante di vita.⁴⁹

Parole che trasudano, in un certo senso, *americanità*, dal momento che proprio la società statunitense, priva com'era di storia e radici millenarie, fece del progresso il proprio baricentro ideologico. Sorprende leggere nei futuristi queste parole d'ammirazione nei confronti del futuro, ma al contempo trovare un loro sostanziale disinteresse verso gli Stati Uniti, che già allora, coi grattacieli, le metropoli e le ferrovie, si innalzavano a paese del progresso per antonomasia. Lo stesso Marinetti non prestò mai particolare attenzione alla società americana, e ciò stupisce perché, nel suo celeberrimo *Manifesto*, leggiamo:

Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa: canteremo le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; le officine appese alle nuvole pei contorti fili dei loro fumi; i ponti simili a ginnasti giganti che scavalcano i fiumi, balenanti al sole con un luccichio di coltelli; i piroscafi avventurosi che frutano l'orizzonte, le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d'acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta.

Le «folle» di cui parla Marinetti potrebbero benissimo essere quelle di New York, agitate da un perenne, forsennato movimento; i «ponti» potrebbero iscriversi al numero pressoché infinito di opere maestose che costellano le metropoli americane; i «piroscafi» paiono quelli che trasportavano migliaia di disperati a Ellis Island; gli «aeroplani», invece, quelli delle prime traversate continentali e oceaniche, che destavano meraviglia sul pubblico e sui cittadini.

Invece Marinetti (e con lui la maggioranza dei futuristi) fu piuttosto distratto nei confronti della società americana. Questo perché il Futurismo nasceva innanzitutto come movimento collegato alla società e alla cultura europea, e ideologicamente schierato a favore di un ritorno militare, culturale e storico della penisola italiana al centro del mondo. L'anti-tradizionalismo ostentato dai futuristi non nasceva dall'esempio degli Stati Uniti, ma al contrario dall'insofferenza

⁴⁹ Pubblicato come volantino della rivista *Poesia* l'11 febbraio 1910. Steso a Milano da alcuni pittori della neoformata avanguardia, verrà ben presto integrato dal *Manifesto tecnico della pittura futurista*, molto più corposo (e celebre).

verso la cultura ufficiale italiana. In un certo senso, quindi, la cultura americana incentrata sulla modernità e l'elogio che il futurismo fece del progresso meccanizzato furono fenomeni paralleli, e quasi mai tangenti. Non a caso, il Futurismo finì con l'abbracciare l'interventismo prima e il fascismo poi, allontanandosi di fatto dalla civiltà americana.

Se Marinetti, Balla, Boccioni e gli altri futuristi «maggiori» si dimostrano sostanzialmente insensibili all'esperienza americana, ci furono alcuni esponenti «minori» che si interessarono personalmente alla cultura americana. In ordine cronologico, il primo fu Nanni Leone Castelli, che nel 1923 si trasferì a New York e organizzò la pubblicazione della rivista *Futurist Aristocracy*, «intuendo che la capitale delle arti si sarebbe trasferita ben presto da Parigi al di là dell'Oceano».⁵⁰

Tuttavia, l'esperienza più significativa la visse Fortunato Depero, che nei tardi anni Venti soggiornò a New York. Qui facciamo un breve strappo temporale per descrivere velocemente la sua esperienza.⁵¹ Quando si trasferì a Manhattan, Depero era un grafico affermato e aveva collaborato con importanti aziende del commercio di liquori. Attratto da facili prospettive di guadagno, aprì uno studio simile a quello che gestiva a Rovereto (lo chiamò *Depero's Futurist House*) e lavorò sostanzialmente come grafico pubblicitario.⁵² A causa del tracollo finanziario del 1929, però, rimase negli Stati Uniti giusto il tempo di concludere la mostra che andava organizzando, per poi rientrare in Italia nel 1930 dopo essersi lasciato alle spalle una serie di articoli e saggi che pubblicò su giornali e riviste italiane.

Il Futurismo dunque, tanto per il suo intrinseco eclettismo quanto per le sue predisposizioni ideologiche, ignorò gli Stati Uniti e concentrò la propria battaglia su un campo prettamente europeo; fu movimento paradossalmente più vicino alla Russia che non all'America.

Nei decenni successivi, poi, il Futurismo andò intrecciandosi con l'esterofobia fascista, diventando in un certo senso una cultura semi-ufficiale in grado di sostenere la visione ideologica del regime; eppure, le riflessioni teoriche del Futurismo intorno alla modernità e al mito della macchina ci torneranno utili nella seconda parte di questa ricerca, quando avremo a che fare con gli intellettuali italiani di fronte alla società americana.

Troveremo infatti degli straordinari punti di contatto tra le affermazioni volutamente scandalose del primo futurismo e le riflessioni degli scrittori degli anni Trenta. Contatti che

⁵⁰ PIERINI Marco, *L'universo futurista in America*, "La Repubblica", 23 febbraio 2014.

⁵¹ Ci rifacciamo interamente a BARONI Daniele, VITTA Maurizio, *Storia del Design grafico*, Milano, Longanesi, 2003.

⁵² Lo stesso Depero affermò che «L'arte dell'avvenire sarà potentemente pubblicitaria» e che «l'auto-réclame non è vana, inutile o esagerata espressione di megalomania, bensì indispensabile necessità per far conoscere rapidamente al pubblico le proprie idee e creazioni».

dimostrano non solo quanto Marinetti sia stato tonificante nella cultura letteraria italiana,⁵³ ma anche come le riflessioni sul mito americano siano passate – magari trasversalmente e inconsciamente – proprio attraverso l’esperienza modernista dei futuristi.

6. L’orazione di Giovannitti

Concluso lo strappo cronologico di Depero, torniamo al nostro gioco di date e balziamo al 1912. Ci spostiamo a nord di New York, già all’epoca *main hub* consolidato della comunità italo-americana, e raggiungiamo gli Stati di più antica conformazione anglosassone, e in particolare il Winsconsin e il Massachusetts, dove agli inizi del secolo vennero scoperti nuovi giacimenti minerari e centinaia di immigrati italiani furono attratti dai salari delle compagnie di estrazione.

Il sistema americano, all’epoca, non prevedeva alcuna garanzia per i lavoratori. Molto spesso le aziende fissavano degli obiettivi giornalieri da raggiungere e, dopo aver diviso i lavoratori in squadre comandate da un responsabile che conoscesse l’inglese, spedivano tutti a lavorare obbligandoli a turni massacranti. I minatori, i posatori delle ferrovie e i muratori non avevano alcuna assicurazione, potevano addirittura morire sul lavoro senza che nessuno si assumesse le responsabilità dei sinistri o si preoccupasse delle sorti di familiari e coniugi.⁵⁴

La situazione, all’inizio del Novecento, parve migliorare con la costituzione delle prime associazioni di lavoratori, le quali ben presto si trasformarono in veri e propri sindacati.⁵⁵ Come abbiamo già accennato, furono soprattutto i radicali europei (contemporaneamente espulsi dai loro paesi di provenienza) a fare buon uso della loro esperienza nel Vecchio Continente, impiantando una diffusa coscienza sindacale nella classe operaia americana.

Inutile negare che buona parte del radicalismo sindacalista fu di matrice italiana. Abbiamo già visto come, nel 1900, proprio un anarchico italiano tornò al paese d’origine per assassinare

⁵³ Dirà di lui Aldo Palazzeschi: «Marinetti dette uno scossone a tutto il provincialismo e a tutto l’accademismo in una volta. Qualcuno dice che era stupido. Certo, quelle sue poesie che sono tutte un’onomatopeia non possono far pensare bene; l’onomatopeia a perseguirla all’infinito diventa meccanica. Però bisogna dire di lui che fu anzitutto uomo d’azione capitato in mezzo alla letteratura. L’hai mai visto un uomo d’azione che sia pure un letterato? Pensa a che difficoltà ci sono a mettere assieme un movimento di cultura o d’arte in Italia. Marinetti le superò».

⁵⁴ Bisogna comunque ammettere, come fa saggiamente A. Rolle ne *Gli italiani vittoriosi*, che questi lavori salariati offrivano comunque buone possibilità di ascesa sociale. Lavorare per le compagnie ferroviarie significava essere pagati, a opera ultimata, con un pezzo di terra rivenduto a prezzo agevolato dalla stessa compagnia. Per molti contadini, questo era il modo più economico di ottenere un appezzamento privato nel Nuovo Mondo.

⁵⁵ Uno dei più importanti sindacati dell’epoca fu l’Industrial Workers of the World, fondato a Chicago nel 1905 da un gruppo di radicali piuttosto eterogenei (irlandesi, afro-americani e italo-americani). A questo schieramento sindacale appartenevano i *Wobblies*, ossia i predicatori itineranti che raggiungevano i lavoratori poco qualificati per organizzarli dal punto di vista sindacale e far valere i loro diritti. Dichiaratamente socialista e radicale, la IWW organizzò gli scioperi più importanti degli anni Dieci (tra cui quello di Lawrence, Massachusetts, in cui Arturo Giovannitti venne arrestato).

Umberto I a colpi di rivoltella; non dobbiamo dunque sorprenderci se leggiamo, nei primi trent'anni del Novecento, moltissimi nomi italiani tra i capi del sindacalismo e del radicalismo americano.⁵⁶

Gli scioperi e le rivolte operaie si intensificarono tra la fine degli anni Dieci e gli inizi degli anni Venti, quando una crisi economica piuttosto diffusa portò spesso a un ritardo nei pagamenti dei lavoratori e a una brutalizzazione dei rapporti di lavoro. Centinaia di testimonianze descrivono le terribili condizioni degli emigrati, costretti a vivere (anche in pieno inverno) nelle baracche e privi di assistenza medica di ogni sorta.

In questo clima deteriorato, i radicali italiani si distinsero tanto per l'organizzazione di instancabili picchetti davanti alle fabbriche quanto per la diffusione di giornali rivoluzionari dalla vita effimera ma dalla grande influenza ideologica. Gli emigranti europei trapiantati negli *States*, infatti, non avevano alcuna forma di organizzazione e furono gli esuli europei a dotare di una voce la classe lavoratrice più sfruttata, includendo molto spesso anche le donne. I primi vent'anni del Novecento furono una dura battaglia ideologica e politica, che però, alla fine, si risolse in un fallimento; i fuoriusciti di sinistra non riuscirono a far attecchire le loro idee negli Stati Uniti e alla fine i movimenti socialisti, anarchici e comunisti divennero delle minoranze, se non addirittura delle sette.

Allo storico Lorenzo Franzina va il merito di aver riconosciuto una vicenda controversa, che si consumò drammaticamente a Lawrence, Massachusetts, nel 1912, la quale ci aiuta a comprendere l'importanza della «colonia» italiana nelle lotte sindacali americane.⁵⁷

Durante uno dei numerosi scioperi sindacali capeggiati dai radicali nel nord-est dell'Unione, l'italo-americana Anna Lo Pezzo rimase uccisa nei tafferugli con la polizia; nel parapiglia, le forze dell'ordine arrestarono il sindacalista italiano Arturo Giovannitti e lo incarcerarono con la minaccia di una condanna a morte.

Arturo Giovannitti «non lo ricorda quasi più nessuno come poeta, ancor meno come drammaturgo». Martino Marazzi ha ricostruito la sua biografia: nato a Ripabottoni (provincia di Campobasso) nel 1884, divenne ministro della Chiesa Presbiteriana nel 1904 e poco dopo cominciò a predicare tra i minatori della Pennsylvania. Fece parte della *Industrial Workers of the World*, nel 1912 era una personalità di spicco nella comunità italo-americana, e c'è da pensare che, prima del caso

⁵⁶ «Un parere riprodotto da Eastman nel 1942 raccogliendo in volume il ritratto di Tresca apre una galleria di dodici grandi personalità. E che personalità: Isidora Duncan, Anatole France, Charlie Chaplin, John Reed, Trotsky, Freud, John Dewey. Per essere un *agitatore innocuo* e un *rivoluzionario inconsistente* c'è da ammettere che a Tresca venisse in ogni caso riservata una posizione di assoluto rilievo» (MARAZZI Martino. *A occhi aperti. Letteratura dell'emigrazione e mito americano*, cit., p. 251)

⁵⁷ Cfr. FRANZIA Emilio. *Gli Italiani al Nuovo Mondo: l'emigrazione italiana in America 1492-1942*, cit.

arcinoto di Sacco e Vanzetti, Giovannitti contendesse solo a Carlo Tresca lo scettro di italo-americano meglio conosciuto a livello politico e letterario.

Nel 1912, «che per il ventottenne Giovannitti rappresentò l'*annus mirabilis* nella vita come nella letteratura», egli scrive freneticamente il suo miglior poema (in inglese), intitolato *The Walker*,⁵⁸ che gli valse qualche riconoscimento anche presso il mondo americano WASP, notoriamente restio nei confronti delle produzioni letterarie degli emigrati. Quando fu poi portato davanti alla corte per essere giudicato in merito all'omicidio di Anna Lo Pezzo, si difese senza l'ausilio di un avvocato e la sua orazione (ancora una volta in inglese) fu così straordinaria e accorata da catturare tutta l'aula; la sua grandiosa capacità linguistica gli valse dunque la grazia e gli evitò l'impiccagione.

Arturo Giovannitti fu sicuramente un emigrato anomalo, nel senso che proveniva da un ambiente sociale elevato (la classe media degli Abruzzi) e spese tutta la sua vita perfezionando la propria integrazione sociale, politica e culturale negli Stati Uniti. Secondo Marazzi,

C'è qualcosa di demiurgico, di prometeico nella sfida complessiva di Giovannitti. [...] Sfida che non è solo socio-politica ma anche artistico-letteraria, e fortemente segnata dalle sue radici culturali. Prometeica, oltre che per l'altezza delle sue aspirazioni, anche per l'esito fallimentare del suo impegno, evidente nella sconfitta civile ma anche, in fondo, nella crescente marginalità della sua opera.⁵⁹

Un paragone così nobile non viene usato a casaccio da Marazzi: imbattendosi nei cospicui *cabiers* di ricerca che le istituzioni locali di Ripabottoni e Campobasso hanno dedicato al loro poeta americano, scopriamo una biografia dall'altissimo impegno civile, vissuta al fianco di grandi uomini politici come Fiorello La Guardia e Gaetano Salvemini. Un impegno che, come riporta appunto Marazzi, si concluse con la sconfitta del sindacalismo americano (represso a cavallo tra le due guerre) e con il generale oblio delle sue opere, che meriterebbero invece qualche riconoscimento maggiore.

Arturo Giovannitti fu infatti un eccelso poeta e un ottimo oratore, caratterizzato da una verbosità straripante tanto in italiano quanto in inglese. Il processo dal quale si difese brillantemente nel 1912 fu l'ultimo caso giudiziario in cui la giuria di un tribunale americano riuscì a farsi sorda e imparziale dinanzi alla *vox populi* dell'opinione pubblica, che era sempre più xenofoba, calibrando

⁵⁸ *The Walker* è il racconto frenetico e allucinato della vigilia che Giovannitti passò in carcere prima della sentenza relativa alla sua possibile condanna a morte. *Il camminatore* era il suo vicino di cella che – condividendo probabilmente il suo stesso destino – continuava a misurare con passi precisi i nove metri quadri della sua cella. Il testo merita una lettura in lingua originale.

⁵⁹ MARAZZI Martino, *A occhi aperti. Letteratura dell'emigrazione e mito americano*, cit., p. 154.

con attenzione le parole dell'imputato; quindici anni più tardi, infatti, agli anarchici Sacco e Vanzetti non sarebbe stata concessa altrettanta fortuna.

Il poeta credette sino in fondo alla giustizia che i socialisti europei cercarono di impiantare in America, e la difese con tutti gli strumenti letterari che aveva a disposizione. Non a caso

L'impegno politico e sociale trova voce attingendo al lessico, ai ritmi, alle figuralità della tradizione italiana, e soprattutto quella post-unitaria, sia essa scapigliata, carducciana, maledetta [...] Giovannitti incontra la modernità e ne denuncia i soprusi con un lessico, una cadenza e una *imagerie* tradizionali.⁶⁰

Questa ossessiva battaglia per la giustizia sociale, dunque, si fuse a meraviglia con il suo atteggiamento da predicatore (era dopotutto un presbiteriano) e l'infiammata propaganda anarchica, di cui si fece più volte promotore; una carriera coraggiosa che culminò in una serie di guai con la giustizia.

Proprio dal carcere, come il *Condannato a morte* di Victor Hugo, Giovannitti tira fuori la sua migliore ispirazione poetica. Il poema *The Walker*, si presenta come una vera e propria elegia del prigioniero, e raccoglie tematiche per nulla scontate, che anzi affiancano il poeta alle correnti più vive dell'inizio del Novecento. Leggiamone la conclusione:

My brother, do not walk any more.
It is wrong to walk on a grave, it is a sacrilege to walk
Four steps from the headstone to the foot
and four step from The foot to the headstone.
If you stop walking, my brother, no longer will this be a grave,
For you will give me back my mind that is chained to your
Feet and the right to think my own thoughts.
I implore you, my brother, for I am weary of the long vigil,
Weary of counting your steps, and heavy with sleep.
Stop, rest, sleep my brother, for the dawn is well neigh
And it is not the key alone that can throw open the gate.

L'inglese di Giovannitti è straordinariamente penetrante. Come hanno sottolineato Marazzi e Fontanella, non ci troviamo di fronte a uno scrittore che ha trasportato le leggi grammaticali e fraseologiche dell'italiano in una lingua straniera, ma a un vero e proprio poeta, che ha fatto propria

⁶⁰ *Ivi*, p. 54.

la *forma mentis* dell'inglese, imparando ad usarla correttamente da vero e proprio bilingue. La naturalezza mostrata da Giovannitti è quasi un *unicum* nella storia degli emigrati di prima generazione.⁶¹

Il poema è tutto incentrato sulla terribile veglia che Giovannitti affrontò in carcere prima del suo processo. *The Walker* è a tutti gli effetti un «camminatore», un altro condannato che non riesce a dormire, e che coi suoi passi cadenzati e pesanti condanna il poeta ad essere partecipe della sua sofferenza. Giovannitti rivela la propria idea di socialismo, ma anche di umanesimo, attraverso questo delicato poema: si sente *fratello* del condannato, ma con intento quasi pedagogico lo invita a fermarsi, a non lasciarsi travolgere dalla paura della morte, a godere dell'unica libertà che nessuna sbarra potrà mai togliere: quella del pensiero.

I versi di Giovannitti sono fortemente simbolici e molto penetranti. Il poema ha un'andatura cadenzata, ciclica, regolare; i passi del condannato scandiscono le sillabe per tutta la durata del testo, come il basso continuo in un'opera sinfonica. Da ogni strofa emerge l'amarezza e la terribile condizione dei condannati, costretti a marcire in una cella piccola e umida; anche nella traduzione di Federica Giovannitti, discendente di Arturo, riusciamo a conservare le caratteristiche fondamentali del poema:

Fratello mio, non camminare più.
È sbagliato camminare su una tomba, è sacrilegio percorrere quattro
Passi dalla lapide verso il fondo e quattro passi
Dal fondo verso la lapide.
Se smetti di camminare, fratello mio, non ancora per molto tempo questa sarà una tomba,
perché mi restituirai la mia mente, che è incatenata ai tuoi
piedi, e il giusto pensare ai miei giusti pensieri.
Ti imploro, fratello mio, poiché sono stanco della lunga veglia,
stanco di contare i tuoi passi, appesantito dal sonno.
Fermati, riposati, fratello mio, perché l'alba è davvero vicina
E non è solo la chiave che può aprire il cancello.

Siamo nel 1912, e Giovannitti, emigrato italiano di prima generazione, fuggito dal Molise all'inizio del Novecento, rappresenta forse il miglior caso di integrazione sociale a quell'altezza cronologica. Non a caso, egli divenne

⁶¹ Abbiamo visto il caso di Pasquale (Pascal) D'Angelo, pastorello abruzzese che imparò l'inglese da auto-didatta, ma si trattava di un'evidente eccezione. Anche il nostro Giovannitti può considerarsi un caso straordinario, dal momento che proveniva da una famiglia di estrazione piccolo borghese. Tuttavia, l'apprendimento così capillare di una lingua straniera denota un grado di integrazione sorprendente.

più di ogni altra cosa, un personaggio. Fu più personaggio che autore, anche se era grazie alla sua statura, o al suo *status*, di poeta che poteva venire acclamato e riconosciuto come *leader* del lavoro italo-americano. Era un faro, un'icona, la fonte di un carisma apparentemente inesauribile, al di là dei contenuti, delle prese di posizione, dei risultati specifici.⁶²

Giovannitti divenne il simbolo di una comunità che cominciava ad avvicinarsi alla società americana, abbandonando la chiusura (mentale e fisica) che aveva caratterizzato gli insediamenti italiani sin dalla fine dell'Ottocento. Con Giovannitti possiamo prendere una data d'avvio simbolica del processo di americanizzazione degli emigrati italiani, che si concluderà a ridosso della seconda Guerra Mondiale.⁶³

Il nostro poeta incarcerato venne rilasciato alla fine del 1912. Siamo ormai alle soglie della prima Guerra Mondiale; la comunità italo-americana conta nel complesso già più di tre milioni di individui e ci sono intere città, come New York e San Francisco, che vedono modificato il proprio tessuto urbanistico dalla mentalità italiana. Gli emigrati di seconda generazione (John Fante, tanto per citare il più famoso, è nato nel 1909) nascono in un contesto totalmente americano e cominciano a creare una spaccatura coi genitori incapaci di integrarsi; nel frattempo, lo Stato italiano in preda al nazionalismo comincia a ritenere che tutti quei figli della patria dispersi oltreoceano possano essere una splendida risorsa politico-militare, da *attivare* in funzione dell'interesse nazionale.

Con la Grande Guerra, Italia e Stati Uniti si riscopriranno alleati anche sul piano diplomatico. Siamo ormai negli anni del conflitto, della rivoluzione bolscevica, della reazione antisocialista. Mentre in Russia nasce l'Unione Sovietica, la nostra storia proseguirà fino al 1924, arrestandosi alla soglia del ventennio che andremo ad analizzare con maggiore attenzione.

7. L'idealismo di Wilson

La prima Guerra Mondiale fu un evento prettamente europeo, che però si propagò in modo centrifugo trovando così respiro globale. Ultima delle guerre tradizionali e prima delle guerre moderne, fu un conflitto dalle dimensioni spaventose che lasciò profonde cicatrici su tutti i

⁶² *Ivi*, p. 154.

⁶³ Possiamo considerare *The Walker* (1912) come una delle poesie italo-americane meglio riuscite di tutto il decennio. Se poi prendiamo come riferimento la data di pubblicazione del romanzo d'esordio di John Fante, esponente di spicco della seconda generazione di italo-americani (*Wait until spring*, Bandini, 1938), notiamo che in meno di vent'anni il processo di integrazione degli italo-americani si è ormai concluso. Siamo infatti passati da un emigrato che si sforza di apprendere una lingua e una cultura straniera (Giovannitti) ad un americano che riutilizza le perdute radici italiane con scopi letterari e sociali (Fante).

partecipanti. La guerra trascinò nell'abisso quattro imperi dalla storia millenaria (il Reich tedesco, quello degli Asburgo, quello degli zar di Russia e quello degli Ottomani) e sancì l'inizio dell'era crepuscolare per Regno Unito e Francia, ormai confinate al rango di ex potenze coloniali.

I nostri due paesi, Stati Uniti e Italia, entrarono nel conflitto con significativo ritardo. Washington fu riluttante fino all'ultimo istante, poiché prediligeva una politica di aiuti economico-finanziari che permettesse di massimizzare i profitti minimizzando i rischi. Tuttavia, l'affondamento di una serie di mercantili che battevano bandiera americana costrinse il Congresso a dichiarare guerra alle potenze dell'Europa Centrale (2 aprile 1917).

L'Italia, invece, rimase neutrale per oltre un anno, rifiutandosi di condividere il campo di battaglia con lo scomodo alleato austriaco, il quale controllava ancora diverse province italofone (le *terre irredente*) ed era stato il nemico principale del Risorgimento. Quando Roma decise di tradire la Triplice Alleanza a favore dell'Intesa, venne aperto un terzo fronte militare (quello meridionale) che a lungo andare dissanguò le pur ottime truppe asburgico-tedesche (23 maggio 1915).

Questa piccola premessa storica è fondamentale per comprendere quanto i destini di questi nostri due paesi si assomigliassero all'inizio del primo conflitto mondiale.

Stati Uniti ed Italia sono paesi dalle chiare radici europee, ma entrambi (per motivi diversi) restii a far parte della cultura continentale. Gli Stati Uniti per via della loro alterità sancita da un Oceano, e per le caratteristiche uniche della democrazia americana; l'Italia per la sua cultura classica, per il retaggio romano dalla tendenza universalista, per la presenza di un potere politico scomodo come la Santa Sede nel suo territorio, e per la sua incapacità di abbracciare compiutamente la modernità europea.

Questa *eterogenesi dei fini* subì un'improvvisa accelerata proprio durante la guerra, quando i reciproci sentimenti tra i due paesi si acutizzarono all'improvviso.

Nel 1917, alcuni uomini d'affari americani fondarono la *Italy-America Society*, influente associazione filantropica che aveva lo scopo di «rafforzare i legami tra l'Italia e gli Stati Uniti durante la prima guerra mondiale»⁶⁴. Fu il primo, timido segnale di un interesse reciproco tra due Paesi che s'erano riscoperti vicini; un seme che ebbe bisogno di tempo per maturare, e che al momento rimase un esperimento isolato. Questi piccoli segnali di avvicinamento furono confortati dall'azione

⁶⁴ Come vedremo, la *Italy-America Society* fu solo la prima di una serie di associazioni che intendevano rafforzare i rapporti tra i due paesi. La più importante fu la *Sons of Italy*, che aveva circa trecentomila iscritti; non possiamo poi dimenticare la sede americana della Società Dante Alighieri (ancor oggi attiva) e molte associazioni di sostegno ai militari nate dopo la Grande Guerra. Come sottolinea S. LUCONI ne *La diplomazia parallela*, queste istituzioni ufficiali divennero strumenti efficaci nelle mani della propaganda fascista, che le utilizzò per diffondere l'ideologia mussoliniana tra i milioni di italo-americani presenti sul territorio statunitense.

delle colonie italo-americane, da dove molti emigrati partirono per essere volontariamente arruolati nell'esercito americano o, se possibile, in quello italiano; l'integrazione aveva ormai cominciato la sua inesorabile parabola, che sarebbe terminata nell'arco di una generazione.

Tuttavia, questo timido idillio culturale tra Italia e Stati Uniti subì una brusca battuta d'arresto nel confuso biennio che portò agli accordi di Parigi e Versailles (1918-19). Causa primaria fu, ovviamente, il principio dell'autodeterminazione dei popoli con cui il Presidente Woodrow Wilson intendeva risolvere i conflitti etnici che divoravano l'Europa. Com'è arcinoto, l'Italia si era schierata assieme alle potenze dell'Intesa poiché le erano state promesse le terre irredente di Trento, Trieste, Istria e Dalmazia. La colpa della sostanziale umiliazione diplomatica a cui andarono incontro i nostri politici venne additata al presidente americano, che in nome del principio di divisione etnolinguistica aveva in realtà favorito l'uso di due pesi e due misure per molte regioni d'Europa.

Dopo l'iniziale simpatia per gli Stati Uniti – la loro entrata in guerra era stata fondamentale per le sorti del conflitto – l'opinione pubblica italiana virò, quasi schizofrenicamente, verso posizioni molto più critiche. Né è testimonianza un articolo di Giuseppe Tropeano recuperato da Emilio Franzina in cui si coglie molto bene «il già ossuto canovaccio letterario che sull'emigrazione e l'America era stato imbastito dalla cultura nazionalista»⁶⁵. Si apriva in Italia la stagione dell'interventismo, e nel 1916 Tropeano scriveva ne *L'America è finita* il miglior compendio offerto, dalla letteratura italiana, dell'anti-mito americano.

Secondo Tropeano, la voglia d'America non era che una pura illusione. Nel suo articolo, leggiamo chiaramente una dura requisitoria nei confronti dell'*America immaginaria*, così come lui la chiama, che ormai è un puro inganno ideologico e non corrisponde più all'*America reale*, la vera realtà d'oltreoceano:

L'America del lavoro molto agevole e remunerativo, delle imprese facili e fortunate, dei tesori sicuri, della vita rosea, della immancabile ricchezza, questa *America* non c'è più! È finita, oramai, da tanti anni. Da tanti anni la disoccupazione, il caro vivere, lo sfruttamento, il mal governo, la concorrenza, le persecuzioni, le crisi torturano e avviliscono le masse immigrate; eppure altre masse, sempre illuse dalla visione di quell'*America immaginaria*, si riversano ancora su quegli immensi mercati per esacerbare i tremendi contrasti economici e morali, rendendo assai incerta e torbida la vita collettiva di tutti i centri americani... è *finita l'America* per i lavoratori, perché è finita l'occasione di un lavoro

⁶⁵ FRANZINA Emilio, *Dall'Arcadia all'America. Attività letteraria ed emigrazione (1850-1942)*, cit., p. 177.

americanamente compensato... è finita l'America per i vagabondi [...] Anche per i professionisti italiani l'America è finita.⁶⁶

Ci è sembrato doveroso riportare questo brano nella sua interezza, per cercare di capire come si presentasse, nel clima isterico della Grande Guerra, il mito italiano dell'America. Si è passati dalle prime associazioni di scambio economico-culturale a uno degli articoli più forti della propaganda anti-emigrazione, che ricorda i punti di vista di alcuni personaggi del romanzo *Sull'Oceano* di De Amicis (i ricchi che cercavano di trattenere gli emigranti ormai rivolti all'America), nonché le tirate contro l'emorragia demografica di certa Italia liberale e umbertina. Siamo nel 1917, e mito e anti-mito, complice l'aria eccezionale della guerra, convivono e si sviluppano a una velocità impressionante.

Già nel 1917, dunque, Tropeano identifica uno scisma tra *America reale* e *America immaginaria*, mettendo a nudo tutti gli aspetti di un mito americano ormai slegato dalla realtà e idealizzato fino allo stereotipo. Questo articolo è un termometro letterario importantissimo, perché ci permette di dare uno sguardo coscienzioso ai turbolenti anni del Dopoguerra con una idea abbastanza chiara dell'immagine americana che domina la nostra società.

Per Tropeano, «è finita» soprattutto l'America come terra del benessere economico. Conclusa la conquista della frontiera e la spartizione delle terre vergini, gli Usa si avviano a una normalizzazione che stabilizzerà la democrazia a stelle e strisce. Tropeano, tuttavia, non trova il coraggio di ammettere che *il mito americano*, ben lungi dall'essere finito, continua a dimostrarsi vivo e fiorente: la mitologia americana subì infatti storture ed eccessi, ma sopravvisse alla fine del «lungo» Ottocento; mentre si aprivano anni di incertezze, di fatiche, di povertà e miseria, mentre l'Europa sprofondava nel baratro del Dopoguerra, minacciata ovunque dalla rivoluzione socialista, il mito americano continuava ad esistere, ad attrarre i disperati e i desiderosi di riscatto.

Le società filantropiche da un lato e le tirate dei nazionalisti dall'altro dimostrano che il nucleo mitologico fondamentale degli *States*, quello di «attrazione-repulsione», è ancora fortissimo ed è capace di riflettere chiaramente i sentimenti della nostra opinione pubblica. L'America sta diventando un *altrove* sempre più importante: mentre si chiudono i canali migratori e l'Italia viene fascistizzata (1918-1924), gli Stati Uniti diventano un territorio dove spostare la battaglia politica ormai interdetta, le relazioni culturali scoraggiate, le aspirazioni personali frustrate. Proprio qui, durante la guerra, con Tropeano e i nazionalisti, il mito si stacca definitivamente dalla terra – e dalla gente – che lo ha generato, arrivando ben presto a trasformarsi, secondo Marazzi, in

⁶⁶ TROPEANO Giuseppe, *La fine dell'America. (l'ultimo aspetto dell'emigrazione)*, Napoli, Società Editrice Partenopea, 1917.

una storia di pregiudizi, sommarie condanne, nobili illusioni, ripetute sino a formare un'imbarazzante enciclopedia di stereotipi.⁶⁷

Inoltre, non dobbiamo dimenticare che le masse italiane stanziato negli *States* vennero a trovarsi al centro di interessi politici incrociati. I nazionalisti prima – e i fascisti poi – chiedevano a gran voce lo sfruttamento attivo delle «colonie» d'oltreoceano abbandonate dall'Italia giolittiana; al contempo, l'opinione pubblica degli Stati Uniti d'America venne pervasa da un clima di Controriforma politica che per almeno due anni seminò il terrore nei quartieri italiani di New York, Chicago, Boston e molti altri centri urbani. Era la *Red Scare*, la paura rossa, la più atavica delle paure nella democrazia americana: il terrore della rivoluzione socialista.

8. La paura rossa

Che gli italiani venissero proverbialmente considerati degli anarchici ce lo testimoniano una infinità di vignette, articoli e altri pezzi satirici di qualsiasi società occidentale. L'italiano (in particolare quello del Mezzogiorno) era considerato un uomo poco civile e incline alla violenza, che poteva deviare a tal punto da finire nei circoli anarchici e socialisti, *malattie* politiche considerate tipicamente nostrane.

La *Paura Rossa* fu un fenomeno inquietante che per un paio d'anni infiammò l'opinione pubblica americana del primo Dopoguerra. Gli Stati Uniti erano in netta ripresa economica (gli unici, tra tutti gli Stati coinvolti nel conflitto) e mentre il capitalismo americano continuava a prosperare l'Europa diventava un calderone rivoluzionario. Nelle terre disastrose dal conflitto, molte formazioni estremiste (si pensi agli spartachisti in Germania e ai bolscevichi in Russia) cercarono di instaurare delle rivoluzioni politiche nelle città più importanti del vecchio continente. La *Paura Rossa* fu dunque innanzitutto paura europea, che si spostò negli Stati Uniti assieme a molti rivoluzionari cacciati dai loro paesi d'origine.⁶⁸

Durante il *Red Scare* si può parlare di vera e propria caccia alle streghe: le forze dell'ordine utilizzarono molto spesso provvedimenti severi per limitare le proteste sindacali, indebolire le associazioni di lavoratori e interrompere le riunioni dei circoli politici di sinistra. Ci fu un giro di

⁶⁷ MARAZZI Martino, *Little America: gli Stati Uniti e gli scrittori italiani del Novecento*, cit., p. 17.

⁶⁸ Non è un caso se le leggi in materia di immigrazione rimasero relativamente permissive sino al 1924. Fu proprio il *Red Scare* a dare un colpo decisivo alla natura tipicamente accogliente e inclusiva della società americana. L'opinione pubblica sacrificò l'ideologia del *melting pot* perché si sentì minacciata dagli esuli, dai fuoriusciti e dai rivoluzionari che cercavano di instaurare progetti politici di sinistra in giro per gli Stati Uniti.

vite avallato dal Congresso e richiesto a gran voce dall'opinione pubblica,⁶⁹ e a farne le spese furono soprattutto gli italiani, che erano già stati vittime di episodi razzisti nei decenni precedenti. Culmine di questi due anni di repressione fu l'arresto di Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti, anarchici accusati senza prove fondanti di un omicidio che non avevano commesso. Il loro processo sarebbe durato sette anni e fu la dimostrazione di come i sentimenti xenofobi diffusi nella società americana potessero influenzare e distorcere i corretti meccanismi legali, portando addirittura all'ingiusta condanna a morte di due individui senza colpe dimostrate.

Il *Red Scare* aiuta quindi a comprendere un'ulteriore sfaccettatura del mito americano visto dalla prospettiva italiana. L'isteria collettiva verso il radicalismo di sinistra fu contemporanea alla dottrina wilsoniana dell'autodeterminazione dei popoli. Con singolare tempismo, le brutali repressioni degli scioperi sindacali e l'omicidio legalizzato di Sacco e Vanzetti si intrecciarono con l'opinione sostanzialmente negativa che l'intelligenza italiana riservava all'alleato americano, reo di aver tradito le promesse fatte all'Italia in tempo di guerra. La grande democrazia a stelle e strisce non era più – semplicemente ed ingenuamente – la terra della libertà, così come la si pensava nell'Ottocento; diventava anche un gigantesco sistema d'oppressione, capace di colpire soprattutto chi non aveva il denaro o l'influenza per difendersi. È il rovescio della medaglia: nel clima fosco e incerto del primo Dopoguerra, era normale che anche il mito cristallino e puro dell'America Terra Promessa venisse intaccato dalla disillusione generale portata dalla catastrofe umanitaria della Grande Guerra, che trascinò con sé tutti i vecchi valori del «secolo lungo» lasciando un angosciante vuoto di ideali.

L'America era pur sempre una grande democrazia, ma i nostri intellettuali, ragionando sempre più in termini di «masse» e mobilitazione sociale, cominciavano a vedere i limiti di quel sistema di governo; complice la generale disillusione verso i governi parlamentari che avevano portato al conflitto mondiale, quando si attaccava il sistema di governo americano si attaccava implicitamente quella società distrutta dalle trincee che aveva lasciato in eredità all'Europa solo morte e devastazione. Gli intellettuali italiani cominciarono dunque a fare i conti con un mito americano sempre più complesso e sfaccettato; sono passati meno di settant'anni dalle canzoni degli emigranti, dal mito edenico della Terra Promessa, dalle ambiguità talvolta sfuggenti dell'alterità americana. Ora gli Stati Uniti sono sensibilmente più vicini all'Italia e all'Europa, appaiono certamente come un paese dalle grandi opportunità, ma anche come un mostro terrificante, violento, meccanizzato e spersonalizzato, dove milioni di uomini privati di ogni

⁶⁹ Quest'isteria nei confronti del radicalismo di sinistra è cosa nota ed endemica, nella società americana. Le risposte delle forze dell'ordine ricordano quelle del maccartismo, che nel secondo Dopoguerra caratterizzò la politica interna ed estera degli Stati Uniti.

aspirazione personale lavorano sino allo sfinimento, senza tutele né garanzie. Queste frizioni ideologiche tra Italia e Stati Uniti si trascinarono sin dentro gli anni Venti, quando il *nuovo corso* portato dal regime fascista produsse dei sensibili cambiamenti nei reciproci rapporti tra italiani, americani e italo-americani, dando nuova forma all'ideale «triangolo» individuato dalla nostra introduzione.

9. *The Italian mafia. Stereotipi e romanzi polizieschi*

Non si può negare il fatto che, tra i fenomeni connessi all'emigrazione italiana, ci sia stato anche l'instaurarsi di una mafia di tipo italiano che molto bene si adattò al contesto statunitense.

Testimonianze di attività mafiose o pseudo-mafiose affondano nell'Ottocento: i giornali di New Orleans, Chicago e più tardi New York, affermavano che bande di siciliani e meridionali (da notare la connotazione regionale in chiave razzista) si organizzavano per compiere rapine, estorsioni e faide per il controllo dei quartieri della città.⁷⁰

Fino all'entrata in vigore del XVIII emendamento legato al proibizionismo,⁷¹ le cosche mafiose operavano su piccola scala, contendendosi il micro-mercato della criminalità. Secondo l'opinione pubblica americana, «tutti gli italiani sono mafiosi» e l'intolleranza nei confronti degli ultimi arrivati crebbe a dismisura tra i due secoli, portando a numerosi episodi di linciaggio in pieno giorno; uno dei delitti più famosi si consumò nel 1891 a New Orleans, con l'omicidio efferato di undici siciliani innocenti.⁷² La stampa rincarò la dose al punto da rendere *off limits* alcune vie e quartieri delle grandi metropoli: così, ad esempio, la 19^a strada di Chicago venne ribattezzata *Bloody Nineteenth* a causa dell'alto tasso di omicidi che vi si registrò nel primo Novecento.

Ma il mondo del crimine organizzato americano attirò l'attenzione anche della società italiana, che vide nel *gangster* una delle figure più rappresentative degli Stati Uniti assieme al *cowboy* e al *broker*. Il *gangsterismo* divenne un fenomeno concreto a partire dal 1920, quando il proibizionismo produsse l'effetto contrario a quello sperato e fece fiorire il contrabbando, il riciclaggio di denaro e la diffusione di locali segreti per acquistare liquori, gli *speakeasy*. Tutto ciò a vantaggio delle

⁷⁰ Informazioni molto precise possono essere ricavate dal sito www.lcndb.com, *La Cosa Nostra Data Base*. Esso contiene infatti gli archivi delle indagini e i resoconti delle cronache giornalistiche legate alla mafia italo-americana.

⁷¹ Tramite il XVIII emendamento (1918) e il *Volstead act* (1920), il proibizionismo entrò in vigore in tutti gli Stati Uniti. Nonostante le furiose e capillari retate della polizia, il contrabbando rimase sempre cospicuo e florido. Nella sola New York, come ci ricorda Mario Soldati in *America primo amore*, erano presenti almeno 30mila *speakeasy*, locali in cui era possibile ottenere alcol illegale.

⁷² L'anno precedente il comandante della polizia, David Hennessy, venne assassinato con metodi ritenuti mafiosi; centinaia di siciliani furono arrestati con qualsiasi pretesto e diciannove di loro andarono a processo con l'accusa di omicidio. Quando tutto si risolse con l'assoluzione (per insussistenza di prove), la folla inferocita linciò undici dei diciannove imputati. Questo episodio è sintomatico di un difetto della giustizia statunitense, che, come confermeranno Sacco e Vanzetti, a volte non è capace di operare sotto forti pressioni politiche e pubbliche.

organizzazioni criminali, che si contesero il monopolio della distribuzione clandestina di alcol: le cosche italiane, nel giro di pochi anni, ottennero il controllo di tutta la filiera produttiva-distributiva della Costa Orientale e cominciarono a diventare ricche, influenti e pericolose; divise per località geografica, si dotavano di coperture politiche⁷³ e utilizzavano i tipici strumenti di corruzione della mafia (tangenti, ricatti, estorsioni, minacce) per continuare ad aumentare il proprio potere.

Le cosche italo-americane avevano una grande presa sugli emigrati. Secondo Franzina, però, mentre i mafiosi potevano aspettarsi la massima omertà dagli emigrati di prima generazione (che erano isolati di per sé, e faticavano persino a comprendere l'inglese), era nella seconda generazione che si potevano reclutare senza problemi scagnozzi e collaboratori. Riprendendo un romanzo di Delfino Cinelli, Franzina spiega che questa seconda generazione, non del tutto americana e ormai non più italiana, tagliati i ponti con la famiglia e le origini, finì quasi fisiologicamente in mano di un'altra istituzione ibrida, quella mafiosa, che «dava lavoro» a tutti coloro che ne avessero avuto bisogno.⁷⁴

La mafia, e il suo connotato esteriore più evidente, il *gangsterismo*, ebbero un sicuro fascino su tutto il mondo occidentale. Mentre il cinema muto (soprattutto a Hollywood, dal 1927 in poi) consolidava i caratteri tipici del mafioso/eroe o del mafioso/criminale efferato, la stampa dava risalto a un vero e proprio divo dell'epoca, Al Capone, americano di origini campane che terrorizzò Chicago e rimase impresso nell'immaginario collettivo per la ferocia e la spettacolarità delle sue azioni⁷⁵, trasformandolo in una sorta di *dark hero* dei bassifondi metropolitani.

Ben presto quello del mafioso italo-americano tutto d'un pezzo e senza scrupoli, divenne uno stereotipo fecondo in entrambe le sponde. Oltre al cinema, anche la letteratura contribuì alla diffusione popolare e stereotipica della mafia americana, attraverso gialli, romanzi e *noir*. Negli Stati Uniti, ad esempio, fu proprio un poliziotto italiano che dava la caccia ai suoi connazionali a New York a dare origine al poliziesco metropolitano, sottogenere di romanzo giallo che ebbe una discreta fortuna nel secolo scorso. Michele (Mike) Fiaschetti, comandante dell'*Italian Squad* della Polizia di New York, pubblicò sotto pseudonimo le sue avventure giudiziarie dopo essere andato in pensione, di fatto plasmò l'intero complesso iconologico del poliziesco metropolitano tanto per il cinema quanto per il romanzo americano.⁷⁶ Ne ha parlato diffusamente Marazzi:

⁷³ La più nota di tutte fu l'Unione Siciliana, associazione di facciata attraverso la quale le maggiori famiglie mafiose della Sicilia proteggevano i loro affari dalla giustizia.

⁷⁴ Cfr. FRANZINA Emilio, *Gli Italiani al Nuovo Mondo: l'emigrazione italiana in America 1492-1942*, cit.

⁷⁵ Su tutte la Strage di San Valentino, del 14 febbraio 1928, che portò all'eliminazione della banda criminale irlandese che rivaleggiava con gli italiani a Chicago. Da questo delitto vennero tratte diverse pellicole hollywoodiane.

⁷⁶ La *Italian Squad* era un'unità speciale della polizia dello Stato di New York impegnata nella lotta alla mafia italo-americana. Venne fondata nei primi del Novecento da Giuseppe (Joe) Petrosino, iconico comandante della polizia

in America, questa è la stagione dei *gangster movies*, che non a caso pongono al centro dell'attenzione la criminalità italiana. Al Capone, di cui Fiaschetti non ama parlare, ha spadroneggiato negli anni precedenti. [...] Buranelli divenne comandante di 150 uomini e nella sua autobiografia disse: «era un lavoro davvero importante, una posizione di potere: mi rese il Mussolini dei quartieri italiani di New York». Nel 1921-22 viene spedito in Italia [...] e viene fatto cavaliere dalla madrepatria; lui ricambia con reiterati giudizi di ammirazione nei confronti della politica repressiva del nuovo regime.⁷⁷

La mafia italo-americana ci è utile per dimostrare come, ormai, Italia e America fossero compenstrate in ogni aspetto sociale. Roma e Washington si conoscono, si studiano, si sfruttano a vicenda grazie al gigantesco ponte umano costituito dalle comunità italo-americane che trasformano l'Oceano in una colossale via di comunicazione. Tant'è che il mito italiano dell'America, ora, si è persino un po' italianizzato: i *gangster* più cattivi, quelli immortalati da Hollywood, sono i nostri «cugini» americani, che entrano a far parte del nostro orizzonte culturale attraverso il cinema e i romanzi polizieschi.

Siamo ormai alle soglie del periodo di ricerca che ci siamo prefissati di analizzare con maggiore precisione. Menzionando il proibizionismo, Al Capone e Mike Fiaschetti abbiamo addirittura messo un piede nei primi anni Trenta, sconfinando ben oltre il ventennio. È dunque giunto il tempo di parlare del regime di Mussolini, degli intellettuali italiani in America, del «mito d'inchostro» che si formerà a partire dai primi fortunati resoconti di Soldati e Ferrero. Per fare ciò, abbiamo pensato di individuare un ultimo anello di congiunzione, che ci porta proprio al 1924, e giustifica la periodizzazione storica che abbiamo scelto di abbracciare in questa ricerca.

10. Pirandello in America

Abbandoniamo la pur sempre doverosa prospettiva storica per tornare all'ambito letterario. Un punto di contatto chiave tra la cultura americana e quella italiana dei primi anni Venti si ha nella figura di Luigi Pirandello, primo intellettuale di spicco ad attraversare l'Atlantico nel Novecento per visitare il paese a stelle e strisce:

newyorkese, e constatava all'inizio di cinque agenti (tra cui Mike Fiaschetti, che ne diventerà il comandante nel 1909). Quando l'*Italian Squad* venne formalmente sciolta, contava ben 150 collaboratori, tra agenti e informatori esterni. Il comandante Fiaschetti, una volta ritiratosi dal servizio, divenne un famoso romanziere con lo pseudonimo di Prosper Buranelli.

⁷⁷ MARAZZI Martino, *A occhi aperti. Letteratura dell'emigrazione e mito americano*, cit., p. 61.

Dopo l'incredibile successo della prima di *Sei personaggi in cerca d'autore* a Londra e New York nel 1922, e l'enorme approvazione al teatro Manzoni di Milano dell'*Enrico IV* nell'aprile del 1923, Pirandello venne invitato in America per la memorabile stagione 1923-24.⁷⁸

Non appena lo scrittore italiano diede conferma del suo arrivo (noi sappiamo, grazie alle sue carte, che Pirandello fu convinto dall'allettante prospettiva di un guadagno facile, cosa che poi non si verificò) la comunità italo-americana si infiammò dall'entusiasmo. Scrive Sebastiano Martelli: «*Il Progresso Italo-Americano* di New York pubblicò il 18 dicembre 1923 un roboante appello agli italo-americani – perché accorrano numerosi al molo 97 per accogliere Pirandello – e un saggio di Tilgher in che fa da introduzione critica».⁷⁹

Al «molo 97» ci saranno migliaia di emigrati, i quali riserveranno a Pirandello un'accoglienza fenomenale e senza precedenti. Lo scrittore siciliano, sbolliti gli entusiasmi iniziali, rimase in America fino a quando capì che non sarebbe riuscito a fare un grosso affare con la pubblicazione di nuove opere scritte *ad hoc* per il pubblico americano, e ripartì poche settimane più tardi, acclamato come un eroe. Lasciava gli Stati Uniti perplesso e sconvolto da quella che definì «l'epitome della civiltà moderna delle macchine e della tecnica, materialista e in ultima analisi autodistruttiva».⁸⁰

Non era la prima volta che un uomo di teatro della fama di Pirandello si recava negli Stati Uniti. Prima di lui, intere compagnie teatrali (che spesso si esibivano nei migliori teatri d'Italia) si lanciarono alla scoperta dei nuovi *theaters* americani, compiendo viaggi avventurosi sulle ferrovie continentali. Anche i più grandi cantanti dell'epoca, come Enrico Caruso, raggiunsero più volte New York e San Francisco, spinti soprattutto dall'incredibile entusiasmo (e dal conseguente ritorno economico) delle comunità italo-americane. Abbiamo poi visto come anche Puccini avesse scoperto, già nel 1910, le incredibili possibilità offerte dal vasto pubblico americano, e proprio a New York fece mettere in scena la prima de *La fanciulla del West*.

Nel corso della sua lunga carriera artistica, Pirandello si è occupato più volte dell'emigrazione italiana (e siciliana), ponendola spesso in relazione con l'America. Alcune sue novelle, come *L'altro figlio* (1905) restituiscono spaccati più o meno interessanti del mondo dell'emigrazione. Come sostiene ancora Martelli,

se proprio volessimo ricavare dalla novella il giudizio complessivo storico-ideologico e politico-sociale di Pirandello sull'emigrazione dovremmo cercarlo

⁷⁸ MARTELLI Sebastiano, *America, emigrazione e follia nell'opera di Pirandello*, a cura di MIGNONE Mario, *Pirandello in America*, Atti del Simposio Internazionale, Università Statale di New York, Stony Book, 1986, p. 66.

⁷⁹ *Ivi*, p. 67.

⁸⁰ Cfr. MEDA Ambra, *Al di là del mito: scrittori italiani in viaggio negli Stati Uniti*, cit., p. 202.

non credo alle fonti mistificate della sua «mentalità da possidente, figlio di un agiato speculatore e commerciante di zolfo» ma cercarlo piuttosto nel ricco bagaglio della cultura positivista pirandelliana.⁸¹

Il suo teatro, ovviamente, conquistò rapidamente l'altra sponda dell'oceano subito dopo la consacrazione in Italia. La scorbiana americana di Pirandello dunque non rappresenta, di per sé, un *unicum* nel rapporto tra l'autore e gli Stati Uniti, ma risulta ugualmente significativa perché da New York Pirandello scrisse alcune delle lettere più interessanti dei suoi carteggi e testimoniano l'attrazione morbosa, quasi magnetica, che gli Stati Uniti cominciavano ad esercitare sugli intellettuali italiani.

Pirandello anticipa di quasi dieci anni la grande stagione dei viaggi, dei *reportages*, delle riflessioni odepatiche dei grandi intellettuali della generazione successiva. Lo scrittore si reca negli *States* per i soldi, e non ha alcun problema ad affermarlo: New York diventa il simbolo delle *grandi occasioni*, la città dei colpi di fortuna, dove si può diventare milionari in un giorno, dove persino uno scrittore, che solitamente, per definizione, non guadagna molto dalle sue opere, può arricchirsi col suo lavoro intellettuale.

Una volta giunto in America, Pirandello si renderà conto che dietro alla «maschera» (se possiamo usare questo termine) della frenesia e delle luci americane si nasconde però una società cinica, selvaggia, spersonalizzata, dove l'autore poté forse scrutare e osservare con chiarezza quell'assenza di identità che era già centrale nelle sue riflessioni letterarie.

L'arrivo di Pirandello sancisce anche un cambiamento di rotta nello spirito delle comunità italo-americane. Quando gli emigrati celebrano uno scrittore giunto dalla madrepatria lo fanno con un rinnovato orgoglio nazionale, galvanizzati dalla prima, timida propaganda del regime fascista pre-Matteotti; come ha rilevato attentamente Luconi, è proprio intorno alla metà degli anni Venti che gli italo-americani prendono coscienza del loro ruolo politico biunivoco, capace di influenzare tanto la politica italiana quanto la democrazia statunitense.

In questo senso, gli appunti di Pirandello sull'esperienza americana del 1923-24 sono rivelatori. Lo scrittore rimane colpito dal destino delle masse di emigrati che hanno colonizzato New York, dalla democrazia che impregna ogni ambito della società, e non viene esibita solo come condimento esteriore; soprattutto, è ossessionato dalla possibilità di far soldi – e vivere finalmente

⁸¹ MARTELLI Sebastiano, *America, emigrazione e follia nell'opera di Pirandello*, a cura di MIGNONE, Mario. *Pirandello in America*, cit., p. 220-222.

di rendita – grazie alla vendita del proprio prodotto intellettuale, che li è considerato alla stregua di qualsiasi altra merce.

Il sogno americano di Pirandello tramontò forse troppo presto. Disilluso come uno dei suoi proverbiali personaggi, l'autore tornò in fretta in Italia, dove avrebbe poi compiuto una straordinaria parabola artistica capace di portarlo alla vittoria del Nobel per la Letteratura nel 1934. Come accennato in precedenza, questa breve parentesi biografica di Pirandello permette di iniziare le nostre riflessioni sul rapporto speciale che si sarebbe creato tra gli intellettuali italiani e l'America. Dagli appunti pirandelliani, potrebbe forse emergere un personalissimo mito dell'America che, purtroppo, non sta a noi rintracciare; per quanto riguarda questa ricerca, ci conviene porre il viaggio di Pirandello come ultimo episodio della nostra introduzione, che si conclude nel 1924.

Quel 1924 segnato indissolubilmente dalla ratifica dell'*Immigration Act*, che chiuse le porte di Ellis Island, e dall'omicidio del deputato socialista Giacomo Matteotti, che consegnò l'Italia alla dittatura fascista.

Iniziava definitivamente una nuova fase dei rapporti tra Italia e Stati Uniti. E il triangolo ideale, completato dal rinnovato spirito nazionalista delle nostre comunità, avrebbe assunto una dimensione ulteriore.

11. Il mito italiano dell'America prima del Ventennio: una conclusione temporanea

Abbiamo dunque analizzato un periodo storico denso e delicato, che ha messo in relazione tra loro due paesi profondamente diversi, ma uniti, con un paradosso della storia, da un destino simile. Siamo partiti dal 1850, con le primissime testimonianze letterarie che affrontano il tema degli Stati Uniti; ci siamo poi soffermati a lungo sul 1884, data-simbolo dell'emigrazione italiana. Volando attraverso i due secoli, la Grande Guerra e la paura rossa, siamo arrivati fino al 1924, anno della prima fascistizzazione d'Italia e della promulgazione, praticamente contemporanea, dell'*Immigration Act* da parte di Washington. Un settantennio straordinariamente interessante, che dal punto di vista storico-culturale ha prodotto delle modifiche strutturali ancora ben visibili nella società occidentale.

Ai fini della nostra ricerca, abbiamo preso spunto da fatti eclatanti e curiosità storiche per tracciare uno spaccato delle «colonie» italo-americane e del controverso rapporto tra Italia e Stati Uniti. Abbiamo descritto la condizione identitaria dei migranti attraverso Pascoli; abbiamo visto gli stereotipi di cui si nutriva l'Italia con *La fanciulla del West*; con Edmondo De Amicis e Ferdinando Fontana abbiamo assaggiato le sincere preoccupazioni degli intellettuali e le dure requisitorie nei confronti della società liberale. Senza dimenticare le canzoni popolari, gli artisti, le avanguardie

storiche, gli scrittori (in lingua inglese e italiana), i memorialisti, le lettere private, le impressioni riscoperte dagli storici, e via discorrendo, abbiamo tratto molteplici spunti e sembra doveroso tracciare un bilancio parziale del mito italiano dell'America.

Innanzitutto, parlare di mito americano è impossibile senza fare costanti riferimenti alla Grande Migrazione. Nel corso del primo capitolo abbiamo cercato di ribadire più volte l'importanza della ricerca di un *altrove* per chi emigrava o desiderava farlo; abbiamo ascoltato le canzoni popolari degli emigranti, le loro ansie a bordo dei piroscafi, e la sostanziale indifferenza delle classi dirigenti. Abbiamo affermato che, tralasciando i bozzetti e le riflessioni di qualche esule risorgimentale, furono proprio i contadini e i paesani provenienti dalla provincia italiana a costruire e rendere familiare il mito americano.

Un mito che fu innanzitutto edenico, cristiano, di salvezza. È l'*America Terra Promessa*, il paradiso terrestre in cui il contadino immiserito, il pastore affamato e l'artigiano avvilito potevano ritrovare speranza, rifarsi una vita, eventualmente diventare ricchi e poi tornare, in vecchiaia, alla madrepatria. L'America diventa un *altrove* potente, che grazie ai transatlantici e alle testimonianze degli emigrati fu sempre più familiare, fino a diventare possibilità concreta per molti disperati alla ricerca di un nuovo futuro. Come abbiamo ribadito più volte, la miseria più nera unita a una narrazione mitologica così potente meritano un'attenzione maggiore di quella che si è finora concessa, perché simili riflessioni potrebbero rivelarsi utili persino per il tempo presente.

Il mito italiano dell'America ebbe dunque la sua età dell'innocenza. Pascal D'Angelo ci mise in guardia con la sua autobiografia, dicendo che gli emigrati credevano ingenuamente che a New York le strade fossero rivestite d'oro, quando in realtà le strade non c'erano e proprio da loro, gli ultimi arrivati, ci si aspettava che venissero costruite. Altri figli della piccola borghesia impoverita come Luigi Donato Ventura immaginarono che l'America fosse la patria della meritocrazia, e che le competenze intellettuali potessero trovare un giusto compenso. E centinaia di migliaia di altri italiani, che non ci hanno lasciato resoconti storici, hanno scelto queste e altre motivazioni per sbarcare a Ellis Island.

Il mito fanciullesco, verrebbe da dire ingenuo, dell'America si trovò a convivere *ex abrupto* con la civiltà meccanizzata delle metropoli, con la frenetica democrazia statunitense, con la cultura americana che alternava tolleranza e xenofobia, esterofilia e isolazionismo. E un ruolo non secondario, nel plasmare il mito italiano dell'America, lo ebbero le relazioni tra i due paesi; Italia e Stati Uniti, tra alti e bassi, coltivarono un'interessante legame diplomatico destinato ad approfondirsi con l'avvento del regime fascista. Tra il 1860 e il 1920, Roma e Washington collaborarono in materia di immigrazione e lotta alla criminalità organizzata; i ponti di collegamento

tra la costa orientale degli Usa e i porti di Genova, Palermo e Napoli divennero sempre più forti e stabili.

Proprio al principio del secolo scorso, il mito edenico dell'America Terra Promessa mostrò il rovescio della medaglia. Alle pianure fertili della California si contrappose la labirintica New York, paragonata spesso e volentieri alla Dite dantesca; alla natura primitiva e generosa si sostituirono gli *slums* della costa orientale, dove gli italiani vivevano pigiati e discriminati nelle zone povere della città. Criminalità, economia e politica generarono delle frizioni per nulla irrilevanti tra due orizzonti di cultura molto diversi. E allora ecco che troviamo il lato negativo del mito americano: una civiltà incomprensibile, mostruosa, fuori misura; una civiltà dominata sempre più dalla finanza e dalle macchine, che abbruttisce l'uomo con i rigori del capitalismo e l'assenza di protezioni sindacali.

Giovannitti, Tresca, Sacco e Vanzetti, persino Pirandello, contribuirono alla demolizione dell'iniziale fanciullezza del mito americano. Dall'America ingenua, si passava all'America ambigua, che dalle canzoni popolari si fissava nell'inchiostro di scrittori e intellettuali.

Nel primo quarto del Novecento, l'America continua ad essere considerata la terra dell'opportunità per eccellenza, ma le sirene d'allarme si moltiplicano e non sono più isolate. Tropeano, nel 1917, svela l'America nella sua ambiguità, nella sua doppiezza irrisolvibile, ed è come se la cultura italiana «scoprì» il continente per la seconda volta, approdando in un mondo fatuo e ormai irriducibile ai vecchi paradigmi della tradizione umanistica nazionale.

Con Tropeano avviene una vera e propria svolta ontologica: Si riconosce lo scarto ormai insanabile tra l'*America immaginaria* e l'*America reale*. Il mito americano ha assunto una propria autonomia, diventa stabile e indipendente dagli Stati Uniti così come effettivamente si presentano, e si trasforma in un terreno dove far fiorire il dibattito culturale, la discussione politica e molto altro ancora. A cavallo della Grande Guerra, gli Stati Uniti diventano a tutti gli effetti quell'altrove che, come vedremo, sarà così importante nella nostra letteratura del ventennio, da Mario Soldati a Cesare Pavese, da Emilio Cecchi a Elio Vittorini.

È dunque possibile, in conclusione, tracciare un bilancio stratigrafico del mito italiano dell'America attorno al 1924, data alla quale faremo riferimento nel nostro periodo di ricerca?

L'America si presenta innanzitutto, ancora una volta, antinomica. Vi è una vera e propria tendenza manichea nei confronti degli Stati Uniti, che vengono di volta in volta rappresentati come l'estremo di due poli: o massima opportunità economica, o società semi-schiavistica; o terra della libertà, o terra della violenza. Questa estremizzazione, che Marazzi ha efficacemente chiamato «attrazione-repulsione», rimarrà tale anche nel corso degli anni Venti e Trenta, ed è bene tenerla presente sin da subito.

Da un punto di vista politico, gli Stati Uniti sono guardati con sospetto. Paese destinatario di un cospicuo flusso d'immigrazione, l'America diventa valvola di sfogo per l'eccedenza demografica italiana ma anche minaccia in grado di assorbire definitivamente le giovani e fresche energie nazionali.

La democrazia americana, sulla scorta delle datate ma preziosissime osservazioni di Alexandre de Tocqueville (*La démocratie en Amérique*, 1835) continua ad essere trattata come un laboratorio politico incomprensibile. Per alcuni rappresenta il miglior prodotto dell'illuminismo, dal momento che la repubblica federale nacque proprio dalla sollevazione contro la tirannia inglese; per altri, invece, la democrazia a stelle e strisce nasconde dei durissimi rapporti di potere che vengono appena nascosti dalla retorica democratica e dall'assenza di classi definite per legge. La menzione di Tocqueville non è casuale, e anzi rientrerà a piè pari nella ricerca che ci accingiamo ad effettuare.

Da un punto di vista culturale, gli Stati Uniti sono innanzitutto considerati un'appendice della civiltà inglese. I nostri intellettuali, nonostante conoscessero alcuni tra gli scrittori americani più famosi (su tutti Edgar A. Poe, più tardi Melville), continuano a considerarli epigoni della tradizione anglosassone, senza comprendere ancora le peculiarità linguistiche e letterarie degli Stati Uniti. Questa considerazione sarà dura a morire ancora negli anni Trenta, quando fini critici come Emilio Cecchi e Mario Praz faticarono a riconoscere all'America una vera e propria autonomia culturale. Non possiamo poi dimenticare come, nella stragrande maggioranza dei casi, gli Stati Uniti fossero considerati un paese senza cultura propria; a parte il cinema, infatti, l'intelligenza europea riteneva che Washington non avesse elaborato, in oltre duecento anni di storia, una propria arte peculiare o qualche stile degno di nota.

Dal punto di vista sociale, infine, gli Stati Uniti erano conosciuti soprattutto attraverso il cinema e i resoconti degli italo-americani. Il cinema dell'epoca, con le sue forme ibride e appena codificate, aiutava a restituire immagini convenzionali dell'America, che difficilmente uscivano dai soliti stereotipi del primitivismo, del capitalismo e del perbenismo. L'apporto culturale degli emigrati, invece, fu massiccio e determinante: le loro «lettere dall'America» erano cariche di esperienza diretta nelle città della costa orientale o lungo le linee di spostamento che progressivamente portarono a San Francisco, e presero il posto delle canzoni popolari nel tramandare il mito all'interno di una società – quella italiana – che andava progressivamente alfabetizzandosi.

Da un punto di vista artistico, infine, gli Stati Uniti sono paradossalmente posti al centro di un crescente interesse e di un sostenuto disinteresse. Massimo simbolo di questa ambivalenza sono

i futuristi: Marinetti non si occupò mai della modernità americana, anche se celebrò a tutto spiano la modernità *tout court*; Depero e altri esponenti meno noti abbracciarono la civiltà del futuro, ma quando svanì il fascio iniziale si scoprirono disillusi e traditi dalla realtà americana. Questa ambivalenza dell'intelligenza nazionale nei confronti degli Usa si manterrà anche nel ventennio fascista, ma con sostanziali modifiche determinate dalla censura attuata dal regime mussoliniano e dalle peculiari condizioni della cultura italiana immersa nell'autarchia.

In conclusione, nel 1924, anno caratterizzato dalla prima fascistizzazione delle istituzioni italiane e dallo storico *Immigration Act* statunitense, abbiamo tra le mani un mito italiano dell'America complesso e stratificato, che può essere riassunto in otto punti:

- 1) Un'ambiguità inestinguibile di fondo.
- 2) Il suo essere *altrove*. Gli Stati Uniti diventano un'alterità politica, dove gli esuli risorgimentali vedono realizzate tutte le libertà negate in patria; un'alterità economica, in grado di garantire al contadino vessato dalle tasse un'esistenza dignitosa.
- 3) La persistenza dell'ideale di Terra Promessa, spesso legato alla frontiera e alle ultime terre da colonizzare (es. la California), che convive con il genuino terrore instillato da una civiltà meccanizzata e spersonalizzata.
- 4) La potenza militare americana, che si sposa con la centralità degli Stati Uniti nel panorama internazionale dopo il 1918.
- 5) Una democrazia avanzata, prodotto per eccellenza dell'Illuminismo, senza classi sociali e privilegi inutili, che permette a tutti di ottenere una posizione commisurata al proprio talento; ma allo stesso tempo i pericoli insiti in una società generalizzante e individualista.
- 6) L'oro come simbolo delle potenzialità americane, in particolare legato alla California, e il verde del dollaro sono i colori dominanti nelle narrazioni letterarie.
- 7) L'astio nei confronti delle comunità di emigrati, che ricalca vecchi modelli settecenteschi di satira contro il villano. Il mito è costantemente riformulato anche dalla loro presenza, che è ritenuta scomoda e vergognosa dagli intellettuali che scrivono – e scriveranno – sull'America.
- 8) L'insipido contributo artistico degli Stati Uniti all'Occidente, che al di là del cinema non hanno prodotto nulla di «nazionale» e sono, a tutti gli effetti, una «colonia» culturale dell'Inghilterra.

Un mito che ha almeno mezzo secolo di vita, nato da un'esigenza popolare ed economica, mitigato dall'esperienza diretta a contatto con il modernismo. Un mito ambiguo, ambivalente, così sfaccettato da risultare quasi inafferrabile; una narrazione capace di attrarre milioni di italiani e di

respingerne forse ancora di più. Un mito che coinvolse tanto gli strati sociali più bassi quanto le *élites* culturali e i ceti dirigenti; un orizzonte di aspettative, desideri e timori che entrarono stabilmente nel pensiero collettivo italiano e assunsero un ruolo sempre più centrale nel corso del Novecento.

I vent'anni che ci apprestiamo ad analizzare (1924-1942) risultano un passaggio storico fondamentale non solo per i fini di questa ricerca, ma anche per comprendere l'evoluzione successiva del mito italiano dell'America. Come vedremo, il ventennio fascista fu un periodo di gestazione fondamentale tanto per le arti quanto per la cultura del nostro paese in generale; tramite gli scarni resoconti e i pochi contatti che sopravvissero tra l'America rooseveltiana e l'Italia autarchica, il mito americano andò consolidandosi e idealizzandosi, consegnandoci poi quello che nel Dopoguerra (e almeno fino al Vietnam) fu un sinonimo di libertà, di prosperità e di progresso per molti intellettuali del nostro paese, anche della sinistra più estrema.

CAPITOLO 3 –

PARLARE D'AMERICA

Nativism, as John Higham has shown, consisted in three volatile ingredients: a belief in the superiority of the Anglo-Saxon heritage, a suspicion of the authoritarian tendencies of the Catholic Church, and a fear of subversive influence of European political radicalism. The Italians were the nightmare of the American dream.

John Patrick Diggins, *Mussolini and Fascism. The view from America*, 1972

Fernandez ha dedicato parole illuminanti all'importanza degli Stati Uniti nel dibattito culturale italiano durante il ventennio fascista. L'America fu infatti argomento condiviso, tanto tra gli intellettuali simpatizzanti per il regime quanto per gli antifascisti e gli esiliati:

il mito dell'America, giovane, vergine, primitiva, consente agli uni di condannare una decadenza, una incultura che vuol dire la fine dell'umanesimo, e agli altri di celebrare un rinnovamento, una rinascita dei valori umani obliterati in Europa.¹

L'America diventa il terreno teorico dove portare lo scontro tra il superuomo fascista, figlio di Nietzsche, e l'uomo comune americano, figlio di Whitman; l'immenso continente spinge tutti a compiere delle riflessioni approfondite sulla società italiana, sugli obiettivi del regime e sulle speranze di chi non si piegò alla volontà della dittatura.

Il capitolo intende partire proprio dall'incredibile attenzione con cui il fascismo ha dialogato con la democrazia americana, determinandone i punti di contatto e i momenti di rottura. Dal patto Mellon-Volpi sino alla guerra d'Etiopia, Mussolini guardò agli Usa come a un vicino ambiguo, comodo e scomodo allo stesso tempo, con il quale non fu sempre semplice relazionarsi.

Mantenendo una prospettiva storica, forniremo le date chiave per interpretare le varie fasi del mito americano, soffermandoci in particolare sulla crisi del 1929, che tanto influenzò gli scrittori e i viaggiatori italiani che si occuparono degli Stati Uniti nel decennio successivo. Lo scopo è quello

¹ FERNANDEZ Dominique, *Il mito dell'America negli scrittori italiani (1930-50)*, trad. it. ZACCARIA Alfonso, Caltanissetta, Sciascia, 1969, p. 17.

di fornire delle adeguate coordinate storiche che permettano di seguire con agilità le riflessioni letterarie dei capitoli successivi.

1. Gli effetti dell'*Immigration Act*

Quando il Congresso degli Stati Uniti votò a favore dei provvedimenti restrittivi sull'immigrazione,² Mussolini era al governo da due anni e almeno due milioni di italiani vivevano negli Usa.

Ormai chiaramente divisi tra prima, seconda e terza generazione³ questi emigrati erano quasi tutti concentrati a New York e lungo la costa orientale degli Stati Uniti, dalle miniere del Massachusetts alle strade di Chicago, passando per le località balneari attorno a Miami. Una non trascurabile percentuale, inoltre, si era fatta assumere dalle compagnie ferroviarie, trovando così un ottimo sistema per trasferirsi economicamente verso il West. Grande capolinea della nostra migrazione fu San Francisco, città simbolo della California, dove a metà degli anni Venti esisteva una comunità italiana piuttosto dinamica, che aveva attratto a sé anche personalità di spicco nella nostra penisola, dotandosi di giornali e romanzi in lingua.

L'*Immigration Act* del 1924 rispondeva ad alcune esigenze dell'opinione pubblica americana, che tradizionalmente oscilla dall'apertura verso il mondo e le sue possibilità a periodi di chiusura, di isolazionismo e di difesa degli interessi nazionali. La Grande Migrazione aveva avuto un impatto demografico così forte da far preoccupare le istituzioni ufficiali, preoccupate di perdere il loro *primato etnico* nel paese. Dal 1924 in poi, poco più di tremila nostri connazionali avranno il diritto di lasciare annualmente i porti di Genova, Palermo o Napoli per raggiungere Ellis Island; cifre irrisorie, se paragonate ai trecentomila approdi che si ebbero meno di vent'anni prima, nel 1906, quando la Grande Migrazione raggiunse il picco.

Come sostenne correttamente John Diggins, l'*Immigration Act* rispondeva a paure psicologiche di una nazione troppo giovane che temeva di perdere il suo unico tratto distintivo: l'acronimo WASP, minacciato dal moto centrifugo generato da minoranze e confessioni religiose. Gli emigrati provenivano da zone non industrializzate, se non addirittura premoderne, abbracciavano molto spesso la fede cattolica e a volte erano scossi da improvvise ventate di anarchismo. Per gli americani, il numero crescente di immigrati dell'Europa meridionale (italiani,

² Si parla ovviamente dell'*Immigration Act* del 26 maggio 1924, che venne ratificato assieme al *Native Origins Act* (il cui scopo era quello di limitare l'accesso alla cittadinanza ai nuovi emigrati) e all'*Asian Exclusion Act*, che di fatto impediva ai cinesi di trasferirsi sulla Costa Orientale degli Stati Uniti attraversando il Pacifico.

³ Come vedremo nei vari resoconti letterari, gli italiani di prima generazione non si integrarono quasi mai nella loro società. ben diverso fu il destino dei loro figli, che nacquero americani e ben presto si mostrarono insofferenti verso la cultura dei loro genitori.

ma anche greci, iberici, mediorientali) divenne una minaccia al proprio stile di vita; inoltre, l'opinione pubblica riteneva che con la chiusura della frontiera nel West, ormai completamente esplorato, fosse necessario porre un freno all'accoglimento indiscriminato degli stranieri in cerca di lavoro. Fu la fine del *melting pot* teorizzato da alcuni ambienti politici democratici; l'America prediligeva trovare una propria identità nazionale, invece di essere – letteralmente – «crogiolo di popoli», insieme di minoranze non comunicanti, senza alcun tratto in comune.

Altre spiegazioni di carattere antropologico sono state rilevate da Francesco Dragosei in un bel saggio del 2002.⁴ Studiando attentamente l'immaginario collettivo americano, egli riduce quasi tutta l'esperienza culturale a stelle e strisce a uno schema piuttosto preciso: l'immagine di una casa civilizzata assediata da maligne presenze. Studiando l'America dalla prospettiva di un costante, disturbante assedio, scopriamo che

la pratica di aprire continuamente (generosamente) la porta dell'America allo straniero, all'esule, al profugo sarà apparentemente un gesto solare, netto, scevro da contraccolpi e residui mentali, ma avrà in realtà un pesante prezzo da pagare. Quel varco aperto alle ondate migratorie da ogni parte del mondo lascerà vasti depositi ansiosi nell'animo americano, accumulerà un sotterraneo terrore di essere invasi, snaturati, cancellati dallo straniero.⁵

Osservato da questo punto di vista, l'*Immigration Act* potrebbe essere considerato il punto d'arrivo di un'ancestrale paura americana, quella dei primissimi coloni assediati dalla *wilderness*, la natura selvaggia di un continente inesplorato. Ottant'anni prima di Dragosei, anche Emilio Cecchi registrava impressioni simili riguardo all'opinione pubblica americana, dimostrando che la «paura dell'immigrato» era un fattore sistematico della cultura a stelle e strisce:

sentirsi sicuri, mentalmente e materialmente: questo è il grande quesito, l'unico vero ideale americano. Alla propagazione di tale sentimento di sicurezza, tutt'America collabora, unanimemente, in migliaia di maniere, geniali e idiote, oneste e fraudolente; a qualsiasi piano della struttura sociale.⁶

«A qualsiasi piano della struttura sociale» significa che l'*Immigration Act* non fu un gesto politicamente impulsivo, né una scommessa della classe dirigente; fu il risultato di un processo di sedimentazione collettiva, di popolo in crisi di identità.

⁴ DRAGOSEI Francesco. *Lo squalo e il grattacielo: miti e fantasmi dell'immaginario americano*, Bologna, Il Mulino, 2002.

⁵ *Ivi*, pag. 56.

⁶ CECCHI Emilio, *America amara*, in *Saggi e viaggi*, Milano, Mondadori, 1997, p. 1122.

Nel paradigma individuato da Dragosei, lo schema principale è piuttosto semplice: l'americano, rigorosamente bianco e protestante, si trova all'interno della sua casa, al sicuro dalla natura selvaggia popolata dai pellirossa. Nelle sue infinite variabili, questo schema riesce a racchiudere tutta la storia e larga parte della cultura americana: e se noi sostituiamo il pellerossa con l'emigrato italiano, e la *wilderness* con l'incapacità di quest'ultimo ad americanizzarsi, capiamo le esigenze dell'*Immigration Act*, la xenofobia americana, il terrore diffuso riguardante una possibile perdita del carattere nazionale.

L'italiano come il pellerossa; l'emigrato come il nativo, egualmente selvaggio e altrettanto incomprensibile. Una lettura antropologica dell'*Immigration Act* coglie nel segno e penetra profondamente nell'animo americano, facendoci capire che i motivi alla base di questa restrizione non furono semplicemente economici, ma «sovrastrutturali». Infatti, con l'opinione pubblica terrorizzata dagli sbarchi di tanti nuovi «selvaggi», possiamo intravedere la vecchia paura del colono americano circondato dalle urla degli indiani, incapaci di comprendere la tecnologia moderna o di apprendere la lingua inglese, diversi nel colore della pelle e nelle usanze sociali, e via discorrendo.

D'altro canto, l'*Immigration Act* ebbe importanti ripercussioni anche in Italia. Se i governi liberali avevano ufficialmente condannato l'emorragia demografica (senza però fare quasi nulla per limitarla), il regime avrebbe messo in scena una politica completamente diversa.

Fino al 1924, il governo Mussolini fu impegnato ad esautorare le istituzioni parlamentari italiane e non ebbe tempo per sistemare le faccende delle «colonie» italiane all'estero. L'apparato burocratico del ministero degli esteri rimase sostanzialmente quello di epoca giolittiana, che fin dal 1901 si occupava dell'emigrazione e della protezione degli espatriati. Come sostiene Luconi, il Ministero degli Esteri fu a lungo una roccaforte dei liberali,⁷ che per tutti gli anni Trenta cercarono di contrastare, dove possibile, l'aggressiva politica estera voluta dal regime.

Mussolini cominciò a sostituire i vertici diplomatici con singolare ritardo, costruendo nel frattempo delle organizzazioni fasciste parallele capaci di sovrapporsi alle rappresentanze diplomatiche all'estero. In Italia, l'*Immigration Act* venne accolto in maniera ambivalente, perché se da un lato chiudeva definitivamente una valvola che assicurava un allentamento della tensione sociale in Italia, dall'altro si offriva come opportunità per trattenere nel paese tutte le energie necessarie per l'edificazione del progetto ideologico fascista.

⁷ «A differenza di Rolando Ricci, numerosi diplomatici nominati dai precedenti governi liberali rimasero al proprio posto fino a una prima riorganizzazione del Ministero degli Esteri decisa da Mussolini nel 1927. La principale eccezione fu costituita dal caso dell'ambasciatore a Parigi Carlo Sforza, che si dimise volontariamente in polemica con il governo Mussolini». LUCONI Stefano, *La diplomazia parallela. Il regime fascista e la mobilitazione politica degli italo-americani*, cit., p. 19

Con la definitiva presa del potere, Benito Mussolini cominciò a ragionare in termini geopolitici nei confronti degli Stati Uniti. Vecchio alleato della guerra in trincea, l'America era vista come un'aberrazione capitalistica, terra del trionfo della grande borghesia sfruttatrice. Essa rimaneva però un importante creditore commerciale e ospitava milioni di italiani e relativi discendenti; di conseguenza, la politica di Mussolini non poteva che essere opportunistica. Scrive ancora Luconi:

Mussolini aveva due obiettivi per quanto concerneva gli Stati Uniti. Da un lato, desiderava che Washington rivedesse le norme restrittive sull'immigrazione italiana. Dall'altro, si proponeva di ottenere l'appoggio dell'amministrazione del presidente William Harding per un accomodamento vantaggioso riguardo ai debiti contratti durante la prima guerra mondiale.⁸

Da questa situazione spinosa, il Duce ottenne effettivamente il massimo: gli Stati Uniti non modificarono l'*Immigration Act* ma si mostrarono clementi nella riscossione dei debiti di guerra e permisero all'Italia di non affogare in una crisi finanziaria simile a quella che stava dilaniando la Germania e altri stati dell'Europa centrale.

Il ventennio si apre dunque con un punto di non ritorno. L'*Immigration Act* chiuse i ponti con gli Stati Uniti e ruppe quel legame ormai decennale che legava New York ai porti italiani, permettendo a migliaia di lavoratori della penisola di tentare la sorte nel nuovo mondo. Cominciavano a essicarsi quei collegamenti privilegiati che erano stati così importanti nella formazione del mito statunitense: tanto l'autarchia fascista quanto l'americanizzazione degli emigrati italiani produssero una progressiva rarefazione della mitologia americana, che, come abbiamo visto con Tropeano, già durante la grande guerra aveva perso il contatto con la realtà delle cose.

Per il fascismo, come vedremo, il mito americano si rivelò un'arma culturale scomoda. Proponendosi – storicamente – come sogno d'evasione per milioni di italiani immiseriti, continuava ad esercitare un grande fascino, e il Duce, che puntava a fare del fascismo la massima aspirazione di ogni italiano, dové ingaggiare una scomoda battaglia ideologica con quest'altra grande «aspirazione» della nostra società, radicata nell'Ottocento e ben viva in ogni strato della popolazione. Proprio per questo, tutti i provvedimenti del regime nei confronti degli Stati Uniti possono essere reinterpretati alla luce di questa profonda battaglia culturale che si prefiggeva il compito di fare del fascismo il faro dell'esistenza di ogni singolo italiano.

⁸ *Ivi*, p. 23.

2. La diplomazia parallela

Il regime impiegò un paio d'anni a creare una elaborata linea d'azione nei confronti degli Stati Uniti. Dopo un iniziale smarrimento, Mussolini dettò la linea ai suoi esponenti del ministero degli esteri, che fecero il possibile per combattere l'influenza americana senza inimicarsi una delle principali potenze del mondo.

Luconi ha esaminato le sofisticate tecniche di lotta culturale messe in atto dal regime fascista dentro e fuori la democrazia degli Stati Uniti. L'obiettivo era semplice: difendere gli emigrati italiani dal processo di americanizzazione, e diffondere un'immagine positiva del fascismo attraverso una propaganda martellante.

L'autore ha raccolto dati molto diversi tra loro (lettere desegretate del ministero, statistiche dell'epoca, articoli di giornale, pellicole cinematografiche) e ha dimostrato come, dal 1925, l'intero apparato dell'ambasciata italiana a Washington avesse, come compito principale, quello di aumentare la simpatia per il fascismo presso l'opinione pubblica americana. Mussolini nominò ambasciatore un suo uomo di fiducia (Giacomo De Martino, uno dei primi organizzatori del Pnf) e lo incaricò di radunare tutti gli italo-americani aventi diritto al voto sotto l'influenza fascista, in modo da trasformarli in una *lobby* capace di influenzare il processo democratico americano a favore dell'Italia. Questo gioco d'azzardo diede risultati incoraggianti, perché

gli avvenimenti degli anni 1925-26 forniscono un esempio di come la mobilitazione dei votanti di origine italiana potesse utilmente essere impiegata per difendere gli interessi dell'Italia fascista negli Stati Uniti. L'elettorato italo-americano esercitò infatti un'influenza non trascurabile.⁹

De Martino coordinò gli sforzi dei fascisti all'estero affinché tutte le associazioni italiane negli Usa si allineassero velocemente al regime. La già menzionata *Italy-America Society*, fondata nel 1917 da uomini d'affari, fu tra le prime ad appoggiare incondizionatamente il fascismo; simile destino toccò all'*Osia*,¹⁰ di gran lunga l'associazione più potente in America con oltre 300mila affiliati, e alla *Società Dante Alighieri*,¹¹ che si occupava della formazione giovanile e fu un ottimo strumento di propaganda presso i più giovani.

⁹ *Ivi*, p. 24.

¹⁰ «Diffuso in tutte le maggiori aree di insediamento dell'immigrazione italiana negli Stati Uniti, l'Osia era la più influente associazione etnica italo-americana a livello nazionale [...] Non appena Mussolini salì al potere, Di Silvestro si affrettò ad assicurargli la fedeltà dei circa 300mila membri dell'ordine». *Ivi*, pp. 29-30.

¹¹ «Com'è noto, la Società Dante Alighieri costituiva uno dei principali veicoli della propaganda fascista negli Stati Uniti. De Biasi era stato tra i fondatori del primo fascio degli Stati Uniti, costituito a New York nel maggio 1921. Lo stesso *Carroccio* fu nella sostanza un organo di propaganda fascista almeno fino all'espulsione di De Biasi dal Partito Nazionale Fascista», *ivi*, p. 30

Questa penetrazione culturale del fascismo in America fu la risposta di Mussolini all'*Immigration Act*. Gli Stati Uniti avevano chiuso le frontiere, temendo dei pericolosi turbamenti nella loro democrazia; per contrappasso, Mussolini organizzava gli oltre tre milioni di italo-americani risiedenti in America e li trasformava in un blocco elettorale capace di alzare la voce e costringere i partiti a scendere a compromessi. Nelle lettere recuperate da Luconi, un entusiasta De Martino scriveva a Mussolini, nel 1926, che

ho ripetutamente avuto occasione di segnalare a Vostra Eccellenza l'importanza che vanno assumendo le comunità italo-americane attraverso una attiva partecipazione politica in questo paese. Le recenti elezioni hanno confermato la mia opinione. Esse hanno mostrato ancora una volta quanta influenza possano esercitare nel giuoco dei partiti politici le masse di elettori italo-americane e come la loro collaborazione è ricercata e desiderata.¹²

Il fascismo, complice l'ammirazione americana per Mussolini, trovò larghi consensi presso le «colonie» italiane negli Usa. Nonostante l'omicidio di Matteotti (10 giugno 1924) avesse sconvolto l'opinione pubblica a stelle e strisce, i rapporti tra i due paesi erano tornati velocemente ad un ottimo livello e questo favorì la «diplomazia parallela» voluta dal regime, capace di erodere consensi in America senza infastidire il governo.

L'ammirazione per la dittatura di Mussolini era pressoché unanime anche presso gli italo-americani. Pochi di loro, infatti, riuscirono a resistere alla strabiliante propaganda del regime, che si proponeva al mondo come soluzione di tutti i mali dell'Italia e forza rinnovatrice capace di portare la modernità nella penisola. Gli italo-americani, da sempre ghettizzati e segregati a livello urbano e razziale, videro nei trionfi del fascismo una possibilità di riscatto personale, che culminava nella grande personalità di Mussolini, l'italiano nuovo che tanto piaceva in America con il suo pragmatismo e la sua mentalità da *businessman*. Come scrisse Diggins,

whatever the reputation of Mussolini is today, from the March on Rome to the beginning of the Ethiopian War he was an esteemed figure. Americans saw in Mussolini certain enduring qualities which enabled him to qualify as a «great man» not only of his time but of the ages.

[...] Mussolini's dominant image was, of course, that of the redeemer. He and his men represented all that was healthy and redemptive in Italian life. Mussolini readily applied to anxious Americans as a new leader who affirmed the old solid values and virtues: duty, obedience, loyalty, patriotism. In the American mind,

¹² *Ivi*, p. 56.

Mussolini was nothing less than a self-made man. Benito Mussolini was «the son of a blacksmith».

Still another image was that of the pragmatic statesman. Il Duce was the practical leader who rejected the unusable democratic dogmas of the past and the unworkable moral principles of the present.

In an age hungry for heroes, Mussolini was also written up as a hero of sport. Because of his daring feats and bold adventures he could gratify the vicarious need for excitement, and journalists did not hesitate to place him besides aviators, actors and athletes.¹³

Once Mussolini was in power, businessmen congratulated for establishing law and order, reviving the economy, negotiating the war debt questions, restoring efficient management to various industries, ending strikes and disciplining labour, espousing patriotism and the doctrine of hard work, and, above all, stabilising the lira.¹⁴

Insomma, nel primo biennio parve che la «diplomazia parallela» fosse conveniente per tutti; il fascismo poteva farsi ottima pubblicità oltreoceano, ottenendo un trattamento di favore dal Congresso; gli italo-americani recuperavano il proprio orgoglio nazionale e rallentavano il processo di americanizzazione, da molti percepito come una grossa minaccia; gli Stati Uniti, infine, si mostravano felici di accogliere una minoranza di milioni di persone che, per partecipare alle elezioni democratiche, dovevano far richiesta della cittadinanza e dunque mostrare un chiaro interesse all'integrazione.

Il risultato migliore di questo biennio felice fu la ratifica del patto Mellon-Volpi (1926), attraverso il quale l'Italia riuscì a rinegoziare (e di fatto ad annullare) i debiti di guerra contratti con gli Stati Uniti nel '15-'18. Il patto Mellon-Volpi fu sicuramente una vittoria di Mussolini, e difficilmente il Duce sarebbe riuscito ad ottenere di nuovo risultati così straordinari lavorando all'interno della democrazia americana. Secondo Luconi, infatti, la mobilitazione successiva della *Italian lobby* fu molto ridotto e con la crisi economica del 1929 perse quasi tutta la sua efficacia.

Al di là dei risultati politici, la «diplomazia parallela» ebbe un ruolo non secondario nel mantenimento di quei legami che andavano dissolvendosi dopo la ratifica dell'*Immigration Act*. Fu proprio grazie alla continua e martellante propaganda fascista negli Stati Uniti che lo spirito nazionale italiano poté resistere nelle «colonie» fino agli anni Quaranta senza cedere più di tanto al contatto con la cultura americana:

¹³ DIGGINS John Patrick. *Mussolini and fascism: The view from America*, cit., p. 59-61.

¹⁴ *Ivi*, p. 146.

il saggista Constantine Panunzio, per spiegare l'attrattiva esercitata dal regime di Mussolini sugli italo-americani, ricorse alla motivazione che il fascismo avrebbe causato la riscoperta dell'orgoglio nazionale negli emigrati italiani e nei loro discendenti.

Lo stesso governo Mussolini contribuì ad alimentare l'orgoglio degli italo-americani per la propria terra d'origine e il loro senso di identificazione in essa. Fu anche da tali sentimenti che derivò la fedeltà degli italo-americani al regime fascista e quindi la conseguente disponibilità a sostenerne le iniziative politiche nel paese d'adozione.¹⁵

Nonostante i collegamenti tra il porto di New York e quelli di Genova, Palermo e Napoli non fossero più fluidi come un tempo, i due paesi continuarono i loro scambi culturali grazie soprattutto alle nuove tecniche di propaganda inaugurate dal regime. Luconi ha colto nel segno spiegando come, in pochi anni, il ministero degli esteri fascista riuscì ad attrarre nella propria orbita tutte le fonti di informazione della colonia italiana, offrendo loro condizioni vantaggiose per la pubblicazione di notizie provenienti dall'Italia: l'Agenzia Stefani, in particolare, si legò alla cordata editoriale di Generoso Pope, un uomo d'affari che aveva monopolizzato il mercato dell'informazione della costa orientale con il *Progresso Italo-Americano*, di gran lunga il giornale più letto dagli italiani in America. La forza del fascismo negli Usa era così forte che anche il più irriducibile nemico della dittatura, l'esule Gaetano Salvemini, dové riconoscere che

una leggenda è stata creata: fascismo e Italia sono la stessa cosa. Gli italo-americani devono esternare il loro affetto per il paese dal quale sono venuti, mostrare simpatia per il fascismo, soltanto gli anti-italiani criticano la politica del fascismo. Per questa leggenda, molti italo-americani sentono il conflitto più intensamente della loro lealtà verso la nazione di cui son diventati cittadini e di quella d'origine.¹⁶

Insomma, gli emigrati, lasciati per troppo tempo alla deriva e molto spesso ignorati dalla cultura ufficiale, vengono posti al centro di un preciso piano strategico volto al recupero della predominanza italiana nel mondo. Se ai tempi di De Amicis i possidenti terrieri e i politici potevano accusare gli espatriati di tradire la nazione, quarant'anni più tardi il vento è cambiato: come sostengono Tirabassi e Audenino

¹⁵ LUCONI Stefano, *La diplomazia parallela: il regime fascista e la mobilitazione politica degli italo-americani*, cit., p. 78-79.

¹⁶ Allegato numero 1 del bollettino del "Mazzini News" del 3 ottobre 1939, pag. 23.

dopo la marcia su Roma il fascismo si adoperò per riprendere il controllo sugli italiani all'estero abbracciando la tesi del nazionalismo che vedeva, nelle colonie prodotte dall'emigrazione, una sorta di imperialismo pacifico. Gli emigranti vennero quindi intesi come arma di conquista e di espansione dell'influenza italiana nel mondo. Ciò presupponeva il rafforzamento di sentimenti di italianità e di appartenenza nazionale, facendo coincidere l'italianità con il fascismo.¹⁷

Tutta la «diplomazia parallela» individuata da Luconi aveva dunque uno scopo principale: riportare l'identità nazionale italiana al centro della vita dell'emigrante, sfruttando poi il suo attaccamento patriottico per ottenere condizioni di vantaggio per l'Italia negli Usa. Dal 1925 il mito americano venne attaccato dalla potente narrazione fascista, che mirava a fare dell'Italia rinnovata e ringiovanita l'unica vera aspirazione degli italiani, squalificando tutti gli altri desideri d'evasione. Il primo quarto di secolo, dunque, si conclude con un progressivo indebolimento del sogno americano, che alla fine degli anni Venti avrebbe affrontato il momento più duro della sua storia.

3. Mito americano e tracollo finanziario

Gli anni Venti furono una decade turbolenta, contrassegnata da quella che Diggins chiama schizofrenia culturale. La Grande Guerra aveva causato il crollo di molte certezze e alla fine del conflitto la società europea si trovò costretta a riformulare molti dei principi sui quali era ancorata la propria cultura.

In Italia, la fine traumatica del conflitto non risparmiò nemmeno il mito americano, il quale andò incontro a una grande riformulazione. Se dal 1924 il regime fascista cominciò a manifestare un certo interesse per la cultura americana (culminata, nel 1927, con la pubblicazione di *Mussolini: a man of hope* da parte della Fox), la crisi economica del 1929 stravolse tutti i paradigmi culturali e spinse la nostra società verso una riformulazione del mito americano.

Ambra Meda ci dà una prima definizione del fenomeno.

Se, prima della Depression, dagli Stati Uniti giungono notizie di ricchezze favolose che fanno girare la testa ai poveri europei, dopo la crisi vengono diffuse cifre altrettanto favolose, ma in senso inverso. [...] Il tracollo sembra aver trasformato l'America in un paese sconfitto in guerra, dove spesso i marciapiedi

¹⁷ AUDENINO Patrizia, TIRABASSI Maddalena, *Migrazioni italiane: storia e storie dall'ancien régime a oggi*, cit., p. 97.

sono ostruiti da gruppi compatti di uomini che attendono il loro turno mentre fanno la coda per il pane gratuito.¹⁸

Le allarmanti notizie che giungono dall'altra parte dell'Oceano non fanno che arricchire le discussioni sugli Stati Uniti. Con la crisi del 1929 il mito americano esce dal suo stadio di innocenza: come sostiene Francesco Durante, un mito assolutamente positivo come quello popolare di fine Ottocento doveva necessariamente modificarsi, caricandosi di elementi pessimistici che ne bilanciassero le caratteristiche.

Il mito che esce dagli anni Venti è profondamente diverso da quello che era arrivato, in Italia, sino al 1915. Il grande periodo di riformulazione coinvolge l'ascesa del fascismo, la crisi economica, e le difficili condizioni culturali del Dopoguerra; di conseguenza, la narrazione americana non può più permettersi quella ingenuità che l'aveva contraddistinta nei decenni precedenti. Se Pascal D'Angelo, nel 1910, poteva ancora dire che gli emigrati italiani si aspettassero le strade rivestite d'oro, già Tropeano nel 1917 aveva messo in guardia sulla «fine» del sogno americano. Insomma, «la depressione economica diviene il simbolo del fallimento di un'intera civiltà», e i nostri intellettuali, usando toni catastrofici, cominciano a parlare dell'America come di una «civiltà sul punto di soccombere».

Curiosamente, la maggior parte dei nostri intellettuali che viaggia negli Stati Uniti lo fa a ridosso di quel 1929 così carico di conseguenze. Depero arriva a New York pochi mesi prima del Venerdì Nero; Soldati è a bordo della nave quando apprende la notizia; Borgese, Ferrero e Cecchi approdano nei primi anni Trenta, forse quelli economicamente peggiori. Tutti condividono la netta percezione che qualcosa si sia rotto, nella vecchia America; la terra promessa dell'emigrazione è ormai recintata dall'*Immigration Act* e dà l'impressione di essere pronta a implodere assieme al sistema capitalistico. I critici non hanno mancato di sottolineare come tutti gli scrittori italiani in America lascino delle impressioni terrificanti sulla catastrofe economica. L'America vergine e solare di fine Ottocento si carica di tinte fosche, che Mario Soldati rende in maniera impeccabile descrivendo il quartiere Bowery di New York, popolato da migliaia di miserabili:

rieccoceli accanto, mentre avanziamo vergognosi della nostra apparenza, uno, due, tre, cinque, cento, mille, accosciati sui marciapiedi, appoggiati ai davanzali delle finestre terrene, silenziosi, immobili, i petti semiscoperti tra i cenci, gli sguardi avidi canini. Camminiamo cercando di non calpestarli e di non guardarli. Al nostro passaggio, del groviglio di quelli che si trovano sdraiati non si sposta una gamba, non si muove un piede, siamo costretti a scavalcare cautamente tali

¹⁸ MEDA Ambra, *Al di là del mito. Gli scrittori italiani in viaggio negli Stati Uniti*, cit., p. 212.

indifferenze umane. E fissiamo lontano se appaia l'insegna dell'ufficio che anche a noi darà lavoro, univa ancora in questa tempesta pietrificata.¹⁹

Stuzzicati dalla propaganda fascista, che criminalizzava lo stile di vita capitalistico e difendeva la «terza via» corporativista, molti intellettuali si chiesero in che modo si potesse guardare all'America come a un modello, dato che la crisi del '29 aveva messo in evidenza la fragilità del suo potente sistema produttivo e la disumanità dei rapporti tra le persone nelle metropoli. Perciò tutti hanno gioco facile nel criticare la povertà americana, che è innanzitutto morale e ora anche materiale, e rivela l'inconsistenza di una società divorata dalle sue contraddizioni.

Il mito liberal-popolare forgiatosi lentamente nel corso dell'Ottocento subisce critiche feroci che ne mettono a repentaglio l'esistenza. Come poteva continuare a esistere un mito americano, ora che la *prosperity* era stata spazzata via dalla crisi economica e l'*opportunity* veniva vietata con i provvedimenti contro gli emigrati? A che cosa serviva un *altrove* utopico come quello americano, ora che il fascismo si proponeva di risolvere tutti i problemi della società proponendo un nuovo modello per il popolo italiano?

Le risposte sarebbero maturate con lentezza negli anni Trenta. Mentre l'autarchia strozzava la cultura italiana e il fascismo invadeva ogni ambito della vita nazionale, il mito americano indebolito dalle sue stesse crisi sarebbe tornato improvvisamente utile ad un piano più alto del dibattito culturale. L'America, ormai conosciuta solo attraverso *reportages* giornalistici e racconti di viaggio, perse completamente il contatto con la realtà e divenne a tutti gli effetti un'utopia: una terra perfetta dove spostare tutte le aspirazioni negate in patria dalla dittatura.

Il mito dell'America, che era nato come mito politico in epoca risorgimentale, riscoprì questa sua radice. Ora che aspirare al sistema economico americano appariva senza senso, gli Stati Uniti potevano comunque rimanere un modello di libertà per l'individuo e per la cultura. Mentre il fascismo schiacciava ogni opposizione e gli intellettuali, isolati, faticavano ad organizzarsi in una vera e propria resistenza, l'America offriva la sua immagine confortante, fresca, vitale, libera. Dato che «ogni popolo ha bisogno di trasferirsi, con l'immaginazione, in un mondo migliore (F)», i nostri intellettuali scelsero gli Stati Uniti.

4. Il nuovo decennio. Pavese, Prezolini e l'America

Il biennio 1929-1930 è un periodo chiave nella nostra lunga ricerca, poiché apre simbolicamente il decennio più interessante dal punto di vista dell'evoluzione diacronica del mito

¹⁹ SOLDATI Mario, *America primo amore*, cit., p. 128.

tramite due episodi che testimoniano un nuovo corso della cultura italiana nei confronti degli Stati Uniti.

Il primo episodio si colloca nel 1929, quando uno studente di Torino, Cesare Pavese, pubblica la sua tesi su Walt Whitman, provando a vincere (senza successo) una borsa di studio per vivere un anno negli Stati Uniti. Sempre nello stesso anno, Pavese si propone come traduttore ad alcune giovani case editrici (Einaudi e Bemporad) e comincia un legame epistolare con un italiano emigrato in America, tale Antonio Chiuminatto, subissandolo di domande sulla vita d'oltreoceano.

Chiuminatto era un emigrato piemontese, che per tutti gli anni Venti aveva vissuto tra il Wisconsin e l'Italia studiando musica e letteratura. Lo scambio epistolare, durato quattro anni e composto da una settantina di lettere, viene considerato dai critici come uno dei momenti più importanti della carriera di Pavese. Secondo Valerio Ferme,

the encounter would deeply affect Pavese's career as a writer and was probably the single most important event in promoting Pavese's Americanism and developing his ideas pertaining to literary and linguistic aesthetics, an influence that is too often ignored or under-appreciated, even by those who have studied Pavese and his epistolary.²⁰

Oggi possiamo leggere l'intero carteggio grazie al prezioso lavoro di Mark Pietralunga, che ha raccolto tutte le lettere e le ha impreziosite con una precisa ricostruzione storica, biografica e culturale. Grazie al suo volume, infatti, scopriamo che la corrispondenza si pone alla base del primo grande saggio di Pavese (il lavoro su Sinclair Lewis del 1930) e che Chiuminatto chiarì moltissimi dubbi linguistici al giovane traduttore, incitandolo a perseverare nella professione.

Le lettere di Pavese sono inoltre cariche di un entusiasmo impressionante. Lo scrittore spinge Chiuminatto a inviargli – clandestinamente – i nuovi romanzi della letteratura americana, e si dice impaziente di tradurre, e quindi scoprire, l'America. Secondo Pietralunga, le lettere di Pavese sono caratterizzate da una vera e propria «gioia della scoperta», nata dall'ammirazione per la narrativa fresca e innovativa degli americani:

the correspondence with Chiuminatto offers an eloquent testimony of Pavese's joy of discovery of America, his fascination with American language, and his insatiable curiosity to learn about American literature.²¹

²⁰ FERME Valerio, *Cesare Pavese and Anthony Chiuminatto: their correspondence*, Michigan State University Press, 2008, p. 168.

²¹ *Ivi*, p. 14.

Pavese ha un entusiasmo contagioso e sorprende il fatto che la sua ammirazione per l'America non venga minimamente intaccata dal tracollo finanziario del 1929. In una lettera del 5 aprile 1930, ad esempio, leggiamo:

you are the peach of the world! Not only the wealth and material life but really in liveliness and strength of art which means thought and politics and religion and everything. You've got to predominate in this century all over the civilized world, as before did Greece, Italy and France.²²

L'America è «la cima del mondo», un paese caratterizzato dal «benessere» e dalla grande disponibilità di risorse materiali. Gli Stati Uniti immaginati dal giovane traduttore non sono, ovviamente, quelli descritti da Depero o da Soldati, che vissero in prima persona gli effetti della crisi. Secondo Pavese, inoltre, l'America è caratterizzata da un grande rinnovamento spirituale, che la farà primeggiare nel secolo come nel passato accadde con «Grecia, Italia e Francia».

Lo slancio idealistico di Pavese è stato analizzato da Fernandez già nel 1953. La spiegazione trovata dallo studioso è di natura psicologica: Pavese e tanti giovani intellettuali, frustrati dal soffocante monopolio culturale del regime, cominciarono a guardare altrove, alla ricerca di quel rinnovamento artistico di cui avvertivano un disperato bisogno. Ripudiando la poesia ermetica e la narrativa ancora dominata dai vecchi schemi dannunziani e veristi, Pavese inaugurò una nuova ondata di attenzioni verso l'America; se fino al 1930 la cultura degli Stati Uniti «apparteneva agli specialisti», grazie a Walt Whitman e Sinclair Lewis il traduttore cominciò una lenta opera di riscoperta degli Stati Uniti che sarebbe culminata, dodici anni dopo, con la pubblicazione di *Americana* curata da Elio Vittorini.

Non c'è dubbio quindi sul fatto che gli anni 1929-30 siano stati contrassegnati da un lavoro preparatorio febbrile e concitato, carico di conseguenze per tutto il decennio. Eppure, il 1930 non fu importante solo per il lavoro pionieristico di Pavese; un altro episodio, proveniente dalla «cultura ufficiale», torna utile per dimostrare il rinnovato interesse dell'Italia per l'America dopo la crisi economica dell'anno precedente.

Mentre la Depressione divorava gli Stati Uniti, il regime cercò di diffondere oltreoceano l'idea che le crisi del capitalismo potessero essere superate agilmente con il corporativismo, il fumoso sistema economico decantato dai teorici di Mussolini. Il Duce pensò dunque di finanziare la costruzione di un istituto accademico vicino al regime che potesse introdurre, nel dibattito universitario americano, le posizioni del fascismo; nel 1930, il Dipartimento di Italianistica della

²² *Ivi*, p. 21.

Columbia University di New York ottenne un cospicuo finanziamento per fondare la *Italian House*, meglio conosciuta come Casa Italiana, il cui scopo principale divenne la promozione della cultura fascista all'interno dell'istruzione superiore americana.

Il progetto era senza dubbio ambizioso, perché sino a quel momento il regime si era limitato a monopolizzare i mezzi di informazione delle sole colonie italo-americane (radio, cinema, giornali in lingua, romanzi). La Casa Italiana aveva bisogno di prestigio e rispettabilità, e proprio per questi motivi venne scelto un direttore che potesse rinforzarla con la sua autorità: l'incarico toccò a Giuseppe Prezzolini, che aveva già avuto diverse esperienze accademiche in America e accettò di buon grado il trasferimento a New York.

Le vicende della Casa Italiana sono state ricostruite con precisione da Daria Frezza Biccocchi²³ e John Diggins, i quali mettono in evidenza gli scarsi risultati ottenuti da questa istituzione. Secondo lo storico statunitense,

higher education in America, always sensitive to the dangers of state control and the erosion of academic freedom, remained on the whole critical of Fascism in all phases of Italian life.²⁴

Insomma, la Casa Italiana cercò di scalfire il muro dell'indipendenza accademica americana ma, nonostante gli sforzi economici del regime, non ci riuscì. Basti pensare che il massimo evento promosso dall'istituto, un convegno del 1931 intitolato *Bolscevismo, fascismo e capitalismo*, venne in larga parte boicottato dagli esperti di economia delle università americane, i quali non ritenevano applicabile il modello fascista alla loro società.

Anche Dante Dalla Terza, nel suo interessante *Da Vienna a Baltimora*, ci ha lasciato curiosi retroscena sulla Casa Italiana di New York. L'autore sostiene che l'istituzione, nata con scopi filantropici e di inclusione, finì col diventare del tutto autoreferenziale. Le reticenze del suo direttore, Prezzolini, che faticava a dare una linea precisa all'istituzione, si risolse in una continua improvvisazione; questa mancanza di una precisa identità che rendesse riconoscibile la Casa Italiana fece sì che l'istituzione diventasse un simposio frequentato dai soli professori di Italianistica della Columbia, gli unici in tutti gli *States* ad avere comprovati rapporti di stima con il regime fascista. Sempre secondo Dalla Terza, l'unico professore che si allontanò volutamente dalla fascistizzazione del Dipartimento fu quel famoso Livingston che, nel 1923, aveva invitato Pirandello in America per la stagione teatrale a lui dedicata.

²³ FREZZA BICOCCHI Daria, *Propaganda fascista e comunità italiane in USA: la Casa Italiana della Columbia University*, "Studi Storici", XI, 4, 1970, pp. 661-697.

²⁴ DIGGINS John Patrick, *Mussolini and fascism. A view from America*, cit.

La Casa Italiana fu, in poche parole, un fiasco completo. Lo stesso Prezzolini, esprimendosi al riguardo, scrisse riflessioni poco lusinghiere sulla scarsa importanza dell'istituto:

non si può dire che i cittadini americani di origine italiana non frequentano la Casa Italiana, né si può dire che non la frequentano abbastanza. È che ci sono ancora moltissimi di loro che non sanno cosa sia e cosa faccia.²⁵

L'*Italian House* sarebbe poi sopravvissuta alla caduta del regime, andando incontro a feroci critiche da parte del mondo accademico per la sua connivenza con il fascismo. La sua fondazione, avvenuta nel 1930, è significativa dell'importanza dell'America nel dibattito culturale in Italia: tanto la cultura «ufficiale», che mandò Prezzolini a New York, quanto la cultura «non ufficiale», che con Pavese importava clandestinamente romanzi americani, dimostravano il ritorno prepotente del mito americano alla sua dimensione politica e letteraria, che avrebbe dominato la scena almeno fino alla seconda Guerra Mondiale.

Pavese e Prezzolini rappresentano non solo l'interesse verso gli *States*, ma anche il grado di scollamento tra la percezione dell'America e la sua effettiva conoscenza. Secondo Marazzi

È imbarazzante rendersi conto del fatto che sia parecchi temi costanti sia numerose osservazioni individuali sono in ultima analisi riconducibili a una comune ignoranza delle peculiarità storiche, geografiche e culturali della civiltà statunitense.²⁶

Cesare Pavese, da un lato, sceglie volontariamente di non riconoscere gli elementi negativi presenti nella società americana: nelle sue lettere a Chiuminatto si esalta per la vitalità della società a stelle e strisce e al massimo azzarda qualche critica relativa allo *slang*, la parlata dialettale. Allo stesso modo, Prezzolini a New York rappresenta la sostanziale incapacità del regime di relazionarsi con uno Stato che non era mai stato compreso fino in fondo, e anzi veniva spesso e volentieri sottostimato da un punto di vista culturale; il fallimento della Casa Italiana fu tale anche perché l'America era diversa da come era percepita in Italia.

Insomma, sostenitori e detrattori del mito cominciano a parlare d'America senza più preoccuparsi dell'effettiva consistenza reale degli Stati Uniti. Per tutti gli anni trenta, l'*altrove* americano diverrà una singolare palestra di discussione, un'arena dove dibattere, interrogarsi sul futuro, e fare persino della resistenza culturale alla linea dettata dal regime. Come avrebbe detto

²⁵ FREZZA BICOCCI Daria, *Propaganda fascista e comunità italiane in USA: la Casa Italiana della Columbia University*, cit., pp. 661-697.

²⁶ MARAZZI Martino, *Little America. Gli Stati Uniti e gli scrittori italiani nel Novecento*, cit., p. 13.

Ferrero nei suoi appunti, l'America – resa distante dall'autarchia del fascismo e dalle restrizioni immigratorie – si stava trasformando in uno specchio dell'Italia, utile per conoscersi con maggiore profondità di vedute.

5. L'America degli scrittori italiani (1930-39)

Nel decennio che si apre idealmente con la «scoperta» americana di Pavese e la fondazione dell'*Italian House*, un numero impressionante di scrittori si occupa della cultura e della società degli Stati Uniti, costruendone lodi smisurate e critiche feroci. Secondo Marazzi, i nostri intellettuali vedono l'America come

fantastico continente sommerso, terra utopica, temuta e vagheggiata ad un tempo. [...] Eppure sarebbe ingiusto e antistorico dimenticare che sin dalla fine degli anni Venti questa America in gran parte mentale convive con un'altra assai più concreta e storicamente determinata.²⁷

Ciò che Marazzi intende dire è che gli Stati Uniti, posti al centro del dibattito culturale dagli americanisti italiani, furono comunque visitati e conosciuti in prima persona da molti scrittori che vi si recarono per tutto il decennio. E proprio questa convivenza di stereotipi «mentali» e di ricostruzioni *in loco* rendono straordinaria la portata del mito: l'America degli anni Trenta sa essere banale e stereotipata, ma allo stesso tempo incredibilmente precisa e calata nel suo contesto storico.

Lo studioso propone quindi una preziosa lista di testi incentrati sugli Stati Uniti d'America che testimoniano il rinnovato interesse per il continente dal 1929 in poi. Oltre al già citato Pavese, che proprio nel 1930 dedica un profetico saggio a Sinclair Lewis²⁸ uscito per la rivista "La Cultura", Marazzi indica anche le recensioni di Hemingway fatte da Mario Praz, e l'opera memorialistica di Franco Maria Martini, che sempre nel 1930 scelse di pubblicare il ricordo del suo viaggio compiuto a New York nel 1908 in compagnia di altri giovani studenti.

Marazzi individua dunque tre testi importanti in meno di dodici mesi, a cui si aggiunge, poco dopo, «il massiccio e conversevole *Gog* di Giovanni Papini», una dura requisitoria contro il cosiddetto uomo americano: «ricco, straricco, e insieme sincero, primitivo, idiota, efferato; è un mostro, è l'uomo moderno». Nello stesso anno Luigi Barzini jr., leggendario giornalista dell'ultima stagione italo-americana, «pubblica un ampio ritratto di New York» e dei suoi abitanti italiani sfruttando la sua abile prosa; alla lista di Marazzi, noi possiamo aggiungere le riflessioni di Fortunato

²⁷ *Ivi*, p. 18.

²⁸ Profetico proprio perché, in quell'anno, lo scrittore americano vinse il premio Nobel per la letteratura.

Depero per il “Corriere della Sera”, successivamente radunate nel volume *Un futurista a New York* (1931).

Il già ricco dibattito di inizio decennio si infittisce con i contributi della stampa vicina regime, che diffondeva senza sosta le più feroci teorie antiamericane. Ad esempio, Alberto Pirelli «criticava, in senso antimoderno, la spersonalizzazione americana», e Francesco Flora arriva a considerare il Novecento come «ultima frontiera dell’umanesimo». Il picco delle critiche viene raggiunto nel 1934, quando Julius Evola pubblica le «pagine apocalittiche e quasi febbricitanti»²⁹ di *Rivolta contro il mondo moderno*, su cui torneremo nei prossimi capitoli.

Non siamo neppure arrivati alla metà del decennio, e rischiamo già di perdere il conto dei validi interventi sul dibattito. A questi dobbiamo aggiungere lavori già citati, come *Messico e America amara* di Emilio Cecchi, ma anche *Atlante Americano* di Giuseppe Antonio Borgese e *America primo amore* di Mario Soldati, oltre alle riflessioni di Leo Ferrero più tardi pubblicate col titolo *Amérique, miroir grossissant de l’Europe*. L’America si è spostata al centro del nostro dibattito culturale e il mito americano diventa trincea ideale dove darsi battaglia, contrapponendo i diversi modi di intendere la vita e la cultura. Se poi allunghiamo il nostro sguardo sino alla soglia della seconda Guerra Mondiale, includendo i lavori di Prezzolini e gli articoli di Moravia³⁰, ricaviamo un dibattito articolato e complesso, destinato a sgonfiarsi solo con la sconfitta dell’Italia nel conflitto e l’instaurarsi della logica bipolare della Guerra Fredda.

6. Gli orgogliosi e i fuoriusciti

Abbiamo visto che in Italia, a grandi linee dal 1929 al 1934, quasi tutti i massimi scrittori dell’epoca si interrogano sugli Stati Uniti, interpretando la società statunitense come un’aberrazione moderna (Evola), un altrove utopico (Pavese), un mondo dalle contraddizioni insanabili (Soldati, Borgese). In questo arco di tempo, invece, quale fu il contributo degli italo-americani alla narrazione americana che loro stessi stavano vivendo?

Quasi tutti gli studiosi dell’emigrazione italiana concordano sul fatto che gli emigrati italiani, seguendo la generale tendenza politica della madrepatria, si spaccarono tra una maggioranza filofascista o comunque nazionalista (gli «orgogliosi») e una minoranza militante di sinistra, sindacalista e solo successivamente antifascista (i «fuoriusciti»). Dato che, come asserisce Luconi,

²⁹ MARAZZI Martino, *Little America: gli Stati Uniti e gli scrittori italiani del Novecento*, cit., pp. 29 e successive

³⁰ «Alberto Moravia, in tre lunghi articoli usciti tra il 1937 e il 1941, mette in mostra una virulenza antiamericana in sinistra sintonia con l’inasprimento delle relazioni internazionali, e con l’isolamento dell’Italia in seguito alla guerra d’Etiopia», *ivi*, p. 58.

nel 1930 ben «4.546.877 individui di ascendenza italiana vivevano negli Stati Uniti»,³¹ la lotta politica nelle «colonie» non era affatto un evento irrilevante.

Il fascismo spadroneggiò nelle comunità italiane approfittando sia del fascino esercitato da Mussolini sul pubblico americano, sia della connivenza degli enti di informazione italo-foni: sempre secondo Luconi, «80 giornali italo-americani su un totale di 129 erano *more or less fascist* nel 1940»,³² e lasciava carta bianca alla penetrazione della propaganda fascista tra le sue colonne.

All'epoca, il mercato giornalistico era stato monopolizzato da Generoso Pope (1891-1950), un italo-americano col fiuto per gli affari che si era buttato sul mondo dell'informazione per ricavare ingenti profitti attraverso le pubblicità. Costui controllava *Il Progresso Italo-Americano*, giornale più letto di tutta l'Unione, e una serie di testate minori che costituivano una vera e propria cordata editoriale. Secondo John Diggins fece scalpore la sua scelta di affiliarsi al fascismo per puro opportunismo economico:

Pope, as the dominant Italian-American publisher in the country, did not go astray but instead accepted the free telegraph service and other special privileges from the Italian government, remaining until 1941 a most dutiful servant of the fascist regime. [...] One of their favourite themes were the similarities between the institutions of the United States and those of Italy.³³

Diggins sostiene inoltre che, verosimilmente fino agli accordi di Monaco del 1938, i predicatori del fascismo d'oltreoceano ricevettero chiaramente l'ordine di non compromettere i rapporti con gli Stati Uniti.

Tenere a bada l'anti-americanismo – che in Italia, soprattutto dopo la guerra d'Etiopia, era in crescita – aveva chiari significati politici. Il regime non voleva inimicarsi del tutto la potenza americana, e soprattutto stava cercando di continuare l'opera di fascistizzazione delle colonie approfittando della tolleranza americana verso l'ingerenza della propaganda di Mussolini. Per tutto il decennio, i fascisti stimolarono l'orgoglio nazionale degli emigrati per trasformarli in una vera e propria «quinta colonna» dentro la democrazia americana, ma gli ingenti sforzi del regime non furono ripagati da risultati altrettanto fruttuosi. Diggins lo spiega con le cifre:

taking four and a half million as the approximate population of Italian-American in 1940, these hopelessly diverse estimates range from 10000 Blackshirts on the

³¹ LUCONI Stefano, *La diplomazia parallela: il regime fascista e la mobilitazione politica degli italo-americani*, cit., p. 35.

³² *Ivi*, p. 67.

³³ DIGGINS John Patrick. *Mussolini and fascism: The view from America*, cit., p. 102.

one hand to somewhere between 225000 and 450000 all-out Fascists on the other.³⁴

Insomma, solo una minoranza di emigrati fu attivamente coinvolta nelle attività del regime, mentre la maggioranza si limitò a una generale approvazione dell'operato di Mussolini. Queste difficoltà di penetrazione del fascismo, tuttavia, non impedirono scontri sanguinosi tra «orgogliosi» e «fuoriusciti», che terminavano molto spesso con omicidi e denunce.

I fascisti sostenuti dal regime si trovarono infatti a dover fronteggiare un'agguerrita minoranza di origine sindacale che, sin dalla fine dell'Ottocento, si era organizzata in modo brillante e aveva sperimentato per decenni le migliori tecniche di resistenza armata grazie agli scioperi e ai picchetti aziendali.

La propensione alla violenza, che dunque proveniva da entrambe le fazioni coinvolte nello scontro, portò ad episodi ancora poco noti in Italia, ma molto vivi nell'immaginario collettivo delle colonie italiane all'estero. Uno dei momenti di massima tensione tra fascisti e antifascisti si ebbe relativamente presto, nel 1926, quando i funerali di Rodolfo Valentino (icona italiana di New York) si trasformarono in pretesto per lo scontro politico. I fascisti, infatti, cercarono di strumentalizzare la sua personalità ricoprendo la bara con un tricolore e un fascio nero; a quel punto, i sindacalisti e gli estremisti di sinistra scatenarono dei tafferugli che macchiarono la memoria del defunto e vennero aspramente criticati da tutti i giornali dell'epoca.

La resistenza di sinistra, dunque, non ebbe paura di affrontare i fascisti anche sul piano della violenza. Nel corso della ricerca abbiamo già fatto i conti con alcuni vivaci esponenti del sindacalismo italiano in America, come Arturo Giovannitti; le loro fila si arricchirono poi di esuli perseguitati dal regime, come Armando Borghi, Enea Sormenti, Arturo Labriola, Giuseppe Antonio Borgese e Gaetano Salvemini.

La propaganda di regime si trovò dunque una fastidiosa spina nel fianco, perché l'instancabile azione di questi oppositori (abituati a fare proselitismo tra gli emigrati) si faceva sentire in ogni angolo dell'Unione. Sebbene la resistenza antifascista fosse isolata e nelle migliori situazioni poco coordinata, nel corso del decennio sarebbe cresciuta notevolmente, accogliendo un numero sempre più alto di personalità importanti e di emigrati ormai sfiduciati dal regime.

L'uomo più importante del fronte antifascista, una vera e propria celebrità, a quel tempo, fu l'anarchico Carlo Tresca. Secondo Diggins,

³⁴ *Ivi*, p. 107.

rebels like Tresca are too rare in history. A freedom fighter who possessed all the virtues of political engagement without the vices of ideological commitment, he commanded the enduring admiration of American intellectuals of all stripes.³⁵

Carlo Tresca fu senza dubbio l'eroe della resistenza antifascista americana e l'esponente più famoso di quella borghesia che si sentiva accomunata dalla critica al fascismo. Intellettuale eclettico, dedicò gli ultimi periodi della sua vita ad una lotta senza quartiere, ingaggiata nelle strade e nelle colonne dei quotidiani; inoltre, scrisse una commedia intitolata *Attentato a Mussolini* che scandalizzò l'opinione pubblica americana e venne censurata in Italia.

La sua *Autobiography*, rimasta incompiuta nel 1943, dà l'idea dell'importanza di questo personaggio nel panorama politico americano. Tresca era rispettato da tutti e in un'edizione del "New York Times" venne inserito tra le dodici personalità di spicco del decennio, in compagnia di icone dell'Occidente come Freud e Einstein. Egli era dotato di un carisma e di un'autorità che erano capaci di mettere d'accordo tutti: non a caso, durante la seconda guerra mondiale, riuscì nell'impresa riunire tutte le fazioni politiche antifasciste sotto un'unica voce, per portare all'orecchio dell'America la protesta contro il regime di Mussolini.

Uomo coraggioso, idealista e sincero, Tresca avrebbe pagato con la vita tutte le sue instancabili azioni contro il fascismo; fu ammazzato a New York in una fredda notte di dicembre del 1943, in circostanze mai del tutto chiarite. Anche se la polizia cittadina non riuscì mai a individuare un colpevole, per molti cronisti dell'epoca fu fin troppo semplice individuare nel governo italiano il mandante dell'omicidio.

Quale fu, dunque, la portata dell'antifascismo in America?

Tutti gli studiosi concordano nell'affermare che la resistenza antifascista degli italiani in America fu faccenda di un manipolo di intellettuali, e del loro piccolo seguito di lettori. Questo sostanziale *flop* dell'antifascismo fu determinato da molte congiunture.

Innanzitutto, la stampa italoфона era in mano al regime, e l'unico giornale di una certa importanza che offrì le proprie colonne agli antifascisti fu "Il Congresso" di San Francisco, diretto da Carmelo Zito. Non dobbiamo poi dimenticare che l'opinione pubblica americana non mise praticamente mai in discussione il prestigio di Mussolini, che fino al 1938 rimase il politico europeo maggiormente apprezzato negli *States*. Infine, l'antifascismo non riuscì a raccogliere consensi perché agì in ritardo rispetto al fascismo, che aveva imposto la propria ideologia con arguzia e intelligenza. Salvemini analizzò lucidamente la sconfitta dell'antifascismo: secondo lo storico, il

³⁵ DIGGINS John Patrick. *Mussolini and fascism: The view from America*, cit., p. 135.

fascismo era riuscito a diffondere l'idea che essere fascisti significasse amare l'Italia, ed essere antifascisti significasse, invece, odiare la propria nazione. A causa di questo ragionamento, gli intellettuali dissidenti non riuscirono mai a rendere popolari le proprie posizioni.

Da un punto di vista politico e letterario, il miglior risultato raggiunto dall'antifascismo America fu la creazione della *Mazzini Society* (24 settembre 1939), un'associazione voluta fortemente da Salvemini con lo scopo di radunare tutte le opposizioni al fascismo. Essa assomiglia molto, per composizione e idee espresse, al Comitato di Liberazione Nazionale, che proprio in quegli anni cominciava a prendere forma: troviamo infatti liberali (il conte Carlo Sforza), socialisti (Gaetano Salvemini), anarchici (Carlo Tresca), comunisti (Max Salvadori) e via discorrendo, tutti uniti nell'unanime critica al brutale regime fascista.

La *Mazzini Society* si dotò di un proprio periodico, il *Mazzini News*, che uscì sotto forma di bollettino fino al 1942. Gli articoli in esso contenuti hanno un piglio piuttosto battagliero, e toccano argomenti molto distanti tra loro: dalle beghe interne alla società italo-americana sino alla critica feroce a Generoso Pope, il magnate dell'editoria compromesso col regime; dalle critiche al fascismo sino alle nuove proposte degli antifascisti, che cercavano di far vedere all'opinione pubblica americana l'esistenza di una minoranza irriducibile pronta a costruire un nuovo paese dopo il crollo del regime.

Il *Mazzini News* ebbe ovviamente una tiratura molto ridotta, e quasi tutti i costi della pubblicazione vennero coperti dagli autori. Eppure, alcuni interventi sono davvero degni di nota perché danno il senso di un momento storico estremamente difficile: quello del tramonto del regime.

Data la partecipazione di intellettuali di spicco (Borgese, Poggioli, Tarchiani), il *Mazzini News* divenne un giornale politicamente molto denso e si prefiggeva lo scopo di smascherare il fascismo e le sue bugie sull'America. A noi questo periodico non interessa tanto per le valutazioni storiche dei suoi scrittori o per l'impostazione ideologica di quella che era ormai divenuta una vera e propria resistenza partigiana al fascismo; a noi interessa perché attraverso le parole di Salvemini e degli altri collaboratori possiamo ricostruire uno stadio ulteriore del mito americano, quello che sarebbe crollato assieme alla disfatta fascista dell'8 settembre 1943. Nel bollettino numero 10, datato 13 aprile 1941, leggiamo:

l'America è descritta con un 40% di ebrei con l'ambizione di conquistare il mondo, il popolo americano è protestante, ruba-soldi, troppo codardo per combattere. La propaganda ha effetto perché dice agli italiani che tutti amerebbero la pace e la vittoria ad eccezione degli americani i quali pensano di

combattere senza volontà, di aiutare l'Inghilterra per prolungare la guerra e arricchirsi.³⁶

Nonostante «i nostri pochi lettori», il “Mazzini News” si impegnò in una nobile battaglia per la demistificazione delle idee tenacemente diffuse dal regime fascista; attaccando Generoso Pope, che coi suoi giornali favoriva l'adesione al fascismo, gli antifascisti dimostrano una grande cognizione di causa:

anno dopo anno, i *prominenti* senza scrupolo e i propagandisti venduti hanno abbindolato gli italo-americani nel far credere che Hitler e i suoi satelliti avevano ragione. Come risultato, gli italo-americani hanno conquistato la reputazione di esser un gruppo non americano e hanno sofferto una discriminazione di cui soltanto il signor Pope e i suoi simili sono stati responsabili.³⁷

Il manipolo di antifascisti riunito lungo la costa orientale degli *States* lavorò sempre in funzione della situazione politica italiana, ereditando, in un certo senso, l'attitudine politica che era stata propria della sinistra italo-americana. Sin dai tempi di Gaetano Bresci, infatti, la sinistra espatriata aveva considerato gli Stati Uniti come un rifugio temporaneo dove preparare la rivoluzione; allo stesso modo, le forze politiche radunate sotto la *Mazzini Society* si ispiravano ai vecchi ideali del Risorgimento per sperare in una decisiva rifondazione della società italiana.

Tra l'autobiografia di Carlo Tresca, le lettere americane di Salvemini e le informazioni della *Mazzini Society*, è possibile rintracciare la febbrile attività di questo manipolo di antifascisti, che rimasero compatti almeno fino all'omicidio di Tresca nel 1943. Il loro organo di stampa, il “Mazzini News”, per quanto poco diffuso e poco letto rimase in circolazione dalla fine del 1939 fino quasi al 1942, lo stesso periodo di tempo in cui il mito americano e l'ideologia fascista si scambiavano le ultime stoccate in Italia. Nel 1939, infatti, Emilio Cecchi avrebbe pubblicato il caustico *America amara*, testo che fisserà per lungo tempo una certa immagine dell'America nella nostra opinione pubblica; nello stesso periodo di tempo, Vittorini andava curando la silloge *Americana* e Moravia si faceva portavoce dell'anti-americanismo coi suoi articoli apparsi su “La Repubblica”. A buon diritto, si può affermare che i bollettini dell'antifascismo americano siano stati l'ultimo valido contributo delle colonie italo-americane alla riflessione attorno al mito degli Stati Uniti. Come vedremo nel prossimo capitolo, infatti, la comunità italo-americana aveva ridotto di molto i propri contributi letterari e stava affrontando una difficile crisi identitaria.

³⁶ MERCURI Lamberto, *Mazzini News. L'organo della Mazzini Society (1941-42)*, Foggia, Bastogi, 1990, p. 58

³⁷ *Ivi*, p. 62.

7. Qualche altra cosa sulle colonie in America

Alla luce della ricostruzione storica, possiamo aggiornare le caratteristiche di quell'ideale «triangolo» con cui abbiamo descritto il mito americano. Abbiamo visto come l'opinione pubblica simpatizzasse per il fascismo, e come la cultura italiana, ormai autarchica, avesse posto l'*altrove* rappresentato dagli Stati Uniti al centro del dibattito culturale.

Il nostro terzo vertice, quello rappresentato dalla colonia italo-americana, fu al centro di un grande processo di trasformazione e ridusse notevolmente il proprio contributo di mediazione tra Italia e Stati Uniti. Per molti decenni, la generale tendenza degli emigrati fu quella di una forte resistenza all'americanizzazione. Gli italiani si ghettizzavano negli *slums* delle metropoli orientali, oppure finivano a lavorare in ambienti dominati dai connazionali (come le miniere o le ferrovie), preferendo di gran lunga la cultura italiana a quella americana. Ciò produsse quel complesso fenomeno di letteratura italo-americana che abbiamo analizzato nel corso della ricerca.

Nonostante le colonie si sforzassero di mantenere la loro identità d'origine, troppi fattori arrivarono a minacciare la nazionalità degli emigrati. Prima l'*Immigration Act*, che di fatto bloccò il continuo arrivo di italiani in America; poi le nuove direttive del regime, che invitava i coloni a prendere la cittadinanza americana per diventare elettori e influenzare la democrazia a stelle e strisce; infine, e questo fu il vero fattore determinante, la nascita di figli culturalmente e legalmente americani.

La comunità italo-americana affrontò una dolorosa crisi generazionale tra i vecchi immigrati, incapaci di assimilarsi alla cultura d'arrivo, e i loro discendenti, desiderosi di uscire dallo stato di minorità in cui si trovavano gli italiani. Questa crisi di identità trova una data simbolo nel 1938, quando un nuovo «tipo» di italo-americano, John Fante, pubblica il suo primo romanzo, *Wait until spring*, *Bandini*, in lingua inglese.

La letteratura d'emigrazione era stata, salvo rare eccezioni, una letteratura fortemente autobiografica. Gli autori trovavano nella scrittura una forma di conforto per lo sradicamento dal paese natio, e un ottimo farmaco per razionalizzare la nuova vita americana. Noi abbiamo potuto citare l'autobiografia di Pascal D'Angelo, scritta in inglese, e il poema *The Walker* di Arturo Giovannitti, opere fortemente soggettive e dalla grande carica emotiva.

Il romanzo di Fante, invece, testimonia i nuovi interessi della cultura italo-americana. Il testo si inserisce a pieno titolo nella narrativa, riducendo l'importanza della componente autobiografica. La prosa di Fante è fresca, giovane, totalmente americana; l'autore usa con

disinvoltura lo *slang* e inserisce spesso e volentieri delle citazioni in italiano, producendo un radicale cambiamento nel rapporto tra gli italiani e la cultura americana.

Se prima di Fante il recupero dell'italianità era un'operazione dolorosa e necessaria, che aiutava gli emigrati a superare il dramma psicologico dell'abbandono della terra natia, con Fante il fenomeno è invertito: il recupero dell'italianità diviene operazione artificiale e letteraria. Fante è un americano, non può rimpiangere una «patria» che non ha mai visto, e che può conoscere solo grazie ai resoconti dei genitori abruzzesi; Fante proviene dalla «colonia» italiana, certo, ma ha una lingua e un sentire che sono del tutto americani. Non conosce l'italiano, ma ne recupera gli stilemi (sbagliando talvolta la trascrizione) per aumentare il realismo della sua narrazione.

John Fante, oltre ad essere un ottimo romanziere, rappresenta anche il complesso passaggio identitario che si consuma all'intero della comunità italo-americana. Messa sotto pressione dall'opinione pubblica americana (che accusava gli emigrati italiani di lavorare per una potenza straniera, il regime di Mussolini) e dal governo fascista (che aveva spinto per trasformarli in una *lobby* politica) gli italo-americani vennero progressivamente assorbiti dalla cultura d'arrivo e persero quei decennali legami che avevano ostinatamente conservato con l'Italia; basterà leggere alcuni passaggi significativi del primo romanzo di Fante per rendersi conto del delicato passaggio di identità che vissero gli emigrati italiani.

Il primo romanzo di Fante, *Wait until spring, Bandini* (1938) venne subito acclamato dalla critica americana perché, prima di tutto, parlava con schiettezza degli emigrati italiani descrivendo con ferocia la dura lotta per la sopravvivenza all'interno di famiglie talvolta incapaci di approcciarsi con serenità al processo di assimilazione con la società d'arrivo. Nella famiglia Bandini, protagonista del romanzo, l'americanizzazione avviene a strappi, attraverso episodi violenti e ripensamenti improvvisi, e può essere intesa come una vera e propria allegoria della crisi di identità della comunità italo-americana.

Da un punto di vista psicologico, la nuova volontà all'assimilazione degli italo-americani è rappresentata dalle attrazioni sessuali di Svevo Bandini, padre di Arturo, il quale tradisce la moglie italiana con una donna anglosassone, ricca, protestante e bionda.

Il matrimonio fallito di un personaggio che si chiama – simbolicamente – Svevo lascia numerose suggestioni: Svevo è un muratore disoccupato, è il tipico immigrato di prima generazione che può offrire solamente forza-lavoro non qualificata, e soprattutto è ancora incapace di assimilarsi del tutto alla società americana. Nella povertà dei Bandini, nello stile crudo di Fante, che entusiasmò Vittorini e il suo piccolo circolo di traduttori raccolti attorno ad *Americana*, leggiamo la migliore testimonianza del processo di integrazione italo-americana.

Bandini, il nemico della neve. Saltò giù dal letto alle cinque del mattino, con la velocità d'un razzo, facendo boccacce all'alba gelida, sogghignando al suo indirizzo: ah, questo Colorado, l'ultimo lembo di terra creato da Dio, sempre ghiacciato, il posto peggiore per un muratore italiano; ah, che vita maledetta! Avanzando sull'esterno dei piedi raggiunse la sedia e accattò i pantaloni per infilarseli subito mentre il pensiero correva ai dodici dollari al giorno che perdeva, la paga sindacale, otto ore di duro lavoro, e tutto per colpa della neve. Diede uno strattone al cordoncino della veneziana che scattò verso il soffitto crepitando come una mitragliatrice: il mattino bianco e nudo si tuffò in camera, inondandola di luce. Svevo gli rispose con un grugnito. *Sporcaccione*, ecco come lo salutò. *Sporcaccione ubriaco*.³⁸

Le parole segnate in corsivo sono state scritte in italiano nel testo: come notò Vittorini, che fu il suo primo traduttore, Fante sbagliava molto spesso la trascrizione e ammise molto candidamente di non conoscere l'italiano, ma di averne appreso i rudimenti sui libri, per scopi puramente letterari.

La vicenda della famiglia Bandini è sicuramente arricchita da elementi tratti dalla vita di Fante, che non ebbe un'infanzia proprio semplice: ma qui è chiaro che l'italianità, lungi dall'essere il centro della riflessione dell'emigrato ormai perfettamente americano, viene considerata un tratto esteriore, un connotato romanzesco, un *quid* che aumenta la particolarità del romanzo e gli conferisce un sapore esotico, più vicino all'esperienza dei lettori coevi.

Altre volte, invece, Fante ci fa capire come sia cambiata la percezione degli italo-americani, nonostante, in apparenza, molte cose sembrino sempre le stesse. Ecco il momento in cui la vedova Hildegarde, americana *doc*, conosce il prestante Svevo Bandini, sciorinando una serie imbarazzante di stereotipi:

è così lui era italiano. Splendido. Solo l'anno prima aveva fatto un viaggio in Italia. Bella. Doveva sentirsi orgoglioso delle sue origini. Non sapeva anche lui che la culla della civiltà occidentale era proprio l'Italia? Aveva mai visto il Campo Santo, o la cattedrale di San Pietro, gli affreschi di Michelangelo, l'azzurro del Mediterraneo? E la Riviera?

No, non li aveva mai visti. Le disse parole semplici, che era abruzzese, e non si era mai spinto a nord, nemmeno a Roma. Aveva lavorato duro, fin da ragazzo. Non aveva avuto tempo per nient'altro.

³⁸ FANTE John, *Wait until spring, Bandini*, New York, 1938. Trad. it. MONICELLI Giorgio, *Aspetta primavera, Bandini*, Milano, Mondadori, 1948.

L'Abruzzo! La vedova sapeva tutto. Ma allora aveva sicuramente letto le opere di D'Annunzio, era abruzzese anche lui.

No, non lo aveva letto, quel D'Annunzio. Ne aveva sentito parlare, ma non lo aveva mai letto. Sì, sapeva che quell'uomo importante era della sua provincia.³⁹

Il punto di vista è rovesciato: Fante non adotta quello dei suoi genitori, che si interrogavano sull'America, ma quello dei suoi coetanei, che invece cominciavano a guardare con curiosità a quelle origini ormai distanti che caratterizzavano il loro passato. Nei romanzi di Fante, i personaggi americani investono l'Italia con un insieme di stereotipi completamente slegati dalla realtà; fanno, insomma, la stessa cosa dei nostri emigrati in partenza per New York. Attraverso le opinioni di Hildegard l'autore mette in scena il mito italiano, il punto di vista dell'America, quell'insieme di luoghi comuni basati sul Rinascimento, la bellezza naturale della penisola, e persino la vacuità delle pretese degli italo-americani, che negli anni Trenta avevano ridotto la loro fiera appartenenza nazionale a una serie di tratti superficiali e sostanzialmente stereotipati: ne è l'esempio D'Annunzio, che diventa puro nome, una celebrità inconsistente, sconosciuta ma ammirata.

John Fante venne tradotto da Vittorini, che fornì la prima versione italiana di *Wait until Spring*, Bandini inserendone alcuni brani in *Americana*.⁴⁰ Lo stesso Vittorini, poi, fu il primo a interrogarsi sull'appartenenza di Fante: un romanziere del genere, che scrive in inglese ma usa consapevolmente le proprie radici italiane, appartiene agli Stati Uniti o all'Italia?

La questione si fece incredibilmente complessa e ancor oggi non ha smesso di coinvolgere i maggiori studiosi della realtà italo-americana. Martino Marazzi, che in tempi recenti si è occupato come forse nessun altro di questi temi, ha scritto:

Una delle diversità degli appartenenti alla seconda generazione è quella di essere già nati all'interno dell'idea, il che li rende costituzionalmente e individualmente *homines americani*, «figli della libertà», proiettati in un mondo più ampio e complesso di quello derivato dall'esperienza emigratoria italiana.

Quanto c'è di italiano da trovare in Fante va innanzitutto ricercato all'interno di un'operazione finzionale. [...] Egli ammetteva in un biglietto molto eloquente a Prezzolini la sua ignoranza dell'italiano come cosa assolutamente normale poiché, essendo un giovane americano di seconda generazione, era cresciuto attuando una tipica rimozione pressoché totale delle radici linguistiche genitoriali.⁴¹

³⁹ FANTE John, *Wait until spring*, Bandini, cit., p. 128.

⁴⁰ Il romanzo uscì anche in Inghilterra e venne tradotto in Norvegia e in Italia nel 1939. Cfr DURANTE Francesco, *Italoamericana. Storia e letteratura degli italiani negli Stati Uniti*, vol. 2, Milano, Mondadori, 2001.

⁴¹ MARAZZI Martino, *Little America: gli Stati Uniti e gli scrittori italiani del Novecento*, cit., p. 218.

Insomma, John Fante e i suoi coetanei non sono più italiani. Sono *hyphenated Americans*, per usare un termine che andava di moda a quel tempo: sono cittadini della grande democrazia, e stanno perdendo il contatto con le loro radici etniche. Fante e i suoi coetanei – De Lillo, Pagano, Panunzio – non solo hanno un *modus operandi* tipico della letteratura americana, ma addirittura invertono il processo creativo: da americani, riutilizzano il comune passato italiano e arrivano a creare un mito letterario dell'Italia, terra che per loro era sconosciuta, ferma in un tempo immobile. Il primo romanzo di Fante è piuttosto eloquente: tutti i richiami all'Italia, linguistici e culturali, sono artefatti, artificiali, poco scientifici, e mantengono quel sapore aneddótico che è tipico dei racconti degli emigrati. Come scrive ancora Marazzi:

fu anche Fante (come molti americani, d'accordo) una persona mediamente poco informata, ai limiti della più totale ignoranza, su pressoché qualsiasi aspetto che avesse a che fare con l'Italia reale e che non rientrasse nella sfera della famiglia di provenienza. L'Italia era per Fante la sua famiglia: mamma, papà, fratelli, nonni, cugini, zii, magari qualche amico (il collega Jo Pagano). La famiglia e basta.⁴²

Insomma, nella costellazione letteraria che Fante usa per orientarsi nei suoi romanzi troviamo un sistema di riferimento non diverso da quello di Pavese: un altrove che ormai si è slegato dalla realtà, e che torna utile per dare un luogo e uno sfogo alle proprie riflessioni.

⁴² *Ivi*, p. 222.

Capitolo 4

AMERICA D'INCHIOSTRO

Qui certo ogni stagione porta i frutti di tutte le stagioni. Al viaggiatore nuovo, al viaggiatore da una settimana o da un giorno, nulla parla di male e di dolore; e l'opulenza naturale è da Paradiso terrestre. Sempre più punte curiosità di saper bene, di capir bene, come ci vivano questi Adami ed Eve, questi fortunati coloni di un giardino di Esperidi, che blandi e calmi, passeggiano nei pomeriggi di settembre tra le meraviglie del loro Eden.

Giuseppe Antonio Borgese, *Atlante americano*, 1936, p. 79.

Parlare di *mito americano* si è rivelato faccenda complessa, difficile, suggestiva; ci siamo dovuti limitare, ovviamente, alla letteratura, dotta e popolare, tralasciando per ovvi motivi gli apporti delle arti figurative, soprattutto la pittura e i fumetti; per quel che riguarda il cinema, siamo stati costretti a ridurre l'importanza, a inscatolarlo in un paio di paragrafi, che non rendono giustizia all'importanza inimmaginabile del cinematografo nella fissazione di alcuni stereotipi americani.

Dopo aver elencato alcuni fatti fondamentali del ventennio, eccoci arrivati finalmente all'*America d'inchiostro*, a quella terra misteriosa e inesplorata che costituì un vero e proprio altrove per le generazioni di intellettuali che si trovarono a vivere – o a formarsi – sotto il regime. Come scrive la Meda, infatti,

ammirazione e riprovazione, mitizzazione e rigetto: i sentimenti che il Nuovo Mondo suscita nell'intelligenza italiana sono dunque molteplici e oscillanti fra attesa dell'esportazione degli ideali democratici e minaccia della propagazione di un esasperato materialismo che pregiudichi ogni slancio spirituale.¹

Così, mentre il fascismo monopolizza la cultura e obbliga, con ricatti e violenze, ad adeguarsi ai *diktat* del Ministero della Cultura Popolare, alcuni intellettuali riescono comunque a ricavarsi una piccola nicchia di libertà, un orticello dove coltivare le proprie riflessioni senza mettere a repentaglio la vita o la professione. Sono studiosi affermati, come nel caso di Cecchi; studenti promettenti, come Soldati e Pavese; o ancora antifascisti convinti, come Borgese e Salvemini. Tutti

¹ MEDA Ambra, *Introduzione* a BORGESE Giuseppe Antonio, *Atlante americano*, cit., p. 14.

loro, accomunati dalla difficile convivenza col regime, scoprono improvvisamente l'America e la trasformano in un mito letterario.

Un mito che, però, non nasce da zero: un lungo processo di sedimentazione aveva fornito ai nostri scrittori una panoplia di luoghi comuni, stereotipi, impressioni ed aspirazioni legate agli Stati Uniti. Ne abbiamo visto le origini: vecchie reminiscenze risorgimentali, impressioni giornalistiche, tratti marcati della cultura popolare; non a caso, nel ventennio ne vedremo riproposti molti, talvolta rielaborati anche in maniera notevole, ma fedeli al modello originario tardo-ottocentesco.

Questa parte della ricerca non mira affatto all'esaustività: il mito americano, anche solo dal punto di vista letterario, è così complesso e paradossale da non cedere a facili tassonomie. Fino a dove sarà possibile, cercheremo dei punti di contatto tra autori anche molto diversi tra loro; confronteremo gli aspetti positivi del mito con quelli negativi, talvolta agghiaccianti, dell'anti-mito, e alla fine tireremo le somme.

Come sostiene sempre la Meda, precisa studiosa del mito americano,

le contrastanti immagini che dall'America ci vengono mediate solo in parte collimano con la sua identità effettiva: in prevalenza costituiscono una deformazione dell'altrove, orchestrata per tamponare le lacune di una particolare civiltà, in un particolare momento storico-politico. L'oggettività del reale viene compromessa per proiettare su uno spazio estraneo le utopie e gli incubi di un corpo sociale insoddisfatto di se stesso.²

L'America diventa dunque un terreno teorico dove spostare i ragionamenti e le riflessioni di un'intera generazione: l'America diventa un serbatoio infinito da dove estrarre nuove immagini per dare forma alle angosce e alle speranze della società italiana preda della dittatura e del rinnovamento industriale.

Il mito si è dunque propagato su carta e su pellicola, prediligendo queste due forme a tutti gli altri *media*. Ridottosi l'apporto della cultura popolare – che pure persisteva e continuava ad avere la sua indubbia rilevanza – il mito divenne faccenda intellettuale; scopo di questo capitolo è appunto quello di individuare e commentare tutti i testi legati all'America, dalle memorie di Fortunato Depero (1929) sino alla silloge di letteratura americana curata da Vittorini (1942).

² *Ivi*, p. 14.

1. Un futurista a New York. Prosa sperimentale e impressioni di Depero

Fortunato Depero partì alla volta dell'America il 29 settembre 1928, imbarcandosi, come tanti altri, dal porto di Genova. Così lo salutò un giornale locale:

pittore, architetto, scenografo, decoratore principe, Fortunato Depero, anzi il “Mago Depero” parte oggi con “*L'Augustus*” per l'America del Nord, dove si reca a organizzare una serie di esposizioni della sua arte audace, sintetica, potente, ultramoderna. Siamo certi che egli conquisterà di colpo i mercati artistici del nuovo mondo dove la sua produzione è già conosciuta, seguita e ammirata. Il “Giornale di Genova” saluta col suo più sincero e fervido augurio di meritata fortuna questo genuino rappresentante italiano, il quale passa l'oceano spinto dal desiderio di propagandare i nuovi valori artistici della nazione.³

La nostra lunga teoria di scrittori comincia dunque con un artista poliedrico, che partito pochi mesi prima del tracollo finanziario del 1929 si reca negli Stati Uniti inseguendo una vera e propria chimera dei nostri intellettuali: la possibilità di fare una rapida fortuna grazie ai propri meriti culturali.

La sua prosa, molto spesso bozzettistica, riusciamo a trovare un fondamentale punto di snodo tra le considerazioni sul mito americano di epoca pre-fascista e quelle dominate dall'influenza ideologica del regime.

Il suo modello è evidentemente quello del *reportage* tardo-ottocentesco, basato soprattutto sull'esperienza sudamericana di De Amicis ma anche sulle descrizioni cittadine di Fontana, di cui abbiamo avuto modo di parlare approfonditamente. Depero, infatti, comincia la sua descrizione di New York dal porto di Genova, ricalcando così il modello di *Sull'Oceano*; si mantiene fedele al De Amicis narrando del grande transatlantico *Augustus*, ritenuto un prodigio tecnico ma allo stesso tempo un mostro di metallo, un agghiacciante cetaceo artificiale. *Sull'Oceano* è uscito nel 1889; a separarlo dall'avventura americana di Depero ci sono la Grande Guerra e tutti gli anni Venti, eppure l'impostazione stilistica rimane la stessa:

salgo a bordo per una scaletta ballonzolante. Entro nel palazzo metallico: corsie strette, pulitissime; cabine anguste arieggiate da ventilatori e aspiratori confortevoli. Lavatura recentissima. [...] Acqua azzurra nel cielo; cielo celeste nel mare. Nello spazio effervescenza brulicante di atomi solari che elettrizzano con gaudio. Ancora un ultimo fazzoletto ostinatamente batte le sue ali affettuose. È

³ DEPERO Fortunato, *Un futurista a New York*, Siena, Editori del Grifo, 1990, p. 5.

quello di Benvenuto Ottolenghi. Mi affretto a togliere il mio e a ricambiare i bianchi saluti svolazzanti.⁴

Si ha l'impressione di ritrovare la prosa di De Amicis, appena aggiornata dall'esperienza futurista che ha «elettrizzato» la descrizione dandole un tocco più moderno. Questo breve brano, che è in realtà un episodio che permette all'autore di menzionare il suo finanziatore, l'autore ci fa capire di essere ancora legato alle forme stilistiche e strutturali dei periodi precedenti.

La prosa di Depero sa anche essere tronfia, esageratamente ricca, volutamente provocatoria. Tic linguistici si alternano a corpi fonici privi di significato; citazioni in inglese emergono improvvisamente quasi fossero protagoniste di un flusso di coscienza irrefrenabile. Non alla descrizione tradizionale, ma alla costruzione linguistica Depero lascia il compito di parlare di New York: egli ci lascia delle impressioni stralunate di quella che chiama «supermetropoli», e che è il simbolo migliore dell'America:

da un taglio sbilenco di logori tendaggi scoloriti, una finta truccata ballerina araba ruota oscenamente il suo ventre pitturato. Un falso cieco suonatore di armonica le sta accovacciato vicino.

Iée rorari rirorero

Iée rorari rirorero

Iée rorari rirorero.⁵

Depero intende qui restituirci l'atmosfera allucinata di una compagnia di saltimbanco che si è stabilita nella «giungla urbana» di New York. Egli descrive tutti i personaggi attraverso onomatopее che rimandano ovviamente, ai primi esperimenti di Marinetti.

Dal 1929 al 1930, l'autore scrive freneticamente, approfittando di tutti i ritagli di tempo ricavati dalla sua attività artistico-grafica. L'autore pensa, probabilmente sin dal suo arrivo a New York, alla pubblicazione di un volume costoso, e proprio per questo motivo cerca di uniformare tutti gli appunti, anche i più estemporanei, alle sue precise volontà editoriali.⁶ In città frequenta i migliori circoli italiani, conosce Mario Soldati e riempie i suoi taccuini di scene dal sapore teatrale. In linea con la tradizione intellettuale italiana, Depero si concede qualche descrizione non proprio entusiasmante degli emigrati stabilitisi a New York:

⁴ *Ivi*, p. 11.

⁵ *Ivi*, p. 184.

⁶ Claudia Salaris, che ha curato la pubblicazione del volume preso in riferimento, ha trovato una serie di appunti preparatori che testimoniano questa intenzione di Depero. Molto probabilmente l'autore aveva già maturato l'idea di un unico volume da pubblicare alla fine del viaggio.

gente stanca, delusa, che parte e che arriva, vi sosta come sotto una provvidenziale grondaia durante l'acquazzone della vita nomade. Poppanti, scugnizzi, vecchi, vedove e madri cariche di fagotti e di bimbi. Spettinate, con gli occhi smarriti e il disordine addosso, vestite di dolore e di stanchezza.⁷

Sarà solo il primo di una lunga lista di viaggiatori con un complicato rapporto verso gli italo-americani. Scrive Francesco Durante:

è particolarmente rivelatrice di questa sostanziale incomunicabilità la relazione dei nostri scrittori allorché capita loro di doversi confrontare con il piccolo mondo ancora «coloniale» dei nostri emigrati. Mario Soldati ne è irritato, infastidito; dallo stucchevole bozzettismo di tutto, dagli spaghetti ai dialetti alle canzoni, brutte copie di una radice autentica naufragata nell'allegria degli americani. [...] L'incontro coi vecchi contadini del Sud, lungi dal suggerire almeno la elementare considerazione che quella gente «ha fatto l'America» ed è entrata nella storia soltanto perché ha avuto il coraggio di fuggire a gambe levate dal rigido classismo della madrepatria, è un'occasione mancata, l'ennesima prova di elitismo della nostra cultura, e la riproposizione di un genere – la satira contro i villani – vecchio di settecento anni.⁸

Depero, involontariamente, si pone come capofila di una dura requisitoria verso gli emigrati italiani che sarà tra le costanti del mito americano nel corso del decennio.

Senza dubbio, l'esperienza artistica del nostro autore fu irrimediabilmente viziata dalla crisi economica, che obbligò Depero, come abbiamo visto, a rientrare in patria piuttosto frettolosamente. Quando tornò a Genova, il 22 ottobre 1930, l'autore aveva con sé due documenti significativi, raccolti da Claudia Salaris in tempi piuttosto recenti. Il primo è un foglio manoscritto che testimonia l'intenzione (mai portata a termine) di creare un *corpus* unico per tutte le sue riflessioni sull'America. La chiara calligrafia di Depero dice:

NEW-YORK NUOVA BABELE

Film vissuto di Fortunato Depero

Volume di circa 300 pagine di testo (piuttosto meno che più)

Con 20 fogli di carta patinata per le illustrazioni.

Formato: 16,5 x 24 cm. (se pubblicato senza disco)

⁷ DEPERO Fortunato. *Un futurista a New York*, cit., p. 29.

⁸ DURANTE Francesco, *Introduzione* a MARAZZI Martino, *Little America: gli Stati Uniti e gli scrittori italiani del Novecento*, cit., p. IV.

Formato: 20 x 25 se pubblicato con almeno due dischi.

Prezzo di vendita lire 18 senza disco

“ “ lire 20 con disco

Copertina a due colori – sopracopertina che avvolge copertine in carta patinata con dinamico fotomontage.

Copie 1000 o 2000.⁹

Artista veramente poliedrico, Depero voleva costruire un innovativo prodotto editoriale a tre dimensioni, alternando la lettura con l'arte figurativa e la musica: durante il suo soggiorno newyorkese, infatti, l'autore aveva prodotto una serie di fotografie, illustrazioni e vinili per ottenere un'esperienza più «rotonda» della vita americana. Purtroppo, questo interessante esperimento editoriale (che Depero chiamava «primo libro parolibero sonoro») non vide mai la luce. Al contrario, Depero dové accontentarsi di una breve nota redatta di suo pugno scritta al ritorno dall'America:

dopo due anni a New-York (due anni nell'inferno dei vivi) babele internazionale – cannibalismo – cinismo – pugnalate di gomiti – farsi avanti per forza – raggiungere dollari, dollari, dollari morire scoppiare indigestione di dollari (non importa) pittore Depero ritorna campione di resistenza.¹⁰

Ancora una volta, Depero si dimostra capofila di un atteggiamento non infrequente negli intellettuali di epoca fascista. Dopo aver raggiunto gli Stati Uniti con un carico di aspettative e scetticismo, torna in patria senza i soldi facili che aveva sperato di guadagnare e si definisce «campione di resistenza» per essere riuscito a sopravvivere alle sirene ammaliatrici del mito americano, che dopo la crisi del 1929 rivelava tutta la sua pericolosità. Riesce infatti a mantenersi autonomo nel complicato labirinto urbano di New York, e nonostante il fascino indiscusso che la metropoli esercita su di lui l'esperienza finisce in maniera sostanzialmente negativa, con l'impressione che l'aberrante società americana non possa essere compresa dalle élites europee. Non bisogna poi dimenticare che Depero va considerato un *outsider* della letteratura, poiché la sua formazione fu principalmente artistica e raramente lo si vide a contatto coi circoli di Firenze e Milano, le città più attive da un punto di vista culturale. Proprio questa sua scrittura inusuale, a metà tra le innovazioni futuriste e i ricordi della prosa di De Amicis, ci fornisce un punto di vista originale che apre la nostra lunga serie di scrittori.

⁹ *Ivi*, p. 221.

¹⁰ *Ivi*, p. 205.

2. Il dissenso d'oltreoceano. La prosa disillusa di Giuseppe Antonio Borgese

Giuseppe Antonio Borgese fu un intellettuale di grande integrità e professore da sempre ispirato dalla guida dei grandi autori della letteratura italiana. Come pensatore, ebbe fin da subito un rapporto complicato con il regime.

Il primo scambio di vedute tra Mussolini e Borgese avviene nel '22 in seguito alla richiesta da parte del novello gerarca di pareri e delucidazioni circa la situazione al confine con la Jugoslavia. [...] Accusato di slavofilia e disfattismo dai fascisti, per Borgese tra '29 e '30 ha inizio una vera e propria persecuzione.¹¹

Borgese, professore universitario, assiste sconvolto alle provocazioni dei giovani fascisti inquadrati nel GUF, e nel 1930 matura la decisione di recarsi negli Stati Uniti per una serie di conferenze. Subito dopo la sua partenza, Borgese subì una «violenta ostracizzazione» proveniente dal mondo universitario e dalla burocrazia statale, e nel 1931, quando fu emanato l'obbligo di giuramento per tutti i professori universitari, scelse di rimanere in America per non piegarsi alla volontà del regime. Dalle sue carte – raccolte con precisione da Ambra Meda¹² – emerge un Borgese indeciso, sofferente di fronte alla prospettiva dell'esilio, la quale maturò solamente dopo la questione del giuramento del 1931 e sarebbe durata sino al 1948.

Una volta all'estero, Borgese non smise di interessarsi delle faccende italiane e cercò con ogni mezzo di far sentire la sua voce in patria. Sebbene venisse radiato dall'albo dei giornalisti e si vedesse bocciare la nomina ad accademico d'Italia, Borgese non si diede per vinto e continuò a difendere la sua posizione, sia in italiano che in inglese.

Mussolini, come accadde spesso durante il ventennio, cercò di rabbonire le posizioni di Borgese per riconciliarsi con lui e guadagnarlo alla causa fascista. Ma il professore in esilio resisté alle lusinghe del governo e, in un caustico scambio di lettere con Mussolini, affermò per l'ennesima volta la volontà di esiliarsi:

mio luogo di vita non può essere se non laddove sia permesso allo scrittore d'essere veramente scrittore, cioè di scrivere il suo pensiero; dove, per esempio, non gli sia delitto di pensare e dire che tra i fini prossimi della storia è, o è necessario che sia, la libera unione degli stati d'Europa e dentro questi stati

¹¹ BARDASCINO Alex, *Borgese e le lettere a Mussolini: un rifiuto etico e ideologico del fascismo*, paper consultato su www.academia.edu il 18/09/18.

¹² MEDA Ambra, *Giuseppe Antonio Borgese pellegrino appassionato: cronache e racconti di viaggio*, Edizioni dell'Università di Parma, 2006, p. 130.

almeno tanta libertà quanta ne occorre perché l'intelletto abbia respiro e la giustizia abbia il suo corso.

Ormai trasferitosi in America, Borgese viaggia molto e si reca ovunque ci sia un'università disposta ad affidargli un insegnamento temporaneo. Dal 1931 al 1948 lo troviamo in California, nel Massachusetts, a Chicago e a New York: la sua è sicuramente l'esperienza americana più completa e approfondita di quel periodo.

Il suo testamento legato agli Stati Uniti è, ovviamente, *Atlante americano*, un libro pubblicato in volume unico nel 1936 e destinato ad un lungo travaglio editoriale. Censurato dal fascismo, rimase per molto tempo un libro davvero perduto, fino al recupero, in anni recenti, da parte di Ambra Meda, che ne ha curato un'ottima edizione con un notevole apparato critico.

Atlante americano è una lunga inchiesta sul modello del *reportage* giornalistico sull'alterità americana, che per Borgese è affascinante e ripugnante allo stesso tempo. Secondo Umberto Cecchi, l'autore «aveva raccontato gli *States* senza averne una visione fascista e dunque senza l'impegno di dover paragonare, una pagina sì e una no, l'America angosciata all'Italia *felix*, come accadde a molti corrispondenti che tenevano al posto».¹³ Borgese poté dunque permettersi una libertà intellettuale che non ebbe eguali nell'insieme di testi che abbiamo trattato, e proprio per questo *Atlante americano* risulta la descrizione meno banale e più precisa tra tutte quelle prese in esame. Le sue descrizioni di New York battezzarono un nuovo arsenale di espressioni descrittive legate all'America, e le sue analisi sulla società a stelle e strisce ebbero una profondità davvero straordinaria.

Borgese mantiene sempre una grande lucidità narrativa, e secondo la Meda il valore sostanzialmente positivo assegnato agli Usa «rappresenta una ferma presa di posizione nei confronti della politica culturale del Regime». *Atlante americano* è una grande opera geo-etnografica che spiega gli Stati Uniti dal punto di vista sociale e geografico, e testimonia il grande interesse di Borgese per i legami tra America e Italia. Interesse che viene confermato un anno più tardi, con l'uscita, in inglese, del saggio *Goliath, the march of fascism*, un libro di critica aperta al governo di Mussolini che ebbe una discreta fortuna in America e contribuì al cambio di vedute dell'opinione pubblica nei confronti del regime fascista.¹⁴

¹³ CECCHI Umberto, *Nota* in BORGESSE Giuseppe Antonio, *Atlante americano*, cit., p. 7.

¹⁴ Il primo passo verso la condanna unanime del regime fascista avvenne nel 1936, con la dichiarazione di guerra all'Etiopia, allora membro della Società delle Nazioni. I sentimenti antifascisti in America partirono dagli afro-americani, che si sentivano vicini ai loro «fratelli» etiopi, gli unici indipendenti nel continente. Poi, una serie di pubblicazioni dichiaratamente critiche verso il fascismo (tra cui *Goliath*) spinsero l'opinione pubblica a rivalutare il proprio giudizio su Mussolini e il suo regime.

Borgese fu un antifascista atipico, e rimase piuttosto isolato. Tra gli esiliati, fu l'unico a rientrare addirittura nel 1948, senza partecipare al delicato processo di ricostruzione democratica del Dopoguerra; tornato in Italia, poté ripubblicare finalmente il suo *Atlante americano*, ma molte riflessioni erano ormai anacronistiche e il libro perse larga parte dell'efficacia che l'aveva caratterizzato negli anni Trenta.

Nonostante la sua sfortuna editoriale, nelle faccende d'America Borgese fu una vera e propria *auctoritas*, e condivise lo scettro di guida intellettuale con Gaetano Salvemini e Carlo Tresca: tre pensatori politicamente molto diversi, ma accomunati dalla grande integrità morale e da una profondissima conoscenza degli uomini.

3. Giovane, idealista, lucido. Il viaggio di Mario Soldati

Come leggiamo nella lapidaria prefazione alla terza edizione di *America primo amore*, l'autore aveva soltanto ventitré anni quando si recò in America.

Mi imbarcai a Genova, sul *Conte Biancamano*, nel novembre del 1929; e durante la traversata la radio, nella generale costernazione dei miei compagni di viaggio, dava il primo annuncio di quel colossale crollo borsistico che metteva fine alla «prosperità», apriva la crisi e preparava la seconda guerra¹⁵.

Soldati ebbe l'occasione di vivere in America poiché vinse una borsa di studio dopo aver battuto la concorrenza di un altro studente brillante, Cesare Pavese; e la prima impressione che ci regala è quella di una genuina, sfacciata indifferenza nei confronti della «generale costernazione» che attanaglia i suoi compagni di viaggio. Soldati può concedersi questa «neutralità» perché è un visitatore temporaneo, per di più speso da un ente statale, con la possibilità di vivere a New York senza soffrire più di tanto le miserie della Grande Depressione.

Il suo stile è sorprendente e sembra il più affascinante tra quelli che abbiamo potuto analizzare. Non dobbiamo quindi meravigliarci se *America primo amore* fu un successo sin dalla prima stampa, avvenuta nel 1935 per i tipi di Bemporad e con la copertina di Carlo Levi. Secondo Fernandez, l'America immaginata da Soldati fu una delle costruzioni mentali più durature del decennio, e avrebbe lasciato il posto solamente alla grande descrizione di Cecchi realizzata in *America amara*.

Soldati non è solo un acuto osservatore del dinamismo newyorkese, ma rimpolpa le sue impressioni con letture fresche e ben vive nella memoria. Il suo interesse per la letteratura

¹⁵ SOLDATI Mario, *America primo amore*, Palermo, Sellerio, 1992, p. 14.

americana fornisce ad *America primo amore* la capacità di essere una riflessione seria e profonda, ma allo stesso tempo agile e godibile. Per trovare il senso di questo libro basterà leggere le varie prefazioni: nella quarta edizione, che testimoniava un successo clamoroso dell'opera, l'autore racconta la sua collaborazione attiva alla traduzione in inglese, che culminò nella ricerca di un titolo adeguato al mondo anglosassone. Il testo, «nonostante l'apparenza, non è un saggio sugli Stati Uniti, ma la storia di un lungo soggiorno e di un tentativo di amore; più precisamente, la storia di un tentativo di emigrare». Proprio per questo, Soldati sceglie come titolo *When hope was called America*, che risulta addirittura più efficace della versione originaria in italiano poiché sa di nostalgia e tempi andati, quando

gli europei emigravano ancora negli *States* con la speranza di salvarsi da ogni sorta di guai, miserie, tirannidi, cui i loro antichi paesi parevano irrimediabilmente condannati; con la speranza di rinnovarsi, di rinascere, di ricominciare, se non altro nei figli, una vita diversa e migliore.¹⁶

Il libro di Soldati si avvicina all'America con l'ardore dei vent'anni, con una soggettività a cui non possiamo rivolgere critiche. È lo sguardo ammirato di un giovane in un pianeta alieno, dominato da una lingua difficile e da regole completamente estranee alle tradizioni europee; a tratti paese dei balocchi, a tratti inferno sulla terra, gli Stati Uniti agiscono su Soldati – forse in maniera maggiore che su tutti gli altri scrittori – con un magnetico gioco di «attrazione-repulsione» che genera pagine di straordinaria bellezza: è quella che lui chiama «nostalgica sintesi di opposti» e che sembra guidare tutta la sua tensione interiore.

Più della metà del libro è dedicata a New York, descritta attraverso alcuni stereotipi letterari che erano stati coniatati da chi venne prima di lui, come ad esempio l'immagine della metropoli come nuova Babele e le solite requisitorie contro gli emigrati. L'autore, inoltre, dedica un cospicuo numero di pagine alla minoranza afro-americana, coltivando un certo filone della letteratura odeporica che già con Fontana nel 1884 era arrivata a considerare Harlem – archetipo dei ghetti neri – come una vera e propria giungla nel cuore della città, dove l'animo dell'Africa più profonda manteneva atavici legami coi suoi abitanti, mai del tutto urbanizzati.

In maniera più frettolosa, poi, Soldati descrive le vie di Chicago – città molto spesso paragonata a una gigantesca macelleria – e si mostra sensibile al gangsterismo come fenomeno sociale e artistico; le ultime parti del *reportage*, intitolate rispettivamente *Risentimenti* e *Addii*, tradiscono invece la mancanza di tempo necessario alla maturazione di certe impressioni solamente

¹⁶ SOLDATI Mario, *America primo amore*, cit., p. 21.

abbozzate. Non dobbiamo infatti dimenticare che l'autore visse per un anno senza la copertura finanziaria dell'università, mantenendosi con dei lavori saltuari al limite dello sfruttamento.

L'America tratteggiata da Soldati è probabilmente l'emblema più efficace del mito americano di tutti gli anni Trenta. L'autore è abbagliato dalle esagerazioni americane, in senso positivo e negativo; rimane affascinato dalla potenza dei grattacieli, e sconvolto dai disoccupati che affollano i marciapiedi. Le contraddizioni – specie quelle di New York – si sposano felicemente con la sua prosa magmatica e ci regalano una vera gemma della letteratura odepórica.

4. L'ultimo epigono: Fausto Maria Martini e il documentario urbano

Fausto Maria Martini appartiene alla folta schiera dei autori minori del Novecento italiano, che spesso crebbero attorno alla figura di un maestro senza riuscire a incidere con la propria produzione personale.

Martini era un poeta e fece parte di quel felice circolo letterario sorto attorno a Sergio Corazzini che negli anni Dieci del Novecento cercò di rinnovare gli stilemi della poesia italiana. Personalità sofferente e angosciata, Martini venne ferito gravemente durante la Grande Guerra (dove si arruolò volontario) e sopportò un lungo periodo di degenza che si prolungò fino al 1920. Malinconico, tormentato, il poeta non pubblicò la maggior parte dei suoi scritti (resi pubblici solo nel 1969) e si concentrò sull'attività di critico teatrale e cinematografico, che fu l'occupazione stabile della sua vita.

Martini rientra nella nostra lista perché nel 1907 si recò negli Stati Uniti assieme ad altri due studenti romani, e nel 1930 decise di pubblicare un *reportage* capace di dare vita al ricordo di quel viaggio giovanile. *Si sbarca a New York* vide la luce un anno prima della sua morte, ed è un libro unico nel suo genere. Come scrive Marazzi,

dalle pagine di Fausto Maria Martini, sia pure filtrate attraverso il velo malinconico del ricordo, è possibile ricavare un'immagine variegata di ciò che aveva dovuto rappresentare l'impatto col porto d'arrivo per migliaia di giovani europei appartenenti alla media o piccola borghesia. *Si sbarca a New York* rievoca l'approdo e le convulse attività di tre amici romani, ancora incerti sul futuro e animati da una generica passione letteraria.¹⁷

Il libro di Martini sembra dunque il semplice resoconto di una *escapade*, una gita per brillanti ragazzi romani che si concedono il lusso di visitare l'America prima di immergersi nelle

¹⁷ MARAZZI Martino, *Little America: gli Stati Uniti e gli scrittori italiani del Novecento*, cit., p. 28.

responsabilità della vita da adulti. Invece, a uno sguardo più approfondito, *Si sbarca a New York* risulta una testimonianza interessante di quello scollamento tra America reale e America immaginaria che stiamo inseguendo dall'inizio della ricerca.

Martini rievoca l'esperienza newyorkese a ventitré anni di distanza, e molti ricordi si sono fusi, giocoforza, coi luoghi comuni, il sentito dire, le nuove opinioni italiane in merito agli Stati Uniti. Oltre il velo della rievocazione nostalgica di una giovinezza – e di una sanità fisica – a lungo rimpiante, Martini si fa involontario portavoce dei sentimenti della comunità italiana all'inizio del decennio, mescolando l'America del 1907 – vera, toccata con mano, seppure per poco tempo – con l'America del 1930, del tutto concettuale e rarefatta.

Scrittore isolato e volutamente nascosto, molto in ombra rispetto ai grandi del suo tempo e ai giovani della nuova generazione, Martini è un minore che testimonia lo sforzo di tanti scrittori meno celebri i quali, con un lavoro incessante e continuo, contribuirono alla sedimentazione di un mito che aveva superato la sua fase della giovinezza, e arrivato a maturazione era pronto a dare i suoi frutti in letteratura.

5. Intossicarsi di parole: *Gog* di Giovanni Papini

Gog di Papini è un romanzo allucinato, satirico, a tratti fantascientifico, che è stato progressivamente dimenticato dalla critica. Eppure, quando venne pubblicato da Vallecchi nel 1931, ricevette recensioni entusiaste e venne tradotto in francese, spagnolo e inglese.

Quello di Papini è un libro a dir poco sperimentale, il quale, sebbene venga generalmente considerato un romanzo satirico, sfugge alle classificazioni tradizionali. Per alcuni, la sua requisitoria si inserisce nel robusto filone di letteratura antimodernista italiana; per altri *Gog* dovrebbe essere considerato il primo romanzo di fantascienza in Italia.

Marazzi ne parla così:

con il massiccio e conversevole *Gog* di Giovanni Papini, datato 1931, entriamo decisamente in un territorio di sabbie mobili. Cinico, spregiudicato, distruttivo come l'eroe della sua opera, Papini può apparire qui particolarmente sfuggente e inafferrabile, prigioniero di un suo tardo maledettismo; si esibisce insieme becero e moralista, oscuramente alla ricerca di una soluzione dei mali del mondo.¹⁸

¹⁸ *Ivi*, p. 29.

La storia, introdotta in prima persona, merita una veloce sinossi. L'autore dichiara di essersi recato negli Stati Uniti e di aver conosciuto un certo Gog, il cui nome originario era forse Goggins, il quale affermava di essere un ex miliardario ricoverato in un manicomio. Qui avrebbe ricevuto direttamente da questo singolare interlocutore uno scartafaccio di molte pagine contenente le sue avventure.

Papini quindi ci cala nella finzione narrativa raccontando la storia di questo misterioso protagonista, figlio di una nobildonna delle Hawaii e di un marinaio bianco di cui non si conosce l'identità. Povero e umile, Gog si imbarca su una nave da crociera come aiuto cuoco e dopo una serie di investimenti fortunati diventa uno degli uomini più ricchi del mondo. A questo punto, però, avverte un incolmabile vuoto spirituale e si mette a viaggiare incontrando tutte le personalità più importanti del suo tempo: Henry Ford, Albert Einstein, Vladimir Lenin, Gandhi e George Bernard Shaw. Il libro diviene sempre più difficile, quasi allegorico: Gog può essere considerato il grande archetipo del cittadino americano, poiché viene generato dalle due anime inconciliabili degli Stati Uniti: quella primitiva, animista e selvaggia della madre (che è una nativa) e quella anonima, rapace e colonizzatrice del padre (che è europeo). Gog è l'americano-tipo, e per questo riesce a diventare milionario in un mondo in cui si trova perfettamente a proprio agio. Insomma,

Gog è ricco, straricco, e insieme sincero, primitivo, idiota, efferato: è un mostro e come tale rappresentativo, secondo Papini, dell'uomo americano e, *tout court*, dell'uomo moderno.¹⁹

Gog è un libro straordinariamente lucido, a tratti metafisico, quasi dechirichiano; alcune delle vicissitudini inventate, come l'intervista a Lenin o il dialogo con Picasso, vennero spesso prese per vere dai giornali europei e testimoniano l'incredibile talento dell'autore nel cogliere i tratti essenziali delle maggiori personalità del tempo.

Papini sfrutta *Gog* per mettere a dura prova il sistema di valori americano, basato sulla produttività fordista e sull'ossessione per il denaro, le quali producono un terribile vuoto spirituale. Il protagonista, uomo terribile, barbaro, primitivo, eppure ricco, incredibilmente forte e fortunato, e quindi invincibile, perde progressivamente fiducia nell'uomo moderno da tutti esaltato a gran voce, e alla fine riconosce il sostanziale fallimento dell'esperimento americano rinchiudendosi volontariamente in manicomio.

Il testo invecchiò molto rapidamente. Già negli anni Trenta venne tacciato di antisemitismo, e alcune tirate in favore dei metodi hitleriani per la riduzione delle persone «meno adatte a vivere»

¹⁹ *Ivi*, p. 30.

pesarono notevolmente sulle sorti editoriali di Gog, che fu letteralmente seppellito nel Dopoguerra. Il sostanziale fallimento non impedì tuttavia a Papini di scrivere, tra il 1950 e il 1951, un improbabile sequel dal titolo *Il libro nero – Nuovo diario di Gog*, che non ebbe la fortuna del suo predecessore.

Gog è senza dubbio un libro dimenticato e scomodo. Tuttavia, deve essere preso come vero e proprio termometro letterario del nostro paese: le tirate antimoderniste di Papini, e la sua approvazione per i metodi totalitari dell'Asse, erano condivise dalla maggioranza dell'opinione pubblica.

6. Morire a Santa Fe. Le impressioni di Leo Ferrero

Stabilimento grafico Vogliotti di Torino, anno 1946; la guerra è appena finita, e nei maggiori centri editoriali italiani si assiste a una vera propria fioritura di testi a stampa. Era come se, crollata la diga della censura fascista, editori più o meno improvvisati sentissero l'urgenza di recuperare il ventennio perduto, dando luce a testi validi e ottusamente cassati dagli agenti del Ministero della Cultura Popolare.

Tra questi documenti, nella realtà già dinamica della Torino post-bellica, compare un volume mai più ristampato e oggi quanto mai prezioso. Si intitola *Diario di un privilegiato sotto il fascismo*, ed è stato scritto da un intellettuale morto troppo giovane, prima di poter dare i suoi migliori contributi alla cultura europea. Il diario va dall'ottobre del 1926 sino al dicembre del 1927 e racconta meglio di molti altri documenti che cosa significhi vivere in un paese che sta lentamente soccombendo a una dittatura strisciante, che con passi poco appariscenti e molto concreti si appropria di tutti i gangli dello Stato.

A scriverlo fu un ragazzo nato nel 1903 da una famiglia straordinaria: suo padre era Guglielmo Ferrero, storico famosissimo che si distinse, tra molte valide opere, per la sua attenta analisi relativa al Congresso di Vienna. Sua madre, invece, era Gina Lombroso, figlia di quel Lombroso dalle ricerche tanto apprezzate quanto criticate che per almeno un secolo influenzarono la criminologia, la letteratura, insomma la *forma mentis* degli europei alle prese con la colonizzazione imperialistica del mondo.

Il ragazzo si chiamava Leo Ferrero, e dimostrava, a detta di chi lo conobbe, un'intelligenza fuori dal comune. Secondo Piero Operti, che curò l'edizione del 1946,

Quando [Leo] morì, unanime fu il compianto in Europa e in America; in Italia fummo due a parlare di lui, Nello Rosselli, suo compagno di studi a Firenze, in *Nuova Rivista Storica*, e io in *Solaria*. Ora tutti possono farlo, ed è un debito che

l'Italia ha verso se stessa, poiché essa deve recuperare i suoi scrittori perduti durante il ventennio, deve soprattutto accogliere le parole di verità e amore che i suoi figli più chiaroveggenti le rivolsero, amanti delusi, dalle solitudini dell'esilio.²⁰

Al di là di un certo comprensibile trionfalismo, dettato dall'euforia della vittoria resistenziale, le parole di Operti sono sicuramente interessanti. Ferrero lasciò infatti l'Italia dopo le reiterate minacce degli squadristi mussoliniani, che provocavano giorno e notte la sua famiglia. Esiliato in Francia prima e in America poi, Leo andò incontro a un incidente stradale che si rivelò fatale lungo le strade di Santa Fe; alcuni videro in questo una sinistra rappresaglia del partito, che non di rado perseguitava i suoi nemici anche fuori dai confini nazionali.

Leo Ferrero si stava distinguendo come scrittore di teatro (aveva esordito con una commedia a sedici anni) e di saggi. Era un vero intellettuale europeo: formato in una famiglia straordinariamente dotta, parlava e scriveva correntemente in francese (sua lingua prediletta), italiano e inglese, oltre a possedere le canoniche conoscenze di greco e latino. Era un giovane dalle speranze straordinarie, che come tanti della cosiddetta generazione littoria trovò nel fascismo un ostacolo insormontabile alla realizzazione personale. Secondo la madre Gina Ferrero Lombroso, curatrice del suo testamento letterario,

gli italiani anche afascisti furono letteralmente chiusi in una gabbia di filo spinato, furono tolti i passaporti, e uscire dall'Italia divenne un reato che poteva costare la vita.²¹

Nel suo diario del 1926-27, Leo – che all'epoca aveva ventitré anni – dimostra una lucidità fuori dal comune. Nel narrare la strenua resistenza di suo padre Guglielmo, che per un po' provò a seguire l'esempio di Benedetto Croce, egli matura delle convinzioni sul fascismo che lasciano a bocca aperta. È un anno drammatico per la sua famiglia, ma rivelatore per lui, che, a livello personale, sente consumarsi quel lungo processo di maturazione che lo stava portando alla maturità intellettuale. Tant'è che il suo diario, in data 7 ottobre 1926, si apre con un *incipit* simbolico:

non rimpiango la giovinezza. Mi appaga e conforta l'idea che d'ora innanzi non proverò più dei sentimenti che per la seconda volta.²²

²⁰ OPERTI, Piero, *Introduzione del Diario di un privilegiato sotto il fascismo*, Torino, Vogliotti, 1946, p. 18.

²¹ FERRERO LOMBROSO, Gina, *Il diario di un privilegiato*, Torino, Vagliotti, 1946, p. 29.

²² FERRERO Leo, *Diario di un privilegiato sotto il fascismo*, Torino, Vagliotti, 1946, p. 37

Ferrero, in mezzo a tanti intellettuali che vissero lo stesso identico dramma, ci regala parole fresche, poco conosciute in Italia, attraverso cui rivalutare la lenta usurpazione del potere e della cultura effettuata dai quadri del regime fascista. Nell'aprile del 1927 leggiamo:

e non poter andare all'estero! Ma che vita è questa? Renderci a poco a poco la vita impossibile e impedirci di cercare aria fuori! Quando mi guardo attorno, e vedo il mio paese, lo sento nemico e indifferente; so che tutti noi siamo offerti – preda inerme – al capriccio di alcuni uomini, e che tutto il male che salterà loro in testa di farci potranno farlo indisturbati e gloriosi! Mi sembra d'essere naufragato tra i barbari.²³

La frustrazione del giovane intellettuale non sembra poi diversa da quella di tanti emigrati che, finanche nei primi anni di fascismo, provarono a lasciarsi alle spalle un paese sentito «nemico e indifferente». E proprio come tanti altri prima di lui, Ferrero conclude:

per sopravvivere bisogna che mi trovi un piccolo mondo fuori d'Italia.²⁴

Quel «piccolo mondo» fu inizialmente fatto di letteratura; Ferrero collaborò con alcune riviste parigine fino a quando gli fu possibile, lavorando a stretto contatto Gobetti e le redazioni delle riviste “Il Baretto” e “Rivoluzione Liberale”. Quando la situazione divenne insostenibile, emigrò in Francia nel 1928, dopo aver ottenuto il tanto sospirato passaporto dalle autorità fasciste; qui collaborò con un numero impressionante di riviste e riuscì a pubblicare la sua tesi di laurea su Leonardo da Vinci (rigorosamente in francese) con una prefazione di Paul Valéry, uno dei critici migliori del tempo. Nonostante questi successi, Alessandra Cimmino²⁵ sostiene che il giovane non riuscisse a rendersi economicamente indipendente dalla famiglia; questo desiderio di indipendenza materiale lo spinse a cerca fortuna negli Stati Uniti, vincendo una borsa di studio dell'Università di Yale messa a disposizione dalla Rockefeller Foundation.

Nonostante il faticoso lavoro universitario, Ferrero scrisse sugli Stati Uniti delle pagine molto interessanti, che sono praticamente sconosciute in Italia. Le sue impressioni sono state raccolte dalla casa editrice parigina Redier, che le ha pubblicate nel 1939 col titolo *Amérique, le miroir grossissant de l'Europe*; ancor oggi il testo è privo di una traduzione italiana ed è estraneo al nostro panorama letterario.

²³ *Ivi.*, p. 132.

²⁴ *Ivi.*, p. 38, data 8 ottobre 1926.

²⁵ CIMMINO Alessandra, *Dizionario biografico degli italiani*, Volume 47, Treccani, 1997.

Gli ultimi anni di vita di Ferrero furono piuttosto tormentati. Nel 1931, non essendo riuscito ad ottenere altri fondi dalla Fondazione, accettò di farsi finanziare una ricerca antropologica nel New Mexico, dove il governo stava promuovendo lo studio dell'arte pittorica indiana. Nonostante la depressione che lo colse nei primi anni Trenta e la costante ossessione per l'indipendenza economica, Ferrero scrisse pagine dall'alto valore sociologico e antropologico. Sfruttando l'impostazione storica tipica della sua famiglia, colse alcuni degli aspetti più profondi dell'animo americano, che a noi sono giunti in maniera piuttosto bizzarra attraverso l'edizione francese del 1939, che non ha avuto ristampe.

Gli appunti americani sono una miscellanea complessa e variegata. Tralasciando le parti dedicate ai lunghi sconfinamenti in Messico e gli appunti preparatori per un viaggio in Cina che non poté mai compiere, scopriamo che il suo ragionamento è incentrato sul confronto serrato tra l'America e l'Europa.

Ferrero sviluppa un ragionamento lucido e imparziale, ed è l'unico degli intellettuali a dare respiro europeo al mito americano. L'autore poté anche sfruttare, come modello, il saggio di suo padre, Guglielmo, pubblicato nel 1909, da cui trae l'impostazione antropologica.

La sua puntigliosità lo porta a disquisire di tematiche economiche (particolarmente in voga, dopo la crisi del '29) e sociologiche (alla ricerca delle radici della società americana), e molte delle sue posizioni sugli Usa sono assai peculiari. Sullo sfondo di un generale pessimismo, Ferrero arriva ad annullare le differenze tra America ed Europa, affermando che l'una sia lo specchio dell'altra. Ragionando in termini di filosofia della storia, accoppia la mancanza di cultura pre-capitalista americana alla scomparsa del cristianesimo nel Vecchio Continente, sostenendo quindi che, tutte le volte che l'Europa guarda l'America, essa in realtà sta osservando sé stessa attraverso uno specchio. E in questo processo sono fondamentali gli intellettuali:

L'Amérique en ce sens c'est le miroir grossissant du monde et de ses misères.
[...] Dans l'histoire moderne il n'y a rien de comparable à l'enthousiasme avec lequel ses passagers ont couvert de louanges le vaisseau de l'état américain. [...] L'enthousiasme des écrivains, à mon avis, ne signifie point qu'ils se sont identifiés avec l'Amérique, mais qu'ils ont désiré le faire, sans y parvenir.²⁶

Gli intellettuali hanno contribuito a far fiorire i dibattiti sull'America perché in questo *altrove* hanno potuto conoscere sé stessi, trovando un metro di paragone in un periodo storico in cui tutte le certezze (sociali, economiche, politiche) cadevano rovinosamente a pezzi.

²⁶ FERRERO Leo, *Amérique, le miroir grossissant de l'Europe*, Parigi, Redier, 1939, p. 129.

Vivendo negli Stati Uniti per un paio d'anni, Ferrero riesce a farsi una solida opinione su quasi tutti gli aspetti rilevanti della vita americana. Parla di donne, di *gangster*, di politica, di uomini pragmatici e dell'allergia statunitense alle scienze pure; ma parla anche della mentalità americana, giustificando i turbolenti anni del primo Roosevelt attraverso lo spirito di frontiera e la mentalità del pioniere.

Le pagine di Ferrero hanno un carattere fortemente specialistico e sono pressoché sconosciuto anche nel mondo della critica. Oggi, quasi tutta la sua produzione è scomparsa, e se i lavori teatrali e i saggi in italiano risultano introvabili. Insomma, i sospiri di Operti datati 1946 sono rimasti inascoltati, ed è stata la Francia ad accogliere questo nostro espatriato, accudendo l'eredità dell'orfano che non poté tornare fisicamente in Italia, stroncato all'improvviso dal cozzare di due automobili nella lontana Arizona.

7. Tutto contro l'America. Julius Evola e il modernismo

Giulio Cesare Andrea Evola, meglio conosciuto come Julius, è stato uno degli intellettuali più complessi e sofisticati del Novecento italiano. Egli visse la sua prima maturità sotto il regime fascista, e l'ideologia di Mussolini lo affascinò soprattutto per le tendenze antimoderniste e per le riflessioni eugenetiche sulla razza.

Pittore, critico d'arte, scrittore e poeta, Evola si distinse per i suoi interessi eclettici, che lo portarono ben presto ad abbracciare l'esoterismo e lo studio di testi antichi del subcontinente indiano, che proprio in quegli anni tornavano di moda nella civiltà europea sulla spinta della linguistica comparatistica di matrice tedesca, che andava teorizzando l'esistenza dell'*indo-germanisch*, da noi conosciuto come indo-europeo.

Molto attento agli sviluppi della cultura occidentale, Evola fu uno dei pochi canali ufficiali che garantì la penetrazione di qualche idea continentale nella nostra penisola, ormai totalmente recintata dall'autarchia voluta da Mussolini. La vicinanza – non celata, anzi apertamente rivendicata – di Julius Evola ai capisaldi ideologici del regime lo spinse a farsi portavoce della grande tendenza antimodernista che in Italia, negli anni Trenta, prendeva vari nomi e varie forme. Mentre in letteratura andava consumandosi la vetusta contrapposizione tra *Strapaese* e *Stracittà*, Evola, pur mantenendo la propria autonomia di pensiero, arrivava a concepire un ambizioso volume di filosofia della storia che venne stampato per la prima volta nel 1934 con il titolo di *Rivolta contro il mondo moderno*, e che andò incontro a numerose ristampe persino nel Dopoguerra.

Saggio di ampio respiro, denso e fornito di un solido apparato argomentativo, *Rivolta contro il mondo moderno* intendeva contrapporre la tramontante civiltà occidentale (l'influenza di Spengler è

chiara ed esplicita) al «mondo moderno», incarnato nei due massimi sistemi della Russia comunista e dell'America capitalista.

Evola comincia descrivendo i cicli storici delle principali civiltà antiche, difendendo il loro approccio qualitativo alla vita, e critica aspramente le società moderne, con la loro tendenza marcata alla spersonalizzazione e alla *quantità* che distrugge tutti gli altri valori, umanistici *in primis*. Lo scrittore si spinge oltre, arrivando ad affermare che non esistono differenze sostanziali tra la Russia comunista e l'America di Roosevelt, aberrazioni estreme dell'Occidente rischiano di disintegrare la civiltà europea in affanno:

se questo fosse il luogo, sarebbe facile andar oltre nella constatazione di analoghi punti di corrispondenza, i quali permettono dunque di vedere in Russia e America *due facce della stessa medaglia*, due movimenti che, in corrispondenza coi due più grandi centri di potenza del mondo, convergono nelle loro distruzioni. L'una conviene a formarsi sotto il pugno della dittatura, attraverso una completa statizzazione e razionalizzazione. L'altra: realizzazione spontanea (e quindi ancor più preoccupante) di una umanità che accetta di essere e *vuole essere* ciò che è, si sente sana, libera e forte e giunge da sé agli stessi punti.²⁷

America e Russia sono dunque il vero nemico della civiltà europea: non è difficile riconoscere tra queste righe le tematiche principali della propaganda di regime, che soprattutto a partire dal 1935 (con la guerra d'Etiopia) intensificò la critica antiamericana e continuò a proporre il fascismo come «terza via» tra le aberranti esperienze del comunismo e del capitalismo.

Lungi dall'essere un semplice seguace del fascismo, Evola mantenne sempre la propria autonomia di pensiero. Ad esempio, egli reinterpreta i vecchi testi indiani sull'«età oscura», denominata *kali-yuga*, per descrivere il mondo moderno e condannarlo. La sua esperienza di mistico tocca spesso il culmine nelle tirate apocalittiche contro i mostri del mondo moderno, esemplificato dal comunismo slavo e dall'America del *jazz*; il suo antimodernismo è forse quello più saldo da un punto di vista ideologico, e il suo ragionamento ferreo lo porta a conclusioni lucide e lapidarie:

anche l'America, nel modo essenziale di considerare la vita e il mondo, ha creato una civiltà che rappresenta la precisa contraddizione dell'antica tradizione europea. Essa ha introdotto definitivamente la religione della pratica e del rendimento, ha posto l'interesse al guadagno al disopra di ogni altro interesse. Essa ha dato luogo

²⁷ EVOLA Julius, *Rivolta contro il mondo moderno*, Milano, Hoepli, 1934, p. 432.

a una grandiosità senz'anima di natura puramente tecnico collettiva, priva di ogni sfondo di trascendenza di ogni luce di interiorità e di vera spiritualità.²⁸

Partendo da posizioni non molto distanti da quelle di Ferrero, Evola arriva a condannare la società americana nella sua interezza: questo giudizio squalifica immediatamente tutte le produzioni culturali d'oltreoceano, che infatti non vengono neppure prese in considerazione. Evola è testimonianza precisa dell'esistenza di un segmento della società italiana che respingeva la quintessenza americana *a priori*, senza darle alcun tipo di dignità. È l'evoluzione intellettuale dell'anti-mito, che dalle sue origini padronali e latifondiste (ricordiamo i benestanti di De Amicis, preoccupati per la fuga dei contadini) aveva ricevuto nel Novecento cospicue iniezioni di nazionalismo autarchico. Quando Evola accusa la «grandiosità senz'anima» degli americani, implicitamente la contrappone alla grande rinascita spirituale generata dal fascismo.

Tra i detrattori del mito americano, Evola fornisce sicuramente l'apporto più strutturato. La sua vastità di conoscenze mistico-filosofiche dà una solidità impressionante al ragionamento e il saggio del 1934 può essere considerato, a buon diritto, il parere più autorevole di quell'anti-mito che si fondeva così bene con la propaganda anti-americana voluta dal regime.

8. Emilio Cecchi, il «raffinato elzevirista»

Quando la crisi del '29 scoppiò tra Wall Street e la Fifth Avenue, Emilio Cecchi leggeva per la prima volta *Moby Dick* di Melville, e scopriva l'esistenza di una nuova, energica letteratura americana, diversa per stile e tematiche da quella britannica.

Grande critico fiorentino, nato nel 1884 da una famiglia di artigiani, Emilio Cecchi si formò sostanzialmente da solo e divenne uno stimatissimo studioso d'arte e di letteratura. A Firenze, che nei primi decenni del Novecento fu senza dubbio il polo culturale più attivo della nostra penisola, conobbe Papini, Prezzolini, Soffici e molti altri intellettuali di prim'ordine; giornalista affermato, si avvicinò sempre più alla letteratura anglosassone, scoprendo, come abbiamo visto, l'*alterità* americana in un momento storico decisivo per il destino degli Stati Uniti e dell'Italia. Le sue pagine sono di un'intensità sorprendente, e la levità nel collegare e scorporare concetti e conoscenze non passa di certo inosservata. Lo stile, poi, è lucido e preciso, tant'è che uno dei maggiori poeti del Novecento, Eugenio Montale, scrisse di lui nel 1964: «non so se un giovane d'oggi, sorvolando in

²⁸ *Ivi*, p. 424.

fretta pagine e motivi cecchiani sui testi disponibili, potrà farsi un'idea di ciò che Cecchi è stato e resta per gli scrittori che pur avendo già i capelli grigi sono più giovani di lui».²⁹

Per decenni Emilio Cecchi fu uno degli elzeviristi più famosi della sua generazione, letto avidamente sulla terza pagina del "Corriere della Sera". La sua esperienza professionale si divideva tra saggi di storia dell'arte e opere di vario tipo, come la letteratura di viaggio e i *reportages* scritti in terra straniera. Viaggiatore instancabile, ossessionato dal desiderio di vedere posti nuovi e conoscere nuove usanze, Cecchi girerà mezza Europa col suo taccuino e, cosa piuttosto inusuale negli anni Trenta, si recò per ben due volte nel continente americano, nel 1931 e nel 1937.

Abbiamo a che fare con un intellettuale maturo che si addentrò con lucidità nel continente americano. Il suo primo saggio, *Messico* (1931), dà subito un saggio della sua penetrante capacità di osservare la realtà. Diviso in due parti, la prima relativa alla vecchia California di origine spagnola e la seconda dedicata al Messico è una specie di diario di viaggio arricchito da brillanti *excursus* di natura letteraria e artistica; circondato da vecchie città fantasma, tribù indiane e meraviglie naturali, lo scrittore affrontò la complessa realtà americana con un notevole arsenale di nozioni e un fondamentale spirito critico.

Il secondo viaggio, invece, verrà pubblicato dopo anni di intense letture americane. Tra *Messico e America Amara*, edito da Mondadori nel 1939, si frappone il fondamentale saggio sugli *Scrittori inglesi e americani* (1935), dove l'autore matura le sue preziose idee sul rapporto tra letteratura britannica e letteratura americana. Cecchi si allinea a una certa linea della critica europea che stentava a riconoscere alla letteratura degli Stati Uniti una totale dipendenza; lo stesso scrittore tende molto spesso a considerarla come emanazione di quella britannica. Nel saggio del 1935, infatti, gli americani vengono presentati in appendice ai loro contemporanei inglesi, e sebbene Cecchi riconosca qualche elemento di novità nella letteratura degli *States* (in particolare lo *slang*, e la carica vitalistica di molti romanzi, su tutti quelli di Melville) i punti di rottura sono di gran lunga inferiori ai punti in comune.

Il secondo viaggio negli Stati Uniti avviene in un clima politico e culturale radicalmente mutato. A partire dal 1936, il regime aveva accentuato le critiche al modello americano e Cecchi non fu del tutto immune a questa nuova moda culturale. Scrive Ambra Meda:

per spiegare le sue energiche contestazioni nei confronti degli *States* è d'obbligo tenere in considerazione che il 1938, anno in cui viene messo a punto il testo, è un anno poco propizio a un sereno confronto con la morfologia delle società e

²⁹ CECCHI Emilio, *Saggi e viaggi*, a cura di GHILARDI Margherita, Milano, Mondadori, 1997, p. 14.

delle nazioni. [...] Sul giudizio cecchiano pesano fortemente sia il suo atteggiamento aristocratico, sia l'aver vissuto in pacifica contemporaneità con il fascismo. Le compromissioni di Cecchi – accademico d'Italia a partire dal '40 e direttore artistico della Cines – col regime fanno di *America amara* un testo da asse Roma-Berlino, in cui Roosevelt è rappresentato come un presidente debole, messo alle corde dal Foreign Office londinese.³⁰

L'America descritta da Cecchi è amara proprio perché è reale; lo stesso autore, infatti, si compiace nel costruire una narrazione demistificatoria che mettesse in ridicolo la mitizzazione che molti suoi contemporanei andavano costruendo attorno agli Stati Uniti: Cecchi rimane immune al nuovo fascino della letteratura americana importata più o meno clandestinamente, e anzi

ammette di aver confezionato degli *States* un ritratto negativo, che ne mina la credibilità e contribuisce a sopprimerne il fascino.

America amara, proprio per il nuovo contesto sociale in cui si cala, si rivela un testo denso, corposo, complesso. Siamo davanti a un testo che va incontro a numerose rielaborazioni, con un lavoro di lima sofferto e puntiglioso: secondo Margherita Ghirardi, che ha curato l'edizione critica del *corpus* cecchiano, in *America amara*

L'ordine originario delle corrispondenze verrà fortemente alterato in volume per seguire una precisa esigenza morale. Per il violento quanto intenzionale effetto di contrasto fra la vita delle grandi metropoli della *East Coast* e la descrizione delle città di provincia e del paesaggio californiano, fra le considerazioni politiche e gli squarci sulla società americana con le sue contraddizioni e i suoi conflitti, solo se intesa come opera unitaria la raccolta riesce a comunicare il giudizio di un autore su una realtà in cui egli vede affrontarsi quotidianamente il rimpianto del passato e la minaccia del futuro.³¹

Cecchi dunque ordina i suoi scritti secondo «principi morali», intende sconvolgere volontariamente l'andamento diacronico del suo viaggio per permettere ai lettori di avere una conoscenza più approfondita del controverso carattere americano. Liberatosi dall'ordine consequenziale dei suoi viaggi, l'autore punta a convogliare la forza stilistica del testo a favore del giudizio negativo e implacabile sulla realtà americana.

³⁰ MEDA Ambra, *Al di là del mito: scrittori italiani in viaggio negli Stati Uniti*, cit., p. 143.

³¹ GHILARDI Margherita, *Introduzione a CECCHI Emilio, Saggi e viaggi*, cit., p. 18.

Se tralasciamo i bozzetti californiani di *Messico*, che ricalcano con singolare curiosità alcuni stilemi narrativi che appartennero già ad Antonio Caccia, possiamo tranquillamente comprendere le parole di Gianfranco Contini quando definì *America amara* «il libro più blindato di Cecchi»,³² perché la sua prosa è densa e voluttuosa, ci trascina nelle profondità dell'argomentazione per poi sorprenderci con una metafora fresca o con un'immagine straordinaria.

Come dice la Ghirardi in calce al testo,

disposizione interiore e giudizio morale, sentimento e sguardo, si fondono in *America amara* a disegnare un paesaggio di umana solitudine, di allucinata disperazione e di abbandono.³³

Un libro di «misteriosa bellezza», che nonostante il grande interesse dei contemporanei ha perso rapidamente presa sulla critica italiana. L'ultima edizione risale al 1995 per i tipi di Franco Muzzio (Padova), e la scarsa reperibilità ne documenta la debole circolazione dal secondo Dopoguerra in poi. Parte di questo insuccesso è sicuramente imputabile ad alcune affermazioni di Cecchi sulla società americana, legate soprattutto al fordismo o all'emancipazione femminile; ciononostante, *America amara* rimane un capolavoro di lucida completezza, e per questo l'opera va letta *in toto*, soffermandosi sull'abilità di Cecchi nel raccogliere l'*esprit* di un'intera nazione condensandolo in poche pagine.

9. Moravia e gli articoli contro l'America

Alberto Moravia salì alla ribalta tra il 1929 e il 1930 con la pubblicazione de *Gli indifferenti*, suo romanzo d'esordio. La vicenda editoriale di questo testo è arcinota: il giovane Moravia, a soli ventidue anni, pagò tutte le spese tipografiche della piccola casa editrice Alpes per vedere il suo romanzo pubblicato; il testo, che si rivelò subito un romanzo innovativo nella nostra letteratura in prosa, rese celebre Moravia e lo avviò alla carriera di scrittore e giornalista.

Lo scrittore si «avvicinò» improvvisamente all'America nel 1935, quando il direttore della Casa Italiana, Giuseppe Prezzolini, lo invitò a tenere una serie di conferenze sul romanzo italiano. Come accadde a Pirandello, dodici anni prima, la «colonia» italo-americana non mancò all'appuntamento e offrì a Moravia sorprendenti celebrazioni distribuite nei due mesi di permanenza a New York. Lo straordinario effetto suscitato da Moravia colpì anche l'opinione

³² Cfr. *ivi* p. 1822 e seguenti.

³³ Cfr. *ivi* p. 1822 e seguenti.

pubblica americana, tant'è che, nelle corrispondenze interne del Ministero degli Esteri di Washington, si potevano leggere missive di questo tipo:

al rientro dagli Usa, Moravia, il più celebre romanziere contemporaneo, ha immediatamente annunciato che vi tornerà in autunno, due mesi non bastano. [...] I suoi *reportage* americani sul *Corriere della Sera*, frequentemente critici, di vivace analisi sociologica, sono l'evento letterario dell'anno³⁴.

Moravia è giustamente definito «il più celebre romanziere italiano» e i suoi futuri spostamenti in America vengono seguiti con grande attenzione dal governo degli Stati Uniti. Nonostante l'entusiasmo straordinario degli immigrati italiani, Moravia rimase molto stretto sui suoi giudizi e, dal 1935 al 1937, elaborò una severa critica agli Stati Uniti che culminò in tre lunghi articoli,³⁵ dove

mette in mostra una virulenza antiamericana in sinistra sintonia con l'inasprimento delle relazioni internazionali e con l'isolamento dell'Italia in seguito alla guerra d'Etiopia.³⁶

Moravia infatti, nonostante i noti problemi con il regime fascista e la lotta travagliata con la censura (che gli vietò la pubblicazione del racconto *Agostino*, scritto proprio nel 1935), condivideva, verrebbe da dire per *eterogenesi dei fini*, le posizioni del regime nei confronti di una democrazia gigantesca che aveva perso qualsiasi traccia d'umanesimo, trasformandosi in un gigantesco polipo meccanizzato e spersonalizzante.

Negli articoli lo scrittore si scaglia contro il paradosso più grande, potremmo dire fondante, degli Stati Uniti: una nazione moderna, capace di plasmare la storia, ma sostanzialmente barbara e primitiva, preistorica, quindi aliena dalla sensibilità civile europea. Continua Marazzi:

gli uomini americani vengono liquidati da Moravia come apoplettici dal collo corto e dalla mascella brutale. La donna non si lascia ingannare da stupidi sentimentalismi: è pratica, interessata, avida, vanitosa, ma al tempo stesso ingenua, vivace, curiosa, un'eterna ragazza. Lavora e guadagna: poi spende furiosamente, menade dedita allo shopping.³⁷

Il fondo, comunque, non era ancora stato toccato. In tre fitte colonne del 1941, Moravia scarica le ultime cartucce [...]. Il massimo peccato dell'uomo americano

³⁴ CARETTO Ennio, *L'offensiva sugli intellettuali caldeggiata dall'ambasciatrice Luce. Una diplomazia anticomunista*, "Corriere della Sera", 17 aprile 2005.

³⁵ Cfr. ALFONSI Ferdinando, *Alberto Moravia in America: un quarantennio di critica*, Catanzaro, Carello, 1984.

³⁶ MARAZZI Martino, *Little America: gli Stati Uniti e gli scrittori italiani del Novecento*, cit., p. 58.

³⁷ *Ivi*, p. 60.

consiste nell'essersi allontanato dall'aurea armonia dell'uomo del Rinascimento (indifferentemente localizzato ad Atene o Firenze). Non più sorretto «da una intima e cosciente disciplina interiore» l'americano è stato «soverchiato dai mezzi stessi che si è creato» ha dedicato tutto se stesso al conseguimento di obiettivi economici, abbandonando e violando la terra, e sviluppando solo la vita cittadina. Ma anche quest'ultimo fenomeno non fa che confermare, secondo Moravia, quanto, in America, modernità e primitivismo procedano di pari passo.³⁸

Se il metro di paragone nel vecchio continente è dato l'uomo vitruviano, per gli Stati Uniti è l'*homo oeconomicus*; non più la purezza di spirito, ma il pragmatismo economico, che guida la vita di milioni di esseri viventi ricchi materialmente e poveri moralmente.

Insomma, Moravia si fa portavoce di una retorica volta alla disillusione che cercava di abbattere il mito americano. La «violazione della terra», i «mezzi economici», la mancanza di «disciplina interiore» fanno virare lo scrittore verso l'antimodernismo, in «sinistra sintonia», come scrive Marazzi, con la fase più acuta dell'anti-americanismo fascista, cresciuto a dismisura dopo la guerra di Etiopia del 1935-36.

10. Traduttori, simpatizzanti, ammiratori

Il mito americano che va conformandosi negli anni Trenta dà l'impressione di non essere nato attorno a un'opera capitale, ma quasi per accumulazione, definendosi un passo alla volta grazie a numerosissimi interventi.

Se il testo più famoso del decennio fu *America primo amore* di Soldati, il cui prestigio venne solo parzialmente offuscato da *America amara* di Cecchi, tutte le altre opere prese in considerazione ebbero una tiratura molto limitata, oppure furono censurate dal regime o rimasero addirittura allo stadio di inediti.

Dominique Fernandez notò questa caratteristica del mito americano già nel 1953, nel suo fondamentale saggio che abbiamo richiamato più volte. Lo studioso ha costruito una importantissima tabella cronologica, collocando tutti gli interventi rilevanti dal 1930 al 1950, per dare la dimensione di quanto siano state corali le discussioni attorno all'America.

Tra i pensatori più importanti, Fernandez colloca Mario Praz, il quale

presenta certi aspetti in comune con Emilio Cecchi. Grande letterato, grande professore, grande erudito, gli Stati Uniti eccitano la sua curiosità ma nello stesso

³⁸ *Ivi*, p. 61.

tempo gli fanno ribrezzo. Si compiace di citare un'espressione di D. H. Lawrence sull'America: «a vast republic of escaped slaves» e dieci anni prima che Cecchi dica dei romanzi neorealisti che essi mostrano «di quale disperazione è segretamente intossicata l'orgogliosa euforia americana» scopre l'abisso di desolazione che si apre dietro la facciata geometrica della civiltà Ford.³⁹

Assieme a Praz, Fernandez cita ovviamente Montale, che negli anni Trenta comincia a offrirsi come traduttore per trovare un'occupazione stabile⁴⁰ e dopo aver reso molti lavori di Steinbeck in italiano viene chiamato da Elio Vittorini a collaborare con la sua antologia, che proprio tra 1939 e 1940 comincia a vedere la luce.

Altri grandi scrittori lavorano sull'America, magari solo di passaggio: Giaime Pintor, che «porterà il mito al suo estremo», sostenendo, contrariamente alla *vulgata* di regime, che il grande malato sia l'Europa e non l'America, e ovviamente Vittorini, che «giunge un po' più tardi sul terreno della mischia»⁴¹. Aggiungendo le poche riflessioni americane di Gramsci⁴², possiamo comprendere come il mito americano sia stato uno strumento narrativo incredibilmente poderoso, utile per gli intellettuali e gli scrittori di qualsiasi estrazione e posizione sociale. Come dice Fernandez,

prendere a modello l'America non è soltanto perpetuare e alimentare l'opposizione politica al fascismo, è soprattutto imparare a utilizzare nuovi mezzi di espressione per tradurre le nuove realtà dell'uomo.⁴³

Infine, tra coloro che trattarono le questioni americane possiamo inserire anche Ignazio Silone. Scrittore di umili origini, negli anni Trenta fu costretto all'esilio in Svizzera a causa delle sue critiche feroci al regime fascista. Lì imparò il tedesco e in quella lingua pubblicò il suo romanzo più celebre, *Fontamara*, una dura requisitoria contro la povertà italiana e la dittatura di Mussolini. L'opera fu chiaramente censurata in Italia ma fece scalpore nel resto dell'Occidente: Diggins

³⁹ FERNANDEZ Dominique, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani (1930-1950)*, cit.

⁴⁰ Fernandez ricorda in più punti del testo che molti americanisti divennero tali anche per necessità: tradurre la letteratura straniera era un buon modo per mantenersi con delle entrate stabili.

⁴¹ *Ivi*, p. 35.

⁴² «Insieme a Bontempelli, Antonio Gramsci è in quegli anni uno dei pochi intellettuali americani a usare esplicitamente il termine «americanismo». [...] È un Gramsci lucidamente economicista quello che indica la necessità di guardare all'America come immenso laboratorio di una trasformazione che tende a standardizzare il modo di pensare e di operare». MARAZZI Martino, *Little America. Gli Stati Uniti e gli scrittori italiani del Novecento*, cit., p. 44.

⁴³ FERNANDEZ Dominique, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani (1930-1950)*, cit., 33.

riferisce che negli Stati Uniti fu un vero e proprio best-seller,⁴⁴ e alcuni tra i più importanti pensatori dell'epoca riconobbero l'importanza di questo romanzo di denuncia sociale.⁴⁵

L'America di Silone si inserisce perfettamente nella povertà meridionale perché essa è parte integrante della vita quotidiana dei contadini di Fontamara. L'America non è semplicemente un sogno d'evasione; è uno strumento mentale, un'argomentazione, vive e agisce assieme ai protagonisti. Con le frontiere chiuse, con la «tessera» che obbliga i migranti interni ad iscriversi al partito fascista per lavorare a giornata, l'America perde i suoi connotati reali e diventa, persino per l'ultimo «cafone» siloniano, un continente letterario. L'America diventa mentale, uno strumento per spiegare la miseria e la crudeltà degli uomini:

Chiacchiere a parte, non c'era però dubbio che quell'uomo straordinario avesse trovato l'America nella nostra contrada. Egli aveva trovato la ricetta per trasformare in oro anche le spine. Qualcuno affermò che avesse venduto l'anima al Diavolo in cambio della ricchezza, e forse aveva ragione.⁴⁶

I contadini di Silone riconoscono un solo *altrove*: l'immensa America. Ottusi nel loro piccolo villaggio, turlupinati da chiunque, derisi e abbandonati dal resto del consorzio umano, essi rinunciano a tutto, talvolta persino alla dignità, ma non si privano dell'America. L'America continua ad essere un mito consolante, un desiderio d'evasione che conforta; tuttavia, perse le testimonianze dirette degli emigranti, abbandonato il contatto con il reale americano (nessuno, ovviamente, sa della crisi del '29, per esempio), gli abitanti di Fontamara cominciano ad usarla pure a sproposito, in contesti del tutto nuovi. Così parla infatti l'Impresario:

Per spiegare quel rapido, irrisolto arricchimento, di cui tutta la contrada parla, qualcuno allora disse: «L'Impresario ha scoperto l'America dalle nostre parti, quest'è la verità.»

«L'America? L'America è lontana e ha tutt'altro aspetto».

«L'America è dappertutto», aveva ribattuto l'Impresario a quelli che gli avevano riferito la discussione. «Dappertutto, basta saperla vedere».

⁴⁴ «The publication of Ignazio Silone's *Fontamara* (1934) was the most exciting Italian-American cultural event of the thirties», DIGGINS John Patrick, *Mussolini and fascism, a view from America*, cit., p. 250.

⁴⁵ «La diffusione di *Fontamara* nel mondo fu rapidissima. Tradotto in 27 lingue e riprodotto in numerose collane economiche, provocò migliaia di giudizi e di consensi sulla stampa internazionale. Lev Trozkiij ne parla come di un'autentica "opera d'arte"; Bertrand Russell cita Silone fra gli autori prediletti della letteratura italiana [...] Malgrado il successo internazionale, l'autore fu costretto a stampare l'originale italiano a proprie spese presso una tipografia parigina, dove uscì nel 1934 con la sigla fittizia "Nuove Edizioni Italiane". Il successo in patria tarderà fino al 1965». Testo citato nell'introduzione a SILONE Ignazio, *Fontamara*, Milano, Mondadori, 1997, p. 12.

⁴⁶ SILONE Ignazio, *Fontamara*, cit., p. 34.

L'America si fa metafora; mero espediente letterario, perde qualsiasi contatto con la realtà; sebbene si trovi a una distanza siderale, agisce da vero e proprio «specchio», come sostenne Ferrero nei suoi taccuini. Nelle mani dei contadini l'America è uno strumento mentale che permette di discutere della miseria, dell'ingiustizia sociale, della volontà di rivalsa degli sfruttati, e dell'ipocrisia dei potenti verso i deboli.

11. Pavese, il fondatore del mito

Stando alle ricerche di Dominique Fernandez, il fautore principale del mito americano fu senza dubbio Cesare Pavese.

Nato nel 1908 in un paesino del Piemonte, cresciuto a Torino, educato nel migliore liceo della città, provvisto di un solido bagaglio classico, nulla sarebbe mancato a Pavese per poter ritenersi anche lui un erede. Laureatosi con una tesi su Walt Whitman, egli si accinge alla carriera universitaria, da cui soltanto le vicende politiche lo estromettono. Lungi dal trovarsi a suo agio nell'ambito della cultura e della tradizione europea, vi soffoca. Vi soffoca perché il fascismo ha sterilizzato e fossilizzato in Italia questa cultura e questa tradizione.⁴⁷

Pavese «soffoca»: questa è l'immagine più significativa di tutte. L'autore piemontese cerca conforto dalla sua inquietudine in una letteratura vicina ma contemporaneamente distante come quella americana, e il febbrile lavoro di traduzione sarà una palestra fondamentale per le sue prove letterarie successive, che lo avrebbero consacrato come uno degli autori più importanti e influenti del Novecento.

Tra il 1930 e il 1934 Pavese pubblica una serie di interventi su "La Cultura", e intrattiene corrispondenze epistolari con alcuni degli editori più intraprendenti dell'epoca, come Giulio Einaudi. L'America studiata da Pavese sin dai tempi della laurea, «quel Midwest delle pagine di Anderson», sarà il suo mondo letterario di riferimento per oltre due decenni, e influenzerà profondamente le sue opere narrative. Notevoli influenze della letteratura americana sono state rintracciate ne *La luna e i falò*, in cui non solo il protagonista è un emigrato di ritorno dagli Stati Uniti, ma molto spesso la campagna delle Langhe si sovrappone alla sterminata provincia americana, grazie a scene di violenza e brutalità sorprendentemente fresche. Insomma,

⁴⁷ FERNANDEZ, Dominique. *Il mito dell'America negli intellettuali italiani (1930-1950)*, cit., p. 32.

a livello creativo, per tutti gli anni Trenta e Quaranta l'America rimane una presenza irrinunciabile ma come sottintesa alla scrittura pavesiana.

Sin dalla prima metà del decennio Pavese alimenta il dibattito attorno alla letteratura americana e arriva a sviluppare una concezione del tutto mentale della civiltà americana. Come sostiene Marazzi,

Pavese, in sostanza, pur partendo da una degustazione letteraria, riconosce all'America di non essere né un'appendice del mondo anglosassone, né tantomeno di incarnare una sua degenerazione. [...] Sin da subito, vede l'America come immenso serbatoio di energia vitale, indifferentemente pessimistica o felice, che si esprime nelle forme più diverse, dal cinema alla produzione industriale.⁴⁸

Come abbiamo già intuito dalle lettere del 1930 a Chiuminatto, Pavese, preferì considerare gli Stati Uniti alla luce della loro carica vitalistica, alimentando di fatto un mito americano slegato dalla realtà che ebbe sicuramente una carica culturale notevole, ma sarebbe svanito nel nulla con troppa facilità dopo la seconda guerra, lasciando pesanti conseguenze su coloro che vi si appoggiarono nel corso degli anni Trenta.

12. La chiusura del periplo. *Americana* di Vittorini

Il grande ribollito culturale degli anni Trenta trovò una straordinaria codificazione in una silloge di opere americane che, pubblicata nel 1942, testimoniava il grande interesse degli intellettuali verso la letteratura del Nuovo Mondo e al contempo dava la dimensione di un mito ormai autonomo in campo letterario.

La vicenda editoriale di *Americana* fu piuttosto travagliata, ed è esemplificativa dei numerosi ostacoli che la censura di regime poteva frapporre tra un libro e la sua pubblicazione. L'opera, che vide la partecipazione di «traduttori che siano anche scrittori» (Moravia, Montale, Pavese, lo stesso Vittorini) venne promossa da Valentino Bompiani, titolare dell'omonima casa editrice. Com'è risaputo il lavoro venne immediatamente bocciato dagli agenti del Ministero della Cultura Popolare, che non diedero l'autorizzazione alla stampa:

l'uscita – in questo momento – dell'antologia americana non è opportuna. Gli Stati Uniti sono potenzialmente nostri nemici; il loro Presidente ha tenuto contro il popolo italiano il noto atteggiamento. Non è il momento per usare delle cortesie

⁴⁸ MARAZZI Martino, *Little America. Gli Stati Uniti e gli scrittori italiani del Novecento*, cit., p. 84.

all'America, nemmeno letterarie. Inoltre l'antologia non farebbe che rinfocolare l'eccessivo entusiasmo per l'ultima letteratura americana: moda che sono risoluto a non incoraggiare.

Senza mezze misure, i responsabili della censura vietano a Vittorini di incrementare il mito americano in un anno, il 1941, in cui il regime fascista era ormai in rotta con gli Stati Uniti e mai come allora i sentimenti anti-americani erano stati così diffusi.

Il progetto editoriale era comunque buono, e alla fine la censura autorizzò l'edizione di *Americana* a patto che tutti gli interventi di Vittorini venissero cancellati o sostituiti. Com'è noto, la sua prefazione venne sostituita da un testo molto più conciliante di Emilio Cecchi; allo stesso modo, le note introduttive ad ogni brano e le didascalie delle immagini dell'America (secondo Pavese, «il senso e il pregio» dell'antologia) vennero eliminate.

Il lavoro di cura editoriale di Vittorini fu uno sforzo senza precedenti, perché lo scrittore si incaricò di tradurre in Italia dei testi praticamente sconosciuti o di bassa circolazione. Proprio per questo motivo, certe volte il giudizio di Vittorini appare frettoloso e nelle riformulazioni teoriche del Dopoguerra molte volte lo studioso si corresse e migliorò la propria analisi degli scrittori americani. La silloge, infatti, è l'opera che tradisce maggiormente questa fiducia incondizionata nei confronti del vitalismo americano, che coinvolge Faulkner e Steinbeck, ma anche Fante e Caldwell. Antonia Marchianò ha posto l'attenzione sulla diversità di vedute di Cecchi e Vittorini, rifacendosi alla complessa vicenda editoriale di *Americana*:

è sufficiente confrontare l'inizio della *Introduzione* di Cecchi con quello che Vittorini scrive nella prima sezione dell'antologia (*Le origini*) per comprendere quanto distanti fossero le posizioni dei due intellettuali. Cecchi cerca di ridimensionare il mito americano, riducendolo a una moda momentanea; Vittorini invece sottolinea l'importanza che può assumere la letteratura.⁴⁹

Cecchi, insomma, portò in *Americana* il risultato maturo di un decennio di riflessioni sugli Stati Uniti, cominciato con *Messico*, proseguito col saggio sugli *Scrittori inglesi e americani* e maturato definitivamente con *America amara*. La diversa impostazione dello scrittore fiorentino mette bene in evidenza le due posizioni opposte in relazione al mito americano: la prima scettica, più o meno allineata con l'ideologia del regime, attenta a prendere le distanze dagli Stati Uniti; la seconda

⁴⁹ MARCHIANÒ Antonia, «*Americana*» di Vittorini tra audace sconfinamento letterario e proibito percorso editoriale, XIV Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti, Genova, 2010, p. 4.

fiduciosa, speranzosa, affascinata dal nuovo modo di intendere il mondo che dall'America si sarebbe propagato alla vecchia Europa.

Fernandez definisce il biennio 1941-42 come il «punto culminante» del mito. In effetti, a quest'altezza cronologica tutti i maggiori interpreti della vitalità letteraria americana sono impegnati nella traduzione di brani statunitensi; nello stesso arco di tempo, le sfuriate anti-americane del regime raggiungono l'acme e trovano in Emilio Cecchi la voce più autorevole; non dobbiamo poi dimenticare che, sempre nel 1942, Mario Praz pubblica una riedizione della sua *Antologia della letteratura inglese e scelta di scrittori americani*, «che è una chiara presa di posizione da parte di coloro che non cedono a quella che appare come una moda americana».

Americana rappresenta dunque un punto d'arrivo cruciale delle discussioni attorno al mito americano. L'introduzione alla silloge, curata inizialmente dal giovane Vittorini ma ridimensionata dalla voce autorevole di un critico piuttosto scettico, essa racchiude in sé tutto il dibattito culturale del decennio, che sarebbe svanito, di lì a poco, assieme al regime. Sempre secondo Fernandez, non c'è da sorprendersi che «questa» America, mentale e ideale, svanisca improvvisamente in seguito agli sbarchi in Sicilia e ad Anzio: quando le armate americane arrivano in Europa, «gli Stati Uniti si rivelano per quello che sono, una potenza economico-finanziaria con fini imperialisti», e la «nuova leggenda dell'uomo», la leggenda ottimista di Pavese e Vittorini, non potrà reggere il confronto con una realtà improvvisamente piombata su tutta l'Italia, all'indomani della sconfitta bellica.

Capitolo 5

UN MITO CHE RESPIRA

Alle radici del mito, è insoddisfazione morale, sociale, religiosa: dolore insomma; bisogno d'evasione, benché raramente saprebbero dirvi dove e da che cosa si tratta di evadere.

Emilio Cecchi, *America amara*, p. 1410

1. L'America come mito

La prima tematica comune che abbiamo individuato è rintracciabile nella consapevolezza, da parte di tutti gli scrittori, di vivere, agire e relazionarsi con un mito vivo e attivo. Insomma, negli anni Trenta i nostri scrittori avevano coscienza di quella complessa narrazione americana che stava inesorabilmente modificando l'intero decennio.

In *America amara*, Emilio Cecchi lascia un avvertimento che funziona quasi da assioma preliminare per qualsiasi analisi sull'America. Secondo l'autore, questo

è, in fondo, un paese che non va giudicato e teorizzato. Però ora, e chi sa per quanti secoli ancora, un paese che va rappresentato, descritto. Un paese per artisti. Soltanto una grande arte, specialmente una grande arte narrativa, può cominciare veramente a scoprirlo, a fissarlo, a dargli coscienza di sé.¹

Ciò significa che gli Stati Uniti possono essere scoperti solo attraverso la letteratura, poiché essi rappresentano un *altrove* che per le sue caratteristiche presta meglio il fianco agli «artisti» che agli studiosi. Poco oltre, lo scrittore prosegue invitando a riflettere sul carattere attrattivo, ammaliante del mito americano:

ho paura che i nostri scrittori, e in generale gli scrittori europei, si facciano illusioni nei confronti dei loro confratelli americani, e che inclinino un po' ad

¹ CECCHI Emilio, *America amara*, in *Scritti e Viaggi*, cit., p. 1161.

abbondare, immaginandosi l'America come una terra di Bengodi per i letterati e gli artisti.²

Quella di Cecchi è una velata critica alla nuova generazione di simpatizzanti americani: i più giovani, come Pavese, Soldati e Vittorini sono così entusiasti all'idea di *scoprire* l'America da perdere il giusto equilibrio e l'imparzialità che dovrebbe essere presente in ogni riflessione letteraria.

Numerosissime pagine di *America amara* sono dedicate al fenomeno del mito americano, che Cecchi prova a sviscerare in maniera lucida e oggettiva. Abbiamo già citato, nel capitolo precedente, la posizione dell'autore sull'esistenza di un mito americano vissuto e interpretato da milioni di persone, dentro e fuori gli Stati Uniti; poche righe dopo, però, egli rincara la dose e arriva a definire la «coscienza americana» come un

fermento d'energie barbare, paniche, dentro la vecchia educazione cristiana. Alle radici del mito, è insoddisfazione morale, sociale, religiosa; insomma, bisogno d'evasione, benché raramente saprebbero dirvi [coloro che sognano l'America] da dove e da che cosa si tratta di evadere.³

Cecchi abbraccia senza troppe riserve delle posizioni molto vicine all'anti-americanismo del regime, riprendendo in maniera raffinata «gli argomenti della propaganda fascista avversa alla civiltà yankee contaminata dagli ebrei e dal dollaro».

Per Giuseppe Antonio Borgese, invece, il mito americano è ancora più importante. La *Weltanschauung* di Borgese è stata efficacemente riassunta da Ambra Meda nella sua prefazione al volume *Atlante americano*:

in relazione alle diverse contingenze culturali e storiche del paese *giudicante*, l'America ha assunto di volta in volta fisionomie differenti: «Terra Promessa» per le fantasie economiche dei migranti ed emblema, allo stesso tempo, del loro sradicamento dalla patria, paese xenofobo che confina con gli stranieri in squallide e malsane periferie cittadine, stato «missionario» che sotto Wilson intraprende una crociata in difesa dell'autodeterminazione dei popoli e a distanza di qualche mese stato «tiranno», responsabile della vittoria mutilata italiana: «antidoto contro la dittatura» per gli esuli antifascisti, ma anche nazione che verso l'ascesa politica di Mussolini aveva mantenuto un atteggiamento amichevole,

² *Ivi*, p. 1128.

³ *Ivi*, p. 1410.

vedendo in lui una sorta di garanzia contro lo «spettro rosso del comunismo internazionale».4

Borgese sembra tenere sott'occhio tutte queste anime storiche dell'America quando ne analizza i tratti salienti. Tra i pochi che furono davvero autonomi rispetto alla propaganda antiamericana fascista, l'autore ribadisce che

poche cose al mondo sono così disperatamente monotone come le censure contro l'America, paese dei monotoni *standards*, quando s'è detto produzione di massa, dollaro, povertà di storia, o povertà d'arte, civiltà meccanica di vettovaglie in scatola, Tammary Hall, s'è detto tutto, o quasi; e quasi la penna stessa ha noia di ritrovarsi in luoghi tanto comuni.5

Borgese sembra riconoscere l'angusta palude di stereotipi entro cui si muove il giudizio italiano sull'America. Molto spesso i luoghi comuni «furono formulati in America, donde esportati in Europa», dove ottennero «un successo clamoroso»; si ha come l'impressione che l'autore voglia smascherare gli stereotipi dell'America, riavvicinando il continente immaginario a quello reale; per fare ciò, difende anche i tratti più aspramente criticati della società americana, come ad esempio il materialismo. Contrariamente alla *vulgata* diffusa in Italia,

il risultato più cospicuo dell'americanismo consiste nell'aver innalzato il livello medio del benessere lecitamente appetibile ai più, imprimendogli una spinta che così forte e generale non c'era avvertita dopo Roma.6

Inoltre, per dare il senso dell'America nel giro di una frase, costruisce un paragone ormai celebre tra uomo europeo e uomo statunitense:

l'Uomo Comune. Egli è la vera sostanza dell'America, il suo senso, il suo futuro. Quest'essere, a primo aspetto insipido, distingue i due continenti più che la voragine di acqua salata. La cultura ottocentesca, da cui tutti deriviamo, in Europa mirò al superuomo, in America all'uomo qualunque. Nietzsche fu l'europeo; Whitman l'americano.7

La prosa di Borgese è illuminata, disincantata, capace di lasciare in secondo piano l'emotività per costruire una narrazione il più possibile oggettiva, nella speranza di dipingere

4 BORGESSE Giuseppe Antonio. *Atlante americano* cit., p. 14.

5 *Ivi*, p. 144.

6 *Ivi*, p. 185.

7 *Ivi*, p. 147.

l'America con più onestà. Ragionamento diverso dev'essere fatto per Mario Soldati, che scrive il suo *America primo amore* con intenzioni ben diverse, ribadite già dal titolo e dalla prefazione. La narrazione di Soldati intende infatti rendere conto di un «tentativo di innamoramento» verso un *altrove* agognato in patria, nonché un «tentativo di emigrare» che durò due anni e, inesorabilmente, fallì per le troppe difficoltà economiche sopraggiunte dopo il 1929.

Secondo Soldati, nella percezione del mito americano la crisi del venerdì nero ha stabilito uno spartiacque ineluttabile. Prima, infatti,

la speranza si chiamava ancora America. Quando gli europei emigravano ancora negli *States* con la speranza di salvarsi da ogni sorta di guai, miserie, tirannidi, cui i loro antichi paesi parevano irrimediabilmente condannati con la speranza di rinnovarsi, di rinascere, di ricominciare, se non altro nei figli, una vita diversa e migliore. Poco dopo, Roosevelt andò al potere; e fu l'avvento del New Deal, [...] l'inizio di una nuova era per il mondo e gli Stati Uniti.⁸

Soldati comprende che, tra il 1924 e il 1929, il mito positivo e popolare degli Stati Uniti ha subito il colpo del *knock-out*. Gli emigranti non possono più far fortuna in un paese che non li vuole più accogliere, e spetta agli intellettuali trasformare quella narrazione così prolifica (ripensiamo ai romanzi popolari, alle canzoni, alle arti figurative) in una sua nuova articolazione letteraria. Soldati ha ventitré anni quando si reca a New York, e i suoi scritti sono ricchi di idealismi e di entusiastiche teorizzazioni. Cionondimeno, l'autore ha una straordinaria capacità di sintesi, ed è questa la qualità migliore del suo lavoro. Nel capitolo *Bowery*, possiamo leggere il riassunto del mito americano così come era percepito negli anni Trenta dalla penisola:

America arida dunque, America noiosa. Ma a tratti, proprio in grazie alla noia e all'aridità, proprio dal fondo delle lunghe tenebre, una luce livida e innaturale illumina la scena. Scoppia la bomba. [...] L'America non è soltanto una parte del mondo. L'America è uno stato d'animo, una passione. E qualunque europeo può, da un momento all'altro, ammalarsi d'America, ribellarsi all'Europa, diventare americano.⁹

«L'America è uno stato d'animo»: parole che potrebbero essere associate a tutta una generazione ammalata dalla cultura americana. Soldati dedica ragionamenti da vero e proprio innamorato all'America, e la sua prosa vivace, costantemente alternata da veri e propri bisticci amorosi con gli Stati Uniti, giustifica il senso del titolo. Soldati è infatti attratto e respinto dal Nuovo

⁸ SOLDATI Mario, *America primo amore*, cit., p. 112.

⁹ *Ivi*, p. 216.

Mondo proprio perché non riesce a conciliare la grandezza americana con la sua intrinseca miseria, l'onestà del cittadino con la violenza efferata dei *gangster*, la creatività artistica del cinema con i milioni di disoccupati abbruttiti dall'alcol dopo il 1929.

Un quarto scrittore odepotico, Leo Ferrero, raccoglie impressioni sull'America spostandosi dallo stato di New York sino al New Mexico. La sua riflessione sul mito è molto più strutturata, e accoglie ragionamenti tratti dall'antropologia e dalla sociologia.

Ferrero esordisce con una frase lapidaria: «L'America è lontana, molto lontana». Bastano cinque parole per sancire la distanza, geografica e culturale, tra i due continenti:

je ne croyais pas qu'en Occident il put y avoir des pays où la vie est si absurde, si dure, dans lesquels il y a un contraste si énorme entre l'apparence et la réalité, entre la vie et les institutions !¹⁰

Il giovane studioso è sconvolto dalla distanza tra «apparence» e «réalité», proprio come Tropeano nel lontano 1917, quando descriveva la distanza incomprensibile tra America *reale* e America *immaginaria*. Il giudizio di Ferrero parte in sordina, e poi scivola verso il pessimismo più cupo; man mano che fa la conoscenza della vita americana si sente estraneo in una terra incomprensibile. E verso la fine dei suoi appunti americani scrive:

la civilisation américaine est une civilisation encore simple qui *s'adapte complètement aux instincts fondamentaux de l'homme*, et loin de combattre son « amour de moi », le glorifie. [...] Il y a une hiérarchie de richesses et de races, avec au sommet milliardaire et les anglo-saxons, et à la base les nègres et les prolétaires. [...] L'Amérique sans l'argent, le dollar, l'ancien muthe, ancien symbole de la prospérité et de la solidité, fléchissant.¹¹

Nelle ultime pagine, poi, Ferrero allarga le vedute e si interroga sulla diffusione europea di un mito che ha contagiato tutta la classe intellettuale: secondo il giovane studioso, e qui sta il senso del titolo scelto dai suoi curatori, l'America è lo specchio dei problemi e delle angosce di tutto il vecchio continente:

l'enthousiasme des écrivains à mon avis, ne signifie point qu'ils sont identifiés avec l'Amérique, mais qu'ils ont désiré le faire, sans y parvenir.¹²

¹⁰ FERRERO Leo, *Amérique: miroir grossissant de l'Europe*, cit., p. 51.

¹¹ *Ivi*, pp. 117 e 125.

¹² *Ivi*, p. 126.

Anche Ferrero adotta quindi una interpretazione psicologica alla febbricitante ammirazione per l'America. Gli intellettuali vorrebbero identificarsi con questo *altrove*, ma non ci riescono; un po' per la formazione umanistica che li accomuna tutti, un po' per la difficoltà di comprendere una società interamente fondata sul pragmatismo materialista. Insomma, Ferrero riconosce l'abbaglio: gli intellettuali guardano all'America convinti di poterla decifrare, quando in realtà non la conoscono e finiscono per trasformarla in uno specchio dei dilemmi europei. È l'errore di Pavese, che non si recò mai in America perché preferì costruirne una tutta sua; è l'errore di Vittorini, che confuse la letteratura con la realtà statunitense, eleggendola a modello di civiltà da esportare in Europa.

Posizioni simili a quelle di Ferrero si possono ritrovare nei saggi di Julius Evola, nonostante i due autori siano molto distanti dal punto di vista ideologico. Anche Evola si riteneva piuttosto scettico nei confronti degli Stati Uniti, poiché «anche l'America, nel modo essenziale di considerare la vita e il mondo, ha creato una *civiltà* che rappresenta una precisa contraddizione dell'antica tradizione europea. Essa ha introdotto definitivamente la religione della pratica e del rendimento»¹³ ma, cosa ancora più inquietante, si è liberata dello spiritualismo e dell'umanesimo in nome di un materialismo sfrenato, uguale in tutto e per tutto a quello sovietico, proveniente da un'altra «periferia» dell'Occidente:

la conquista materiale come ideale rapidamente associatosi a quello del benessere fisico e della *prosperity*, ha determinato le trasformazioni e la perversione che l'America presenta. [...] Tutte le energie, comprese quelle dell'ideale e sin della religione, conducono verso lo stesso scopo produttivo: si è in presenza di una società di rendimento, quasi di una teocrazia di rendimento, la quale tende a produrre più cose che uomini.¹⁴

Il giudizio di Evola è decisamente pessimista e coincide di fatto con la critica diretta dal regime fascista alla spersonalizzazione statunitense e alla mancanza di profondità spirituale di un popolo abbandonato a se stesso. Evola cita la *prosperity* come origine di tutti i mali americani; il benessere economico, dunque, figlio dello «sviluppo ulteriore fino all'assurdo delle tendenze-base elette dalla moderna civiltà occidentale in genere»¹⁵, che deve essere assolutamente combattuto ed espulso dall'Italia.

¹³ EVOLA Julius. *Rivolta contro il mondo moderno*, cit., p. 424.

¹⁴ *Ivi*, p. 426.

¹⁵ *Ivi*, p. 429.

Un primo elemento accessorio legato alla descrizione del «mito» è rintracciabile a livello stilistico. Descrivere l'America si rivela problematico anche da un punto di vista narrativo, e quasi tutti gli autori scelgono di ricorrere alla tradizione classica per trovare nuove metafore e nuovi appigli argomentativi.

Ferrero cita sistematicamente le opere di Sant'Agostino per decrittare la civiltà americana, applicando una *forma mentis* ereditata dal saggio di suo padre, Guglielmo, edito nel 1909¹⁶; Borgese utilizza le prospettive classiche e i «grecismi d'America» per interpretare i canoni estetici degli Stati Uniti. Soldati, come Depero, sfrutta le immagini dantesche per descrivere la vita infernale della metropoli d'oltreoceano, mentre Cecchi ricorre alle sue ampie nozioni rinascimentali per dare senso critico all'arte americana.

Un secondo elemento accessorio, ma sorprendentemente ricorrente nella definizione generale del mito americano, è ciò che abbiamo scelto di definire *orientalismo*. Per *orientalismo* intendiamo qui l'accezione più generica del termine coniato da Edward Said, sostenendo che sia *orientale* tutto ciò che appare esotico, strano, inusuale agli occhi del borghese europeo colonizzatore.

Se estendiamo l'Oriente immaginato da Said ben oltre lo stretto di Bering, fino a includere la California e il Middle West, scopriamo una nuova zona di frontiera esotica che illumina in maniera del tutto inaspettata il rapporto tra l'Italia e gli Stati Uniti.

Che una consistente iniezione di elementi esotici fosse presente nel mito letterario americano degli anni Trenta è testimoniato dal voluminoso *Gog* di Giovanni Papini, scritto a Firenze tra il 1937 e il 1938. Il protagonista del romanzo racchiude in sé le due anime statunitensi: la prima, di natura magico-spirituale, animista, orientale, e la seconda, di natura razionale-empirista, cristiana e occidentale. Se Gog riesce a diventare uno degli uomini più ricchi d'America è perché, secondo Papini, egli è l'archetipo americano, che si muove a proprio agio sfruttando i paradossi di un continente sterminato.

Anche Elio Vittorini non fu esente da questa «attrazione orientale» verso gli Usa. Secondo Ambra Meda,

immagine astratta dell'America è pure quella basata sui ritratti di vitalità, spontaneità, ribellismo nella sua letteratura, tanto che Vittorini, in *Americana*, la definisce «una specie di nuovo Oriente favoloso», non un luogo geografico, ma

¹⁶ FERRERO Guglielmo. *Fra i due mondi*, Milano, Treves, 1913. Il saggio si interroga sulle differenze tra Europa e Stati Uniti, prendendo a modello il trattato di filosofia politica di Alexis De Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*. Entrambi questi lavori furono sicuramente d'aiuto per la stesura degli appunti di Leo Ferrero nel 1932-33.

una meta da sogno facilmente raggiungibile attraverso le ali della lettura e della fantasia.¹⁷

Fu invece Ferrero a porre in relazione per primo la Cina – che stava studiando in vista di un viaggio in Estremo Oriente – con l'America, in particolare quella della *Golden Coast*;¹⁸ nello stesso arco di tempo, Borgese invece definisce «orientale» la magnificenza di New York, città senza eguali nell'Europa cattolica. Altrove, invece, Emilio Cecchi ci ha lasciato – soprattutto in *Messico* – delle pregnanti descrizioni dell'arte pittorica indiana analizzata attraverso i paradigmi dell'arte figurativa cinese, annullando di fatto le differenze tra le due civiltà:

osservando questi dipinti, subito colpisce la loro vicinanza all'arte orientale. In America, il richiamo all'Oriente ha spesso ragione di prodursi: dall'Alaska a Città del Messico, al Perù. E le molteplici concordanze di certe decorazioni, nelle ceramiche del Nuovo Messico e nei motivi d'arte caldea, persiana, dell'India asiatica e delle isole del Pacifico, da tempo furono rilevate.¹⁹

L'orientalismo americano va ovviamente ad ingrossare la teoria del primitivismo, tematica che i nostri intellettuali sentono molto vicina. Essi sono continuamente affascinati da una gigantesca America vergine, e dall'esotismo dei pellirossa, osservati spesso come se fossero degli animali o dei veri e propri barbari; questa particolare forma di *orientalismo* viene fatta confluire nel paradosso fondamentale degli Stati Uniti, che sta alla base del mito americano: il contrasto stridente – ma efficace – tra modernità e preistoria.

2. California e affini

Sempre dalla *Golden Coast* emerge il secondo, forte tratto comune del mito italiano dell'America. Lungo le generose terre della California gli italiani – a partire dal romanzo di Antonio Caccia del 1850 – costruirono una ricca narrazione popolare che anche oggi, con forme parzialmente mutate, continua ad esercitare grande fascino.²⁰

La California, come abbiamo già spiegato, fu l'ultima terra fertile della frontiera e la sola su cui gli italiani riuscirono ad arrivare senza ritardi, poiché era ancora abbastanza libera e a prezzi

¹⁷ MEDA Ambra, *Al di là del mito. Scrittori italiani in viaggio negli Stati Uniti*, cit., p. 18.

¹⁸ FERRERO Leo *Amérique: miroir grossissant de l'Europe*, cit. p. 57 e 98.

¹⁹ CECCHI Emilio, *Messico*, in *Saggi e viaggi*, cit., p. 591.

²⁰ La California rappresenta una narrazione mitologica così forte da sembrare addirittura autonoma rispetto a quella americana, che a fatica la contiene. La baia di San Francisco ha rappresentato un'idea di realizzazione personale e ricchezza per tutte le generazioni italiane: dai contadini di fine Ottocento ai borghesi degli anni Trenta, affascinati da Hollywood; senza dimenticare i festival *hippie* degli anni Sessanta e la rivoluzione informatica che stiamo vivendo ancora oggi. In modi diversi, la California ha sempre rappresentato una terra a tratti utopica.

ragionevoli fino agli anni Ottanta dell'Ottocento. Le agenzie di navigazione avevano inondato i villaggi italiani di cartoline edulcorate e accattivanti; tutti i «cafoni» abruzzesi e i piccoli proprietari della Sicilia sapevano che in California si facevano tre raccolti l'anno, il vino veniva buono come quello del Mediterraneo e la terra era fertile, grassa, e libera. Il mito della California nacque ovviamente come mito contadino, ma si arricchì ben presto di componenti intellettuali grazie a Hollywood, che si trasformò molto presto in un vivace centro culturale che attirava moltissimi europei.

A testimoniare la forza attrattiva della California ci sono i nostri autori: la maggior parte di coloro che si recarono negli Stati Uniti si sorbirono la difficile traversata delle Grandi Pianure solo per poter vedere coi loro occhi l'Oceano e le strabilianti costruzioni di San Francisco; tra tutti Mario Soldati, Borgese, che li insegnò, Cecchi, Ferrero, Fante (che ci andò a lavorare) e molti altri ancora.

Cecchi dedica a San Francisco e dintorni quasi un quarto di *Messico*, e ci ritorna, di tanto in tanto, in *America amara*. La California è, secondo lui, l'unica terra in cui gli italiani possono elevare la loro condizione, facendo finalmente il lavoro per cui erano emigrati: i coltivatori. Nonostante il celebre astio di Cecchi nei confronti degli immigrati italiani, egli dedicherà un paio di riflessioni (in *Messico*) soltanto per celebrare il momento più nobile della Grande Migrazione; da San Francisco, infatti, partirono le avventure di Giannetti (fondatore della Bank of America) e della Del Monte, azienda agricola italiana ormai di fama internazionale.

Ciò che colpisce di queste riflessioni sulla California è la loro sostanziale continuità con la *vulgata* ingenua e popolare di fine Ottocento. Ferrero la trova incantevole; Cecchi, appunto, dignitosa. Borgese la descrive così:

qui certo ogni stagione porta i frutti di tutte le stagioni. Al viaggiatore nuovo, al viaggiatore da una settimana o da un giorno, nulla parla di male e di dolore; e l'opulenza naturale è da Paradiso terrestre. Sempre più punte curiosità di saper bene, di capir bene, come ci vivano questi Adami ed Eve, questi fortunati coloni di un giardino di Esperidi, che blandi e calmi, passeggiano nei pomeriggi di settembre tra le meraviglie del loro Eden.²¹

Il tratto distintivo starebbe dunque nell'«assenza di dolore», che è mancanza di preoccupazioni, di penuria materiale, di vuoto spirituale. La California è davvero l'Eden, quello più autentico e non artificiale, non minacciato dalla macchina industriale americana. Toni simili sono mantenuti anche dalla penna leggera di Cecchi in *Messico*:

²¹ BORGESE Giuseppe Antonio, *Atlante americano*, cit., p. 79.

l'impressione, provavo, d'una natura veramente diversa, *altra*: ribelle a quei rapporti antropomorfici che misteriosamente pervadono anche il nostro più selvatico paesaggio. Una natura vuota, disabitata: e non si poteva affacciarsi al limite delle sue forme, senza provare qualcosa come una vertigine, un arresto del cuore, lo sgomento d'una solitudine com'è nelle distanze fra le stelle.²²

Il primitivismo della California è dato proprio dall'incapacità dell'uomo di dominare del tutto gli elementi naturali.

Il nucleo tematico californiano ha diverse importanti sotto-unità. Tralasciando Hollywood, che verrà giustamente inserita nella categoria mitologica relativa al cinema, la California è anche il principale motore narrativo legato all'oro come valore economico e cromatico. Già nel 1850 Antonio Caccia aveva ambientato il primo romanzo italiano in America durante la *gold rush* californiana; mezzo secolo più tardi, Puccini insisteva sugli stessi richiami storici con *La fanciulla del West*, assicurando ancora una volta la grande presa che la California esercitava sull'immaginario collettivo italiano. Sebbene Tropeano ne sancisse la fine nel 1917, il mitologema dell'oro arrivò sano e robusto negli anni Trenta, dove le migliori descrizioni vengono da Cecchi, il quale volle visitare le città minerarie fantasma, costruite e abbandonate nell'arco di una generazione. I suoi viaggi in *Messico* sono quasi esoterici, perché incontrano schegge d'America che ormai non esistono più:

ancora ragionano dell'oro. Dicono ch'è questione di tempo: e l'oro tornerà, come se fosse una lentissima, prelibata secrezione della terra. E chi sa poi se questa geologia è del tutto sbagliata.²³

Coloro che «ragionano dell'oro» sono gli abitanti di una città fantasma, i pochi che ancora rimangono a vivere lungo le vecchie vene aurifere nella speranza che il mito americano si manifesti un'ultima volta. È la ricerca ossessiva del colpo di fortuna, che è parte integrante della mentalità americana, di cui parlò anche Mario Soldati ragionando lungo le strade di New York:

a vent'anni, un ragazzo che dall'Europa o dall'immensa provincia degli States emigri a New York continua a vedere tutt'oro per qualche mese, per qualche anno, forse per tutta la vita. Non ci prede che batoste; se può e finché può chiede quattrini alla lontana, spregiata famiglia. Tuttavia è sicuro; verrà anche per lui

²² CECCHI Emilio, *Messico*, in *Saggi e Viaggi*, cit., p. 555.

²³ *Ivi*, p. 553.

l'opportunity, il colpo di fortuna, l'improvviso trionfo metropolitano, grande o piccolo, che lo mette a posto per la vita.²⁴

C'è dunque da credere che l'oro californiano sia in realtà l'oro di tutta l'America: anche a New York, infatti, Soldati riconosce le stesse aspirazioni della provincia americana, l'innata fiducia di milioni di individui nei confronti della *opportunity*.

Anche Leo Ferrero, *en passant*, dedica qualche riga all'ossessione per l'oro negli Stati Uniti, che lui considera deprecabile; secondo il giovane scrittore, alla base del nomadismo tipico degli americani (che raramente concludono la vita nella casa in cui sono nati) si trova la folle adorazione del denaro:

un fleuve d'or au courant furieux emportait les Américains. On le voit en lisant les autobiographies et les biographies. Il faisaient tous les métiers, s'improvisaient banquiers, industriels, farmers, *businessmen*, changeaient de ville, d'état, étranges parmi d'étrangers, sans préparation, sans instruction, sans titres universitaires, sans lettres de recommandation – et il réussissaient toujours. Quoi qu'ils fissent, ils trouvaient de l'argent.²⁵

Insomma, in America ci si ferma solo quando si può appagare la propria sete d'oro, di ricchezze, di mobilità sociale. Anche Depero, coi suoi articoli dal linguaggio azzardato, dà la sua conferma da New York:

avanza per il suo stretto sentiero, alla ricerca di un filo d'oro, della pepita sognata, della biada seducente, del granello confortatore. Sul permanente cielo di piombo un lampo di ricchezza intravvista. Falchi, corvi, gufi ed avvoltoi umani sbattono le ali e gracchiando invitano verso ingannevoli trappole. L'imprevedente cade in pasto ai voraci rapinatori. Stampano e fondono dollari e dolori, fortune e tragedie, distillando liquori e narcotici per il febbricitante bacchanale della follia umana, che vuole cibarsi d'oro, vestirsi d'oro, inebbriarsi d'oro.²⁶

Nel complesso narrativo legato al mito italiano dell'America, la tematica dell'oro è sicuramente la più stabile e la più condivisa. Se ne trovano testimonianze in qualsiasi produzione culturale: romanzi, fumetti, pellicole cinematografiche, canzoni popolari, e via discorrendo. E ancor oggi il mito del *gold rush* non sembra dare segni di cedimento.

²⁴ SOLDATI Mario, *America primo amore*, cit., p. 46.

²⁵ FERRERO Leo, *Amérique: miroir grossissant de l'Europe*, cit., p. 143.

²⁶ DEPERO Fortunato, *Un futurista a New York*, cit., pp. 88 e 90.

3. Gli emigrati italiani

Sembra quasi superfluo ribadire, ancora una volta, quanto fu importante la mediazione della «colonia» italo-americana nella formazione del mito americano. Il lavoro interpretativo e divulgativo degli emigrati di prima e seconda generazione è imprescindibile, e non deve dunque sorprendere se, fin dai resoconti di Ferdinando Fontana ed Edmondo De Amicis, costoro venissero posti in prima fila nella descrizione dell'America.

La colonia italiana era stata al centro di una lunga discussione politica. Sin dai tempi di Crispi ci si era posti il problema dell'emigrazione, e il fascismo non fece che aumentare l'attenzione dell'opinione pubblica verso gli italiani fuori d'Italia, i quali potevano costituirsi in importanti «quinte colonne» all'interno degli Stati stranieri. Per tutti gli anni Trenta gli intellettuali italiani ebbero a che fare, direttamente o meno, con le minoranze di connazionali disseminate nel continente americano, facendosi spesso testimoni della terribile crisi di identità che attanagliava le comunità di immigrati.

Soldati ha lasciato le impressioni più vivide sugli italo-americani, descritti in maniera a dir poco impietosa. Prima accusa il loro ossessivo richiamo all'Italia, che è ormai un ricordo sbiadito, e poi difende la «dignità» dei poveri rimasti in Italia:

Due o tre settimane dopo lo sbarco a New York, l'ingenuo rispetto che avevo per gli italo-americani subì un colpo decisivo.

Emigrati tra l'800 e il '900, serbano inalterata immagine della vita che allora lasciarono nel Regno. [...] Tagliati fuori dall'Italia come dall'America, hanno riprodotto, cristallizzato, tra l'Hudson e Long Island, la mentalità e la società italiana come erano all'epoca della loro emigrazione.

Il più povero contadino del più povero paese dell'Italia centrale o meridionale conserverà sempre, e negli stenti e nelle sciagure, gravità, umanità di modi. Ma quelli, nell'agiatezza, colla Ford, col Sunday Paper con la ghiacciaia elettrica, hanno perduto tutto: eguagliando, cupi e ottusi, gli emigrati di qualunque nazione. In faccia alla catastrofe, martiri dello spatrio, giurerebbero di non essersi ingannati.²⁷

Qui e in altri punti del testo Soldati lascia trasparire un rapporto non proprio amichevole con gli italo-americani, i «martiri dello spatrio»; in conclusione, l'autore non risparmia neppure gli

²⁷ SOLDATI Mario, *America primo amore*, cit., pp. da 60 a 72.

emigrati di condizione sociale benestante, accusando i professori universitari di origine italiana di essere forse i peggiori di tutta la comunità accademica:

fra tutti i professori americani, gli italo-americani, gli insegnanti di lingua e di letteratura italiana, furono quelli di cui più mi colpì e mi ferì l'ignoranza. I tedeschi, gli spagnoli, i francesi non erano forse migliori. Ma naturalmente ebbi rapporto più vivo con gli italiani. E conoscenza e amore della mia patria mi facevano più grave la loro inettitudine.²⁸

Sicuramente, il caustico giudizio di Soldati fu inasprito dalla mancata riconferma della borsa di studio presso la Columbia University, che lo costrinse a fare il lavapiatti in una bettola newyorkese per prolungare, quasi clandestinamente, il suo soggiorno americano; Soldati critica i metodi di cooptazione degli italo-americani nelle nuove università sorte ovunque negli Stati Uniti, e deplora – come faranno altri – il sistema educativo anglosassone, accusato di essere superficiale e approssimativo.

Emilio Cecchi, invece, non parla praticamente mai degli italo-americani. In oltre trecento pagine (tra *Messico* e *America Amara*) la fa soltanto in un paio di occasioni, ma più per scrupolo documentario che per passione patriottica. Durante una visita alle vecchie cave aurifere, Cecchi trova la cassaforte coi registri di una compagnia di fine Ottocento, abbandonata in fretta e furia dopo il fallimento delle quote azionistiche. Dopo aver trovato la lista dei salariati, Cecchi si mette a cercare, per mera curiosità, qualche nome italiano.

Sfogliavo qualche libretto paga. Uno del novembre 1897. I nomi dei minatori erano incolonnati, con accanto fuscellini che, giorno per giorno, indicavano la presenza a lavoro. Ed ecco, mescolati agli altri, anche i nomi degli Italiani. Il sorvegliante sbagliata spesso nello scriverli. Dava di frego: riscriveva sopra. Par di sentirlo compitare: Luigi Ferretti, Giovanni Triscornia, Giuseppe Solari, Luigi Podestà, altri tre o quattro. Mi sembravano nomi di compagni morti. Mi sembrava di ritrovarli, tra la maceria d'un campo di battaglia, su qualche piastrino di riconoscimento. Nel marzo 1899, il libretto paga è preparato con tutti i nomi: ma i colonnini dei giorni son rimasti vuoti. Era uso che, se una miniera non rendesse, una bella notte i proprietari davano fuoco agli impianti. Cercavano almeno di riscuotere l'assicurazione.²⁹

²⁸ *Ivi*, p. 232.

²⁹ CECCHI Emilio, *Messico*, in *Saggi e viaggi*, cit., p. 553.

Il piglio di Cecchi è asettico e storico, non dedica neppure un pensiero a quegli italiani dimenticati, poiché, semplicemente, riteneva di non aver nulla da spartire con loro. Come la maggioranza degli intellettuali coevi, semplicemente disprezzava la loro fuga dall'Italia. Ed è proprio questo che colpisce: mentre Soldati si lascia andare a critiche caustiche, fresche e giovanili, Cecchi ci regala un silenzio terrificante: non spreca parole né pagine per parlare dei connazionali, e lascia campo alle questioni che reputa veramente importanti per l'America.

Anche Borgese rincara la dose nel suo *Atlante americano*. Secondo lui, gli italo-americani si macchiano di due peccati: sono incredibilmente ignoranti e hanno abbracciato il fascismo senza cognizione di causa, proprio perché ignoranti. Il suo giudizio quindi è appesantito dalla sua esperienza antifascista, dalla diatriba personale con Mussolini dei primi anni Trenta. Secondo Borgese, infatti, gli italo-americani sono gente meschina, terrificante a vedersi, che generano imbarazzo per tutti gli uomini di cultura; paternalisticamente afferma che «gli immigrati italiani» sono letteralmente «atterriti da questa infinità umana nella quale così spesso naufragano»: parla ovviamente della spersonalizzazione americana, degli *slums* delle grandi metropoli, e lo fa con un'espressione che rende perfettamente lo spaesamento che, ancora negli anni Trenta, caratterizzava le enclavi italiane negli Stati Uniti.

Tra gli altri, Evola tace sugli emigrati mentre Ferrero fa un discorso molto più «europeo», sostenendo che i nove decimi dell'America siano composti dalla parte peggiore del vecchio continente, ossia dai criminali e dai poveri sfuggiti alle regole europee nel corso dei secoli.

In generale, i pareri positivi attorno agli italo-americani sono pochi. Pavese, intrattenendo una corrispondenza epistolare con Chiuminatto, riscattò un'intera comunità; più avanti, invece, Vittorini riserverà parole di lode soprattutto per John Fante; non è difficile notare come i giudizi positivi provengano soprattutto da scrittori «esterni», rimasti in Italia, lontani dalla presa diretta. Che si tratti di propaganda di regime – che puntava al recupero degli immigrati – o di riflessioni degli americanisti – che invece osannavano l'identità italo-americana, in ogni caso ci troviamo di fronte a giudizi fortemente influenzati dall'America *immaginaria*.

Una posizione particolare viene invece presa dagli antifascisti di sinistra, quasi tutti di provenienza sindacale, che mantennero inalterato il loro spirito pedagogico e guardarono alla comunità italo-americana ghermita dal regime come a un corpo malato da far guarire in fretta. Nell'autobiografia di Carlo Tresca, come anche nelle poesie di Bartoletti e in alcune lettere di Salvemini, scopriamo che gli italo-americani vengono giustificati perché lo Stato, liberale prima e totalitario poi, non ha fatto nulla per loro, abbandonandoli a un destino terribile. Dando la colpa alla mancanza di un sistema educativo statale, gli antifascisti hanno gioco facile nel diffondere la

propria teoria pedagogica. L'educazione fu al centro della resistenza intellettuale al fascismo in America e il parere di Gaetano Salvemini ci dà un'idea della portata della discussione politica oltreoceano:

in questo paese, un esercito di giornalisti, radio commentatori, insegnanti, entrambi bugiardi e clericali e altra gente importata dall'Italia, avvantaggiati dalla buona fede di numerosi immigranti, hanno fatto credere che avrebbero tradito l'Italia se non fossero rimasti fedeli a Mussolini. La *Mazzini Society* confida che dopo la terribile esperienza degli ultimi mesi, quella parte di popolazione italiana in America, ingannata dalla propaganda fascista, tornerà al buon senso.³⁰

Gli italo-americani, innocenti e privi di volontà, sarebbero stati «ingannati» da un esercito di sobillatori controllato dal regime. Nello stesso bollettino del “Mazzini News” si legge:

Il signor Pope ha ingannato gli italo-americani. I suoi giornali hanno diffuso i temi della propaganda senza saper cosa in effetti sia il fascismo. Come risultato, gli italo-americani si sono spesso chiamati fascisti senza sapere cosa significasse e non hanno compreso perché erano accolti con freddezza quando esprimevano ammirazione per Mussolini. Il signor Pope ha scelto di ignorare che in un paese libero la stampa deve illuminare il popolo.³¹

Ovviamente, diffondere l'idea di una «colonia» manipolata e inerme avrebbe dovuto facilitare la riconciliazione con la società americana, che durante la seconda Guerra Mondiale diffidò non poco degli emigrati italiani, temendo delle azioni di disturbo entro i propri confini. Salvemini, Tresca e gli altri individuarono un colpevole di grande visibilità mediatica, quel Generoso Pope magnate dell'editoria che si era compromesso col regime e che continuò, fino al 1942, a ricevere sussidi da Mussolini per diffondere le idee fasciste in America, e lo trasformarono nel capro espiatorio perfetto per difendere gli interessi degli immigrati italiani.

4. Le donne americane, ovvero la critica all'emancipazione femminile

Che abbiano visitato effettivamente l'America, o che ne discutano dai salotti italiani, il basso continuo dei nostri intellettuali è sempre lo stesso: la donna americana, una protestante che ha vissuto sulla frontiera, dove c'era bisogno della forza lavoro di tutti, è troppo indipendente. Grosso

³⁰ SALVEMINI, Gaetano, *Incontro della Mazzini Society a Boston*, bollettino n. 8, 9 aprile 1941. Contenuto in *Mazzini News. L'organo della Mazzini Society (1941-42)*, a cura di MERCURI cit.

³¹ *Riguarda il signor Pope*, bollettino n. 15, 15 maggio 1941. Contenuto in *Mazzini News. L'organo della Mazzini Society (1941-42)*, a cura di MERCURI, Lamberto, cit.

modo, tutti i ragionamenti possono essere ricondotti a questo *leitmotiv*, poi declinato in varie sfumature: uno dei più critici è sicuramente Emilio Cecchi, che condanna *in toto* lo spirito della donna americana con delle pagine diventate molto famose:

Un'intera mitologia s'è ispirata, ed in parte continua ad ispirarsi, alla prepotenza, all'intrepidezza e alla volontà di dominio della donna americana. È una mitologia anche più forestiera che nativa. [...] Molto del suo prestigio, alla donna americana, scese in eredità dai tempi pionieri: quando ella si guadagnò i suoi titoli nelle lunghe cavalcate accanto allo sposo, a ricaricargli lo schioppo nelle scaramucce con gli Indiani, e profittando d'ogni momento libero per mettere al mondo nidiate di ragazzi.³²

Ma l'autore, che pure sembra affascinato dai risvolti di questo mito culturale e letterario, mette subito in guardia sulle conseguenze dell'emancipazione femminile. Non avere più vincoli familiari e matrimoniali fa sì che molte donne scelgano volontariamente di non sposarsi, generando un «ideale di vita assurdo e irresponsabile»:

è la monaca, senza clausura e senza voti, sacrificata a un ridicolo maggiorasco sociale. Meglio forse essere sfruttata e battuta dal più immondo degli amanti: ma con l'orgoglio di aver tentato di credere in qualcosa e qualcuno all'infuori di sé. Dinanzi a queste imbandigioni larvali, dinanzi a queste bocche increspate, a questi sguardi velati di solitudine, non ci si meraviglia che l'America sia il paese che, proporzionalmente, dà il maggior numero di pazzi.³³

Soldati, invece, sembra attratto sessualmente dall'indipendenza delle donne americane e si sofferma con voluttuosa precisione sulle giovani di colore, a cui dedica descrizioni straordinarie; non è difficile trovare, in questa curiosità di Soldati, un filone artistico che risale all'imperialismo in Africa, alla *Venere nera* di Gauguin e alle concubine dei soldati coloniali:

Mi accostai. Era sola. Muta e diritta davanti a un pilastro: *nigra sum sed formosa*. [...] Sentivo con la mano destra, attraverso la seta, l'ampio dorso, il molle fianco della regina; palpavo tutta una diversa consistenza della carne, quasi una nerezza tattile. La sensualità è fantastica e idolatra. Immaginando di avere tra le braccia una statua divina, mi strinsi di più al suo seno; molto meno tuttavia di quanto s'usi tra i bianchi e nelle migliori famiglie delle nostre città.³⁴

³² CECCHI Emilio, *America amara*, in *Saggi e viaggi*, cit., p. 1248.

³³ *Ivi*, p. 1254.

³⁴ SOLDATI Mario, *America primo amore*, cit., p. 124.

Da un punto di vista più filosofico, invece, Julius Evola critica ferocemente l'individualismo americano e la rottura del contratto matrimoniale. Ponendo sempre in relazione gli Usa e l'Urss («due facce della stessa medaglia», come abbiamo ricordato), Evola spende parole a dir poco severe contro l'emancipazione femminile:

L'emancipazione sovietica della donna concorda con quella che in America la scemenza femminista, traendo dalla democrazia tutte le logiche conseguenze, aveva già da tempo realizzato in correlazione con la degradazione materialistica e praticistica dell'uomo. Coi divorzi a catena e a ripetizione la disgregazione della famiglia in America ha un ritmo analogo a quello da attendersi in una società che conosca soltanto «compagni» e «compagne».³⁵

Insomma, i «divorzi a catena» non sono che l'emblema di un decadimento morale e materiale che sarà preludio alla scomparsa, secondo Evola, della civiltà europea. Tra gli altri che si accodano a questa linea di pensiero troviamo Papini, che riduce i rapporti amorosi del suo protagonista, Gog, alla pura forza bruta, e addirittura John Fante, che nella sua opera d'esordio (*Wait until spring, Bandini*) mette in bocca al suo protagonista delle idee piuttosto chiare (eufemisticamente, potremmo definirle *pragmatiche*) sulle donne americane.

L'atteggiamento tenuto dalla stragrande maggioranza dei nostri intellettuali si riconferma anche nel più «europeo» di tutti, Leo Ferrero, che dice:

Les femmes, ici, ne veulent pas se laisser absorber « par le monde intérieur du mari » ; elles s'obstinent à affirmer une personnalité propre, souvent illusoire. La femme mariée ne se fait aucun scrupule de trahir son mari. La pudeur paraît inconnue. On parle couramment des mères qui reçoivent leurs enfants dans le bain. Le mariage est devenu une profession. Les femmes se marient « pour avoir de l'argent », « pour satisfaire un caprice », décidées à ne rien donner en échange.³⁶

L'indipendenza femminile è dunque da ricondurre alla febbre dell'oro, e all'ossessiva ricerca della ricchezza.

Altra menzione particolare la merita Pavese, o meglio l'interpretazione psicologica che Fernandez dedicò all'autore dopo la sua scomparsa. Nel saggio del 1953 leggiamo che Pavese amerebbe la mentalità americana proprio perché la donna statunitense è pura, indipendente e

³⁵ EVOLA Julius, *Rivolta contro il mondo moderno*, cit., p. 430.

³⁶ FERRERO Leo, *Amérique, miroir grossissant de l'Europe*, cit., pp. 56-57.

intoccabile; Fernandez parte dai pettegolezzi sull'impotenza di Pavese per spiegare la sua attrazione verso la donna della letteratura americana, intangibile e proprio per questo perfetta. Questa idealizzazione della donna porta all'evoluzione, all'interno della letteratura americana, del «bisogno di fuggire lontano dalle donne, di cercare la felicità in una comunanza di uomini» o al massimo nella solitudine privata.

5. Harlem, lo specchio dell'Etiopia

Ai nostri intellettuali, le due minoranze più sventurate d'America, quella rossa degli indiani e quella nera degli ex schiavi, interessano in maniera quasi morbosa. Gli Stati Uniti erano l'unica nazione occidentale ad avere una presenza così massiccia di uomini di colore nelle città, in provincia, al nord, al sud, in ogni dove; il razzismo dilagante era un fenomeno dato quasi per scontato, eppure la comunità nera, spesso bollata come retrograda e inammissibile alla modernità, fu il punto in cui il mito americano esercitò la maggiore forza di «attrazione-repulsione».

Praticamente tutti gli intellettuali dell'epoca ebbero almeno tre buoni motivi per ragionare sulle minoranze afro-americane.

Il primo riguarda, ovviamente, Harlem. Il quartiere nero di New York era diventato già da tempo un simbolo della segregazione economica e razziale degli afroamericani, che nonostante una parità di diritti sancita dalla Costituzione continuavano ad essere sfruttati nel sud agricolo e nelle grandi metropoli del nord. Tutti gli intellettuali che passarono a New York da Fontana in poi si sentirono in dovere di penetrare ad Harlem, che già da tempo aveva la fama di essere un pezzo di foresta del Congo nel cuore pulsante della finanza globale.

Una descrizione molto penetrante viene da Emilio Cecchi, che di sicuro non usa termini morbidi nel descrivere le comunità afro-americane.

bambinetti come scimmie infagottate in casacche scozzesi, il berretto fino agli orecchi, scalpitano all'uscio di casa, e voci nasali di dentro li chiamano. Il vento rumorosamente strascica sull'asfalto fogliacci e cartoni. In uno spiazzo è un gruppo d'alberi e una fila di panchine deserte. Invisibili rami scricchiolano nel buio, e si sente un lievissimo pispiglio di passero che non riesce a addormentarsi.³⁷

Questa descrizione ci fa volare via da New York, perché sembra di essere immersi in una savana africana, inaspettatamente fredda, popolata da creature sinistre e umanoidi, con cui ci

³⁷ CECCHI Emilio, *America amara*, in *Saggi e viaggi*, cit., p. 1181.

sembra impossibile avere un contatto. Queste descrizioni, non a caso, escono nel 1939, cioè dopo la guerra d’Etiopia e le leggi razziali, che permettono a Cecchi di non avere freni e indagare senza remore come un antropologo imperterrito:

Una vocazione d’annientamento, un tremito febbrile, una universale paura, costituiscono l’emozione elementare, la forza di gravità, di questo misero mondo negro. È un senso snervante, intossicato; un misto di repulsioni e d’allucinate attrazioni. I celesti conforti si piegano su questa gente atterrita, con immagini simili a quelle dei più sviscerati poeti della Controriforma.³⁸

La «vocazione d’annientamento» estromette immediatamente la comunità nera dal consorzio umano; la loro incapacità di far prevalere il ragionamento sulle passioni non lascia scampo a possibilità di riscatto. Cecchi ci restituisce un impressionante spaccato urbano, dominato dall’animismo e dallo spiritualismo, nel cuore più duro della metropoli.

Anche Mario Soldati spese una notevole quantità del suo tempo nello *slum* newyorkese per eccellenza. Il giovane scrittore vi scoprì anche la potenza della musica, dal jazz al blues, rimanendo avvinto dai ritmi frenetici, quasi tribali, dei canti. Depero, invece, si concede solo pochi frenetici appunti («Harlem è il quartiere dei negri americanizzati. I loro *vaudeville* e i loro *dancing* sono molto interessanti e anche molto cari»).

Dopo Harlem, la guerra di Etiopia fu il secondo grande catalizzatore che spinse gli intellettuali ad interessarsi alle minoranze nere.

Mentre l’Italia scopriva l’Abissinia e nuovi termini come *Ras*, *Ambaradan* e *Negus*, le comunità afro-americane diedero il loro sostegno incondizionato all’Etiopia, unica nazione africana indipendente e regolarmente iscritta alla Società delle Nazioni: Diggins ha raccolto svariate testimonianze sulla tensione che andava accumulandosi negli Usa tra neri e italiani.

On the sultry evening of June 26, 1935, 60000 spectators poured into Yankee Stadium to see the heavyweight match between the young American Negro Joe Louis and the towering Italian Primo Carnera. Precautions taken by New York authorities reflected the growing animosity between the Negro and Italian populations in the United States. Throughout the summer of 1935 tension heightened as the Ethiopian dispute dragged on, and after Louis easily knocked Carnera

³⁸ *Ivi*, p. 1193.

to the canvas vengeful Italian-Americans taunted Negroes with threats of what Mussolini's Army would do to the Abyssinians.³⁹

Questo incontro di *boxe*, inteso sin da subito come vero e proprio scontro di civiltà, testimonia il clima infuocato in seguito alle campagne militari in Etiopia, dove l'esercito italiano aveva subito dei rovesci sanguinosi e i generali avevano utilizzato armi chimiche e campi di detenzione per sconfiggere Menelik, ultimo sovrano di quelle terre.

Se Harlem fu interessante soprattutto dal punto di vista narrativo-descrittivo e la guerra d'Etiopia contribuì alle teorizzazioni di natura sociologica, ci fu comunque un terzo elemento che acuì l'interesse dei nostri connazionali verso la minoranza afro-americana: quello legato alla *cultura negra*. A partire dagli anni Venti la società americana cominciò a dare dignità alle produzioni culturali delle minoranze di colore, che nel profondo sud avevano costruito una raffinata arte del canto corale (il *gospel*) e dei nuovi stilemi musicali (il *jazz*). I locali per gente di colore trasmettevano musica indiavolata e travolgente, del tutto nuova per le orecchie europee abituate, al più, al melodramma e alle canzoni popolari.

Fu ancora Emilio Cecchi a soffermarsi con grande precisione sulle caratteristiche tecniche dell'arte afro-americana, assistendo a numerosi spettacoli *gospel*:

il diabolico genio del ritmo tornava a scatenarsi, colpo su colpo, con martellante precisione, con prepotenza tirannica. Il colloquio fra il coro e gli anziani si trasformava in diverbio da tragedia; sembrava nel passio il contrasto tra Pilato e i giudei. [...] Finché, da un cantuccio del coro, anonimamente, sbucò la sentenza: *sun never goes down*. Forse era il contrasto tra la frase luminosa e tanta cupa miseria esibita su quella ribalta, e stipata nella notte per migliaia di chilometri intorno [Virginia]. O forse l'altro contrasto, in platea, con quei puritani schiavisti e latifondisti.⁴⁰

Nelle descrizioni della cultura nera, tuttavia, permane sempre l'idea di un certo «esotismo» di fondo. Persino nelle accurate riflessioni di Cecchi si nota un distacco, una superiorità data per scontato dal viaggiatore europeo. In molti casi, *jazz* e *gospel* vengono considerati gli unici tratti autentici della cultura popolare americana, che oltre al cinema ha prodotto ben poco di originale, che non sia emanazione della precedente radice europea.

³⁹ DIGGINS John Patrick, *Mussolini and fascism. A view from America*, cit., p. 306.

⁴⁰ CECCHI Emilio, *America amara*, in *Saggi e viaggi*, cit., p. 1366.

6. Da New York alla provincia

La città per eccellenza, la «città assoluta» per Borgese e Ferrero, New York è tappa obbligata di qualsiasi discussione sull'America, che si tratti di un saggio di filosofia della storia, di un romanzo o di un *reportage* di viaggio.

Coloro che viaggiarono sino a New York mostrano una morbosa curiosità nei confronti della vita più macabra e misera della città. Seguendo l'esempio di Ferdinando Fontana, che nel 1884 tracciò il prototipo del *reportage* metropolitano in Italia con *New-York*, tutti gli scrittori degli anni Trenta producono una vera e propria

immersione nella realtà umana, carica di pericoli e minacce all'integrità del viaggiatore europeo, spesso narrata in termini di una immaginaria *descensio ad inferos*, dove i richiami alla simbologia infernale non servono solo a rappresentare l'atmosfera disumanizzante delle *cities*, ma anche la catabasi del pellegrino europeo, il quale, riuscendo ad emergere dagli abissi metropolitani, viene consacrato come eroe incorruttibile del materialismo d'oltreoceano.⁴¹

Questo sacrificio dal sapore dantesco è condiviso da tutti i viaggiatori; se Soldati quasi «calpesta i miserabili di Bowery», Depero si dice felice di essere sopravvissuto alla frenesia newyorkese e si dona l'appellativo di «campione di resistenza»; Barzini jr. paragona i peggiori quartieri della metropoli a una «discarica umana» dove migliaia di «poveri esseri umani non riescono a trovare nella precisa macchina economica della vita americana il loro posto»; infine, Borgese dichiara in modo inequivocabile che «Nuova York è città come la città di Dite», dove il visitatore europeo si sente davvero investito di una missione speciale, del compito di riportare in patria le straordinarie visioni della metropoli.

Da un punto di vista stilistico, New York si rivela incredibilmente prolifica. La città è innanzitutto una moderna Babele, un conglomerato di umanità infinita, di lingue diverse, di culture incompatibili pigiate l'una addosso all'altra. La città è un ossimoro, e Borgese lo spiega efficacemente in poche righe:

paradosso è questo: che sulla soglia di un continente smisurato sia sorta questa città dallo spazio stretto, dove i casamenti s'alzano in punta di piedi, o addirittura sui trampoli, per starci tutti quanti, dove sembra che le sagome siano prolungate

⁴¹ MEDA Ambra, *Al di là del mito. Gli scrittori italiani in viaggio negli Stati Uniti*, cit., p. 56.

e smagrite dall'impossibilità di stendere i gomiti e perciò tutto l'insieme raggiunge l'effetto di un'iperbole gotica.⁴²

La città è dominata dai «*Blinding*», superbe costruzioni architettoniche che atterriscono e al contempo affascinano gli scrittori italiani. Passeggiando per le vie centrali della metropoli, Borgese non riesce a dare il senso di una città smisurata, e alla fine si arrende:

un profeta ebreo di venticinque secoli fa potrebbe approdare, stropicciandosi gli occhi, e qui riconoscendo, in queste forme, forme connesse a quelle della sua immaginazione babilonica, invasata, esecrante.⁴³

Insomma, la metafora biblica calza a pennello per descrivere una città superba, dominata dalle grandi *corporations* della finanza e dell'industria che si sfidano a suon di grattacieli per dimostrare la loro potenza. E il paragone con Babele diviene ancor più calzante dopo il 1929, quando la crisi economica si abbatte con violenza inimmaginabile sulla metropoli, somigliando in modo sinistro a una punizione divina per la tracotanza degli americani. Non a caso, i significati di cui si carica il termine «Babele» e «babelico» cambiano a seconda delle coordinate storiche; se Depero, nel 1929 (dunque agli esordi della crisi) poteva ancora usare il paragone in maniera sostanzialmente neutra («questa Babele nuova e immensa ha l'aspetto simultaneo di manicomio e officina, costruita di montagne parallelepipedo e che rappresenta la più potente dinamo del nostro mondo»⁴⁴), in tutti gli scritti successivi il paragone è caricato di elementi negativi, perché «la civiltà americana sembra condividere con quella babilonese un identico sentimento di disfacimento».⁴⁵

In generale, l'impressione è che tutti i nostri autori rimangano strabiliati da una realtà metropolitana eccezionale, fuori scala, impossibile da descrivere con gli strumenti tradizionali. Proprio per questo, gli scrittori cominciano a utilizzare metafore sempre più ardite; Emilio Cecchi ci dice, ad esempio, che

fu Bernard Berenson il primo che, giungendo dal mare a Nuova York e scorgendo i primi grattacieli, li paragonò alle torri di San Gimignano. È un paragone anche oggi assai calzante, e che è quasi diventato un motto, un proverbio; succedendogli appunto come ai proverbi, che nessuno ne ricorda l'autore, o pensa che hanno avuto un altro autore. Ma un altro pellegrino americano, Henry James, che aveva con l'America un fatto personale, alla vista

⁴² BORGESE Giuseppe Antonio, *Atlante americano*, cit. p. 34.

⁴³ *Ivi*, p. 37.

⁴⁴ DEPERO Fortunato, *Un futurista a New York*, cit., p. 39.

⁴⁵ MEDA Ambra, *Al di là del mito: scrittori italiani in viaggio negli Stati Uniti*, cit., p. 182.

dei primi grattacieli non trattenne il sarcasmo. E disse che a lui il profilo di Nuova York faceva soltanto venire in mente «un pettine che ha perso molti denti».⁴⁶

Dopo Babele, quello con San Gimignano è il secondo paragone urbanistico più utilizzato per descrivere New York. Anche Borgese lo sfrutta:

inerme a prima vista, non traversata da truppe e uniformi, a un'altra prima vista che la presenta terribilmente incastellata e armata, benché poi queste castella e torri non siano che i *buildings* della società, delle banche, degli speculatori di affitti.⁴⁷

New York come San Gimignano: ambedue città turrificate, incasellate, dove i simboli fisici del potere si manifestano in ogni via; le torri dei vecchi nobili sono sostituite dai grattacieli dei nuovi baroni della finanza, ma l'impressione, per un italiano degli anni Trenta, è curiosamente simile.

Per Mario Soldati, che a New York visse due anni, le sensazioni sono molto più mutevoli e straordinariamente ricche. La città, che pare attraversata da luci differenti ogni giorno dell'anno, appare ora gioiosa, ora terrificante; ora amabile, ora sconvolgente, quasi obbligasse tutti i suoi abitanti alla depressione e all'incertezza. In vari momenti, il giovane studente universitario scrive:

al primo apparire dei grattacieli il passato sfuma: la patria, la casa, la madre, gli amici sono leggende lontane, e quasi vaghi ricordi infantili. Non importa la stagione; appena toccato il suolo d'America, appena fatti i primi passi fuori dai docks, tra la Batteria, Riverside, la Nona e l'Ottava un'aspra primavera par che aizzi, un vento sollevi mentre si cammina. È la speranza, la certezza di rinnovarsi e ricominciare.⁴⁸

Salvo poi virare improvvisamente, nel capitolo successivo (*Cartolina da New York*):

case maledette; in ciascuna si direbbe che un delitto, un suicidio è stato o sarà consumato; spettri, non uomini, ad abitarle. E occorre, osservandole, che il più grande e vero poeta dell'America è tutt'ora Poe.⁴⁹

Un esempio lampante dell'«attrazione-repulsione» tipica del mito americano, che si fa fortissima nelle strade contraddittorie di New York.

New York, con le sue dimensioni esagerate, genera sicuramente un senso di oppressione in chi la visita, ma è anche capace di rivelare l'essenza stessa della civiltà americana. Sin dai tempi di

⁴⁶ CECCHI Emilio, *America amara*, in *Saggi e viaggi*, cit., p. 1122.

⁴⁷ BORGESSE Giuseppe Antonio. *Atlante americano*, cit., p. 55.

⁴⁸ SOLDATI, Mario. *America primo amore*, cit., p. 41.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 48-49.

Ferdinando Fontana, infatti, gli scrittori italiani avevano riconosciuto questa dimensione «epifanica» di New York: Borgese, passeggiando per le vie squadrate della città, scopre un nuovo modo per interpretare la società americana:

numeri, numeri sono ovunque, l'abaco, la tavola pitagorica, più che l'alfabeto, sembra la chiave di questa civiltà. Numero della strada, numero dell'Avenue che la traversa, numero del casamento, numero del piano e dell'appartamento, numero del telefono, numero dell'automobile: in questo cerchio di numeri è iscritta la figura di ognuno di questi alquanti milioni di viventi.⁵⁰

New York dà l'idea della spersonalizzazione, della perdita di valore del nome e della qualità degli individui, schiacciati nell'uniformità numerica che atterrisce molti dei visitatori provenienti dall'Italia.

Tra le numerose diramazioni tematiche di New York, le riflessioni scaturite dal problema linguistico dello *slang* ebbero grande fortuna in Italia e meritano di essere riportate. Proprio dalla metropoli, infatti, partì l'analisi della lingua americana; come sostiene Fernandez,

la questione dello *slang* divide le generazioni. Cecchi lo condanna perché esso muta troppo di frequente e passa come passano le stagioni. Praz per le stesse ragioni, e anche perché lo *slang* moltiplica le parole inutili, attinte per giunta dalla vita poco civilizzata del milieu. Borgese, su questo come su altri problemi, è il solo tra i critici della vecchia generazione che mostra di essere di spirito aperto. L'*argot* americano – egli dice – fatto di parole brevi e sintetiche corrisponde al genio del vero inglese, lingua parsimoniosa e rapida.⁵¹

Per i viaggiatori, le vie della città sono affascinanti e stimolano costantemente la riflessione; il suono dell'inglese è molto distante dal canone britannico, e traspare l'idea che la frenesia quotidiana di New York abbia eroso anche l'inglese, trasformandolo in una lingua ancor più «parsimoniosa e rapida».

Gli scrittori italiani rimasti in patria, invece, condividono una serie di stereotipi metropolitani che arrivavano soprattutto dal cinema. Alcuni capolavori come *Metropolis* (1927) di Fritz Lang e *King Kong* (1933) di Merian Cooper «rappresentano New York come una sterminata

⁵⁰ BORGESSE Giuseppe Antonio, *Atlante americano*, cit., p. 62.

⁵¹ FERNANDEZ Dominique, *Il mito dell'America negli scrittori italiani (1930-50)*, cit., p. 49.

metafora, assai più pericolosa della giungla, che favorisce la divulgazione popolare dell'immagine della megalopoli come giungla d'asfalto».⁵²

Proprio per questo, di fronte a una città già codificata nel cinema, gli americanisti rivolsero la loro attenzione ad altri «luoghi» tradizionali della civiltà americana. Molti di loro, infatti, rimasero più colpiti dalla cosiddetta «provincia» che dalla metropoli. La provincia era uno spazio infinito, a metà tra l'Arcadia e la vecchia frontiera ottocentesca, dove venivano ambientati praticamente tutti i romanzi americani apprezzati in quel periodo; la provincia, e non New York, è il vero simbolo dell'America. Secondo Pavese e Vittorini, la metropoli è un'eccezione e il vero spirito americano si rivelerebbe laddove la lotta contro la natura, la battaglia barbara e brutale dell'uomo nelle terre vergini, si fa totalizzante.

Melville, Sherwood Anderson, Hemingway, Faulkner sono a volta a volta citati come esempi di una vitalità brutale e possente. Il tema dell'infantilismo barbaro domina la visione americana di Cecchi e, per riassumere l'America come gli era apparsa verso il 1930, Pavese dichiarò che l'aveva scoperta «pensosa e barbarica, felice e rissosa, dissoluta, feconda, greve di tutto il passato del mondo, e insieme giovane, innocente».⁵³

Curiosamente, le nuove dispute attorno alla vera anima statunitense (metropoli o provincia?) ricalcavano la vecchia diatriba tra Strapaese e Stracittà, che aveva monopolizzato l'attenzione degli intellettuali di quel tempo. Quindi, ancora una volta, l'America diventava uno specchio per riflettere sull'Italia dato che gli Stati Uniti offrivano persino un modello per superare la questione Strapaese-Stracittà; laggiù, secondo Fernandez, tale opposizione «aveva prodotto opere giovani e potenti, invece che le caricature italiane».⁵⁴

Anche Borgese, emigrato da qualche anno, continua a far riferimento al binomio Strapaese-Stracittà utilizzandolo come strumento di indagine della realtà americana:

Ben altro è il tono di questa città, per chi vi sia vissuto un po' di tempo non troppo da straniero; ed è tono tutto suo. La suprema ed estrema delle Stracittà (ma sono ancora in voga queste parole in Italia?) ha affettuosità e clausure da Strapaese, e perfino le sillabe veloci del suo nome, alla lunga, perdono le punte, e s'invellutano nelle vocali bassi.⁵⁵

⁵² MEDA Ambra, *Al di là del mito. Gli scrittori italiani in viaggio negli Stati Uniti*, cit., p. 186.

⁵³ FERNANDEZ Dominique, *Il mito dell'America negli scrittori italiani (1930-50)*, cit., p. 75.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ BORGESSE Giuseppe Antonio, *Atlante americano*, cit., p. 135.

Queste riflessioni danno la misura di un mito che stava perdendo rapidamente il suo valore effettivo, trasformandosi in una interpretazione dell'uomo e della sua vita.

7. America «terra un po' matta»

Verso la fine di *Messico*, Emilio Cecchi inserisce una riflessione improvvisa su una precisa caratteristica dell'animo americano. L'autore scrive:

L'America è una terra un po' matta. Ed è terra di spettri. Basta vedere nel cielo di Nuova York quella luce quasi sempre bianca che stampa ombre del più tenue color avorio o cinerino. A volte l'ombra è talmente diafana che fa pensare a un corpo astrale. [...] In gran numero, però, gli americani sono estranei a quest'atmosfera: e stanno duri e insensibili come pezzi di legno. Diventare pezzi di legno fu l'unica loro difesa, in una realtà così inquieta e ubbriaca. Altra forma di difesa, o meglio di adattamento, si riconosce nelle innumerevoli sette o superstizioni americani. Ogni città americana ha più «stregoni» d'una città medioevale o di una foresta congolese. Segno che ce n'è bisogno.⁵⁶

Il brano citato si pone in apertura di un lungo *excursus* che permette a Cecchi di riflettere sul rapporto stralunato che gli americani hanno costruito con la natura e la morte.

Mentre gli europei, secondo l'autore, hanno un ciclo doloroso ma naturale di gestione della morte, gli americani si sono volontariamente privati delle emozioni legate ai lutti per sopravvivere nei difficili ambienti di frontiera. Questo scompenso psicologico avrebbe generato dei nuovi bisogni religiosi, quasi tutti mistici e settari, accuratamente soddisfatti dalla grande diffusione di comunità religiose – si pensi ai mormoni di Salt Lake City – ai quattro angoli dell'Unione.

Cecchi sostiene poi che in America esistano tre tipi di morte, tutte accomunate dall'indifferenza, dalla necessità di guardare oltre, allontanando il prima possibile il lutto.

La prima è la morte del familiare, che in America si risolve «nella duplice ansietà di sgomberare subito il cadavere dalla casa, e di pagare alla morte il dovuto omaggio»; la seconda è la morte delle macchine, che dopo il 1929 giacevano invendute «in fondi abbandonati e sconvolti, tra cactus e cardi, come scheletri antidiluviani»; infine, la morte dell'animale, associata alla caccia che avviene «senza una minima ostentazione di crudeltà, ma con un senso di un'innocenza incredibilmente rozza». Insomma, il minimo comun denominatore sembrerebbe una sostanziale incapacità – o assenza di volontà – nell'associare alla morte qualsiasi tipo di emozione. Questa

⁵⁶ CECCHI Emilio, *Messico*, in *Saggi e viaggi*, cit., pp. 597-98.

sterilità emotiva è rintracciabile anche in Ferrero, che accusa gli Stati Uniti di essere un paese senza tradizioni cristiane, e dunque completamente privo di sentimenti quali la carità e la pietà. Come spiega in maniera eloquente Ambra Meda,

una conseguenza dell'assenza di religiosità nella cultura d'oltreoceano viene identificata nella negazione del male, nel tentativo di rimuovere tutti gli aspetti dolorosi dell'esistenza e di rifiutare il tragico. [...] La tendenza a bandire i sentimenti negativi è un ulteriore motivo di contrasto con la visione drammatica dell'esistenza e con il culto della morte tipici della civiltà europea.⁵⁷

In Europa, il «culto della morte» aveva profonde risposdenze sul piano filosofico, teologico e letterario. Il suicidio, tema centrale nella letteratura europea sin dalle origini, con la *Commedia* di Dante e le opere teatrali di Shakespeare, non ebbe in America un'attenzione altrettanto profonda. Mentre nel Vecchio Continente la disperazione personale e l'ossessione per la morte continuavano ad essere parte integrante della cultura – a maggior ragione dopo la Grande Guerra – in America era in atto una vera e propria rimozione collettiva del dolore.

Mario Soldati ne ha fornito un'interpretazione esaustiva, dimostrando come la *efficiency* americana avesse preso il posto dei crucci spirituali europei. Il brano *U.S. Hotel* merita di essere letto da cima a fondo:

In ogni stanza, nel cassetto di ogni scrittoio, oltre penna inchiostro e carta, è una busta bell'e stampata col nome e l'indirizzo del direttore dell'albergo. IN CASO DI SUICIDIO. *American efficiency!* Efficienza, anzi Efficacia Americana! Questa volta è ben detto. Ci uniamo all'entusiastico universale riconoscimento. È meraviglioso come le pareti di celotex, i doppi usci a valvola, i feltri dei tappeti attutiscano i rumori. Un colpo d'arma da fuoco, non lo sente neppure chi occupa la stanza attigua. E poi, insieme a quella tale busta, nel cassetto di ogni scrittoio, c'è anche un cartello. un bel cartello giallo, DO NOT DISTURB. Non disturbare. Il cliente, se vuole, lo attacca fuori dell'uscio. Non temete, signore. Non sarete disturbato. Sparatevi pure.⁵⁸

«Sparatevi pure»: con quest'espressione lapidaria Soldati dà il senso della morte in America, un fenomeno inusuale che, se affascina i viaggiatori degli anni Trenta, arriva letteralmente a stregare gli americanisti rimasti in Italia.

⁵⁷ MEDA Ambra, *Al di là del mito. Scrittori italiani in viaggio negli Stati Uniti*, cit., p. 310.

⁵⁸ SOLDATI Mario. *America primo amore*, cit., p. 176.

La maggior parte della letteratura d'oltreoceano tradotta dal 1930 al 1942 ha a che fare con il macabro, l'orrido, il mostruoso e il violento. Eugenio Montale, che tradusse numerosi testi in quel periodo, giustificò questo atteggiamento affermando che il paese più ricco e felice del mondo si fosse paradossalmente dotato della letteratura più angosciata e terrificante, simbolo di uno scarto psichico di notevole rilevanza⁵⁹. Per gli americanisti, questa rimozione costante del dolore nella vita quotidiana non poteva che trovare sfogo nella letteratura, dove il conturbante è un elemento centrale. La provincia americana, quella che stregò Vittorini e che ispirò Pavese per la descrizione delle sue Langhe, è una terra dominata dalla violenza; i libri più apprezzati del periodo, dai racconti di Edgar Allan Poe a *Moby Dick* di Melville, passando per i testi di Hemingway, sono narrazioni dominate dalla lotta, dalla brutalità dello scontro tra uomini e natura.

L'ossessivo richiamo alla morte è uno degli elementi che più attrae, nella società e nella letteratura americana. I nostri intellettuali sono affascinati da questa *cupio dissolvi*, dalle tendenze macabre insite nel ragionare statunitense, dalla violenza che sembra diretta conseguenza della fisionomia sociale americana. Infatti, un paese dalla scarsa legalità, dominato da un sistema produttivo impersonale e autoritario, non poteva che portare alla brutalizzazione di una società completamente nuova, priva di radici culturali profonde e comuni.

Riguardo alla violenza, Borgese descrive l'America come «una società disordinata e anarchica», che non sprofonda nel solo caos grazie alle caratteristiche dei suoi cittadini:

sotto l'apparenza dell'anarchia, molte sostanze della vita e del costume americano, dal sentimento al galateo, dalla cucina al linguaggio, hanno questa durezza draconiana, questa fissità rituale. Ora immaginate questa regolarità e uniformità degli atti e delle espressioni di ogni giorno estesa a quasi ogni moto dell'anima. Voi comprenderete subito perché gli americani, nonostante le libertà politiche e le anarchie legali, si sentano ben altro che liberi.⁶⁰

Se per Borgese la violenza dei singoli è un male necessario al fine di mantenere la coesione della società, per Soldati vi sono delle conseguenze tragiche:

in quelle case maledette, si direbbe che un delitto, un suicidio è stato o sarà consumato: spettri, non uomini, ad abitarle. E occorre, osservandole, che il più grande e vero poeta dell'America è tutt'ora Poe.⁶¹

⁵⁹ Parole appartenenti a Eugenio Montale, raccolte da FERNANDEZ Dominique, *Il mito dell'America negli scrittori italiani (1930-50)*, cit.

⁶⁰ BORGESSE Giuseppe Antonio, *Atlante americano*, cit., p. 212.

⁶¹ SOLDATI Mario, *America primo amore*, cit., p. 48.

Tutto, negli Stati Uniti, si convoglia nella violenza. Se i viaggiatori si rendono conto della brutalità dei rapporti interpersonali, i pensatori in Italia incolpano il sistema produttivo e la mancanza di attenzioni spirituali. Evola e Moravia sono i critici più duri del materialismo americano e non c'è dubbio che la crisi del '29 e alcune produzioni cinematografiche come *Modern Times* di Charlie Chaplin abbiano fissato, nell'immaginario collettivo, quest'impressione di barbara rozzezza insita nello spirito americano.

Ad esasperare questa morbosa attenzione dei nostri intellettuali verso il macabro americano concorre persino il proibizionismo, considerato spesso alla stregua di una crociata inutile e destinata al fallimento. Secondo Borgese, che visse le ultime fasi del fenomeno,

è discorso comune che il proibizionismo è pure una specie di guerra civile: non dichiarata, non guerreggiata, - torpida, occulta - ma quasi ugualmente devastatrice. Quasi peggio, dicono i più corrivi agli estremi, perché non se ne vede la fine.⁶²

Il proibizionismo, dunque, come «guerra civile», come battaglia morale senza eguali nella storia dell'Occidente moderno, che si risolse in un fallimento completo: i traffici illegali fiorirono in ogni dove e le organizzazioni criminali divennero più potenti che mai, ora che disponevano di denari, coperture politiche e arsenali bellici di prim'ordine.

La violenza, dunque, viene percepita come *leitmotiv* della cultura americana. I nostri intellettuali si sentono attratti da questa ossessiva tendenza alla brutalità e dal rapporto complicato con la morte; proprio per questo, tutti dedicano un numero considerevole di pagine al richiamo di episodi crudi, dai linciaggi alla cronaca nera; tutti elementi considerati «caratteristici» dell'America.

8. Il cinema come arte americana

Quello che sorprende, nella lotta ingaggiata dal fascismo contro il mito dell'America, è il sostanziale lassismo nei confronti del cinema di Hollywood, le cui pellicole vennero importate senza alcuna restrizione per quasi tutto il ventennio.⁶³ Il pubblico italiano consumava avidamente le pellicole americane, e il regime favorì addirittura la fondazione di una scuola di doppiatori per sostituire i sottotitoli con la viva voce italiana; i grandi *western*, i *musical* e le *gag* del cinema classico penetrarono senza alcun problema negli ambienti italiani e contribuirono a mantenere vivo il mito

⁶² BORGESE Giuseppe Antonio, *Atlante americano*, cit., p. 269.

⁶³ Solo nel 1938 il governo inasprì i controlli della censura e vietò l'importazione di tutte le pellicole provenienti dagli Stati Uniti. Le *majors* risposero a questa minaccia con un embargo che durò per tutta la guerra.

americano. Il fascismo non riuscì a trovare le contromisure perché questo fenomeno era in rapida crescita, e soprattutto si stava espandendo a ritmi esponenziali. Scrive Giulia Carluccio:

in questo periodo si assiste a un vertiginoso aumento di pubblico, dei capitali investiti e del numero di sale. Di queste, le grandi sale di prima visione, i cosiddetti *movie palaces*, sono concepite come grandi templi moderni, cattedrali deputate ad accogliere un tipo di spettacolo ambizioso. [...] In America, soprattutto, esso si dimostra capace di fornire miti, modelli sociali e comportamentali, veicolare ideologie e, attraverso le sue star, divenire un vero e proprio oggetto di culto.⁶⁴

In un periodo che va, idealmente, dal 1927 al 1942, il cinema classico hollywoodiano va costruendo dei canoni produttivi che rimangono inalterati fino ai giorni nostri. Le *majors* monopolizzano i generi cinematografici e cominciano a spendere budget sempre più imponenti per realizzare pellicole ambiziose, prima in sonoro e poi addirittura a colori. In Italia vengono importati praticamente tutti i film migliori del periodo: da *Via col vento* a *Casablanca*, essi sono tradotti e doppiati nella nostra lingua, aumentandone l'impatto audiovisivo sul pubblico.

Il cinema costruiva non solo nuovi tipi di narrazioni, ma anche nuovi personaggi. Sebbene quello europeo sfornasse capolavori indiscutibili (si pensi ai lavori di avanguardisti come Luis Bunuel e Salvador Dali), fu il sistema produttivo hollywoodiano a monopolizzare l'economia e la cultura del cinema. Proprio grazie alla preminenza delle pellicole californiane, il personaggio «americano» divenne un vero e proprio modello antropologico: bello, integro, declinato nelle forme del *cowboy*, del *gangster*, del *policeman* o del *lover*, esso era capace di radicarsi profondamente nell'immaginario collettivo. L'americano del cinema classico era un eroe duro ma dal cuore tenero, interpretato magistralmente dai divi Humphrey Bogart e Clark Gable, vertici dello *star system* e icone in carne ed ossa di una «fabbrica dei sogni» capace di emozionare tutto il mondo.

L'ammirazione nutrita dal regime fascista nei confronti del sistema industriale di Hollywood fu uno dei più grandi paradossi del ventennio. Mussolini, contrario alla «degenerazione americana» e al «dominio ebraico della finanza a Wall Street», rimase stregato dalle tecniche americane, e cercò di emularle favorendo la fondazione dell'Istituto Luce (1925) e la costruzione di Cinecittà (1931). Tuttavia, un vero e proprio «cinema fascista» non riuscì mai a formarsi veramente né tantomeno ad occupare le sale di proiezione letteralmente invase dalle pellicole americane. Il confronto fu impietoso: il kolossal di regime *Scipione l'Africano*, non resse il confronto coi grandi classici dell'epoca, da *Via col vento* a *Casablanca*.

⁶⁴ CARLUCCIO Giulia, MALAVASI Luca, VILLA Federica, *Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche*, Roma, Carocci, 2015, p. 69.

Questo perché il cinema fascista era vincolato a livello politico (ad esempio, il personaggio di Scipione si muove sullo schermo come fosse un vero e proprio Mussolini, e i «barbari» della Libia somigliano alle armate etiopi di Menelik, forzando un po' troppo la ricostruzione storica), mentre quello americano poteva generare e assecondare i gusti del pubblico, risultando incredibilmente efficace; inoltre le piccole realtà di Cinecittà e dell'Istituto Luce non potevano competere col più grande sistema di produzione artistico-industriale che la storia avesse conosciuto.

Col fallimento di una «politica cinematografica» dispendiosa e inconcludente, il Ministero della Cultura Popolare si mise presto sulla difensiva, limitandosi a censurare le pellicole «scomode» che potessero mettere in cattiva luce Mussolini e il suo operato. Non a caso, una delle prime opere vietate fu *Il Grande Dittatore* di Charlie Chaplin, che ridicolizzava i totalitarismi europei; seguirono *Ben Hur*, che per molti anni fu visto senza alcune scene chiave, e *Piccolo Cesare* di Melvin LeRoy, uno dei tanti lavori considerati offensivi nei confronti degli italo-americani.

Il cinema fu sempre trattato in maniera ambigua dal regime, che era al contempo ammaliato e terrorizzato dalla sua capacità di influenzare la volontà delle masse. Mussolini fu il primo leader del mondo occidentale a comprendere la «modernità» delle nuove tecniche di riproduzione dell'immagine e costruì il suo consenso attorno alla sua autorità mediatica: attraverso il cinema egli poteva presentarsi come un amico del popolo, un lavoratore, un uomo onesto e un politico sincero.

Mussolini era davvero un personaggio mediatico molto convincente e questa sua caratteristica non passò inosservata negli Stati Uniti. L'incredibile rapporto di stima che venne a instaurarsi tra il Duce e le *majors* cinematografiche è stato ricostruito con precisione da Diggins:

il Duce granted fullest assistance to the production of American films in Italy, and studio directors repaid him in footage. It will be recalled Ambassador Child planned to do a screen biography of Mussolini; [...] Movietone released a film on Mussolini and in 1931 Columbia Studios produced *Mussolini speaks*, based on his Tenth Anniversary speech on Fascism delivered in Naples.

In the meantime American movies played to enthusiastic audiences in Italy, with Shirley Temple and Mickey Mouse the popular idols. The Italian government, which in the 20s depended a great deal on the importation of American films, used the screen to good advantage. Hollywood's pervasive sex and gangsterism provided canned propaganda which fascists used to contrast the austere ideals of Italy with a debauched America.⁶⁵

⁶⁵ DIGGINS John Patrick, *Mussolini and fascism. A view from America*, cit., p. 243.

Nel 1927, l'azienda di William Fox pubblicò il film *Sunrise* di J. Murnau, e lo appaiò, come spesso capitava allora, a un altro prodotto cinematografico. Si trattava di *Benito Mussolini: the man of hope*, la prima pellicola in Movietone della storia del cinema. Si tratta di un lavoro molto breve, dove l'ambasciatore americano in Italia, Henry P. Fletcher, introduce «The Prime Minister of Italy», Mussolini, che si prende la scena indossando giacca e cravatta e parlando in tono stentoreo al pubblico degli Stati Uniti. Il breve discorso è seguito da un montaggio piuttosto semplice, che fa scorrere sullo schermo prima il coro vaticano e poi una parata militare italiana, con effetti sonori che colpirono positivamente i recensori americani.

Più tardi, nel 1933, fu il turno della Columbia, che si affrettò ad acquistare i diritti per la produzione della pellicola *Mussolini speaks*, un documentario celebrativo dei dieci anni di fascismo, in cui la voce fuori campo del giornalista Lowell Thomas interpreta i discorsi del Duce. Il film venne prodotto da due fratelli ebrei, Harry e Jack Cohn, e riscosse un notevole successo, incassando un milione di dollari negli Usa.

Mentre gli americani scoprivano il carattere mediatico e fascinoso di Mussolini, il cinema di Hollywood plasmava nuove forme del mito a stelle e strisce. Le sale di produzione erano letteralmente subissate di pellicole provenienti dall'America e molti sceneggiatori italiani si recarono oltreoceano per carpire i segreti della straordinaria alchimia cinematografica. Tutti i viaggiatori italiani degli anni Trenta fanno il possibile per visitare Hollywood e ci lasciano le loro preziose riflessioni sullo stato dell'arte.

Il cinema, quindi, garantì più di ogni altro strumento la sopravvivenza del mito americano nella società controllata dal regime. Il fascismo si limitò a costruire un'ottima scuola di doppiatori, che italianizzasse le pellicole, e fino al 1938 lasciò carta bianca alle *majors* hollywoodiane, che inondarono il mercato italiano nonostante gli interventi della censura.

L'America rappresentata nel cinema è un mondo rarefatto, idealizzato, privo di una sua dimensione tragica. È un'America *immaginaria*, per usare le profetiche parole di Giovanni Tropeano; un'America del tutto priva di legami con la realtà, che supera indenne la catastrofe finanziaria del 1929 e non è toccata dalla questione razziale che elettrizza la società. Per usare le parole di Marazzi, è un'America «buona per ogni occasione», che si presta a lodi e critiche, strumentalizzata a piacere dal regime e anche dai suoi detrattori.⁶⁶

⁶⁶ Cfr. MARAZZI Martino, *A occhi aperti. Letteratura dell'emigrazione e mito americano*, cit.

Senza dubbio, il cinema americano contribuì a idealizzare ancora di più un mito che andava già incontro, almeno dal 1924, a un processo di rarefazione. E la crisi del 1929 non fece che polarizzare lo scontro tra i sostenitori e i detrattori della cultura americana.

In tutti i testi da noi analizzati c'è spazio per qualche riflessione sul cinema. Inoltre, quasi tutti i viaggiatori italiani fecero il possibile per raggiungere la California, al fine di toccare con mano la realtà produttiva di Hollywood. Il sistema americano era all'avanguardia, confezionava in serie un numero impressionante di pellicole, ed era estremamente codificato attorno allo *star system*, l'empireo di divi del grande schermo che cominciavano a diventare dei modelli estetici per la società americana.

Cecchi, che si intendeva di cinema ed era direttore artistico della Cines, rimane estasiato dal sistema produttivo americano, capace di curare non solo l'effettiva realizzazione del film, ma anche il suo lancio pubblicitario, vero segreto per il successo. Lo scrittore considera il cinema l'unica arte che riesca a rendere alla perfezione il vitalismo di un paese ancora barbaro, dove le forze della natura non sono del tutto domate e la violenza è all'ordine del giorno. Non a caso, il grande successo degli anni Trenta viene soprattutto dai *gangster movies*, i film con criminali e poliziotti caratterizzati dall'azione, dal pragmatismo e dai contenuti violenti:

era fatale che il proibizionismo entrasse nel cinema. Il proibizionismo ha creato il contrabbando. L'attività dei contrabbandieri s'è organizzata in *gangs*. Contrabbandieri, *gangs*, poliziotti: roba, cinematograficamente parlando, di prim'ordine; e arrivata in buon punto, quando l'onesto film d'avventure, con pirati, puritani e pionieri, ormai cominciava a stancare.⁶⁷

«Roba di prim'ordine», capace di intrattenere un pubblico molto vasto; il proibizionismo e le sue conseguenze divennero la materia principale di una buona fetta della produzione hollywoodiana di allora, introducendo nuovi personaggi cinematografici e modificandone di vecchi.

Il *gangster* divenne il nuovo *dark hero* hollywoodiano, l'eroe tenebroso per eccellenza, un cattivo che, spesso alla fine del film, rivelava un cuore tenero capace di ammaliare gli spettatori. Gli anni Trenta sono dominati da figure alla Humphrey Bogart: uomini dai lineamenti marcati e foschi, nuovi modelli di bellezza, caratterizzati dal pragmatismo e dalla laconicità. Secondo Dragosei, il *gangster* del cinema classico hollywoodiano fu l'ultimo dei grandi archetipi americani, molti dei quali consolidatisi nelle epoche precedenti: esso si aggiunse infatti al colono, al *cowboy* e al *businessman*, simboli indiscussi della civiltà Usa.

⁶⁷ CECCHI Emilio, *Messico*, in *Saggi e viaggi*, cit., p. 572.

Il cinema, una vera e propria fabbrica di sogni, meritò per vari motivi di essere al centro delle riflessioni degli scrittori italiani. Alcuni, come Borgese, si rendono conto della capacità del cinematografo di fissare nuovi stereotipi, nuovi canoni, nuovi gusti:

Hollywood, metropoli californiana e universale del cinema; il luogo dove s'è istituito il canone o modello di bellezza più accurato e monotono che si sia visto sulla faccia della terra dai tempi della scultura greca a noi.⁶⁸

L'idea è quella che gli americani abbiano idealizzato sé stessi attraverso il cinema, codificandosi in personaggi forti, integri, tipici di ambienti di frontiera dove la legalità è molto spesso vacillante e ci si deve attenere a un codice d'onore personale; Borgese afferma successivamente che il «modello di bellezza» esportato da Hollywood nel mondo è incredibilmente monotono, ma questo aggettivo non va inteso in senso negativo, quanto piuttosto nel senso di uniformità, di adesione unanime, di adattamento del gusto del pubblico.

Anche Mario Soldati riconosce l'importanza dell'eroe-criminale nel cinema degli anni Trenta. In *America primo amore* scrive:

In America i gangsters non sono soltanto invenzioni del cinematografo. In America, passioni violente e mortali, rapimenti, fughe, incendi, linciaggi, delitti, suicidi non sono soltanto trovate degli scenaristi di Hollywood. Basta aprire un giornale. Ogni giorno leggerete infatti, brutti e belli, più interessanti, più divertenti di intere annate delle nostre cronache, dal caso Canella a oggi.⁶⁹

Insomma, le pellicole incentrate sul crimine hanno successo perché rappresentano una versione idealizzata e spettacolare di avvenimenti reali e conosciuti. Lo stesso Soldati, attratto dal mondo dei *gangsters*, rimase però deluso dalla reale fattezze del contrabbando di liquori. Mentre il cinema rappresentava gli *speakeasy*, i locali clandestini per la compravendita di alcolici, come luoghi pericolosi in mano a tagliagole della peggior risma, nella realtà si rivelano locali sobri e rispettabili, gestiti da persone perbene e frequentati addirittura dalla polizia. Anche questo piccolo episodio dà l'idea dello scollamento tra l'America immaginaria, figlia della letteratura e dei film, e l'America reale.

È ancora Borgese, con la sua consueta lucidità, a metterci in guardia sui pericoli di questa America idealizzata proposta dal cinema. Secondo lo scrittore,

⁶⁸ BORGESE Giuseppe Antonio, *Atlante americano*, cit., p. 77.

⁶⁹ SOLDATI Mario, *America primo amore*, cit., 202.

non si deve sempre tenere in mente l'americano giganteo, il yankee: confezionato, come suole avvenire delle maschere e tipi, più che altro per uso d'esibizione e esportazione. Giova guardare alle masse di statura modesta. Ciò che si può dire dell'americanismo esplosivo e abbagliante, dei suoi ori e orpelli, generalmente serve solo a indicare punti corruttibili e pericolanti di questo sforzo umano. Danno più fiducia questi toni medi, queste pazienze quotidiane.⁷⁰

Oltre alle descrizioni di Hollywood e delle sue ricchezze, i nostri intellettuali si concedono molte riflessioni teoriche sul cinema, arrivando a un parere uniforme e condiviso.

Sebbene le pellicole hollywoodiane vengano tacciate di «convenzionalità, infantilismo e incapacità di misurarsi con la tragicità della vita, e dunque repute anti-artistiche a priori»,⁷¹ gli intellettuali non negano la portata rivoluzionaria del cinematografo, simbolo dell'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica e massimo risultato della cosiddetta industria culturale, che proprio a Hollywood decolla in termini finanziari e artistici.

Il cinema, insomma, viene considerato un'arte prettamente americana. Nonostante le dure critiche alle nuove pellicole sonore, le produzioni hollywoodiane sembrano racchiudere in sé tutto lo spirito degli Stati Uniti. Secondo Borgese, «quattro quinti dell'arte americana sono cinematografia» proprio perché il film sono entrati nella quotidianità:

Da noi il cinema è parte; qui è quasi tutta la vita sentimentale e fantastica delle masse. [...] Hollywood dunque, non lontana da qui, è un doppio Parnaso americano.⁷²

E se una popolazione eterogenea come quella americana arriva a condividere «quasi tutta la vita sentimentale e fantastica», ciò significa che il cinema costituisce anche un elemento aggregante della società:

La vita di queste comunità urbane, senza comunione, davanti alla pellicola, ha contribuito a fissare i caratteri di questa specie di civiltà estetica, e non solo estetica, in cui abbiamo l'avventura di vivere; un pubblico che non riesce a divenire società, e neanche se lo propone; una massa globale senza conversazione e senza critica.⁷³

⁷⁰ BORGESE Giuseppe Antonio, *Atlante americano*, cit., p. 94.

⁷¹ MEDA Ambra, *Al di là del mito: scrittori italiani in viaggio negli Stati Uniti*, cit., p. 239.

⁷² *Ivi*, p. 160.

⁷³ *Ivi*, p. 162.

Quindi, il cinema, essendo arte, ha contribuito a fissare i caratteri «di questa civiltà estetica in cui abbiamo l'avventura di vivere», dove un pubblico eterogeneo si riconosce nello *star system* e nelle produzioni cinematografiche delle *Majors*. Quando Borgese parla di una «comunità senza comunione» intende, per l'appunto, una società poco coesa, che riesce però a trovare un punto d'intesa trasversale nei gusti e nell'intrattenimento.

Riprendendo le parole di Borgese,⁷⁴ rimarrebbe da analizzare l'ultimo «quinto» di arte americana. Tra le nuove arti moderne spicca sicuramente il *jazz*, che venne accolto inizialmente con scetticismo dalle élite europee. Secondo la Meda,

le dittature nazifasciste ritengono che le sonorità del jazz siano in grado di annichilire la volontà del singolo e deprecano lo stato di fanatismo e di delirio che esse inducono nelle masse. [...] Il *jazz* preoccupa anche gli intellettuali di sinistra, che vedono in esso uno strumento di evasione e irrazionalità, capace di nuocere allo sviluppo del movimento operaio. [...] A partire dal 1938, quando le campagne contro la musica sincopata si infittiscono, il *jazz* si trasforma davvero in un genere musicale rischioso. Sono pochi gli intellettuali che dopo questa data riescono a rimanere immuni alle facili cadute nel disprezzo razzista.⁷⁵

La musica e il canto provenienti dalla cultura afro-americana faticano ad essere riconosciute come vere forme d'arte, e sono sempre interpretate in senso politico o razziale. Per questo si ha l'impressione che, negli anni Trenta, l'arte americana venga interamente confinata al cinema, e che persino la letteratura americana non goda di sufficiente autonomia.

9. Una mappa mentale del mito

Scrittori, giornalisti e intellettuali condividono una vera e propria «mappa geografica mentale» dell'America. I nuclei tematici che ci siamo lasciati alle spalle individuano con molta chiarezza una suddivisione spaziale del mito, codificabile entro macro-regioni e zone metropolitane che sono riconosciute da tutti.

Volendo tracciare le coordinate geografiche del mito americano, dovremmo partire dall'Oceano Atlantico, o meglio dal bastimento di acciaio e vapore che lo attraversa. L'immagine del transatlantico carico di disperati si era cementato grazie a *Sull'Oceano*, il capolavoro di De Amicis che fu tra i libri più letti di fine Ottocento; praticamente tutti gli esponenti della letteratura odepórica successiva menzionano il lungo viaggio verso gli Stati Uniti, ricalcando gli stili e le

⁷⁴ «Si può dire che il cinematografo è quattro quinti dell'arte americana». *Ivi*, p. 158.

⁷⁵ MEDA Ambra, *Al di là del mito. Gli scrittori italiani in viaggio negli Stati Uniti*, cit., p. 252.

espressioni del giornalista. Depero, Borgese, Cecchi, Soldati, Martini; tutti dedicano almeno un paio di capitoli al bastimento, quasi fosse un tributo allo schema deamicisiano, sempre fresco e attuale.

Abbandonato l'Oceano, il mito americano prende le fattezze di Ellis Island, un corpo separato da New York, una «isola delle lacrime» dove il governo americano impone severi controlli sugli immigrati. Oltre il centro di smistamento troviamo la porta dell'America: quella New York tentacolare, babelica, spersonalizzante e ammaliante che attira tutti i visitatori. La metropoli è un labirinto sconcertante, restituito tanto dalle pellicole cinematografiche quanto dai resoconti giornalistici, e stupisce per il suo eclettismo urbano: dai grattacieli dell'alta finanza ai quartieri miseri di Bowery e Harlem, New York racchiude in sé tutta l'eccezionalità americana; qui i nostri scrittori possono ritrovare lo spiritualismo della comunità afro-americana, la crisi identitaria degli italo-americani, le fatiche del sottoproletariato urbano e la nuova aristocrazia finanziaria.

Oltre New York, tralasciando le fugaci impressioni su Chicago (comunemente associata all'industria delle carni che in quei tempi dominava il tessuto urbanistico), si estende l'immensa «provincia» americana. Una pianura sterminata, incontaminata, selvaggia.

Dietro alle metropoli della costa orientale, secondo Pavese e Vittorini, si troverebbe l'America autentica, quella rintracciabile dalla letteratura coeva, di per sé molto simile all'immagine «popolare» degli Stati Uniti che dominava la cultura italiana di fine Ottocento. L'immagine della provincia venne rafforzata non solo dalle pellicole cinematografiche, ma anche dal prezioso corredo fotografico di *Americana* (oltre 130 immagini del paesaggio statunitense).

Alla fine della provincia americana, l'intera costa occidentale appare condensata e monopolizzata dalla California, e in particolare da Hollywood, una vera e propria capitale culturale degli *States*. La California si propone agli antipodi di New York: se la metropoli atlantica è fredda e bruna, le coste di San Francisco sono solari e dorate; se la grande mela segrega e schiaccia i suoi abitanti, lungo la *Golden Coast* è possibile far fortuna e ricominciare una nuova vita. La California viene molto spesso paragonata all'Eden laddove New York somiglia a Babele e Dite; il mito del giardino e quello della prima città umana dimostrano grande fortuna di una narrazione nata con le compagnie di navigazione di fine Ottocento.

Oltre la California, c'è spazio solamente per le Hawaii di Papini, che sono sicuramente un *unicum* nella letteratura italiana e diventano, come abbiamo visto, un'allegoria dall'animo primitivo della società americana.

Insomma, lo sconfinato continente americano viene riassunto mentalmente in tre macro-regioni. Questa tripartizione verticale si diffonde proprio negli anni Trenta, rivelandosi particolarmente profonda nell'immaginario collettivo italiano (Rampini). Oltre allo schema

geografico, poi, i nostri intellettuali condividono uno schema sociale che permette loro di riconoscere gli Stati Uniti attraverso pochi tratti unificanti: il loro fascino, la segregazione delle minoranze, l'emancipazione delle donne, il materialismo sfrenato, il culto dell'oro e la produzione cinematografica.

Conclusione

IL SENSO DEL MITO AMERICANO

Al termine della ricerca è possibile trarre almeno due conclusioni: la prima di natura storica, la seconda tematica.

I primi quattro capitoli hanno dimostrato come il mito americano sia uno dei più longevi nella storia dell'Italia unita. La sua nascita è rintracciabile nelle riflessioni politiche dei pensatori risorgimentali, i quali consideravano la democrazia federale statunitense come una possibile forma di governo per la futura Italia unificata. Questo aspetto «politico» non è mai venuto meno nel corso dei decenni, ed è anzi stato l'elemento centrale di tutto il *corpus* mitologico.

Già Alexis De Tocqueville, nel 1835, affermava quasi profeticamente che «in America si trova molto di più dell'America».¹ Queste parole testimoniano la tendenza degli intellettuali europei a osservare la realtà degli Stati Uniti come uno «specchio dell'Europa»,² un *altrove* dove affinare la conoscenza della società e degli uomini del vecchio continente.

Negli anni Cinquanta, l'America entra nell'orizzonte politico italiano. Mentre il romanzo di Antonio Caccia rimane sostanzialmente isolato, nel 1853 l'editore Garofalo ristampa il saggio di Carlo Botta sulla lotta per l'indipendenza degli Stati Uniti,³ e tra le righe invita gli italiani a emulare i patrioti americani prendendo le armi contro l'invasore austro-ungarico; negli stessi anni, un numero impressionante di romanzi legati all'indipendenza degli Usa vengono tradotti in Italia in edizioni economiche, «facilitando il dialogo sulla libertà e sul patriottismo».⁴ Citando nuovamente Tocqueville, in Italia l'America è diventata «molto di più dell'America», trasformandosi in un simbolo della «libertà» intesa in senso politico.

I capitoli storici ci hanno fatto capire come la «libertà» teorizzata dai pensatori risorgimentali costituisca la radice centrale del mito, arricchitasi nel tempo con diverse sfumature. Ben presto, infatti, la «libertà» non è più soltanto politica: diventa anche geografica (con la frontiera

¹ TOCQUEVILLE Alexis De, *La democrazia in America*, cit. p. 11.

² Cfr. FERRERO Leo, *Amérique, le miroir grossissant de l'Europe*, cit.

³ BOTTA CARLO, *Storia dell'indipendenza degli Stati Uniti d'America*, Milano, Garofalo, 1853.

⁴ Cfr. WOODRESS James, *Uncle Tom's Cabin in Italy*, in LOMBARDO Agostino, *Italia e Stati Uniti nell'età del Risorgimento e della Guerra Civile*, cit.

da conquistare), giudiziaria (vi possono mettere piede anche gli esuli politici e i criminali) e soprattutto economica (con le opportunità di guadagno e l'assenza di privilegi di classe); una libertà totale, incondizionata, ammirata e inseguita da un numero crescente di sudditi del neonato regno d'Italia.

L'associazione «America-libertà» diviene così forte da sopravvivere persino ai gravi rivolgimenti culturali di inizio Novecento. Né la Grande Guerra né l'atteggiamento diplomatico promosso Wilson riescono a scalfire l'assioma; danni più consistenti li causò la crisi del 1929, ma non fu abbastanza per sradicare il sogno americano dall'immaginario collettivo della penisola.

Gli anni Trenta si aprirono con una fase di profonda rielaborazione, dovuta soprattutto agli scenari apocalittici offerti dalla Grande Depressione. Era evidente che la «libertà» americana non potesse più appoggiarsi sulla ricchezza materiale (distrutta dalla crisi), sulla frontiera (ormai conquistata) e sull'accoglienza (l'*Immigration Act* aveva chiuso le frontiere): rimaneva viva solamente la componente politica, e molti intellettuali cominciarono a vedere nella democrazia americana una risposta alla dittatura fascista. Pavese, Vittorini e gli altri «americanomani»⁵ completarono l'opera assegnando alla letteratura americana il compito di rivitalizzare la cultura italiana, proponendo gli schemi narrativi d'oltreoceano come modello da seguire per la realizzazione di un nuovo mondo senza la dittatura.

La «libertà», intesa nel senso più ampio possibile, fu dunque la componente più duratura del mito. Altri elementi, come il fascino esercitato dal sistema produttivo e l'interesse per la letteratura, sono stati invece soggetti a costanti ripensamenti.

Da un punto di vista economico, il mito americano è andato incontro a una «fase infantile» e a una «fase matura», da collocare rispettivamente durante la Grande Migrazione e la Grande Depressione. Secondo Francesco Durante, l'idea della ricchezza materiale degli Stati Uniti era stata saturata fino all'inverosimile nel corso dell'Ottocento, quando la cultura popolare e le campagne pubblicitarie delle compagnie di navigazione trasformarono l'America in una specie di Eden tacendo tutte le difficoltà ambientali del Nuovo Mondo.⁶ Per tutto l'Ottocento, l'economia degli Stati Uniti ha connotati puramente positivi; gli unici che si oppongono a questa visione sono i grandi proprietari terrieri, preoccupati dalla fuga di braccianti e mezzadri, e pochi intellettuali che si interessano attivamente alla vicenda: su tutti Edmondo De Amicis, col reportage *Sull'Oceano*, e Ferdinando Fontana, con l'inchiesta urbana *New-York*.

⁵ Neologismo coniato da Dominique Fernandez.

⁶ Cfr. DURANTE Francesco, *Introduzione* in MARAZZI Martino, *Little America: gli Stati Uniti e gli scrittori italiani del Novecento*, cit.

Sempre secondo Durante, la «fase matura» del mito nacque dalle turbolenze dell'incertezza politica dal 1918 al 1922. Non solo si moltiplicarono le testimonianze allarmanti degli italiani in America (si pensi a *Son of Italy* di Pascal D'Angelo o ai poemi di Arturo Giovannitti), ma molti pensatori presero le distanze dal sistema produttivo americano, criticando una ricchezza ottenuta a prezzo della spersonalizzazione degli operai e dell'alienazione di un'intera società. Le critiche al sistema economico americano divennero dominanti dal 1929 in poi, bilanciando quella visione sostanzialmente positiva degli Stati Uniti nata nell'Ottocento.

Come l'economia, anche la letteratura andò incontro a una progressiva rivalutazione. Sebbene molti romanzi fossero tradotti in italiano (abbiamo citato il caso de *La capanna dello zio Tom* della Stowe, ma anche *Moby Dick* di Melville e i racconti di Poe), la produzione americana viene considerata una sorta di «appendice» della letteratura britannica fino almeno agli anni Venti del Novecento.

Nonostante il primo manuale di letteratura americana risalga addirittura al 1884,⁷ Emilio Cecchi poteva ancora sostenere, nel 1935, che gli scrittori americani fossero in tutto e per tutto britannici, nella cultura come nella lingua (eccezion fatta per lo *slang*), senza particolari forme di autonomia.⁸ Idee replicate anche da Mario Praz, il quale, nella sua opera più famosa, aggiunge un'appendice di scrittori americani al canone britannico.⁹

Intorno al 1930, però, la letteratura americana viene progressivamente rivalutata. Un nutrito gruppo di studiosi si interessa alla vitalità narrativa statunitense: il promotore più attivo fu sicuramente Cesare Pavese, mentre il risultato più vistoso fu raggiunto da Vittorini con la pubblicazione dell'antologia che, secondo il curatore, doveva rendere l'idea del «nuovo tipo di uomo» che stava nascendo in America. Negli anni Trenta, l'importanza della letteratura cresce fino a che l'immagine artificiale, *immaginaria* degli Stati Uniti comincia a sovrapporsi a quella *reale*, resa da un numero di testimonianze sempre più scarse e superficiali.

La seconda conclusione, invece, è di natura tematica. Negli anni Trenta, il mito americano arriva a un'uniformità stilistica e contenutistica che non ha eguali. Per circa un decennio, scrittori con orientamenti politici diversi condivisero le medesime idee e gli identici stilemi per parlare degli Stati Uniti; abbiamo quindi cercato una spiegazione per un fenomeno così particolare, dando risposta a tre domande principali.

⁷ STRAFFORELLO Gustavo, *Manuale di letteratura americana*, Milano, Hoepli, 1884.

⁸ Cfr. CECCHI Emilio, *Scrittori inglesi e americani*, Milano, Mondadori, 1935.

⁹ Cfr. PRAZ Mario, *Storia della letteratura inglese*, Firenze, Sansoni, 1935.

Perché gli intellettuali avversi al regime, indipendentemente dal loro pensiero politico, guardarono agli Stati Uniti e non all'Unione Sovietica come speranza liberatrice contro le tirannie di Hitler e Mussolini? Perché fascisti e antifascisti condivisero senza problemi dei giudizi simili riguardo agli *States*? E quali conseguenze ebbe, nell'Italia post-bellica, un dibattito così uniforme e diffuso?

La prima domanda trova un'efficace risposta nel saggio di Fernandez, il quale riesce a illuminare il «paradosso» in poche righe:

il mito dell'America poggia fin dagli inizi su un paradosso: se conseguente con se stessa, la sinistra italiana non avrebbe scelto gli Stati Uniti come terra d'esilio. Li ha scelti però per solidarietà sentimentale con gli emigrati di Sicilia e Calabria, e per reazione contro le ingiurie rivolte dalla propaganda fascista all'indirizzo della giudeo-plutocrazia di New York. All'indomani della liberazione, è normale che la contraddizione esploda: la sinistra marxista rivela la sua vera patria, la Russia sovietica, e gli Stati Uniti si rivelano per quello che sono: una potenza economico-finanziaria con fini imperialisti.¹⁰

Furono dunque circostanze eccezionali a fare dell'America negli anni Trenta la terra delle libertà per eccellenza. Scrittori di orientamento socialista, comunista, cattolico e liberale guardarono agli Stati Uniti come a un modello a cui ispirarsi per il futuro democratico dell'Italia; la fondazione della *Mazzini Society*, per esempio, testimonia il grado di ammirazione verso Washington, mentre le traduzioni degli americanisti (poi confluite in *Americana*) dimostrano l'«empatia» verso una nazione martellata dalla propaganda di regime. In fondo, come sostiene Fernandez, «ogni popolo oppresso ha bisogno di trasferirsi, con l'immaginazione in un mondo migliore», e per gli intellettuali italiani non poteva che essere l'America.

Altro aspetto singolare del mito americano è legato alla somiglianza di pareri che si possono ritrovare tanto negli scrittori vicini al regime quanto tra gli antifascisti dichiarati. Nell'ultimo capitolo abbiamo potuto individuare, ad esempio, una forte unanimità nel giudizio sull'emancipazione femminile, ma anche sullo stato delle minoranze afro-americane e italiane. Laddove i pareri si fanno molto negativi, tutti gli scrittori presi in esame danno l'impressione di non riuscire a giustificare le usanze degli Usa, considerate troppo lontane dalle proprie abitudini europee. Insomma, l'alterità americana, che affascinava in letteratura e stupiva a livello politico, produceva anche una forte repulsione verso alcuni aspetti culturali che non potevano essere compresi del tutto.

¹⁰ FERNANDEZ Dominique, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani (1930-50)*, cit., p. 112.

Questa uniformità trasversale di giudizi non può però essere ridotta alla semplice distanza culturale tra Italia e Stati Uniti. Un ruolo non secondario è stato svolto dal cinema, che negli anni Venti e Trenta aveva plasmato un nuovo modo di guardare all'America imprimendo, sulla pellicola, un grado di uniformità culturale senza precedenti. Basti pensare a *Metropolis* (1927) di Fritz Lang, che si risolve in una requisitoria contro il classismo urbano americano, e che ebbe un impatto considerevole sull'immaginario collettivo italiano.

Infine, Marazzi ha ragione nell'affermare che la conoscenza effettiva degli Stati Uniti nel ventennio andò progressivamente scemando.¹¹ Le difficoltà nell'ottenere i visti dalle autorità italiane e da quelle americane ridussero considerevolmente le testimonianze di valore prodotte dai viaggiatori; la censura del regime, inoltre, limitò tanto la penetrazione dei libri e delle pellicole quanto degli scritti degli esuli in America, come Salvemini e Borgese, i quali proponevano una descrizione lucida e ragionata degli Stati Uniti. Così facendo l'altrove americano, già provato dalla crisi finanziaria del '29, si ridusse a «una serie di imbarazzanti stereotipi».

La compenetrazione di tre elementi (la distanza culturale, il cinema, la scarsa conoscenza degli Stati Uniti) fece sì che gli intellettuali trovassero, nelle discussioni sull'America, un terreno comune che favorisse il dibattito. Come disse Ferrero, gli Stati Uniti erano lo specchio d'Europa, e anche in Italia si sfruttò questo *altrove* per riflettere sulla vita e sulla cultura al tempo del regime. Se i filofascisti potevano criticare gli Stati Uniti contrapponendoli all'«Italia *felix*», gli antifascisti potevano proporre la democrazia di Washington come cura per la dittatura: insomma, l'America divenne un campo di battaglia ideologico dove continuare lo scontro tra sostenitori e oppositori del regime.

Resta da chiedersi, infine, che cosa resti del mito americano dopo la seconda Guerra Mondiale. L'associazione America-libertà sopravvisse al conflitto e al regime, diventando fondamentale per l'orizzonte culturale italiano. Se fino ad *Americana* di Vittorini erano stati gli intellettuali a guardare all'America, distorcendone i contorni fino all'idealizzazione, dopo lo sbarco in Sicilia fu l'esercito degli Stati Uniti ad arrivare in Italia, manifestandosi come forza di liberazione democratica ma anche come potenza bellica e imperialista. La «libertà» americana del secondo Dopoguerra, ben diversa da tutte le versioni precedenti, sarebbe sorta da un contrasto tra la memoria della Liberazione e l'incubo dell'imperialismo culturale, divenendo uno dei dibattiti più importanti del nuovo contesto democratico italiano.

Insomma, l'idealizzazione eccessiva degli anni Trenta andò incontro a un progressivo ripensamento strutturale. Già in tempo di guerra i «fautori del mito» cominciarono a ridimensionare

¹¹ Cfr. MARAZZI Martino, *Little America. Gli Stati Uniti e gli scrittori italiani del Novecento*, cit.

l'importanza del mito americano, e dopo le vivaci discussioni sul "Politecnico" si sentì il bisogno di riprendere il contatto con la realtà americana.¹²

Senza dubbio, l'uniformità degli anni Trenta lasciò una corposa eredità al dibattito culturale del Dopoguerra. L'infatuazione per la letteratura americana sarebbe cresciuta fino al 1950, e l'esigenza di conoscere meglio gli Stati Uniti avrebbe portato a una netta ripresa della letteratura odepórica, coinvolgendo professori come Piovene¹³ e giovani scrittori come Parise.¹⁴ Gli anni Trenta avevano insegnato a utilizzare l'America «per illustrare una certa concezione dell'uomo», come strumento di misurazione dell'esistenza nella modernità: nel dopoguerra, venuta a mancare la furibonda lotta ideologica promossa dal regime, si utilizzò quanto era stato scritto non per appassionarsi pro o contro l'America, ma per cercare di capirla e forse conoscerla.

Ovviamente, anche gli aspetti «negativi» del mito americano lasciarono solchi profondi nel Dopoguerra. La feroce campagna anti-americana e anti-semita, che cominciò attorno al 1935 e subì una violenta accelerazione con le leggi razziali del 1938, non rimase senza conseguenze dopo la fine della dittatura mussoliniana. Sarebbe interessante ricercare gli elementi di continuità tra le critiche degli anni Trenta e quelle degli anni Cinquanta.

Inoltre, l'embargo culturale promosso dalle *majors* cinematografiche dopo la promulgazione delle leggi razziali fu, secondo alcuni studiosi, un fenomeno fondamentale per lo sviluppo del Neorealismo, che nell'immediato Dopoguerra avrebbe rivoluzionato la tecnica cinematografica;¹⁵ altri spunti si potrebbero rinvenire nelle testimonianze dei nuovi intellettuali degli anni Cinquanta, che avevano una conoscenza sempre meno diretta del regime e quindi potevano muoversi più liberamente nei confronti dell'America.

Questo rapido sguardo oltre il «limite» del 1942 lascia intendere che gli anni Trenta non siano stati un punto d'arrivo, ma piuttosto una tappa fondamentale nell'evoluzione storica del mito americano. Un decennio caratterizzato da un'eccezionale uniformità di pensieri e giudizi, che penetrarono nella società idealizzando o respingendo la cultura americana. Grazie ai testi è stato possibile non solo valutare la continuità del mito, ma anche l'effettiva validità dell'America come «specchio», unità di misura, pretesto per continuare a riflettere su di sé a livello culturale ed esistenziale.

¹² Cfr. FERNANDEZ Dominique, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani (1930-50)*, cit.

¹³ PIOVENE Guido, *De America*, Milano, Garzanti, 1953.

¹⁴ PARISE Goffredo, *New York*, Milano, Rizzoli, 1978. L'edizione contiene anche una serie di lettere scritte durante il primo viaggio dell'autore lungo la East Coast, nel 1961.

¹⁵ Cfr. TARQUINI Alessandra, *Storia della cultura fascista*, Bologna, Il Mulino, 2011.

SOMMARIO

Introduzione.....	3
AMERICA TERRA PROMESSA	6
1. Ellis Island da Garibaldi alla Grande Migrazione	9
2. Antonio Caccia: la prima America letteraria (1850).....	13
3. Le origini del mito ottocentesco. Il Risorgimento studia l'America (1850-70).....	16
4. I figli dell'Italia (1870-1880).....	19
5. Edmondo De Amicis, reporter degli emigranti (1880-1884).....	22
6. Il 1884, l'anno zero dell'emigrazione italiana.....	28
7. L'America, la Bibbia, le donne	36
8. I numeri della Grande Migrazione.....	43
IL PROIETTILE, IL NIDO, LA PAURA ROSSA.....	46
1. Il radicalismo negli Stati Uniti	47
2. Il nido dell'emigrato	53
3. <i>Living in Little Italy</i>	58
4. La lirica delle colonie.....	64
5. I futuristi e l'America	69
6. L'orazione di Giovannitti.....	72
7. L'idealismo di Wilson.....	77
8. La paura rossa.....	81
9. <i>The Italian mafia</i> . Stereotipi e romanzi polizieschi.....	83
10. Pirandello in America.....	85
11. Il mito italiano dell'America prima del Ventennio: una conclusione temporanea.....	88
PARLARE D'AMERICA.....	94
1. Gli effetti dell' <i>Immigration Act</i>	95
2. La diplomazia parallela.....	99
3. Mito americano e tracollo finanziario	103
4. Il nuovo decennio. Pavese, Prezolini e l'America	105
5. L'America degli scrittori italiani (1930-39).....	110
6. Gli orgogliosi e i fuoriusciti.....	111
7. Qualche altra cosa sulle colonie in America	117

AMERICA D'INCHIOSTRO.....	122
1. Un futurista a New York. Prosa sperimentale e impressioni di Depero	124
2. Il dissenso d'oltreoceano. La prosa disillusa di Giuseppe Antonio Borgese.....	128
3. Giovane, idealista, lucido. Il viaggio di Mario Soldati	130
4. L'ultimo epigono: Fausto Maria Martini e il documentario urbano	132
5. Intossicarsi di parole: <i>Gog</i> di Giovanni Papini.....	133
6. Morire a Santa Fe. Le impressioni di Leo Ferrero	135
7. Tutto contro l'America. Julius Evola e il modernismo	139
8. Emilio Cecchi, il «raffinato elzevirista».....	141
9. Moravia e gli articoli contro l'America	144
10. Traduttori, simpatizzanti, ammiratori.....	146
11. Pavese, il fondatore del mito.....	149
12. La chiusura del periplo. <i>Americana</i> di Vittorini	150
UN MITO CHE RESPIRA	153
1. L'America come mito.....	153
2. California e affini	160
3. Gli emigrati italiani.....	164
4. Le donne americane, ovvero la critica all'emancipazione femminile	167
5. Harlem, lo specchio dell'Etiopia.....	170
6. Da New York alla provincia.....	173
7. America «terra un po' matta»	178
8. Il cinema come arte americana.....	181
9. Una mappa mentale del mito	188
IL SENSO DEL MITO AMERICANO	191

BIBLIOGRAFIA

Testi

- BARZINI Luigi jr., *Nuova York*, Milano, Agnelli, 1931.
- BARZINI Luigi jr., *O America!*, prima ed. 1938, Milano, Mondadori, 1974.
- BORGESE Giuseppe Antonio, *Atlante americano*, Firenze, Vallecchi, 2007.
- CACCIA Antonio, *Europe ed America: scene della vita dal 1848 al 1850*, Monaco, Franz, 1850.
- CANTÙ Cesare, *Portafoglio d'un operaio*, Milano, Galli, 1871.
- CAUTELA Giuseppe, *Moon Harvest*, New York, Lincoln MacVeagh, 1925.
- CECCHI Emilio, *Saggi e viaggi*, a cura di GHILARDI Margherita, Milano, Mondadori, 1997.
- CIPRIANI Leonetto, *Avventure della mia vita*, Bologna, Zanichelli, 1934.
- D'ANGELO Pascal, *Son of Italy*, trad. it. PENDOLO Sonia, Salerno, Il Grappolo, 2003.
- DE AMICIS, *Poesie*, Milano, Treves, 1882.
- DE AMICIS, *Sull'Oceano*, Milano, Treves, 1889.
- DEPERO Fortunato, *Un futurista a New York*, Siena, Editori del Grifo, 1990.
- EVOLA Julius, *Rivolta contro il mondo moderno*, Milano, Hoepli, 1934.
- FANTE John, *Wait until spring, Bandini*, New York, 1938. Trad. it. MONICELLI Giorgio, *Aspetta primavera, Bandini*, Milano, Mondadori, 1948.
- FERRERO Leo, *Amérique, le miroir grossissant de l'Europe*, Parigi, Redier, 1939.
- FERRERO Leo, *Diario di un privilegiato sotto il fascismo*, Torino, Vagliotti, 1946.
- FONTANA Ferdinando, *New-York*, Milano, Galli, 1884.
- GIOVANNITTI, Arturo, *The collected poems*, New York, Ayer, 1962.
- MARTINI Fausto Maria, *Si sbarca a New York*, Salerno, Antenore, 2008.
- PAPINI Giovanni, *Gog*, in *Opere di Giovanni Papini*, IX, Firenze, Vallecchi, 1931.
- PASCOLI Giovanni, *Primi poemetti*, quarta edizione, 1904.
- PIRANDELLO Luigi, ABBA Marta, *Lettere*, a cura di ORTOLANI Benito, Milano, Mondadori, 1995.
- SALVEMINI Gaetano, *Dai ricordi di un fuoriuscito (1922-33)*, a cura di FRANZINELLI Mimmo, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.
- SILONE Ignazio, *Fontamara*, Milano, Mondadori, 1999 (prima edizione 1948).
- SOLDATI Mario, *America primo amore*, Firenze, Bemporad, 1935.
- STOWE Harriet Beecher, *Uncle Tom's Cabin*, Boston, John P. Jewett Company, 1852. Trad. it. *La capanna dello zio Tom*, Torino, stabilimento tipografico Fontana, 1852.

- TRESCA Carlo, *Autobiography*, New York, ed. John D. Calandra Italian-American Institute, 2003.
- VENTURA Luigi Donato, *Peppino il lustrascarpe, edizione trilingue*, Milano, FrancoAngeli, 2008.
- VITTORINI Elio, *Americana*, Firenze, Bemporad, 1941.

Bibliografia critica

- AFASSIO GRIMALDI Ugoberto, *Il re buono*, Milano, Feltrinelli, 1970.
- ALFONSI Ferdinando, *Alberto Moravia in America: un quarantennio di critica*, Catanzaro, Carello, 1984.
- ALVI Geminello, *Il secolo americano*, Milano, Adelphi, 1998.
- AUDENINO Patrizia, TIRABASSI Maddalena, *Migrazioni italiane. Storia e storie dall'Ancien Régime a oggi*, Milano, Mondadori, 2008.
- BALDINI Alexandra, *Gli antifascisti italiani in America, 1942-44*, *Militärgeschichtliche Zeitschrift*, 2, p. 288, 1990.
- BARDASCINO Alex, *Borgese e le lettere a Mussolini: un rifiuto etico e ideologico del fascismo*, consultato su academia.edu il 18 settembre 2018.
- BARONI Daniele, VITTA Maurizio, *Storia del design grafico*, Milano, Longanesi, 2003.
- BARZINI Luigi, *Da Parigi a Pechino in sessanta giorni*, Milano, Mondadori, 1970.
- BERGSTROM Janet, *Murnau, Movietone and Mussolini*, "Movie History", 2005, p. 187-204.
- BERNARDINI Jacopo, *L'omicidio di un principio. Gaetano Bresci l'attentatore del re e l'Italia nella "crisi di fine secolo"*, consultato il 22 giugno 2018 sul sito della rivista "Parentesi Storiche".
- BERTONE Giorgio, *La patria in piroscifo. Il viaggio di Edmondo De Amicis*, Genova, Herodote, 1983.
- BORGESE Giuseppe Antonio, *Goliath. The march of fascism*, New York, 1937.
- CALVINO Italo, *Autobiografia di uno spettatore*, Torino, Einaudi, 1974.
- CARETTO Ennio, *L'offensiva degli intellettuali caldeggiata dall'ambasciatrice Luce. Una diplomazia anticomunista*, "Corriere della Sera", 17 aprile 2005.
- CARLUCCIO Giulia, MALAVASI Luca, VILLA Federica, *Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche*, Roma, Carocci, 2015.
- CASTRONUOVO Valerio, *La stampa italiana dall'Unità al fascismo*, Milano, Laterza, 1970.
- CECCHI Emilio, *Scrittori inglesi e americani*, Milano, Mondadori, 1935.
- CROCE Benedetto, *Di un carattere della più recente letteratura italiana*, in *La letteratura della nuova Italia*, Milano, Laterza, 1914.
- D'ACQUAVIVA Vincenzo, *Il sogno americano e... l'altramerica*, Milano, Laterza, 2000.
- DALLA TERZA Dante, *Da Vienna a Baltimora: la diaspora degli intellettuali europei negli Stati Uniti d'America*, Roma, Editori Riuniti, 2001.
- DE BIASIO Anna, *Appunti sui primi studi americanistici in Italia: Gustavo Stafforello e il suo manuale di letteratura americana (1884)*, Venezia, Ca' Foscari, 2000.
- DI BERARDO Stefano, *La poesia dell'azione. Vita e morte di Carlo Tresca*, Milano, FrancoAngeli, 2013.

- DIGGINS John Patrick, *Mussolini and fascism: a view from America*, Princeton University Press, 1978.
- DRAGOSEI Francesco, *Lo squalo e il grattacielo: miti e fantasmi dell'immaginario americano*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- DUFFIELD Marcus, *Mussolini's American Empire*, "Harper's", 159, 1929, p. 661.
- DURANTE Francesco, *Italoamericana: the literature of the great migration, 1880-1943*, Oxford University Press, 2014.
- FERME Valerio, *Cesare Pavese and Anthony Chiuminatto: their correspondence*, Michigan State University Press, 2008.
- FERNANDEZ Dominique, *Il mito letterario dell'America negli scrittori italiani (1930-50)*, trad. it. ZACCARIA Alfonso, Caltanissetta, Sciascia, 1969.
- FERRERO Guglielmo, *Fra i due mondi*, Milano, Treves, 1913.
- FERRERO LOMBROSO Gina, *Il diario di un privilegiato*, Torino, Vagliotti, 1946.
- FONTANELLA Luigi, *La parola transfuga: scrittori italiani in America*, Firenze, Cadmo, 2003.
- FONTANELLA Luigi, *Tozzi in America*, Roma, Bulzoni, 1986.
- FRANZINA Emilio, *Dall'Arcadia all'America. Attività letterarie ed emigrazione*, Milano, Mondadori, 1996.
- FRANZINA Emilio, *Gli italiani al Nuovo Mondo: l'emigrazione italiana in America (1492-1942)*, Milano, Mondadori, 1995.
- FREZZA BICOCCHI Daria, *Propaganda fascista e comunità italiane in USA: la Casa Italiana alla Columbia University*, "Studi Storici", XI, 4, 1970.
- GAROSCI Aldo, *Storia dei fuorusciti*, Milano, Laterza, 1953.
- GIACHERY Emerico, *Trittico pascoliano*, Roma, Bulzoni, 1989.
- GIUFFRÈ Alberto, *Un'altra America*, Padova, Marsilio, 2016
- HOBBSAWM Eric John, *The age of Extremes: the short Twentieth Century, 1914-1991*, New York, Pantheon Books, 1994. Trad. it. NICOTRA Orazio, *Il secolo breve*, Milano, Rizzoli, 1995.
- LAWRENCE David Herbert, *Studies in classic American literature*, Cambridge University Press, 1924.
- LIVINGSTON Arthur, *Italo-American fascism*, "Survey", 57, p. 738.
- LOMBARDO Agostino, *Italia e Stati Uniti nell'età del Risorgimento e della Guerra civile*, Firenze, La Nuova Italia, 1969.
- LUCONI Stefano, *La diplomazia parallela. Il regime fascista e la mobilitazione politica degli italo-americani*, Milano, FrancoAngeli, 2000.
- LUCONI Stefano, *L'importanza dell'opera di Giuseppe Verdi per le comunità italo-americane*, Musei Capitolini, Roma, 10 ottobre 2013, consultato il 27 giugno 2018 sul portale *AltreItalie*.
- LUTI Giorgio, *La letteratura nel ventennio fascista. Cronache letterarie tra le due guerre*, Torino, Einaudi, 1966.

- MACK SMITH Denis, *Garibaldi. A great life in brief*, Londra, Knopf, 1956. Trad. it. VALDI Giuseppe, *Garibaldi. Una grande vita in breve*, Milano, Mondadori, 1963.
- MARCHIANÒ Antonia, «Americana» di Vittorini tra audace sconfinamento letterario e proibito percorso editoriale, XIV Congresso dell'Associazione degli Italianisti, Genova, 2010.
- MARAZZI Martino, *A occhi aperti. Letteratura dell'emigrazione e mito americano*, Milano, FrancoAngeli, 2011.
- MARAZZI Martino, *La lente prismatica. La vita sfuggente di L.D. Ventura e la propagginazione di un testo*, Milano, FrancoAngeli, 2011.
- MARAZZI Martino, *Little America: gli Stati Uniti e gli scrittori italiani del Novecento*, Milano, Marcos y Marcos, 1997.
- MARAZZI Martino, *Voices of Italian American. A history of early Italian American Literature with a critical anthology*, Foldham University Press, 2012.
- MARINO Cesare, *Dal Piave al Little Bighorn. La straordinaria storia del conte Carlo Camillo di Rudio*. Brescia, Tarantola, 2010.
- MARRARO Howard Rosario, *Italia e Stati Uniti nell'età del Risorgimento e della Guerra civile*. Atti del II Symposium di Studi Americani, Firenze, La Nuova Italia, 1970.
- MARTELLI Sebastiano, *America, emigrazione e follia nell'opera di Pirandello*, a cura di MIGNONE Mario, *Pirandello in America*, Atti del Simposio Internazionale, Università Statale di New York, Stony Book, 1986.
- MASSARA Giuseppe, *Americani. L'immagine letteraria degli Stati Uniti in Italia*, Palermo, Sellerio, 1984.
- MATTESINI Francesco, *Dai solariani agli ermetici. Studi sulla letteratura degli anni Venti e Trenta*, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 1989
- MEDA Ambra, *Al di là del mito. Scrittori italiani in viaggio negli Stati Uniti*, Firenze, Vallecchi, 2011.
- MEDA Ambra, *Giuseppe Antonio Borgese pellegrino appassionato: cronache e racconti di viaggio*, Edizioni dell'Università di Parma, 2006.
- MERCURI Lamberto, *Mazzini News. L'organo della Mazzini Society (1941-42)*, Foggia, Bastogi, 1999.
- MURIALDI Paolo, *La stampa del regime fascista*, Milano, Laterza, 1986.
- NOLTE Ernst, *Der europaische Buergerkrieg 1917-19-45. Nationalsozialismus und Bolschewismus*, Berlino, Propylaen Verlag, 1998. Trad. it. COPPELLOTTI Filippo, *Nazionalismo e bolscevismo. La guerra civile europea 1917-1945*, Firenze, Sansoni, 1989.
- OPERTI Piero, *Introduzione a FERRERO Leo, Diario di un privilegiato sotto il fascismo*, Torino, Vogliotti, 1946.
- PARISE Goffredo, *New York*, Milano, Rizzoli, 1978.
- PASI Paolo, *Ho ucciso un principio. Vita e morte di Gaetano Bresci, l'anarchico che sparò al re*, Milano, Elèuthera, 2014.
- PETACCO Arrigo, *L'anarchico che venne dall'America. Storia di Gaetano Bresci e del complotto per uccidere Umberto I*, Milano, Mondadori, 2002.
- PIERINI Marco, *L'universo futurista in America*, "La Repubblica", 23 febbraio 2014.

- PIOVENE Guido, *De America*, Milano, Garzanti, 1953.
- PRAZ Mario, *Storia della letteratura inglese*, Firenze, Sansoni, 1935.
- ROLLE Alexander Francis, *The American Italians: their history and culture*, Oklahoma University Press, 1972. Trad. it. MAFFI Querino, Milano, Mondadori, 1973.
- ROSE Barbara, *America and Futurism*, Columbia University Press, trad. it. LUNARDI Laura.
- SALVEMINI Gaetano, *Lettere americane (1927-49)*, Roma, Donizelli, 2015.
- SCHMITT Carl, *Le categorie del politico: saggi di teoria politica*. A cura di MIGLIO Gianfranco, SCHIERA Pierangelo, Bologna, Il Mulino, 1972.
- SCHMITT Carl, *Il Nomos della terra nel diritto internazionale dello «jus publicum europaeum»*, a cura di CASTRUCCI Emanuele, Milano, Adelphi, 1998.
- SCHONBACH Morris, *Native American Fascism during the 1930s and 1940s: a study of its roots, its growth, and its decline*, New York, Taylor and Francis, 1985.
- TARQUINI Alessandra, *Storia della cultura fascista*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- TESTI Arnaldo, *Il secolo degli Stati Uniti*, Bologna, Il Mulino, 2008.
- TOCQUEVILLE Alexis de, *La démocratie en Amérique*, Parigi, 1835-40. Trad. it. MATTEUCCI Nicola, Torino, Utet, 2007.
- TRESCA Carlo, *Attentato a Mussolini, ovvero il segreto di Pulcinella*, Milano, Il Martello, 1920.
- TROPEANO Giuseppe, *La fine dell'America. (L'ultimo aspetto dell'emigrazione)*, Napoli, Società Editrice Partenopea, 1917.
- VALERIO Anthony, *Valentino and the Great Italians*, Boston, Freundlich Books, 1986.