



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Scuola di Dottorato in SCIENZE LINGUISTICHE, FILOLOGICHE E LETTERARIE

Indirizzo: Unico

Ciclo: XXVIII

**HOLLYWOOD DI CARTA.
L'AMERICANISMO NEI REPORTAGES ITALIANI DEGLI ANNI
TRENTA**

Direttore della Scuola: Prof.ssa Rosanna Benacchio

Coordinatore d'indirizzo: Prof. Guido Baldassarri

Supervisore: Prof. Emanuele Zinato

Dottoranda: FEDERICA DITADI

Così come la Grecia antica prese coscienza di sé e della propria relatività nello scontro contro i persiani, l'Europa moderna [...] prese coscienza di sé e insieme della relatività, con la scoperta dell'America e con l'avvio imperialistico dell'unificazione planetaria.
(F. Orlando, *L'altro che è in noi*)

INDICE

ABSTRACT	7
INTRODUZIONE	9
AVVERTENZA	37
Capitolo I. LE ORIGINI DEL MITO AMERICANO IN ITALIA	39
Capitolo II. IL GENERE E GLI AUTORI. I REPORTAGE NARRATIVI DI BORGESSE, CECCHI, MORAVIA E SOLDATI	93
Capitolo III. AMERICA, AMERICA	145
1. When? Tempi moderni	145
2. Where? La giungla urbana	181
3. Who? I nuovi adam e eva	215
4. What? L'opera d'arte nella società dell'immagine	249
5. Why? Scarto e feticcio	283
BIBLIOGRAFIA	315

ABSTRACT

Questa tesi ha come obiettivo la ricostruzione dell'immagine degli Stati Uniti nell'Italia degli anni Trenta attraverso la campionatura di quattro reportages: *America primo amore* (1935) di Mario Soldati, *Atlante americano* (1936) di Giuseppe Antonio Borgese, *Stati Uniti. 1936* (1939) di Alberto Moravia e *America amara* (1939) di Emilio Cecchi. Le opere vengono analizzate da un punto di vista tematico e, limitatamente al Capitolo III, come se fossero un unico testo, prodotto da un generico "reporter", portavoce dell'immaginario italiano.

Adottando un orizzonte di studi a cavallo tra l'imagologia, la storia della letteratura odepórica e gli Studi culturali, questo lavoro fa della scrittura letteraria uno strumento di indagine capace di far emergere gli stereotipi e i dispositivi di straniamento propri dell'immaginario collettivo. L'America diventa una metafora spaziale della precoce modernizzazione e del primo contatto degli intellettuali italiani con la cultura dei consumi; quadro reso ancora più complesso, a cavallo della Crisi del '29, dalle diverse modalità con cui la nascente società di massa era rilevata nell'Italia fascista.

Paper Hollywood. Americanism in Italian Reportages of 30's

My dissertation aims at retracing the concept of the United States within the Italian panorama during the 30's through the sampling of four *reportages*: Mario Soldati's *America primo amore* (1935), Giuseppe Antonio Borgese's *Atlante americano* (1936), Alberto Moravia's *Stati Uniti. 1936* (1939), and Emilio Cecchi's *America amara* (1939).

The focus of the study is the heterogeneous genre of reportage: works are analyzed thematically and, in chapter 3, as if they were only one text drawn by a general "reporter", spokesman of the Italian imagination with its stereotypes and system of alienation.

By using the literary discourse as a research tool so as to highlight the imaginative system of a community, this study can be placed amongst imagology, history of literature about travels and cultural studies. Thus America becomes a spatial metaphor of precocious modernity. It also stands for the first approach Italian intellectuals had towards consumerism. Over the economic crisis of 1929, this scenario becomes even more complex and bleary due to different ways through which mass society could unfold within Fascist Italy.

INTRODUZIONE

1. Presentazione della tesi

L'obiettivo di questo lavoro è quello indagare l'immagine degli Stati Uniti nell'Italia degli anni Trenta attraverso l'analisi di quattro reportages di questo periodo, ovvero *America primo amore* di Mario Soldati (1935), *Atlante americano* di Giuseppe Antonio Borgese (1936), *Stati Uniti. 1936* di Alberto Moravia (1939) e *America amara* di Emilio Cecchi (1939).

La scelta dell'arco cronologico deve essere posta in relazione con il ruolo che gli Stati Uniti si stavano accingendo ad assumere: se negli anni Venti, in virtù di una egemonia economica, l'America non solo si afferma come emblema del progresso ma anche acquisisce il ruolo di potenza mondiale, scalzando l'Europa; il decennio successivo, aprendosi con la Crisi del '29, vede questa immagine essere messa in dubbio. Inoltre, oltreoceano, la cultura dei consumi di massa, nata nelle gallerie commerciali parigine e celebrata nelle Esposizioni universali, esplose, anticipando, per alcuni aspetti la condizione postmoderna; mentre nel Vecchio Mondo, la sua presenza è camuffata nelle forme irrigidite o di secolari tradizioni e costumi o, in alcuni casi, dei totalitarismi.

Questo quadro è reso ancora più complesso se posto in relazione con la situazione storico-politica italiana dove la presenza di un regime dittatoriale e il conseguente controllo dei mezzi di comunicazione hanno fortemente influito sull'immaginario collettivo, riversando una sorta di diffidenza nei confronti dell'America ma senza essere in grado di bloccare completamente il fascino che attraverso i film, le fotografie e la letteratura continua a trapelare.¹

Rispetto agli studi fino ad ora pubblicati, aventi oggetti di ricerca il reportage italiano e l'immaginario americano, l'elemento più innovativo di questa ricerca riguarda il metodo

¹ Cfr. U. ECO, *Il mito americano di tre generazioni antiamericane* in [a cura di] C. CHIARENZA, W. L. VANCE, *Immaginari a confronto*, Venezia, Marsilio, 1992, p. 15: «Credo tuttavia che il capitolo più interessante della storia di questo “sguardo italiano sugli Stati Uniti” sia quello sul periodo in cui gli Stati Uniti dovevano essere visti con diffidenza, e cioè il periodo fascista. Solo comprendendo bene che cosa è avvenuto in quel periodo si potrebbe tracciare meglio il capitolo successivo: e cioè quello sul modo in cui l'America è stata vista, dal dopoguerra agli anni Settanta».

adottato per l'esame dei testi nel Capitolo III: si è deciso non solo di analizzare i quattro reportages da un punto di vista tematico, ma anche di eliminare le singole autorialità, guardando alle opere sopra citate come se fossero un unico macrotesto scritto da un generico "reporter", "viaggiatore" o "narratore" così da far emergere con maggior chiarezza l'immagine che in Italia si aveva degli Stati Uniti.²

2. Campo di ricerca e studi

Il campo di indagine che questo lavoro presuppone è quello della rappresentazione dell'Altro e dell'Altrove, tema al quale sono dedicati numerosi studi, molti dei quali sviluppatosi a partire dalla seconda metà del Novecento, ovvero dopo il cambiamento della percezione dello spazio globale, conseguenza della caduta del Muro di Berlino e della fine del mondo diviso in blocchi: i conflitti tra culture, determinati sia dalle migrazioni di massa che dallo «scontro di civiltà»³ hanno portato diverse discipline a riflettere sulle problematiche legate all'intercultura e all'identità.⁴

In ambito umanistico, il quesito «come comportarsi nei confronti dell'altro?»⁵ è stato affrontato da diversi modelli critici: un primo esempio può essere individuato nella classificazione delle culture, da parte di alcuni esponenti della scuola di Tartu, in modelli tipologici sulla base dello studio degli elementi marcati culturalmente o scartati dalla sfera culturale;⁶ un secondo caso è costituito dal paradigma postcoloniale il quale

² La decisione di eliminare l'autorialità non deve essere posta in relazione con la *morte dell'autore* teorizzata da Roland Barthes nell'omonimo saggio del 1968 nel quale si sanciva la piena libertà del lettore di fronte al testo; nonostante non vi siano studi di comparatistica che eliminano l'autorialità, questa ricerca afferisce a questo paradigma di studi e non a quello strutturalista e post-strutturalista. Cfr. M. FOUCAULT *Che cos'è un autore?* nel quale viene analizzata la costruzione e il funzionamento dell'autorialità nella cultura occidentale.

³ Cfr. S. P. HUNTINGTON, *Lo scontro delle civiltà e il nuovo ordine mondiale*, Milano, Garzanti, 2000, p. 10: «Le grandi divisioni dell'umanità e la fonte di conflitto principale saranno legata alla cultura. Gli Stati nazionali rimarranno gli attori principali nel contesto mondiale, ma i conflitti più importanti avranno luogo tra nazioni e gruppi di diverse civiltà. Lo scontro di civiltà dominerà la politica mondiale. Le linee di faglia tra le civiltà saranno le linee sulle quali si consumeranno le battaglie del futuro».

⁴ Per approfondimenti Cfr. F. REMOTTI, *Contro identità*, Roma, Laterza, 1997

⁵ T. TODOROV, *La conquista dell'America. Il problema dell'«altro»*, Torino, Einaudi, 1984 p. 6

⁶ Cfr. V. V. IVANOV, J. M. LOTMAN, V. N. TOPOROV, V. A. USPENSKIJ, *Tesi sullo studio semiotico della cultura*, Parma, Pratiche, 1980, pp. 35-39: «Presupposto dello studio della cultura è che tutta l'attività umana interessata alla produzione, allo scambio e alla conservazione dell'informazione possieda una certa unità [...] L'opposizione "natura-cultura" è, altresì solo una interpretazione particolare, storicamente condizionata, dell'antitesi inclusione-esclusione [...] A descriverle da un punto di vista esterno, la cultura e la non-cultura appaiono come sfere reciprocamente condizionate e bisognose l'una

ha come oggetto di analisi gli stereotipi che soggiacciono all'immagine che l'Occidente ha dell'Oriente al fine di dimostrare come il parlare di culture altre in Europa coincida di fatto con il parlare della cultura occidentale stessa.⁷ Infine un terzo approccio è quello legato agli studi imagologici, branca della comparatistica sviluppatasi soprattutto in Germania, Francia e Olanda che indaga le immagini culturali che i popoli hanno di sé stessi e degli altri così da risalire al valore ideologico e politico propri dell'opera letteraria, intesa come luogo in cui si condensano le idee che un autore condivide con l'ambiente sociale e culturale in cui vive.⁸

Un caso affine a quello che in questa sede verrà trattato, ovvero il rapporto tra Vecchio e Nuovo Mondo, è dedicato il saggio di Cvetan Todorov *La conquista dell'America. Il problema dell'«altro»* (1982) nel quale l'azione dei *conquistadores* viene ricondotta a due tipi comportamentali: gli indigeni, se classificati come *diversi*, sono stati schiavizzati e sfruttati; se invece percepiti come *uguali*, sono stati assimilati alla cultura spagnola.

Confrontando gli studi sopracitati è possibile individuare un punto di contatto: essi non solo hanno come oggetto di studio il rapporto tra identità e alterità, ma anche guardano all'io e all'Altro come a due elementi distinti, a due poli opposti. In questo senso, la

dell'altra [...] Sebbene la cultura, estendendo i suoi limiti, aspiri ad usurpare completamente tutto lo spazio extraculturale e ad assimilarlo a se stessa, in una posizione esterna l'allargamento della sfera dell'organizzazione porta all'allargamento della sfera di non-organizzazione (entropia) [...] L'opposizione "cultura-spazio extraculturale" è l'unità minima a un dato livello. In sostanza, è dato il paradigma degli spazi extraculturali [...] In modo analogo sono strutturate le descrizioni di differenti popoli nei testi medioevali: al centro si colloca un certo normale "noi" al quale altri popoli si oppongono come un insieme paradigmatico di anomalie».

⁷ Cfr. E. SAID, *Orientalismo*, Milano, Feltrinelli, 2015, p. 21: «Il *distribuirsi* di una consapevolezza geopolitica, entro un insieme di testi poetici, eruditi, economici, sociologici, storiografici e filologici; ed è l'*elaborazione* non solo di una fondamentale distinzione geografica (il mondo come costituito da due metà ineguali, l'Oriente e l'Occidente) ma anche di una serie di "interessi" che, attraverso cattedre universitarie e istituti di ricerca, analisi filologiche e psicologiche, descrizioni sociologiche e geografico-climatiche, l'orientalismo da un lato crea, dall'altro contribuisce a mantenere». Cfr. E. SAID, *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Roma, Gamberetti, 1998, p. 77: «Abbiamo a che fare con la formazione di identità culturali intese non come essenze date (nonostante parte del loro perdurante fascino è che esse sembrino e siano considerate tali), ma come insiemi contrappuntistici, poiché si dà il caso che nessuna identità potrà mai esistere per se stessa e senza una serie di opposti, negazioni e opposizioni: i greci hanno sempre avuto bisogno dei barbari, come gli europei degli africani, degli orientali e così via».

⁸ Per approfondimenti, Cfr. M. CADOT, *L'étude des images* in «La recherche en littérature générale et comparée en France. Aspects et problèmes», 1983, pp. 71-86; [a cura di] J. LEERSSEN, K. U. SYNDRAM, *Europa Provincia Mundi. Essays in comparative literature and European studies offered to Hugo Dyserinck on the occasion of his sixty-fifth birthday*, Amsterdam, Rodopi, 1992; J. LEERSSEN, *Dalla Letteratura comparata agli Studi europei. Lo studio del discorso sulla nazionalità*, in «I Quaderni di Gaia», 1997, n. 8, pp. 55-67; D. H. PAGEAUX, *Une perspective d'études en littérature comparée. L'imagerie culturelle* in «Synthesis», 1998, n.8, pp. 169-185.

letteratura viene quindi interpretata come espressione dell'egemonia e parte attiva del un discorso ideologico dominante e repressivo.

3. La letteratura come ritorno del represso

Una prospettiva diversa al problema della rappresentazione dell'Altro nella cultura occidentale è proposta da Francesco Orlando: partendo dal concetto freudiano di *formazione di compromesso*, inteso come espediente che mette in relazione il rispetto per il senso letterale e il piacere nel trasgredirlo, Orlando vede la letteratura come un discorso figurale che procede in modo indiretto, obliquo, allusivo in quanto ricorre a immagini.

Partendo dal presupposto che la letteratura sia la sede di «un ritorno del represso reso fruibile per una pluralità sociale di uomini, ma reso innocuo dalla sublimazione e dalla finzione»,⁹ Orlando individua la specificità del discorso letterario nella capacità di raccogliere le tensioni e i contrasti che caratterizzano la relazione tra uomo e mondo: «la letteratura ha in permanenza il valore di un negativo fotografico della positività delle culture da cui emana; e come archivio storico ha eguali nella somma di tutti gli altri documenti, più causali e meno organici, che possono lasciare di sé ribellioni, infrazioni e frustrazioni».¹⁰

Un caso esemplare, secondo Orlando, è offerto dalla *Fedra* di Racine (1677): a fare della figlia di Minosse e di Pasifae un «personaggio così straordinariamente commovente e di così straordinaria universalità» è la compresenza di componenti, come represso e repressione, «inseparabili l'uno dall'altro nell'animo stesso di Fedra»;¹¹ allo stesso tempo, la complessità della rappresentazione del conflitto interiore è debitrice della consapevolezza che l'autore ha della natura peccaminosa dell'uomo.

L'adozione di un modello freudiano permette quindi da un lato di interpretare i testi letterari come specchio in cui si riflette il conflitto tra legge e desiderio, dall'altro di individuare quale tipologia di autorialità sia più propensa a rappresentare le antinomie soggiacenti all'*ordo mundis* ovvero come, nella maggior parte dei casi, «non siano i

⁹ F. ORLANDO, *Lettura freudiana della Phèdre*, Torino, Einaudi, 1990, p. 28

¹⁰ F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993, p. 8

¹¹ F. ORLANDO, *Sui fattori della comunicazione letteraria*, appunti per il corso dell'anno accademico 2002-2003.

malvagi o i viziosi abitudinari [...] [a] raccontare la complessità e il fascino del desiderio perverso o anche criminale» quanto piuttosto «qualcuno che abbia profondamente introiettato il valore della norma»¹² trasgredita.

4. *L'altro che è in noi: una prospettiva orlandiana dell'Altro e dell'Altrove*

Al rapporto tra identità e alterità, Orlando dedica il saggio *L'altro che è in noi. Arte e nazionalità* (1996). In apertura, dopo aver problematizzato la persistenza e l'attualità dell'identità culturale nelle società contemporanee, Orlando legittima l'umanista a partecipare a tale dibattito in virtù da un lato dell'appartenenza della letteratura al patrimonio culturale nazionale, dall'altro alla funzione anche politicamente fondante che essa ha svolto. Orlando, dopo aver chiarito come la presenza di ospiti stranieri sia un elemento indispensabile «per rendere imbarazzanti le assurdità di casa, anche solo per renderne visibili le caratteristiche»¹³, individua le premesse della sua dissertazione in alcune acquisizioni filosofiche e psicanalitiche del primo Novecento. In ambito medico, se Freud aveva evidenziato come l'io determini sé stesso attraverso la relazione con gli altri così che l'io è l'altro e viceversa,¹⁴ l'osservazione della coordinazione motoria del neonato ha permesso a Lacan di interpretare «lo stadio dello specchio come alterità dell'immagine propria, l'inconscio come interiorità della parola altrui».¹⁵

¹² S. BRUGNOLO, *Desiderio e ritorno del represso nella teoria di Francesco Orlando* in «Between», n.5, Maggio 2013, p. 9

¹³ F. ORLANDO, *L'altro che è in noi. Arte e nazionalità*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 12

¹⁴ Cfr. S. FREUD, *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1966, p. 187: «Nel corso della cura di un giovanotto [...] accenno alla tesi che, nonostante l'apparente arbitrarietà, non è possibile farsi venire in mente nome alcuno che non di dimostri strettamente condizionato dalle immediate circostanze, dalle particolarità del soggetto esaminato e dalla sua situazione attuale. Poiché dubita, gli propongo di fare egli stesso senza indugio un esperimento del genere. So che intrattiene un numero particolarmente elevato di relazioni di ogni tipo con donne e ragazze, e penso perciò che avrà una scelta particolarmente vasta se dovrà lasciare affiorare proprio un nome di donna. È d'accordo. Con mio, o forse con suo, stupore, su di me ora non si riversa affatto una valanga di nomi femminili, ma rimane per un tratto silenzioso e confessa poi che un unico nome gli è venuto in mente e nessun altro: *Albina*. "Che strano! Ma che cosa si collega per Lei, con questo nome? Quante Albine conosce?" Curioso! Non conosceva nessuna Albina e anche in seguito riuscì a associare nulla con questo nome. Si poteva supporre così che l'analisi fosse fallita; invece no, semplicemente era già terminata, non occorre altri elementi. Il giovanotto aveva colori straordinariamente chiari e nei collo qui durante la cura io lo avevo varie volte chiamato per scherzo "Albino". Noi eravamo per l'appunto intenti a determinare la parte femminile della sua costituzione. Egli era dunque questa "Albina", la donna che in quel momento più lo interessava».

¹⁵ J. LACAN, *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974, p. 12. Cfr. Ivi, p. 261: «Il momento in cui si compie lo stadio dello specchio inaugura, grazie all'identificazione con l'*imago* del simile e al dramma della gelosia

Per quanto riguarda l'ambito filosofico, Orlando applica la relazione intersoggettiva identificata da Marx tra l'essere umano Pietro con l'essere umano Paolo¹⁶ alle comunità per chiarire come la sostanza nazionale non «possa veramente alimentarsi di se stessa, perfino in prolungata assenza di contatti e confronti».¹⁷

Entrambe le premesse interpretano l'identità, sia essa individuale o collettiva, non come un *dato* quanto piuttosto come un *processo* di natura relazionale che prevede il dialogo tra due poli, ovvero l'io e l'Altro, quest'ultimo inteso come uno specchio in cui l'identità, riflettendosi, si mette in discussione e si conferma.

Secondo Orlando quindi non solo «il nativo capisce meglio la propria realtà a contatto con l'estraneo» ma anche «l'estraneo capisce la realtà del nativo meglio di lui»: ¹⁸ un esempio può essere individuato nelle scritture coloniali inglesi la cui espressione narrativa più significativa può essere ricondotta o ad un «inglese nato a Bombay», ovvero Kipling, oppure ad un «polacco acculturato»¹⁹ come Conrad; la capacità di entrambi di rappresentare a pieno le contraddizioni della propria realtà è ricondotta al rapporto controverso con l'identità inglese che non solo si identifica in un problema linguistico ma anche affronta tensioni legate ad un potere manifesto e strutturato, quale appunto il colonialismo inglese.

La contaminazione individuata tra l'io e l'Altro risulta utile all'interpretazione dei testi letterari: nella descrizione dell'Altro, laddove studi e trattati mirano ad una esattezza quantitativa e scientifica, la letteratura, in accordo con il discorso comune, enfatizzando le differenze qualitative tra l'identità e l'Alterità, rappresenta l'effetto che queste hanno sull'io.

primordiale, la dialettica che d'ora in poi lega l'io a situazioni socialmente elaborate [...] "Io sono un uomo", che nel suo pieno valore non può voler dire altri che: "Io sono simile a colui che, per il fatto di riconoscerlo come uomo, chiamo a fondamento del mio riconoscermi in quanto tale". Queste diverse formule non si capiscono in ultima analisi che in riferimento alla verità "Io è un altro».

¹⁶ Cfr. K. MARX, *Il capitale. Critica dell'economia politica*, Roma, Editori Riuniti, 1980, Nota 18, p. 85: «Solo mediante la relazione con l'essere umano Paolo quale suo simile, l'essere umano Pietro entra in relazione con se stesso in relazione con se stesso in quanto tale. E perciò Paolo in carne e ossa, nella sua corporeità paolina, conta per lui quale forma fenomenica del genere umano». La relazione intersoggettiva viene utilizzata da Marx per chiarire la funzione mimetica dello specchio attraverso la quale avviene il riconoscimento delle merci.

¹⁷ F. ORLANDO, *L'altro che è in noi. Arte e nazionalità*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 13

¹⁸ *IVI*, p. 18

¹⁹ *IVI*, p. 24. Un altro esempio proposto da Orlando è quello della poesia *Das Lied der Loreley* di Heinrich Heine, avente al centro la leggenda germanica di Lorelei. Secondo Orlando, Heine, in questo testo, riuscì ad essere tedesco come in nessun'altra poesia proprio perché partecipe di una doppia identità territoriale e metaterritoriale data dalla sua condizione di ebreo tedesco.

Rispetto agli studi sopra menzionati, Orlando evidenzia come «dal di fuori, ci si appropriava di ciò che più qualifica il di dentro»²⁰ ovvero come i luoghi comuni e gli stereotipi attribuiti all'Altro permettono all'autore e al lettore non solo di entrare in contatto ma anche di ritrovare parte della propria identità in quei popoli e in quelle culture, sentendole simili a sé.

Il testo letterario, per sua natura, invita il lettore ad adottare un *principio di generalizzazione* ovvero ad abbandonare il pensiero individuale e concreto preferendone uno più astratto e universale proprio, secondo lo psicanalista cileno Ignacio Matte Blanco, dell'anti-logica dell'inconscio. In questo senso le identità nazionali, etniche o regionali rappresentate in letteratura non sono altro che «sottoclasse di una classe più generale»:²¹ applicando questo paradigma, Orlando individua il tardivo successo di lettori di cui ha goduto *Il Gattopardo* nella capacità del testo letterario di innescare nel lettore una «espansione del significato [...] non necessariamente portata a coscienza» per la quale la condizione periferica della Sicilia si allarga fino ad accogliere l'«universalità di tutte le condizioni periferiche; da una periferia (se la parola può sintetizzarne altre: provincia, meridione, terra arretrata) a ciò che, pur restando vivamente individuato, tende a diventare la periferia».²²

Se la mescolanza del particolare con il generale e del concreto con l'astratto si configura come una caratteristica propria di tutta l'arte, la sua presenza è prevalente nei testi che guardano all'Altro in quanto essi più enfatizzano le differenze antropologiche più creano sottoinsiemi di insiemi più generali così che la rappresentazione dell'Alterità riguarda più l'io che l'Alterità stessa.

5. La cesura degli anni Trenta

Nel tracciare l'evoluzione del rapporto di rispecchiamento e di relativizzazione tra identità e alterità all'interno della storia della cultura occidentale è possibile riscontrare alcuni momenti di forte cesura, corrispondenti a svolte storiche epocali: per esempio, a

²⁰ IVI, p. 27

²¹ I. MATTE BLANCO, *L'inconscio come insiemi infiniti*, Torino, Einaudi, 1981, p. 43. Per approfondimenti Cfr. [a cura di] P. BRIA, F. ONEROSO, *La bi-logica fra mito e letteratura. Saggi sul pensiero di Ignacio Matte Blanco*, Milano, F. Angeli, 2004; [a cura di] A. GINZUBURG, R. LOMBARDI, *L'emozione come esperienza infinita*, Milano, F. Angeli, 2007

²² F. ORLANDO, *L'intimità e la storia. Lettura del Gattopardo*, Torino, Einaudi, 1998, p. 121

cavallo tra Cinque e Seicento, la conquista da parte degli Stati nazionali europei del Nuovo Mondo ha dato avvio non solo al colonialismo ma anche ad una prima forma di globalizzazione.

L'obiettivo di questa ricerca è quello di verificare la portata storico-culturale della cesura identificata negli anni Trenta: l'ipotesi di partenza è che questo decennio costituisca una premessa fondamentale per la formazione non solo degli Stati Uniti contemporanei ma anche del modello sociale ed economico che si è imposto in Europa negli anni Cinquanta e nel resto del mondo dopo il 1989. Negli anni Sessanta la trasformazione dell'Europa in «alleata dell'Impero del Mercato»²³ è ormai conclusa: laddove la via rivoluzionaria e quella reazionaria avevano fallito, il nuovo modello di sviluppo ha portato la società a rovesciare le proprie istituzioni e a cambiare la propria forma attraverso una «rivoluzione passiva».²⁴

Da un punto di vista cronologico, mentre la fine del processo sopra descritto può essere collocata temporalmente attorno agli anni Sessanta, la sua origine risulta più difficile da identificare: se i primi prodotti *made in U.S* sono arrivati in Italia con le truppe americane dopo lo sbarco in Sicilia (10 luglio 1943); l'entusiasmo con cui la popolazione italiana ha accolto il *nemico* mette in luce non solo l'inefficacia della propaganda del regime ma anche la presenza solida e radicata di un mito americano. Negli Stati Uniti le prime tracce di una società di massa e di una cultura dei consumi possono essere individuate fin dagli inizi del Novecento.²⁵ Questo aspetto trova una conferma nel discorso pronunciato dall'allora Presidente Thomas Woodrow Wilson in

²³ V. DE GRAZIA, *L'impero irresistibile. La società dei consumi americana alla conquista del mondo*, Torino, Einaudi, 2006, p. XXV

²⁴ A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, Torino, Einaudi, 1975, p. 1823: «Questo fatto è della massima importanza per il concetto di *rivoluzione passiva*, che cioè non un gruppo sociale sia il dirigente di altri gruppi, ma che uno Stato, sia pure limitato come potenza, sia il *dirigente* del gruppo che esso dovrebbe essere dirigente e possa porre a disposizione di questo un esercito e una forza politica-diplomatica [...] L'importante è approfondire il significato che ha una funzione tipo *Piemonte* nelle rivoluzioni passive, cioè il fatto che uno Stato si sostituisca ai gruppi sociali locali nel dirigere la lotta di rinnovamento. È uno dei casi in cui si ha la funzione di *dominio* e non di *dirigenza* di questi gruppi: dittatura senza egemonia». Per approfondimenti Cfr. P. VOZA, *Rivoluzione passiva* in [a cura di] F. FROSINI, G. LIGUORI, *Per un lessico dei «Quaderni del carcere»*, Roma, Carocci, 2004, pp. 189-207; L. MANGONI, *Rivoluzione passiva* in [a cura di] C. RICHINI, E. MANCA, L. MELOGRANI, *Gramsci. Le sue idee nel nostro tempo*, Roma, Editrice L'Unità, 1987, pp. 129-130

²⁵ Per approfondimenti in merito alla cesura degli anni Trenta, Cfr. [a cura di] P.P. D'ATTORRE, *Nemici per la pelle. Sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, Milano, Franco Angeli, 1991; V. DE GRAZIA, *L'impero irresistibile. La società dei consumi americana alla conquista del mondo*, Torino, Einaudi, 2006; S. GUNDLE, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa*, Firenze, Giunti, 1995.

occasione dell'inaugurazione del primo congresso di venditori, tenutosi a Detroit nel luglio del 1916.

Fate in modo che le vostre idee e la vostra fantasia si diffondano per il mondo intero e, forti della convinzione che gli Americani siano chiamati a portare libertà, giustizia e umanità ovunque vadano, andate all'estero a vendere beni che giovino alla comodità e alla felicità degli altri popoli, convertendoli ai principi sui quali si fonda l'America.²⁶

Queste parole risultano particolarmente significative se rapportate al ruolo che gli Stati Uniti stavano per assumere nel Vecchio mondo. In questo contesto l'Europa, messa *ferro e ignique* dalla Prima guerra Mondiale, viene vista da Wilson come un'occasione per la «democrazia degli affari» di esercitare una «lotta per la conquista del mondo con mezzi pacifici»: ²⁷ l'entrata in guerra dell'America è associata non tanto al conflitto armato quanto alla possibilità di ristabilire la pace mondiale, accostamento questo che evidenzia come il profitto economico prima ancora dell'egemonia politica costituissero l'obiettivo primario della ragione di stato americana.

Alla pratica, propria dell'Imperialismo europeo, di «imporre i gusti del paese produttore sul territorio del paese del quale si intendevano occupare i mercati», ²⁸ Wilson suggerisce lo «studio dei gusti e delle esigenze dei paesi nei quali si intendono individuare sbocchi di mercato e l'adattamento di conseguenza delle proprie merci»: ²⁹ la «via americana» ovvero la «scorciatoia per la pace» ³⁰ si fonda «sul consumatore e sulle sue esigenze di acquisto» ³¹ così che non solo lo statista e il venditore sono «intimamente uniti da una stessa visione e da un medesimo scopo» ma anche «le grandi barriere che dividono il mondo oggi non sono questione di principi, ma di gusti». ³²

²⁶ V. DE GRAZIA, *L'impero irresistibile. La società dei consumi americana alla conquista del mondo*, Torino, Einaudi, 2006, p. XIII. Il discorso è riprodotto in [a cura di] R.S. BAKER, W. E. DODD, *The public papers of Woodrow Wilson*, New York, Harper&Brothers, 1926, pp. 232-233 nonché in «Detroit News», 10 Luglio 1916, p. 1; «New York Times», 11 Luglio 1916, p. 1 e 7. Per uno studio dell'uditorio al quale si rivolgeva Wilson, Cfr. W. A. FRIEDMAN, *Birth of Salesman. The transformation of Selling in America*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2004. La traduzione che ivi verrà citata è quella di VICTORIA DE GRAZIA nell'Introduzione al volume *L'impero irresistibile. La società dei consumi americana alla conquista del mondo*.

²⁷ IVI, p. XIII

²⁸ IVI, p. XIII

²⁹ IVI, p. XIII

³⁰ IVI, p. XIII

³¹ IVI, p. XIV

³² IVI, p. XIV

Se, fino ad allora, la causa dei conflitti era stata individuata nelle divisioni politiche e nelle ingiustizie sociali; Wilson indica nella soddisfazione dei bisogni di massa lo strumento attraverso il quale assopire il disagio psicologico e le inquietudini sociali, *conditio sine qua non* per l'affermazione di un buon governo.

Quella statunitense può essere vista come l'ascesa non tanto di un Impero quanto di un grande Emporio i cui principi erano nati proprio nel luogo in cui Wilson tenne il suo discorso: Detroit, sede della Ford Motor Company e del suo più moderno impianto (quello di Highland Park) nel quale non solo era stato messo a punto il sistema produttivo basato sulla catena di montaggio ma anche era stato assemblato il modello T, ovvero la prima utilitaria al mondo. *Efficienza, progresso e servizio*, parole chiave delle prime campagne pubblicitarie della Ford, diventarono ben presto i pilastri ideologici sui cui gli Stati Uniti basavano la propria forma; passaggio questo che sottolinea lo stretto rapporto – o forse sarebbe meglio dire conformità – tra sistema economico e identità nazionale. Nel passaggio degli Stati Uniti da società dei consumi a paradigma socio-economico mondiale ha concorso la crisi del modello di distinzione sociale e culturale proprio della borghesia europea ormai incapace di accogliere le aspirazioni delle popolazioni devastate dal conflitto mondiale.

Tra i primi ad analizzare i meccanismi di egemonia in atto in Europa nel primo dopoguerra vi è Antonio Gramsci (Ales, 1891– Roma, 1937). Durante gli anni di detenzione, prima a Milano e poi a Turi, Gramsci, per difendersi dalla degradazione intellettuale e morale della vita carceraria, raccoglie le sue riflessioni ne *I Quaderni del carcere* il cui nucleo argomentativo può essere individuato nel rapporto tra uomo e modernità.

Antefatto dei *Quaderni* si può considerare la lettera a Giulia del 14 gennaio 1929 nella quale Gramsci interroga la moglie sulle modalità attraverso le quali Delio, il figlio, si rapporti al Meccano ovvero «se il Meccano, togliendo al bambino il suo proprio spirito inventivo, sia il giocattolo moderno che più si può raccomandare», partendo dall'assunto che «la cultura moderna, della quale il Meccano è l'espressione, renda l'uomo un po' secco, macchinale, burocratico, e crei una mentalità astratta» e precisando che se in passato «c'è stata l'astrattezza determinata da una intossicazione metafisica, [...] [oggi] c'è l'astrattezza determinata da un'intossicazione matematica».³³

³³ IVI, p. 93

Nonostante l'evoluzione del progetto gramsciano e la sua travagliata composizione,³⁴ le note intitolate *Americanismo e fordismo* si configurano come una costante che attraversa i *Quaderni*. Fin dalla prima nota dedicata a questo argomento (la 61 del Quaderno I) emerge l'impossibilità di indagare i nodi strutturali della realtà italiana senza tener conto dei processi di formazione e di sviluppo in corso oltreoceano: nella descrizione della genesi dello Stato unitario di alcune note precedenti (43 e 44) si mette in evidenza come lo squilibrio tra Nord e Sud altro non sia che un radicalizzazione del divario tra campagna e città. Accostare questa riflessione (il cui nucleo può essere fatto risalire ad *Alcune tesi sulla questione meridionale* del 1926) all'analisi sulla realtà americana indica non solo la vicinanza tra Nuovo e Vecchio continente ma anche la volontà di indagare la questione meridionale su di un piano internazionale. Le note presenti nel Quaderno I, III, IV e IX, scritte nel tra il 1929 e il 1932 (ovvero contemporaneamente alla crisi economica americana) sono state poi raccolte e arricchite nel Quaderno XXII, intitolato appunto *Americanismo e fordismo*. Anche in questo caso, in apertura viene ribadito come il sistema capitalistico, sviluppatosi negli Stati Uniti, coinvolgendo sia la produzione che lo stile di vita, debba essere affrontato come una questione globale: l'obiettivo della riflessione non è la valutazione del carattere (positivo o negativo) quanto piuttosto la razionalizzazione di un apparato diventato il *centro* del processo di integrazione mondiale.

Il tema dell'americanismo in rapporto al divario tra Nord e Sud viene affrontato ricorrendo alla metafora poetica goethiana del mistero di Napoli:³⁵ dopo aver sviscerato

³⁴ La prima pagina dei *Quaderni*, datata 8 febbraio 1929, si apre con *Note e appunti. Argomenti principali*. Cfr. A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, Torino, Einaudi, 1975, p. 5. Ulteriori informazioni sulla genesi dell'opera si trovano nella lettera a Tania del 19 marzo 1927, Cfr. A. GRAMSCI, *Lettere dal carcere*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 33-35. Per approfondimenti, Cfr. G. BARATTA, *Le rose e i quaderni. Il pensiero dialogico di Antonio Gramsci*, Cap. I, Roma, Carocci, 2003

³⁵ Cfr. J. W. GOETHE, *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori, 1983, pp. 371-374: «Il discorso sconfinerebbe troppo se volessi parlare dell'infinita varietà dei piccoli commerci che ci si diverte ad osservare a Napoli, come in ogni altra grande città [...] Ciascuno sembra voler condividere e ingigantire quella festa del consumo che a Napoli si celebra tutti i giorni [...] È vero, non si fa praticamente un passo senza imbattersi in gente assai malvestita o addirittura cenciosa; ma non per questo si deve parlare di scioperati, di perdigiorno! Sarei quasi tentato d'affermare per paradosso che a Napoli, fatte le debite proporzioni, le classi più basse sono le più industrie. Non si può pensare, beninteso, di mettere a paragone quest'operosità con quella dei paesi del Nord [...] Si giungerebbe forse allora a concludere che il cosiddetto lazzarone non è per nulla più infingardo delle altre classi, ma altresì a constatare che *tutti, in un certo senso, non lavorano semplicemente per vivere ma piuttosto per godere*, e anche quando lavorano vogliono vivere in allegria. Questo spiega molte cose: il fatto che il lavoro manuale nel Sud sia quasi sempre assai più arretrato in confronto al Nord; che le fabbriche scarseggino; che, se si eccettuano avvocati e medici, si trovi poca istruzione in rapporto al gran numero d'abitanti, malgrado gli sforzi compiuti in singoli campi da uomini benemeriti; che nessun pittore napoletano sia mai diventato un

il meccanismo di potere che regola i rapporti tra egemonia e subalternità, Gramsci si interroga sulle modalità attraverso cui questi possano essere rovesciati, individuando una risorsa essenziale proprio nello spirito popolare creativo, unica vera ricchezza del Sud, purché esso cessi di essere fonte di spreco e parassitismo e diventi origine di produttività e di efficienza. L'estensione su scala mondiale dei concetti di Nord e di Sud si riflette sulla nozione stessa di americanismo il quale deve essere intenso, in senso figurato, come l'immagine che da un lato si aveva in Europa dell'America e che, dall'altro, l'America proietta di se stessa.

Tra note più interessanti riguardanti l'americanismo e il fordismo, ve ne sono alcune non incluse nel Quaderno XXII, come per esempio la Nota 105 del Quaderno 5 e la Nota 49 del Quaderno 6, entrambe scritte, secondo Gianni Francioni, nel 1930:³⁶ questi passi hanno al centro l'analisi del romanzo di Sinclair Lewis *Babbitt* (1922) nel quale viene sviscerata l'ossessione piccolo borghese di entrare in familiarità con gli industriali moderni. Il valore del libro viene individuato non tanto nella sua forma³⁷ quanto piuttosto nel fatto culturale che esso rappresenta: la capacità di Lewis di fare autocritica dimostra come, nella nuova civiltà, l'intellettuale si sia staccato dalla classe dominante «per unirsi a lei più intimamente, per essere una vera sovrastruttura e non solo un elemento inorganico e indistinto della struttura-corporazione».³⁸ In Europa, dove «il piccolo borghese [...] ride di Babbitt e quindi ride dell'America»,³⁹ nessun scrittore è stato capace di fare autocritica, dimostrando come «[sia] imbecille e filisteo solo chi non sa di esserlo».⁴⁰

La riflessione dei *Quaderni* non solo permette di sottolineare la portata socio-culturale di un fenomeno che solo in apparenza compete esclusivamente l'ambito economico, ma anche evidenzia come l'«essere stati la prima grande società dei consumi ha garantito

caposcuola né sia salito a grandezza; che gli ecclesiastici si adagino con sommo piacere nell'ozio e anche i nobili amino approfondire i loro averi soprattutto nei piaceri, nello sfarzo e nella dissipazione. In merito alla riflessione gramsciana sul «mistero di Napoli», Cfr. A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 2142-2147

³⁶ G. FRANCONI, *Per la storia de «I quaderni dal carcere»* in [a cura di] F. FERRI, *Politica e storia in Gramsci*, Roma, Editori Riuniti, 1977, pp. 369-394.

³⁷ Cfr. A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, Torino, Einaudi, 1975, p. 633: «Sarebbe interessante analizzare i motivi del grande successo avuto da *Babbitt* in Europa. Non si tratta di un gran libro: è costruito schematicamente e il meccanismo è anche troppo manifesto. Ha importanza culturale più che artistica: la critica dei costumi prevale sull'arte. Che in America ci sia una corrente letteraria realistica che incominci dall'essere critica dei consumi è un fatto culturale molto importante».

³⁸ IVI, p. 634

³⁹ IVI, p. 634

⁴⁰ IVI, p. 723

agli Usa l'immagine di essere il modello di tale società»⁴¹ e come, di fatto, la cultura dei consumi di massa fosse già radicata anche in Europa, seppur in forme meno esibite e strutturate.⁴²

Proprio a partire dagli anni Trenta, si diffonde, nel Vecchio continente, un'immagine negativa dell'America i cui stereotipi si ritrovano, pressoché identici, in Francia, Germania, Inghilterra e Italia:⁴³ la diffusione di un medesimo sentimento ostile in contesti che stavano allora attraversando momenti storici e politici profondamente diversi permette di ipotizzare non solo come gli Stati Uniti fossero diventati un grande emblema del progresso e, di conseguenza, un luogo catalizzatore di idee e di paure ruotanti intorno al fenomeno della modernità; ma anche come «i nemici che l'America incarnava erano [...] tutti interni all'Europa timorosa di perdere, con l'industrializzazione, i valori di civiltà che ne facevano l'essenza e la grandezza». Infine, la Crisi del '29 aveva messo in luce «il carattere fragile e speculativo» del capitalismo diffondendo il quesito se l'Europa dovesse o meno «seguire per forza l'esempio americano».⁴⁴

L'immagine che in Italia si aveva del Nuovo mondo ha risentito non solo del clima che si andava diffondendo in Europa ma anche dei rapporti diplomatici altalenanti con gli Stati Uniti: nel dopoguerra, forte dei finanziamenti ricevuti dalla J.P. Morgan, il regime ha non solo appoggiato ma anche contribuito a diffondere ammirazione nei confronti dell'America; in un secondo momento, le sanzioni inflitte dalla Società delle Nazioni per l'invasione dell'Abissinia (1935)⁴⁵ hanno favorito una visione più cupa. In questo contesto, l'antiamericanismo degli intellettuali italiani nei confronti della *barbara America* viene condiviso dai responsabili dell'orientamento culturale del regime i quali agirono incentivando questo sentimento di discredito.

⁴¹ D. SASSON, *L'Europa fra sogno americano e mito sovietico* in P.P. D'Attorre, *Nemici per la pelle. Sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, Milano, Franco Angeli, 1991, p. 74

⁴² Cfr. IVI, pp. 74-75: «Quello che si importa è l'*involucro esteriore*, il *packaging*, la forma, non i contenuti [...] Si importa il concetto di fast food, ma, fino al recentissimo e malaugurato arrivo di MacDonald in Europa [...] gli Europei frettolosi mangiavano una pizza tostata al bar (in Italia), un *croque-monsieur* a Parigi, un *hot-dog* a Frankfurt, *tapas* a Madrid, e in tutta la Gran Bretagna dal secolo scorso pesce fritto con *chips* in un cartoccio fatto da giornali arrotolati».

⁴³ M. NACCI, *L'antiamericanismo in Italia negli anni Trenta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 17

⁴⁴ IVI, p. 105

⁴⁵ Cfr. *Il costume* in «Il popolo d'Italia», 10 Luglio 1938: «Basta con gli usi e i costumi dell'Italia Umbertina, con le ridicole scimmiettature delle usanze straniere. Dobbiamo ritornare alla nostra tradizione, dobbiamo rinnegare, respingere le varie mode di Parigi, o di Londra, o d'America. Se mai, dovranno essere gli altri popoli a guardare noi, come guardarono a Roma o all'Italia del Rinascimento...».

Nel ricordare il clima degli anni Trenta, Cesare Pavese, in un articolo pubblicato sull'«Unità» nel 1947, scrive:

Verso il 1930, quando il fascismo cominciava a essere «la speranza del mondo», accadde ad alcuni giovani italiani di scoprire nei suoi libri l'America [...] A questo punto la cultura americana divenne per noi qualcosa di molto serio e prezioso, divenne una sorta di grande laboratorio dove con altra libertà e altri mezzi si perseguiva lo stesso compito di creare un gusto, uno stile, un mondo moderno che forse con minore immediatezza [...] i migliori tra noi perseguitavano.⁴⁶

Il passo citato mette in evidenza la stratificazione che l'immagine dell'America ha conosciuto in Italia: se per il regime, il Nuovo mondo era diventato il simbolo delle contraddizioni della società dei consumi; per «alcuni giovani italiani», esso aveva assunto i connotati positivi della Terra della Libertà, dell'auto-affermazione e del progresso tecnologico. L'uso, da parte di Pavese, dell'espressione «giovani» non è causale: il mito americano aveva incontrato il favore non solo degli intellettuali ma anche delle fasce meno colte della popolazione nelle quali si era radicato soprattutto attraverso la diffusione dei prodotti cinematografici hollywoodiani. Il contributo apportato dagli intellettuali può essere individuato nell'aver incoraggiato e sollecitato la circolazione della letteratura americana anche in Italia, attraverso la traduzione delle opere «dalle origini ai giorni nostri».⁴⁷

Un esempio del controverso clima che circondava l'immagine degli Stati Uniti è riscontrabile in *Americana*, raccolta antologica di testi letterari americani corredata di fotografie: l'atteggiamento positivo espresso dal curatore Elio Vittorini nei capitoli di raccordo si scontra con l'introduzione di Emilio Cecchi che contiene «le frasi più velenose che la civiltà americana abbia mai suscitato nei suoi critici [...] giudizi più pesanti su quella letteratura, [...] il mito positivo trova posto solo come tendenza da combattere».⁴⁸

6. Il viaggio e la letteratura di viaggio

⁴⁶ C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, Milano, Il Saggiatore, 1971, p. 193

⁴⁷ Il riferimento è a [a cura di] E. VITTORINI, *Americana. Raccolta di narratori dalle origini ai giorni nostri*, Milano, Bompiani, 1943

⁴⁸ M. NACCI, *L'antiamericanismo in Italia negli anni Trenta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 14

In questo contesto, per l'intellettuale italiano, il viaggio in America ha cessato di rappresentare *un viaggio* e ha assunto i connotati della liberazione, della conoscenza, del desiderio di scoprire se stessi e della delusione di fronte ad una realtà che sotto le copertine patinate dei rotocalchi celava contraddizioni profonde e nuove forme di schiavitù.

Al contrario degli intellettuali come Pavese e Vittorini che hanno scritto e sognato l'America senza però mai recarvisi, lo sguardo del reporter è in grado produrre una narrazione che rappresenti il cortocircuito in atto tra l'immaginario influenzato dalla propaganda del regime e il fascino esercitato dall'ipermodernità, dalla libertà di azione e dalla possibilità di affermare la propria individualità.

Il viaggio, comportando non solo il confronto diretto con l'Altro ma anche il ripensamento della propria realtà *dal di fuori*, spinge lo scrittore a riflettere sia sulla «condizione esistenziale» propria dello straniero⁴⁹ che sulle immagini e proiezioni culturali presenti nella psicologia e nell'immaginario delle comunità umane.⁵⁰

Nel reportage, l'incontro e la scoperta delle diversità costituiscono il fine del viaggio stesso, il motivo per il quale esso viene compiuto e raccontato: la reazione più frequente nel viaggiatore che si rapporta all'alterità è lo spaesamento: l'individuo vive una situazione di conflitto tra il desiderio di meraviglia e il bisogno di ricondurre il diverso al familiare che lo portano ad omologare le cose nuove alle categorie già possedute e ad attribuire all'Altro giudizi arbitrari che implicano, per contrasto, una valutazione positiva del sé. Alla base del viaggio vi sta dunque una contraddizione tra il desiderio di confermare un ordine e la volontà di rottura dello stesso, tra il bisogno di fuga e la necessità del ritorno, tra il desiderio di conoscenza e lo sgomento dinnanzi all'imprevedibilità.

A questo proposito si rende necessario evidenziare come, nel processo di creazione e di diffusione di immagini e di stereotipi, la letteratura svolga un ruolo duplice e contraddittorio: talora il repertorio retorico ha portato alla costruzione e al rafforzamento di queste immagini (per esempio attraverso la creazione di personaggi favolosi e grotteschi); talaltra invece gli strumenti conoscitivi e rappresentativi propri del codice

⁴⁹ R. CESERANI, *Lo straniero*, Roma-Bari, Laterza, 1998, p. 7

⁵⁰ *IVI*, p. 7

letterario hanno funzionato come grimaldello per scardinare, dall'interno, la rigidità della rappresentazione ideologica, facendo emergere l'ambiguità e la complessità della figura dell'Altro.

L'invito della letteratura, in qualità di proiezione generalizzante, a interagire con realtà nuove si rafforza laddove il testo venga percepito dal lettore come oggettivo e maggiormente vicino al vero: in questo senso il reportage, configurandosi come un resoconto in cui l'aspetto descrittivo prevale su quello narrativo e argomentativo, è, di fatto, il genere letterario che con più facilità è in grado non solo di rafforzare immagini già presenti nella coscienza del lettore ma anche di innestare di nuove.

Nell'individuare i reportages utili a questo studio, si è tenuto conto di due criteri: da un lato la cronologia, ovvero sia il viaggio compiuto dal reporter che la stesura del resoconto sono stati compiuti all'interno dell'arco temporale scelto; dall'altro la qualità del testo il quale, nonostante l'intento divulgativo proprio della forma "reportage", doveva risultare significativo non solo per i contenuti ma anche per gli strumenti retorici adottati. Questo secondo requisito ha portato alla scelta di analizzare *reportages narrativi*, i quali si caratterizzano per l'«andare oltre le urgenze della cronaca» così che «trasmett[e] al lettore la conoscenza profonda di un paese, di un avvenimento». ⁵¹

La principale difficoltà nel distinguere il reportage giornalistico da quello narrativo può essere correlata all'ibridazione delle forme letterarie con quelle giornalistiche propria di questo genere. In un articolo pubblicato su «Lettera Internazionale», lo scrittore e giornalista polacco Ryszard Kapuściński delinea il processo di scrittura che porta alla realizzazione di un reportage e individua tre tappe principali: la prima coincide con il *viaggio* inteso come «esplorazione estenuante e faticosa che presuppone preparazione e ricerche così dettagliate da permettere già *in situ* di raccogliere materiale significativo dall'insieme disperso delle osservazioni, delle conversazioni e dei documenti»; la seconda viene indicata nell'«uomo stesso o, meglio, tanto quegli uomini che si incontrano occasionalmente lungo il cammino, quanto quelli che si desidera conoscere affinché ci trasmettano le loro conoscenze, le loro storie e le loro opinioni». Infine l'ultima fase è il «"compito a casa" del reporter, ossia quello di studiare con attenzione

⁵¹ N. BOTTIGLIERI, *L'esperienza del viaggio nell'epoca della sua riproducibilità narrativa*, in [a cura di] N. BOTTIGLIERI, *Camminare scrivendo. Il reportage narrativo e dintorni*, Cassino, Università di Cassino, 2001, p. 8

tutto ciò che è stato scritto e sopravvissuto in forma di testo, iscrizione o simbolo grafico in merito al tema di cui si occupa».⁵²

Quest'ultimo stadio può essere adottato come discrimine utile all'individuazione del reportage narrativo: i testi analizzati in questa dissertazione si configurano come il prodotto finale di un percorso di scrittura iniziato durante il viaggio e ultimato dopo la fine del viaggio stesso così che, rispetto alle corrispondenze scritte e pubblicate *in medias res*, nel volume che raccoglie gli articoli confluisce sia l'immediatezza delle prime impressioni che la riflessione e la meditazione successive all'esperienza.

Queste ragioni hanno portato all'individuazione di quattro reportages: *America primo amore* di Mario Soldati (1935), *Atlante americano* di Giuseppe Antonio Borgese (1936), *Stati Uniti. 1936* di Alberto Moravia (1939) e *America amara* di Emilio Cecchi (1939).

America primo amore di Mario Soldati (1906-1999) raccoglie non solo la narrazione del primo viaggio compiuto tra il 1929 e il 1930 ma anche i resoconti dei soggiorni successivi compiuti dallo scrittore nella prima metà degli anni Trenta: il susseguirsi degli *incipit* pone l'accento in primo luogo sulla pluralità di arrivi in America, in secondo luogo sul mutare dello stato d'animo e delle speranze; infine sulla natura poliedrica del libro che si configura come narrazione a posteriori del viaggio compiuta attraverso la memoria dell'autore che rievoca episodi frammentari il cui filo conduttore è costituito dall'io narrante.⁵³ Il *reportage* si configura quindi non come la descrizione di una realtà ma piuttosto come la narrazione dell'esperienza di una *emigrazione interrotta*: al «mondo meraviglioso e beato»⁵⁴ ben presto segue la caduta delle illusioni, la discesa negli Inferi dell'ipermodernità. In questa seconda parte la categoria narrativa che ricorre più frequentemente è quella dello straniamento che comporta un passaggio continuo dal reale all'irreale, dalla referenzialità al carnevalesco e al fantastico che ha portato Calvino ad annoverare alcuni passi di *America primo amore* come maggior espressione di *ghost stories* nella letteratura italiana novecentesca.⁵⁵

Un anno dopo *America primo amore*, viene pubblicato *Atlante americano* (1936) di Giuseppe Antonio Borgese (1882-1952) la cui esperienza americana si avvicina in

⁵² R. KAPUŚCIŃSKI, *Erodoto. Il maestro del reportage* in «Lettera Internazionale», n.81, 2004

⁵³ Cfr. S. FERLITA, *È l'io la vera finestra di Mario Soldati* in «Civiltà italiana. Pubblicazioni dell'Associazione Internazionale Professori d'Italiano», 5/2009, pp. 161 - 166

⁵⁴ *Ivi*, p. 31

⁵⁵ I. CALVINO, *Mondo scritto e mondo non scritto*, Milano, Mondadori, 2008, p. 207

qualche modo a quella di Soldati: anche per lui il viaggio in America aveva assunto i connotati della fuga e della liberazione; tuttavia, rispetto a Soldati, Borgese fu costretto a rimanere in America dal 1931 al 1948, forzato dai suoi rapporti precari con il fascismo.⁵⁶ In *Atlante americano*, Borgese si propone di penetrare lo spirito della società americana pur consapevole che il suo aspetto multiforme non potrà mai essere colto in modo globale. Inizialmente per lo scrittore il confronto con la nuova realtà è straniante e suscita un sentimento di smarrimento; superata la fase di adattamento, il narratore sembra più predisposto all'incontro: egli diventa consapevole dell'inutilità di protrarre all'infinito lo scontro tra Nuovo e Vecchio Mondo e cerca di guardare alle specificità reciproche di due civiltà diverse ma non per questo inferiori l'una all'altra, così che anche le critiche agli aspetti più cupi della società americana non sono mai violente ma argomentate con lucidità, lasciando trasparire tutte le contraddittorietà di una nazione proiettata verso il nuovo ma che lascia intravedere i risvolti della disumanizzazione, conseguenza del dominio della tecnica.

Il viaggio di Alberto Moravia e quello di Emilio Cecchi sono successivi al 1936, ovvero alla proclamazione dell'Asse Roma-Berlino e all'invasione da parte del Giappone della Cina: questi due avvenimenti hanno portato ad un sensibile cambiamento della percezione che in Italia si aveva dell'America in relazione alle apprensioni del regime riguardo agli schieramenti sullo scacchiere internazionale.

Alberto Moravia (1907-1990) si recò in America su invito di Giuseppe Prezzolini, allora direttore della Casa Italiana della Columbia University di New York nel 1936: il suo interesse per la cultura d'oltreoceano era nato precocemente con la lettura giovanile dei classici della letteratura americana editi dalla Biblioteca Vieusseux e continuerà per tutta la vita, intensificato dai numerosi viaggi, documentati dai reportage pubblicati sul «Corriere della Sera», nei quali, con acume critico e una vena talvolta polemica, egli indaga la vita, gli usi e i comportamenti del popolo americano. Nello specifico, dopo il primo viaggio, Moravia tornerà negli Stati Uniti nel 1955 e nel biennio 1968-1969.

⁵⁶ Borgese non solo si era rifiutato di giurare fedeltà al partito nazionale fascista ma dall'America aveva scritto a Mussolini che un giuramento obbligato era solo una coercizione e non una scelta. Per approfondimenti, Cfr. I. DE SETA, *Autoesilio americano e World Republic nei diari inediti di Giuseppe Antonio Borgese* in [a cura di] N. DI NUNZIO, F. RAGNI, «Già fin troppe volte esuli». *Letteratura di frontiera e di esilio*, Perugia, Università di Perugia, 2014, pp. 23-38

Gli Stati Uniti appaiono a Moravia come una grande nazione provinciale e borghese: contrariamente a Pavese e a Vittorini, fanatici della letteratura americana che tradussero e fecero conoscere in Italia senza essere mai stati in America, egli, invece, negli Stati Uniti, c'era andato e fu proprio quel viaggio a fargli venire voglia di conoscere il Terzo Mondo, una voglia scaturita dalla scoperta della cultura afroamericana, in cui Moravia intravede l'evoluzione da una forma di abiezione sociale prodotta dall'oppressore bianco a uno stato di esaltazione nobile e combattiva. Tuttavia è la libertà e la naturalezza, attraverso le quali si è formata ed è cresciuta la civiltà degli Stati Uniti, ad essere interpretate da Moravia come una premessa della vita meccanica, collettiva, retta da leggi economiche: egli condanna in primo luogo la volgarità della produzione di massa, in secondo luogo l'uomo americano (visto come una spugna che assorbe frammenti sparpagliati lungo la strada e che non compongono mai una personalità propria e definita); infine la modernità urbana, paragonata ad una giungla di ferro e di macchine, di grattacieli, di cemento, dove l'uomo appare soverchiato da elementi da lui stesso inventati.

L'ultimo reportage ad essere preso in considerazione è quello di Emilio Cecchi (1884-1996), intellettuale italiano legato al regime e «rappresenta forse lo sbocco naturale di tutta un'avventura d'intellettuali italiani, giunti alla crisi della guerra già vecchi, e, in certo senso paralizzati»⁵⁷.

Cecchi si reca in America per insegnare Storia dell'Arte presso la Berkeley University tra il 1937 e il 1938: nonostante la brevità di questo soggiorno, in *America amara* egli riesce a tracciare un ritratto completo dell'America contemporanea, anche grazie alla sua conoscenza profonda della letteratura di quel paese (in alcuni punti chiave della sua interpretazione, egli si ricollega a osservazioni fatte dagli scrittori statunitensi del suo tempo e del passato, in particolare Poe, Conrad e Melville).

La scrittura diventa per l'autore uno strumento attraverso cui demistificare aspettative di libertà e auto-determinazione che si erano diffuse in Italia: la caratteristica principale di questo reportage è l'attenzione ad aspetti solo apparentemente secondari dai quali lo scrittore è in grado di trarre un quadro generale arricchito da riferimenti a luoghi e persone reali e letterarie.

⁵⁷ G. MASSARA, *Viaggiatori italiani in America*, Roma, Edizioni di Storia e di Letteratura, 1976, p. 165

Il viaggio di Cecchi non vuole essere una fuga esotica alla ricerca di una vitalità perduta, né un'evasione in un mondo ritenuto migliore, bensì una conferma delle idee dominanti allora in Italia che interpretavano l'America come una proiezione di una continua rottura dell'ordine: l'emblema di questa mancanza di misura e di equilibrio è il grattacielo, l'elemento più caratteristico dell'urbanistica statunitense che riflette l'illusorietà di tutto il mondo al di là dell'Atlantico.

7. Stato dell'arte

Ai fini di questa tesi, i reportages verranno analizzati in qualità di cartina tornasole nella quale si riflette l'immaginario italiano degli Stati Uniti negli anni Trenta. Gli studi di critica letteraria fino ad ora pubblicati su questo tema possono essere raggruppati in tre categorie, ovvero in primo luogo quelli che indagano il mito americano in Italia, in secondo luogo gli studi sul reportage italiano dagli Stati Uniti; infine l'ultimo gruppo, quello più affine a questa ricerca, interseca i due precedenti e adotta il punto di vista degli scrittori italiani in viaggio negli Stati Uniti per indagare la portata del mito americano e analizzare la realtà al di là di esso.

Al mito americano in Italia sono dedicati due saggi, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani. Dal 1930 al 1950* di Dominique Fernandez il cui obiettivo è quello di «fissare l'immagine che gli intellettuali italiani si sono fatta degli Stati Uniti, in un momento particolare e drammatico della storia d'Italia»⁵⁸ e il più recente *Voglia d'America. Il mito americano in Italia tra Otto e Novecento* di Claudia Dall'Osso nel quale, attraverso l'indagine della presenza di costumi americani nella cultura italiana, si dimostra come «l'americanismo [...] non nasc[a], contrariamente a quanto si pensa generalmente, durante e dopo la prima e soprattutto Seconda guerra Mondiale, ma parecchi anni prima».⁵⁹ Infine, un terzo studio, benché di segno opposto, è quello di Michela Nacci dedicato al *L'antiamericanismo in Italia negli anni Trenta* il cui oggetto

⁵⁸ D. FERNANDEZ, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani. Dal 1930 al 1950*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia, 1969, p. 7

⁵⁹ C. DALL'OSSO, *Voglia d'America. Il mito americano in Italia tra Otto e Novecento*, Roma, Donzelli Editore, 2007, p. 6

di indagine è costituito dagli stereotipi che hanno portato alla formazione di un'immagine negativa dell'America.⁶⁰

La storia del reportage italiano dagli Stati Uniti è stata tracciata da Giuseppe Massara in *Viaggiatori italiani in America* il quale, nel periodo che va dal 1860 al 1970, individua tre cesure fondamentali, la prima, collocabile a cavallo tra Otto e Novecento, ovvero nel periodo delle grandi emigrazioni, vede l'America «per migliaia di persone [...] [passare da] vaga idea [a] concreta alternativa alla loro vita miserevole»;⁶¹ la seconda nel Primo dopoguerra quando «passata la tempesta [...] il desiderio di cominciare tutto daccapo, l'atmosfera e le prospettive cambiate esigevano anche una diversa immagine dell'America»;⁶² infine il terzo momento, ovvero la fine della Seconda guerra Mondiale, ha portato l'America ad essere vista non «tanto come realtà in sé, quanto come causa di sensazioni, emozioni, o particolari associazioni fantastiche». ⁶³ Nonostante il mutato clima culturale, sociale e politico, viene individuato un elemento comune ai reporter di tutte le diverse fasi ovvero il desiderio di «liberarsi dai pregiudizi ereditati, dalle leggende costruite dalla tradizione, riscoprire il paese vero, l'America al di là delle apparenze o delle impressioni soggettive». ⁶⁴ Un altro aspetto positivo di questo lavoro riguarda la distinzione delle fonti, riportata in bibliografia, tra «Libri di viaggio» e «Altri testi», categoria in cui sono incluse tutte le corrispondenze, scritte dall'autore in occasione del viaggio negli Stati Uniti ma che non hanno mai subito un secondo processo di riscrittura.

Lo studio più vicino a questo lavoro è *Al di là del mito. Scrittori italiani in viaggio negli Stati Uniti* di Ambra Meda.⁶⁵ I punti di contatto possono essere individuati non solo nel

⁶⁰ M. NACCI, *L'antiamericanismo in Italia negli anni Trenta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989. Gli studi citati in questa sede indagano il rapporto culturale tra Italia e Stati Uniti da un punto di vista letterario. Tra gli studi che affrontano lo stesso tema adottato il punto di vista delle scienze politiche sono: [a cura di] P.P. D'ATTORRE, *Nemici per la pelle. Sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, Milano, Franco Angeli, 1991; V. DE GRAZIA, *L'impero irresistibile. La società dei consumi americana alla conquista del mondo*, Torino, Einaudi, 2005; S. GUNDLE, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa (1943-1991)*, Firenze, Giunti, 1995. Questi studi si concentrano soprattutto sullo studio dei rapporti tra Stati Uniti e Italia a partire dal secondo dopoguerra, pur interpretando il periodo tra le due guerre come una premessa a quanto sarebbe accaduto. Per una prospettiva storica: L. DUCCI, S. LUCONI, M. PRETELLI, *Le relazioni tra Italia e Stati Uniti. Dal Risorgimento alle conseguenze dell'11 settembre*, Roma, Carocci, 2012; G. C. MARINO, *L'autarchia della cultura. Intellettuali e fascismo negli anni Trenta*, Roma, Editori Riuniti, 1983.

⁶¹ G. MASSARA, *Viaggiatori italiani in America*, Roma, Edizioni di Storia della Letteratura, 1976, p. 65

⁶² Ivi, p. 115

⁶³ Ivi, p. 171

⁶⁴ Ivi, p. 23

⁶⁵ A. MEDA, *Al di là del mito. Scrittori italiani in viaggio negli Stati Uniti*, Firenze, Vallecchi, 2011

comune obiettivo (delineare l'immaginario italiano dell'America attraverso il ricorso a reportages narrativi) ma anche nelle modalità attraverso cui viene condotta l'analisi (la trattazione di alcuni temi significativi e presenti in tutti i reportages). Per quanto concerne le differenze esse riguardano in primo luogo l'arco cronologico (in *Al di là del mito*, l'analisi copre un arco cronologico che pressoché coincide con l'intero Novecento), in secondo luogo i testi presi in considerazione (quelli studiati da Ambra Meda sono non solo reportages narrativi ma anche corrispondenze; come per esempio quelle di Luigi Jr. Barzini, Franco Ciarlattini e Arnaldo Fraccaroli); infine un terzo aspetto riguarda la non completa sovrapposibilità dei temi individuati⁶⁶ e una diversa modalità di analisi (infatti, al contrario di *Al di là del mito*, in questa tesi, come verrà spiegato nel prossimo paragrafo, l'analisi dei testi è stata condotta eliminando le singole autorialità e facendo riferimento ad un generico "reporter" o "viaggiatore").

8. Struttura della tesi

Questo elaborato si compone di tre capitoli: nei primi due capitoli, di carattere introduttivo, da un lato si delinea il contesto storico-culturale in cui il mito americano nasce e si sviluppa in Italia, dall'altro si inquadra sia il genere del *reportage narrativo* che gli autori presi in esame; infine, l'ultimo capitolo si compone di cinque paragrafi, ciascuno dei quali prende in esame uno specifico tema.

Nel primo capitolo, vengono tracciate *Le origini del mito americano in Italia*, prendendo in esame in primo luogo fonti letterarie (come per esempio *Cristo si è fermato ad Eboli* di Carlo Levi e *Il lanciatore di giavellotto* di Paolo Volponi), in secondo luogo articoli di giornale e testi divulgativi, infine prodotti della cultura di massa (è il caso della canzonetta di Gilberto Mazzi *Mille lire al mese*). L'analisi di materiali così eterogenei si spiega con la scelta di delineare l'immaginario sia intellettuale che popolare legato agli Stati Uniti, partendo dal presupposto che entrambi abbiano influenzato lo sguardo degli autori presi in esame.

⁶⁶ Nello specifico, i temi individuati da Ambra Meda sono: 1. *I grattacieli e l'ambiente metropolitano*, 2. *Meccanizzazione e culto del dollaro*, 3. *Inconsistenza storica e culturale*, 4. *Le nuove arti: cinema, pubblicità e jazz*, 5. *Razzismo e Melting-pot*, 6. *Lo spaesamento dell'immigrato italoamericano*, 7. *Puritanesimo e proibizionismo*, 8. *Delinquenza e gangsterismo*, 9. *Emancipazione femminile*.

In particolare, ai significati, contraddittori, attribuiti dagli intellettuali alla *barbara America* è dedicata l'ultima parte del capitolo in cui si evidenzia come questo aggettivo abbia assunto da un lato un valore negativo, indicando un modello di sviluppo e di società in cui l'uomo è portato a perdere la propria singolarità, omologandosi alla massa; dall'altro una accezione positiva, legandosi ai concetti di vitalità, di libertà e di dinamismo sia collettivo che individuale.

Ai fini di questa analisi è stato essenziale l'articolo di Francesco Ghelli *Nell'impero dei consumi. Scrittori europei in viaggio negli Stati Uniti. 1930-1986*⁶⁷ in cui le testimonianze letterarie delineano l'ascesa e l'odierna eclissi dell'impero americano. Si rende necessario ricordare anche i volumi miscelanei *Nemici per la pelle. Sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, a cura di Pier Paolo D'Atto,⁶⁸ e *L'estetica della politica. Europa e America negli anni Trenta* di Mauro Valdagna,⁶⁹ i già citati studi di Claudia Dall'Osso e di Victoria De Grazia e i saggi sull'emigrazione italiana di Emilio Franzina. Infine, per quanto riguarda l'inquadramento storico dei rapporti tra Fascismo e Stati Uniti, gli studi di riferimento sono stati: Diggins, *L'America, Mussolini e il Fascismo*;⁷⁰ Damiani, *Mussolini e gli Stati Uniti. 1922-1935*⁷¹ e Migone, *Gli Stati Uniti e il Fascismo. Alle origini dell'egemonia americana in Italia*.⁷²

Il secondo capitolo, intitolato *Il genere e gli autori. I reportage narrativi di Borgese, Cecchi, Moravia e Soldati*, si compone di due parti: nella prima sezione si inquadra il genere letterario, mentre nella seconda gli autori che ivi si prendono in esame.

Dopo aver tracciato il valore antropologico del viaggio, la dissertazione si sofferma sulla letteratura di viaggio della quale si evidenzia il carattere ibrido: la difficoltà di identificare con chiarezza i testi odepurici è data in primo luogo dalla diffusione del tema del viaggio nella letteratura, in secondo luogo dalla compresenza di elementi reali

⁶⁷ F. GHELLI, *Nell'impero dei consumi. Scrittori europei in viaggio negli Stati Uniti. 1930-1986* in «Allegoria», 58/2008, pp. 143-171

⁶⁸ [a cura di] P.P. D'ATTORRE, *Nemici per la pelle. Sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, Milano, Angeli, 1991

⁶⁹ M. VAUDAGNA, *L'estetica della politica. Europa e America negli anni Trenta*, Bari-Roma, Laterza, 1989

⁷⁰ J. P. DIGGINS, *L'America, Mussolini e il Fascismo*, Bari-Roma, Laterza, 1982

⁷¹ C. DAMIANI, *Mussolini e gli Stati Uniti. 1922-1935*, Bologna, Cappelli, 1980

⁷² G. G. MIGONE, *Gli Stati Uniti e il Fascismo. Alle origini dell'egemonia americana in Italia*, Milano, Feltrinelli, 1980

con tratti finzionali e infine dalla pluralità delle forme (articoli di giornale, reportage, reportage narrativo). Per l'inquadramento di queste problematiche, sono stati utilizzati gli studi di Ricciarda Ricorda, *La letteratura di viaggio in Italia. Dal Settecento ad oggi*,⁷³ l'introduzione di Luca Clerici al volume dei Meridiani *Scrittori italiani in viaggio*,⁷⁴ *Travel Writing* di Carl Thompson⁷⁵ e gli Atti del Convegno *Camminare scrivendo. Il reportage narrativo e dintorni* curati da Nicola Bottiglieri.⁷⁶

Il secondo punto che in questo capitolo viene preso in esame riguarda la storia del reportage italiano dagli Stati Uniti che, ai fini di questa ricerca, viene tracciata dalla seconda metà del Settecento (ovvero dalla Rivoluzione Americana), quando gli Stati Uniti iniziano ad essere associati ai valori di libertà e uguaglianza, fino agli anni Trenta. Il principale studio a cui si è fatto riferimento è la Storia della Letteratura di Viaggio di Massara; i reportages citati sono stati consultati al fine di delineare con maggior chiarezza e precisione temi, stereotipi ed immagini ricorrenti.

Dopo aver delineato il significato che il viaggio in America assume negli anni Trenta, si passa all'inquadramento dei quattro reportages che si prenderanno in esame nel capitolo successivo, ovvero *America primo amore* di Mario Soldati (1935),⁷⁷ *Atlante americano* di Giuseppe Antonio Borgese (1936),⁷⁸ *Stati Uniti. 1936* di Alberto Moravia (1939)⁷⁹ e *America amara* di Emilio Cecchi (1939).⁸⁰ Di essi vengono fornite le informazioni riguardanti le circostanze del viaggio e della pubblicazione e annotazioni sulla forma e sui contenuti.

Infine, nell'ultimo paragrafo, viene giustificata la decisione di analizzare i testi eliminando le singole autorialità e facendo riferimento ad un generico "reporter", "viaggiatore", "narratore": Borgese, Cecchi, Moravia e Soldati in primo luogo condividono un medesimo immaginario dato dall'essersi formati in un medesimo

⁷³ R. RICORDA, *La letteratura di viaggio in Italia. Dal Settecento ad oggi*, Brescia, Editrice La Scuola, 2012

⁷⁴ L. CLERICI, *Viaggiare e raccontare* in [a cura di] L. CLERICI, *Scrittori italiani di viaggio. 1700-1861*, Milano, Mondadori, 2008, pp. IX-XXVIII

⁷⁵ C. THOMPSON, *Travel Writing*, Londra, New York, Routledge, 2011

⁷⁶ [a cura di] N. BOTTIGLIERI, *Camminare scrivendo. Il reportage narrativo e dintorni*, Cassino, Università di Cassino, 2008

⁷⁷ M. SOLDATI, *America primo amore* in M. SOLDATI, *America e altri amori. Diari e scritti di viaggio*, Milano, Mondadori, 2011, pp. 7-220

⁷⁸ G.A. BORGESSE, *Atlante americano*, Firenze, Vallecchi, 2007

⁷⁹ A. MORAVIA, *Stati Uniti. 1936* in A. MORAVIA, *Articoli. 1930-1990*, Milano, Bompiani, 1994, pp. 109-173

⁸⁰ E. CECCHI, *America amara* in E. CECCHI, *Saggi e viaggi*, Milano, Mondadori, 2007, pp. 1117-1418

contesto storico-culturale; in secondo luogo la forma del reportage, nato come prose di viaggio pubblicate su giornali e successivamente raccolti in volume (è opportuno sottolineare come il mezzo di stampa non abbia comportato una riduzione del tasso di complessità della narrazione); in ultima istanza i quattro testi presentano una simile struttura narrativa e una omogeneità dei temi trattati.

L'ultimo capitolo, *America, America* è il più articolato: esso è svolto in cinque parti, ciascuna delle quali è dedicata ad uno specifico tema il quale riflette una componente propria dell'articolo di giornale, ovvero una delle *Five W*, elaborate alla fine dell'Ottocento al fine di favorire una scrittura chiara ed esaustiva.

La prima parte è dedicata al *When?* ovvero ai *Tempi moderni*, intesi come la percezione che gli autori presi in esame hanno della nuova temporalità: lo sviluppo di nuove tecnologie aveva portato non solo alla nascita di mezzi di comunicazione in grado di mettere in contatto località lontane in un arco di tempo sempre più breve ma anche drastica riduzione dei giorni necessari a ultimare la traversata oceanica. Dopo aver preso in esame la descrizione del viaggio contenuta nei quattro reportages, si passerà in esame la percezione che gli autori riportano sui ritmi frenetici che caratterizzavano la società americana: nello specifico, gli aspetti della nuova quotidianità riguardano i mezzi di trasporto (la nave, la *subway*, il treno, la macchina), il lavoro (ovvero la fabbrica fordista) e la consumazione dei pasti.

Per indagare la percezione del tempo in letteratura si sono utilizzati gli studi di Stephen Kern (*Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*),⁸¹ di Paul Ricoeur (*Tempo e racconto*)⁸² e di Giulio Iacoli (*La percezione narrativa dello spazio*).⁸³

L'oggetto di trattazione della seconda parte è il *Where?* Ovvero *La giungla urbana*: se la città era diventata il luogo e la struttura portante della società a partire dalla modernità; negli ipermoderni Stati Uniti, la metropoli è il cuore pulsante della nuova conformazione socio-culturale. Dopo aver preso in esame le descrizioni dello spazio urbano e alcuni episodi in esso ambientati, verranno analizzati i passi dedicati alla

⁸¹ S. KERN, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2007

⁸² P. RICOEUR, *Tempo e racconto*, Milano, Jaka Book, 1986

⁸³ G. IACOLI, *La percezione narrativa dello spazio*, Roma, Carocci, 2008

natura americana, mettendo in evidenza come questo incontro permetta agli autori di prendere consapevolezza della radicale Alterità in cui si trovano e di come l'unico ambiente naturale negli Stati Uniti sia, paradossalmente, quello cittadino.

I principali studi alla base di questa analisi hanno il merito di indagare in primo luogo il ruolo della città nella modernità (come per esempio il volume *La città e l'esperienza del moderno* curato da Mario Barenghi, Giuseppe Langella e Gianni Turchetta⁸⁴), in secondo luogo i cambiamenti nella descrizione del paesaggio urbano (è il caso di *La città come spazio della comunicazione visuale* di Lòpez Suàrez⁸⁵); infine il ruolo che la città americana ha ricoperto nell'immaginario (*New York. Le origini di un mito* di William R. Taylor⁸⁶).

Nella terza parte ad essere approfondito è *Who? I nuovi Adamo ed Eva* e prende in considerazione le modalità attraverso le quali gli autori in esame si sono rapportati e hanno rappresentato l'uomo americano. Dopo un breve excursus utile a definire che cosa significasse l'Alterità d'oltreoceano per l'europeo, vengono presi in considerazione le caratteristiche che gli autori in questione identificano come tratti distintivi dell'uomo americano, ovvero la lingua, il melting-pot, il culto della Bellezza e la conseguente emarginazione di alcune categorie giudicate inadatte (Neri, disabili, malati) con l'obiettivo di verificare la veridicità di alcuni stereotipi (come quello del *self-made man* o l'immagine della donna americana come *femme fatale*).

Ai fini di questa analisi, particolarmente rilevanti sono stati gli studi di Luzzana Caraci sulla *Cultura e reminiscenze classiche nei primi stereotipi americani*⁸⁷ e di Antonello Gerbi, *La natura delle Indie nuove* e *La disputa del Nuovo mondo*,⁸⁸ aventi al centro lo smascheramento di cliché e stereotipi sull'America a partire dalla sua scoperta.

What? L'opera d'arte nella società dell'immagine, quarta parte di questo capitolo, ha al centro l'analisi da un lato il ruolo che l'arte ricopre nella nuova conformazione sociale

⁸⁴ [a cura di] M. BARENGHI, G. LANGELLA, G. TURCHETTA, *La città e l'esperienza del moderno*, Pisa, ETS, 2012

⁸⁵ M. LÒPEZ SUÀREZ, *La città come spazio della comunicazione visuale*, Napoli, Fabrizio Serra, 2008

⁸⁶ W. R. TAYLOR, *New York. Le origini di un mito*, Venezia, Marsilio, 1994

⁸⁷ I. LUZZANA CARACI, *Cultura e reminiscenze classiche nei primi stereotipi americani* in «Il Veltro», 1-2/2000, pp. 7-15

⁸⁸ A. GERBI, *La disputa del Nuovo mondo*, Milano Napoli, Ricciardi, 1983; A. GERBI, *La natura delle Indie nuove*, Milano Napoli, Ricciardi, 1975

dall'altro le nuove forme artistiche (come il cinema, la pubblicità) che si configurano non solo come espressione della società di massa ma anche, se ricondotte e osservate nel contesto in cui esse sono nate, permettono di avviare una riflessione sulle contraddizioni della nuova società e del suo stile di vita. In particolare, i diversi autori sono concordi nell'indicare l'immagine come strumento di espressione privilegiata, come dimostra la presenza di un fondo librario dedicato alla collezione di *pictures* o del culto dell'immagine che ha portato i personaggi celebri ad essere percepiti dalla folla come divi. La constatazione della pervasività della pubblicità e del cinema permetterà di ipotizzare come la società americana degli anni Trenta presentasse forti analogie con quella *dello spettacolo*, teorizzata da Guy Debord, negli anni Cinquanta.⁸⁹

Gli studi più significativi ai fini di questa analisi sono *Identificazione di un'arte. Scrittori e cinema nel primo Novecento* di Fabio Andreazza,⁹⁰ *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura* di Remo Ceserani,⁹¹ *Letteratura e pubblicità* di Francesco Ghelli⁹² e *Fabbriche del desiderio. Manuale delle tecniche e delle suggestioni della pubblicità* di Daniele Pitteri.⁹³

Infine, nell'ultima sezione, intitolata *Why? Scarto e feticcio*, ad essere presa in considerazione è la presenza di oggetti desueti e ipertecnologici all'interno del reportage, sottolineando come essi vengano descritti dai singoli autori. Il sostrato che soggiace a questo tipo di analisi può essere individuato negli studi aventi al centro il rapporto feticistico dell'uomo con la merce, ovvero quelli di Karl Marx, Sigmund Freud e Walter Benjamin; in campo letterario, il riferimento può essere indicato da un lato in *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura* di Francesco Orlando⁹⁴ dall'altro nel più recente *Feticci* di Massimo Fusillo.⁹⁵ Gli oggetti funzionali per i quali gli autori presi in esame dimostrano una forte attrazione sono le bambole meccaniche, i mezzi di trasporto e le macchine per l'automatizzazione dei servizi; alla seconda categoria

⁸⁹ G. DEBORD, *La società dello spettacolo*, Milano, Baldini&Castoldi, 1997

⁹⁰ F. ANDREAZZA, *Identificazione di un'arte. Scrittori e cinema nel primo Novecento*, Roma, Bulzoni, 2008

⁹¹ R. CESERANI, *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011

⁹² F. GHELLI, *Letteratura e pubblicità*, Roma, Carocci, 2005

⁹³ D. PITTEI, *Fabbriche del desiderio. Manuale delle tecniche e delle suggestioni della pubblicità*, Roma, L. Sossella, 2000

⁹⁴ F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1994

⁹⁵ M. FUSILLO, *Feticci*, Bologna, Il Mulino, 2012

possono essere ricondotte le descrizioni di alcuni alberghi fatiscenti, di Ellis Island e del corpo morto di alcuni insetti.

In ultima battuta, si prenderà in considerazione come l'esperienza americana abbia segnato i reporter, mettendo in evidenza come essi rappresentino se stessi scissi tra la volontà di far ritorno in patria e il desiderio di America: la condizione sopra descritta non appartiene soltanto alle quattro autorialità ma può essere interpretata come una conseguenza della migrazione, come dimostrano le vicende di alcuni migranti raccolte e raccontate dai quattro autori.

AVVERTENZA
ELENCO DELLE ABBREVIAZIONI

In nota i seguenti testi verranno riportati in forma abbreviata.

- BORGESSE Giuseppe Antonio, *Atlante americano* = BORGESSE Giuseppe Antonio, *Atlante americano*, Firenze, Vallecchi, 2007
- CECCHI Emilio, *America amara* = CECCHI Emilio, *America amara* in CECCHI Emilio, *America amara* in *Saggi e viaggi*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 1117-1418
- MORAVIA Alberto, *Stati Uniti. 1936* = MORAVIA Alberto, *Stati Uniti. 1936* in MORAVIA Alberto, *Viaggi. Articoli 1930-1990*, Milano, Bompiani, 1994, pp. 109-173
- SOLDATI Mario, *America primo amore* = SOLDATI Mario, *America primo amore* in SOLDATI Mario *America e altri amori*, Milano, Mondadori, 2011, pp. 7-220

Capitolo I

LE ORIGINI DEL MITO AMERICANO IN ITALIA

Il termine “americanismo”, inteso come atteggiamento positivo di fronte ad una influenza americana, calco della voce inglese *americanism*, si inserì nella storiografia ufficiale a partire dai primi del Novecento:

Nessun'altra famiglia semantica, legata ad una nazione, conosce negli stessi anni un'articolazione e una diffusione analoga. Questa annotazione elementare può suggerire una valutazione più generale della incisività e della pervasività del messaggio proveniente dagli Stati Uniti. Un messaggio culturale prima che economico – simboli più che oggetti – che può essere contestato, esorcizzato, ma non ignorato.⁹⁶

Questo dato di natura lessicografica permette di evidenziare come l'influenza americana e l'adozione del modello statunitense in Europa fossero già in atto nei primi anni del Novecento in virtù non soltanto di una superiorità economica – che dopo il 1918 diventerà una supremazia – ma anche per la forza di un mito fondato su elementi estremamente appetibili, quali quelli di uguaglianza e di modernità. A questo proposito, nei *Quaderni del carcere*, Antonio Gramsci, prima di iniziare la sua riflessione sull'americanismo e sul fordismo, elenca una serie di testi che testimoniano da un lato l'attenzione suscitata dal tema, dall'altro la precoce proliferazione di *clichés* e stereotipi:

Americanismo. Ricordare il libro di Guglielmo Ferrero *Fra i due mondi* [pubblicato nel 1913]: quanti luoghi comuni del Ferrero sono entrati in circolazione a proposito dell'America e continuano a essere spesi senza ricordare il conio e la zecca? (Qualità contro quantità, per esempio). *Fra i due mondi* è di prima della guerra, ma anche dopo il Ferrero ha insistito su questi tasti. Vedere.

Sull'americanismo vedi l'articolo *L'America nella letteratura francese* del 1927 di Étienne Fournol nella «Nuova Antologia»[...] comodo perché vi si possono trovare registrati i luoghi comuni più marchiani sull'argomento [...] Perché dunque è stato accettato così facilmente in Europa (ed è stato diffuso così abilmente) questo cliché degli *Stati Uniti* senza lotta di classe, ecc. ecc.? Si

⁹⁶ P.P. D'ATTORRE, *Sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea* in [a cura di] P.P. D'ATTORRE, *Nemici per pelle. Sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, Milano, Franco Angeli, 1991, p.18

combatte l'americanismo per i suoi elementi sovversivi della stagnante società europea, ma si crea il *cliché* dell'omogeneità sociale americana per uso di propaganda e come premessa [ideologica] di leggi eccezionali.⁹⁷

L'immagine degli Stati Uniti quali *incarnazione della modernità* nasce non tanto dalla volontà di esportare un modello economico quanto dalla necessità di creare un immaginario condivisibile e, proprio per questo, si configura come mito forte in grado di varcare confini sociali, culturali e geografici. La forza dell'ideologia americana può essere quindi individuata nella sua inscindibilità con il concetto di "moderno" inteso come «non fare quello che è già stato fatto, ma fare qualche cosa di completamente nuovo» che ha come conseguenza diretta la possibilità per l'uomo moderno di «abbandona[re] il proprio passato, rompe[re] con la tradizione, con quello che è stato per diventare qualcosa di nuovo».⁹⁸ Modernità e uguaglianza finiscono quindi per essere rappresentate come conseguenza diretta di un sistema economico che attraverso il predominio del mercato porta alla standardizzazione non solo dei prodotti ma anche degli acquirenti e dei consumatori.

Gli anni a cavallo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento costituiscono, per il mito americano, una fase di sedimentazione durante la quale luoghi comuni e stereotipi, fino ad allora elaborati, si fissano e si diffondono al grande pubblico che inizia a pensare agli Stati Uniti attraverso immagini legate «alla modernità, alla novità, alla velocità, alla stravaganza, alla moda, alla eccentricità, alla libertà, alla democrazia, alle infinite possibilità, all' emancipazione femminile».⁹⁹

La visione italiana dell'America cambiava, come cambiava del resto il volto stesso della società americana. L'immigrazione, a partire dal 1880 circa già in vertiginoso aumento, era una delle cause importanti di questo cambiamento: l'urbanizzazione assumeva proporzioni grandiose e da paesi nascevano rapidamente metropoli; Chicago triplicava, raggiungendo il milione e mezzo di abitanti, New York passava dai due ai tre milioni e mezzo, e altre ventiquattro città minori superavano i centomila abitanti.¹⁰⁰

⁹⁷ A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, Torino, Einaudi, 1975, p. 347

⁹⁸ P.P. D'ATTORRE, *Sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea* in [a cura di] P.P. D'ATTORRE, *Nemici per pelle. Sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, Milano, Franco Angeli, 1991, p. 71

⁹⁹ C. DALL'OSSO, *Voglia d' America. Il mito americano in Italia tra Otto e Novecento*, Roma, Donzelli Editore, 2007, p. 6

¹⁰⁰ G. MASSARA, *Viaggiatori italiani in America. 1860-1970*, Roma, Edizioni di Storia e di Letteratura, 1976, p. 57

Angelo Mosso in *Vita moderna degli italiani*, diario di viaggio in cui vengono raccolte le impressioni su alcune aree del Meridione visitate dal medico in seguito alla lettura di un articolo dell'onorevole Lacava sullo spopolamento di interi comuni in Basilicata a causa dell'emigrazione verso l'America, scrive:

Viceversa la civiltà dell'America irradia e diffonde la sua luce a noi con influenza feconda. Mi raccontava un provveditore agli studi nelle Province meridionali: «I contadini vengono di lontano a scuola e si accalcano nei banche per imparare a leggere e scrivere, non per la legge sull'istruzione obbligatoria della quale nessuno si cura, ma solo perché gli emigranti li sollecitano ad imparar presto, altrimenti non potranno partire. Per la Basilicata (soggiungeva) fin giù nella Calabria si considera l'America come la terra promessa. Vale più una di quelle lettere piene di sgorbi che girano nelle mani del popolo che non tutte le circolari dei ministri per la istruzione.¹⁰¹

Non è un caso che gli anni in cui il mito americano si diffonde rapidamente, anche nelle aree più periferiche del paese, coincidano con il picco più alto dell'emigrazione italiana verso l'America.¹⁰² Emilio Franzina, analizzando il fenomeno migratorio, ha sottolineato come:

L'emigrazione popolare [...] attraversa [...] la stessa storia dell'Italia Unita mettendo a nudo lo scarto che, tolte poche eccezioni, separa [...] le aspirazioni e le esigenze d'interesse delle popolazioni dalle politiche ufficiali dei governi e dalla parallela costruzione di un armamentario di immagini spesso finalizzate al consolidamento dell'identità nazionale.¹⁰³

Si potrebbe quindi ipotizzare che in alcune aree della penisola, il mito americano, consolidato nell'immaginario collettivo sia dai racconti dei migranti che dalla fortuna stessa che essi stessi esibivano al ritorno in patria, abbia costituito una forte attrazione, come raccontano Francesco Jovine e Carlo Levi:

Sulla bottega del barbiere e accanto all'ufficio del cassiere comunale c'erano grandi manifesti che rappresentavano bastimenti a vapore in mezzo al mare azzurro; sui fianchi delle navi c'erano piccole imbarcazioni a remi cariche di signore velate e di uomini in

¹⁰¹ A. MOSSO, *Vita moderna degli italiani*, Milano, Treves, 1906, p. 99

¹⁰² Cfr. A.M. BANTI, *L'età contemporanea. Dalle rivoluzioni settecentesche all'imperialismo*, Roma-Bari, Edizioni Laterza, 2009, pp. 382-383

¹⁰³ E. FRANZINA, *Le traversate e il sogno: viaggi per mare degli emigranti attraverso le fonti memorialistiche* in [a cura di] S. MARTELLI, *Il sogno italo-americano*, Napoli, CUEN, p. 23

cilindro. Tutti i contadini di Guardialfiera volevano mettersi il cilindro e andarsene per mare verso l'America. Forse io a Trivento non sarei più tornato e un giorno sarei partito con Albamaria per l'America.¹⁰⁴

Era questa macchina, l'unica esistente a Gagliano, una vecchia 509 sgangherata. Apparteneva a un meccanico, un "americano", un uomo grande, grosso, biondo, con un berretto da ciclista. La macchina l'aveva comprata con i suoi ultimi risparmi di New York.¹⁰⁵

Un'attrazione così forte che in alcuni casi sembra in grado di sostituirsi all'identità nazionale stessa così che i simboli americani, come la banconota del dollaro o l'immagine del presidente Roosevelt, vengono considerati come una divinità da venerare e per questo esposta a fianco dei Santi della liturgia tradizionale e offerta in dono alla Madonna Nera durante le processioni sacre:

Attaccavano agli abiti della Madonna delle monete, dei biglietti da cinque e da dieci lire, e perfino dei dollari, avanzo geloso delle fatiche americane.¹⁰⁶

Ma quello che mi colpiva (ed ero stato ormai nella maggior parte delle case) erano gli sguardi fissi su di me, dal muro sopra il letto, dei due inseparabili numi tutelari. Da un lato c'era la faccia negra ed aggrondata e gli occhi larghi e disumani della Madonna di Viggiano: dall'altra, a riscontro, gli occhietti vispi dietro gli occhiali lucidi e la gran chiostra dei denti aperti nella risata cordiale del Presidente Roosevelt, in una stampa colorata. Non ho mai visto, in nessuna casa, altre immagini: né Re, né il Duce, né tanto meno Garibaldi, o qualche altro grand'uomo nostrano, e neppure nessuno dei santi, che pure avrebbero avuto qualche buona ragione per esserci: ma Roosevelt e la Madonna di Viggiano non mancavano mai [...] ma le parti erano giustamente invertite: la Madonna era, qui, la feroce, spietata, oscura dea arcaica della terra, la signora saturniana di questo mondo: il Presidente, una specie di Zeus, di Dio benevolo e sorridente, il padrone dell'altro mondo. A volte, una terza immagine formava, con quelle due, una sorta di trinità: un dollaro di carta, l'ultimo di quelli portati di laggiù, o arrivato in una lettera del marito o di un parente, stava attaccato al muro con una puntina [...] L'altro mondo è l'America. Anche l'America ha, per i contadini, una doppia natura. È una terra dove il poco denaro è risparmiato con mille stenti e privazioni, dove qualche volta si muore, e nessuno più ci ricorda; ma nello stesso tempo, e senza contraddizione, è il paradiso, la terra promessa del Regno.¹⁰⁷

¹⁰⁴ Citazione riportata in F. D'ESCOPIO, *Francesco Jovine scrittore molisano*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994, p. 50

¹⁰⁵ C. LEVI, *Cristo si è fermato ad Eboli*, Torino, Einaudi, 1990, p. 73

¹⁰⁶ IVI, p. 105

¹⁰⁷ IVI, p. 107

L'inserimento del dollaro tra i Penati domestici manifesta la volontà di rottura con il complesso di valori e di idee nelle quali il mondo contadino si riconosceva: la decisione di emigrare testimonia il distacco da una realtà sociale nella quale non ci si identifica più poiché «non è da un mondo integro nel suo sistema assiologico e normativo che si parte. Si parte da un mondo già incrinato da stati d'animo, da tensioni, da richiami forti, per quanto dissimulati, inconsapevoli».¹⁰⁸

La consapevolezza nel distacco dal mondo contadino si riscontra anche nelle destinazioni scelte dagli emigranti i quali, benché provenissero soprattutto da zone rurali e l'America fosse allora soggetta ad un processo di colonizzazione agricola, si stanziarono prevalentemente in città dove le condizioni di vita erano estremamente precarie, come descritto da Vincenzo La Bella ne «La Domenica del Corriere»:

A me sembra che la [loro] vita [...] sia tutt'altro che felice [...] quando cala la notte ed i teatri si chiudono, una folla muta e silenziosa si raccoglie davanti ad una panetteria tedesca la quale usa distribuire verso la mezzanotte, agli affamati, tutto il pane raffermo che le viene restituito dai rivenditori cittadini [...] Quanti italiani ho visto il quella dolorosa linea!¹⁰⁹

Nonostante il diffuso analfabetismo, le partenze *alla cieca* o *alla ventura* hanno caratterizzato soltanto la prima fase dell'emigrazione: i reportages giornalistici, le lettere degli emigranti e i racconti dei rimpatriati hanno contribuito alla formazione e al consolidamento di un orizzonte mentale che, soprattutto nelle popolazioni subalterne delle campagne e nei quartieri popolari dei centri urbani, ha portato alla nascita del mito dell'America come “paese della Cuccagna” dove “i soldi vengono giù dal cielo”, senza però favorire la circolazione di notizie pragmatiche sulla realtà oltreoceano a tal punto che non era nota la distinzione tra Nord e Sud America, come testimoniato da Constantine Maria Panunzio:

Of course, like every Italian boy, I had heard from earliest childhood of America, the Continent which ‘Colombo’, one of our countryman, had long ago discovered. However, my idea of America was a misty as that of the Old World on the day when Columbus returned from his famous voyage... We used to sing a song: it was about thirty stanzas long, and it told all the story of that famous

¹⁰⁸ G. GALASSO, “Civiltà contadina” ed emigrazione in [a cura di] S. MARTELLI, *Il sogno italo-americano*, Napoli, CUEN, p. 21

¹⁰⁹ V. LA BELLA, *Le miserie dell'emigrazione. Gli italiani a New York* in «La Domenica del Corriere», 29 Gennaio 1905

voyage, but it had nothing in it about the continent he had found, or what was on that continent in our day. Like every boy who goes through the third grade of Italian schools, I had read the story of America in De Amicis' famous book, *Il cuore*. But while story, 'From the Apennines to the Andes' is one of unexcelled imaginative beauty, it gives little or no details of the country beyond the setting, sun, of its people, its institutions, its life in general. Moreover, that story deals with South America rather than North America.¹¹⁰

Tuttavia l'interesse per l'America non riguardava solamente il ceto più basso della popolazione per il quale essa rappresentava la possibilità di una vita più agiata ma anche la fascia medio-alta: nei primi decenni del Novecento si assiste ad una proliferazione di pubblicazioni di diari di viaggio e di articoli sul costume e sullo stile di vita americano, come testimonia «La Domenica del Corriere», supplemento illustrato de «Il Corriere della Sera», pubblicato per la prima volta l'8 gennaio del 1899, che aveva come obiettivo quello di integrare l'informazione del quotidiano attraverso rubriche di costume, rivolgendosi ad un pubblico composto prevalentemente dalla media borghesia e dai gruppi colti della classe operaia:

I due Centelli, dotati di fervida fantasia, furono validi collaboratori di Albertini, escogitando sempre nuove iniziative perché il settimanale divenisse, come in pochi anni davvero divenne, il settimanale della famiglia italiana: rubriche di divulgazione che potessero interessare anche la gente delle campagne, fotografie curiose di fenomeni della natura, concorsi fotografici di vario tipo; ma soprattutto rubriche di vita pratica (medicina, gastronomia, moda, economia casalinga) e racconti e resoconti di avventure in paesi esotici.¹¹¹

Il modello a cui «La Domenica del Corriere» guardava è quello del giornalismo americano, in particolare del «New York Herald» di Gordon Bennet ovvero del foglio più diffuso oltreoceano, dal quale Attilio Centelli ha tratto ispirazione in primo luogo per lo stile popolare che evitava esasperazioni critiche, in secondo luogo per l'impaginazione vivace; infine per l'uso di immagini a colori che da un lato fornivano al lettore meno colto una sintesi dell'argomento trattato, dall'altro si configuravano come un elemento accattivante:

¹¹⁰ C. M. PANUNZIO, *Soul of an immigrant*, New York, Mcmillian, 1921, p. 59

¹¹¹ G. LICATA, *Storia del Corriere della Sera*, Milano, Rizzoli, 1976, p. 582. «I due Centelli» menzionati nella citazione sono Attilio Centelli, direttore de «La Domenica del Corriere» dal giugno 1899 al giugno del 1915, e sua moglie.

Riguardo, più propriamente, alle trasformazioni formali della rivista e alla necessità di allargare la cerchia dei lettori-consumatori della stessa, esse nascevano dal problema dell'adeguamento al sistema produttivo, oltre che da un rapporto in via di trasformazione con la pubblicità, o con l'immagine del prodotto, come diremmo oggi. È il momento, i primissimi del Novecento, in cui nasce l'immagine funzionale al prodotto e del prodotto che si autorappresenta [...] Si trattava di una forma di proto-marketing tesa all'allargamento [...] della «partecipazione del pubblico (chiamato fra l'altro all'intervento diretto in speciali rubriche-palestra)» [...] Dunque abbondanti illustrazioni a colori, elemento decisivo non solo relativamente alla qualificazione e alla distinzione della rivista ma anche alla sua effettiva efficacia attrattiva, espositiva e persuasiva. A ciò si aggiungeva la scelta di indulgere verso gli avvenimenti clamorosi e stravaganti, l'intervento del pubblico, i giochi a premio, le noterelle di moda, le curiosità dall'Italia e dal mondo, i consigli di economia domestica.¹¹²

Nonostante la presenza di altri periodici illustrati sul mercato, come «L'illustrazione italiana» e «La Tribuna illustrata», «La Domenica del Corriere» si impose come *leader* del settore: la sua tiratura è raddoppiata nell'arco di circa un anno, passando dalle 50000 del febbraio 1899, alle 72000 nel marzo 1900, fino alle 110000 della fine del 1900.

Questo periodico, in virtù di una diffusa divulgazione, contribuì in maniera determinante alla diffusione di alcune immagini legate al mondo dell'immigrazione e alla società americana, soprattutto dopo il 1910, quando all'interno della rivista viene creata una rubrica riservata alle notizie oltreoceano, intitolata *Americanate*. A fronte della varietà degli argomenti trattati, analizzando gli articoli pubblicati tra il 1899 e il 1935, è impossibile individuare due tipologie tematiche opposte, ovvero da un lato l'esaltazione stereotipata dell'America in quanto icona di modernità, di uguaglianza sociale e di “paese della Cuccagna”, dall'altro il racconto intriso di realismo del fenomeno migratorio (costante è il riferimento ai numeri e alle statistiche) del quale vengono denunciati gli aspetti più miseri e degradanti che non riguardano soltanto il viaggio per mare ma anche il soggiorno stesso nella “terra promessa”.

[I soldati americani] non solo provengono da ogni parte del mondo, ma veramente rappresentano tutti i gradi della scala sociale. Il figlio del milionario veste orgogliosamente la stessa divisa del meccanico; i figli dei ministri dividono le proprie tende con allevatori di bestiame: studenti di università si trovano insieme ai più miseri dei bassifondi delle grandi città: Per esempio, Kingdom

¹¹² C. DALL'OSSO, *Voglia d'America. Il mito americano in Italia tra Otto e Novecento*, Roma, Donzelli Editore, 2007, pp. 44-45

Gould, più volte milionario, ha lo stesso trattamento del figlio del fattore di paese.¹¹³

Quest'anno ottantamila italiani sono fin'ora scesi allo sbarco di New York; e in novembre ne sono giunti due o tremila per settimana [...] nel 1900 sbarcheranno là centocinquantamila italiani.¹¹⁴

Da una recente pubblicazione fatta dal sig. Fichtie, commissario dell'emigrazione a New York, risulta che nell'anno compreso fra il 1° luglio 1900 e 30 giugno 1901 sbarcarono in quel porto 131685 emigranti italiani, dei quali 103131 uomini e 28554 donne. L'Italia ha dato il maggior contingente perché i polacchi ivi emigrati nello stesso periodo non furono che 37636, i tedeschi 29680, gli slavi 26931 e gli scandinavi 14818.¹¹⁵

La storia di tutti gli emigranti che arrivano in America senza conoscere la lingua e senza un soldo in tasca [...] costretti a piegarsi ai più diversi e duri mestieri [passando] da uno stato sociale all'altro, come il vento della fortuna li mena. Questa storia ogni emigrante potrebbe narrarla, se non si trattasse di poveri e ignoranti contadini nei quali non rimane ricordo delle sofferenze dei giorni innanzi e pei quali, ove la sorte non li aiuti, la vita d'America è la continuazione della vita della Basilicata o della Calabria, poi che qua o là dall'Oceano la fame è uguale.¹¹⁶

La compresenza di questi due aspetti, tra loro così divergenti, può essere spiegata in parte con la volontà di soddisfare la curiosità del pubblico nei confronti dei costumi americani, in parte con l'intento romantico di creare una *mitologia del migrante* e di esaltare il contributo italiano nella formazione della nuova modernità; infine con la necessità di informare i lettori sulla piaga dell'emigrazione che privava il paese della forza lavoro più giovane e quindi di scoraggiare i potenziali migranti a partire. A quest'ultimi non erano soltanto rivolti gli articoli della rivista ma anche le inserzioni pubblicitarie che trovavano spazio al suo interno:

STREPITOSA NOVITÀ AMERICANA!! La via alata nell'acqua! SALVATOR è il nuovo e pratico apparecchio tascabile americano e insommergibile [...] perfettamente tascabile, di applicazione immediata che sostiene fino a 250 libbre, adatto a qualsiasi persona [...] SALVATOR è indispensabile per gli emigranti [che] potranno salvare la propria vita nonché quella di persone a loro care senza bisogno d'implorare l'altrui soccorso che in

¹¹³ «La Domenica del Corriere», 31 Marzo-7 Aprile 1918

¹¹⁴ U. OJETTI, in «Il Corriere della Sera», 9-10 Gennaio 1900

¹¹⁵ «La Domenica del Corriere», 9 Febbraio 1902

¹¹⁶ *Cronaca letteraria* in «La Tribuna illustrata», 8 Novembre 1891

certi naufragi è difficile non solo ad ottenersi, ma provoca spesso scene selvagge e di dolore per la lotta della vita.¹¹⁷

Quello che è interessante notare è quindi il passaggio da una prima fase in cui prevale una attrazione e una fascinazione esercitate dagli Stati Uniti sull'Italia, attestate dalle riviste e dalle altre forme di letteratura popolare, ad una seconda fase in cui:

Nell'immaginario collettivo [...], l'America, come paese ideale dell'avvenire, della libertà, subisce un processo di progressivo sfaldamento: da un'immagine monolitica e integralmente positiva si passa ad una, ricca di contraddizioni e ambiguità, dove le ombre contrastano fortemente con le luci.¹¹⁸

Tuttavia Cesare Pavese analizzando a posteriori il fenomeno ha sottolineato come siano state proprio le pubblicazioni come «La Domenica del Corriere» a favorire l'ascesa dell'egemonia culturale statunitense in quanto «nella loro banalità non prive di un certo provinciale rispetto per la vita vera», hanno offerto un «verdetto sostanzialmente positivo» dell'America pur tratteggiandone un'immagine frutto di un «mix di attrazione e di repulsione».¹¹⁹

Pochi mesi dopo la sua nascita, su «La Domenica del Corriere» viene pubblicata la seguente barzelletta:

- Ho idea di scrivere un dramma del quale Colombo sia l'eroe.
- Un amico: – Allora ti darò un buon consiglio perché riesca nuovo ed originale.
- Cioè?
- Non dire neppure per una parola dell'America né del famoso uovo.¹²⁰

La storiella appena citata, pur nella sua semplicità, mette in evidenza la grande diffusione delle informazioni sull'America all'interno della società italiana fin dai primi anni del Novecento. Tuttavia se le notizie che giungevano dai racconti degli emigranti e dalle pagine dei periodici illustrati erano in grado di penetrare anche tra i ceti sociali più bassi, i reportages e i diari di viaggio erano accessibili solamente alle classi più alte che

¹¹⁷ Messaggio pubblicitario riprodotto in C. DALL'OSSO, *Voglia d'America. Il mito americano in Italia tra Otto e Novecento*, Roma, Donzelli Editore, 2007, p. 52

¹¹⁸ G. ROSOLI, *L'immaginario dell'America nell'emigrazione italiana di massa*, in «Il Bollettino di demografia storica», n.12 / 1990, p.4

¹¹⁹ C. PAVESE, *Cultura democratica e cultura americana* in C. PAVESE *La letteratura americana e altri saggi*, Milano, Il Saggiatore, 1971, pp. 279-82

¹²⁰ «La Domenica del Corriere», 14 Maggio 1899

quindi padroneggiavano una conoscenza più ampia e approfondita della realtà americana dell'epoca. La lettura di questi testi mette in evidenza come essi, pur nascendo dal contatto diretto con il mondo americano, contengano al loro interno gli stessi stereotipi presenti negli scritti popolari:

Sul nucleo di idee e impressioni del Nuovo mondo fabbricato dagli italiani acculturati si è sviluppata fundamentalmente l'identità americana agli occhi della maggior parte dell'opinione pubblica italiana, senza che correzioni e modificazioni sostanziali siano intervenute poi ad alterare la struttura fondamentale, l'essenza di ciò che viene comunemente detto mito americano.¹²¹

Questa anomalia era già stata registrata da Ugo Ojetti, uno dei più accorti americanisti della fine dell'Ottocento, il quale in *L'America vittoriosa* scrive:

Poiché [gli italiani in visita in America] ricevono e cortesissimamente accaparrano tutti noi che arriviamo dall'Europa con l'intenzione di dire la così detta verità su l'America, e poiché i letterati paesani [sanno] per esperienza che in quelle classi sono i più fedeli e ricchi lettori, non osano offenderne le convinzioni o i pregiudizi o le menzogne [...] per forza e più per amore a rappresentare il paese davanti a chi vuole descriverlo. E non sono che due o trecentomila persone.¹²²

In primo luogo, nella maggior parte dei casi, la narrazione si apre con l'arrivo nel porto di New York e la descrizione della metropoli moderna che colpisce il viaggiatore per il suo *skyline* in cui gli edifici si sviluppano in verticale fino a *grattare il cielo*; tuttavia allo stupore suscitato dalla grandezza e dall'imponenza degli edifici si sostituisce ben presto una sensazione di fastidio nei confronti di una città e di una società del tutto priva di una stratificazione storica e di disagio nei confronti del desolato paesaggio urbano e industriale:

[...] Dormire stanotte, l'ultima notte di bordo? Dormire quando ai nostri occhi è già apparsa New York, quando s'è già vista divampare *Coney Island* come un pezzo di cielo caduto in riva all'Oceano su quest'altra parte del mondo [...] e tutto intorno ad essa, il porto che sappiamo gremito di piroscafi, la statua della Libertà ormai lontana, che qualcuno ci ha indicata al passaggio [...].¹²³

¹²¹ C. DALL'OSSO, *Voglia d'America. Il mito americano in Italia tra Otto e Novecento*, Roma, Donzelli Editore, 2007, p. 14

¹²² U. OJETTI, *L'America vittoriosa*, Treves, Milano, 1899, p. 219

¹²³ F. M. MARTINI, *Si sbarca a New York*, Roma, Salerno Editrice, 2008, p. 153

Incute spavento, ma uno spavento di morte, il recarsi nelle case dell'antica New York, dove fervono gli affari e dove si slanciano nell'atmosfera gli enormi palazzoni; fa rabbrivire l'inoltrarsi per certi corridoi, che sembrano quelli delle antiche prigioni, il salire certe scale tetre, oscure, anguste, l'entrare in stambugi peggiori delle celle sotterranee eppure abitate da famiglie (e si domanda se è una American city o in un'abitazione di animali).¹²⁴

Ovunque ti rivolgi, non trovi che negozi, fondaci, hotels, trattorie, botteghe per la vendita del whisky, situate qua e là come a casaccio senza simmetria ed alcuna regola di edilità: qui una bettola piena di gente che beve e fuma, malgrado vi sia nella vicinanza un pozzo di petrolio in esercizio che spande gas infiammabile.¹²⁵

Questo edificio immenso e lussuoso costruito ieri (1888-1897) con una spesa di trenta milioni, con un tesoro di quasi un milione di volumi e quasi trecentomila stampe, ha nella sua vertiginosa celerità della sua creazione qualcosa di miracoloso che spaventa la nostra mente latina abituata alle lente secolari stratificazioni della scienza e dell'arte. Tutta la loro affannosa sete di sapere [...] si manifesta qui perspicuamente in tutta la sua frenetica esagerazione quasi puerile.¹²⁶

La modernità industriale si identifica non soltanto nella diversa conformazione della città, ma soprattutto nell'automobile che incarna il moto perpetuo e la nuova estetica che trasforma un prodotto industriale in un'espressione artistica:

Presso il popolo americano, l'idea della bellezza è più associata all'esercizio e ai movimenti della vita che all'immobilità dell'opera d'arte. Esso preferisce vedere bella gente e gagliarda nelle vie della città, che bei monumenti nelle piazze e bei quadri nelle pinacoteche ed in generale stima che l'idea del bello si rinnovi e rimuti di continuo, a seconda che si rinnovano e rimutano gli aspetti e i moti della vita. Perciò l'estetica degli americani, più mutabile e progressiva della nostra e meno ombrosa e tirannica, non contrasta mai lo sviluppo delle attività meccaniche onde nascono gli agi ed è centuplicato il godimento dei beni terreni, ma si va ad esso continuamente trasformando.¹²⁷

Tuttavia a questo proposito è interessante notare come l'automobile americana sia l'unico prodotto che gli europei non importarono direttamente: questo dato mette in evidenza il rapporto egemonico profondo che si crea tra Stati Uniti e Europa per il quale non è singolo prodotto ad esercitare un "fascino irresistibile" quanto piuttosto lo stile di

¹²⁴ G. CAPRA, *Le città della Federazione Nord-Americana*, Roma, Reale Società Geografica, 1916, p. 12

¹²⁵ C. GARDINI, *Gli Stati Uniti. Ricordi*, Bologna, Zanichelli, 1887, p.286

¹²⁶ U. OJETTI, *L'America vittoriosa*, Milano, Treves, 1899, p. 118

¹²⁷ G. GIACOSA, *Impressioni d'America*, Milano, Cogliati, 1908, p. 28

vita americano, *american way of life*, che la società dei consumi contribuisce a far conoscere e, di conseguenza, a diffondere.

Se tra gli oggetti di consumo costosi, solo la bicicletta, la radio e la macchina da cucire erano inizialmente diffusi tra i ceti popolari, il vero simbolo della produzione di massa novecentesca – come la ferrovia lo era stata per l'industrializzazione dell'Ottocento – è l'automobile. Su di essa si regge infatti in questi decenni il decollo degli Stati Uniti, che sostituiscono l'Europa nel ruolo di guida dell'economia mondiale. Negli Stati Uniti infatti, già nel 1914, dagli stabilimenti Ford, grazie all'introduzione della catena di montaggio, escono auto al ritmo di una ogni due minuti e nel 1924 la produzione annuale di automobili americane è di due milioni di unità.¹²⁸

Se l'auto incarna il moto perpetuo e la nuova estetica del dinamismo industriale e sociale; la strada, a sua volta, assume un significato che trascende la sua funzione di infrastruttura per diventare lo scenario di un desiderio inconscio, ovvero il sogno di mobilità individuale.¹²⁹

Durante il Ventennio, la propaganda fascista si servì dell'immaginario che era venuto a crearsi intorno all'automobile per pubblicizzare l'immagine di un'Italia che aveva superato l'arretratezza in cui versava agli inizi del secolo e che quindi poteva essere definita a tutti gli effetti *moderna*: il Duce stesso si fece spesso ritrarre a bordo di auto o di motociclette; inoltre nel 1927, venne organizzata la prima Mille miglia, gara automobilistica disputata su strada (e non su pista) che dimostrò al pubblico internazionale i progressi della rete viaria italiana; la competizione si tenne anche nel 1936, nonostante le sanzioni inflitte dalla Società delle Nazioni avessero imposto una razionalizzazione dei carburanti. Entrambi questi aspetti confluiscono ne *Il lanciatore di giavellotto*, ambientato nella campagna marchigiana attraversata dalla Flaminia sulla quale sfreccia l'Alfa Romeo rossa del Duce:

C'era sempre qualcuno che cercava le tracce delle grandi gomme della macchina del duce, l'Alfa Romeo da corsa passata rombando qualche giorno prima: andava così forte che appena era stato possibile per i fortunati che erano sulla strada riconoscere i grandi occhi di Mussolini, la loro strisciata continua e severa, brillante come una spada. Poi da dietro avevano visto il suo gomito che

¹²⁸ E. ZINATO, *Automobili di carta*, Padova, Padova University Press, 2012, pp. 2-3

¹²⁹ Cfr. V. DE GRAZIA, *L'impero irresistibile. La società dei consumi americana alla conquista del mondo*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 246-247.

spuntava dalla capotta seguire la curva potente e sparire d'un tratto come un miracolo.¹³⁰

L'Alfa Romeo del Duce passava nelle ore più strane, senza fermarsi mai, scagliando sassi e scavando buche nelle curve [...] La nonna morì accidentalmente da sola e fuori casa, con la sporta in mano piena di verdura, travolta una sera sulla Flaminia dalla macchina di un corridore delle Mille miglia che provava il percorso.¹³¹

Gli «eccentrici»¹³² costumi americani sono oggetto di un'attenzione costante soprattutto da parte delle riviste popolari che descrivono minuziosamente la diversa percezione che la collettività ha della donna la quale non soltanto combatte in prima linea per l'acquisizione di maggiori diritti, ma diventa l'oggetto di numerose pubblicità che ritraggono la bellezza del corpo femminile.¹³³

In Italia, l'attenzione per la nuova percezione femminile si concretizza nella descrizione da un lato dei prodotti che il mercato le riserva dall'altro del ruolo attivo che essa ricopre all'interno della società; in entrambi i casi però l'immagine della donna ha una funzione di mediazione culturale tra un paese, l'America, considerato all'avanguardia per ciò che riguarda la morale sessuale e sociale e l'Italia, dove il ruolo femminile è relegato al focolare domestico.

Tuttavia se negli articoli delle riviste, ci si limita ad una descrizione folkloristica delle attività concesse alle donne, nei reportages il comportamento femminile non è che una traccia per smascherare l'illusorietà di un mito.

¹³⁰ P. VOLPONI, *Il lanciatore di giavellotto* in P. VOLPONI, *Romanzi e prose*, Torino, Einaudi, 1994, p. 483

¹³¹ P. VOLPONI, *Il lanciatore di giavellotto* in P. VOLPONI, *Romanzi e prose*, Torino, Einaudi, 1994, p. 515. Cfr. «New York Post», 28 luglio 1943; Testimonianza di Cornelius Vanderbilt in riferimento ad un episodio avvenuto nel 1931, avente come protagonista il Duce: «Udii un grido e vidi un gruppo di bambini che agitavano delle bandierine. Girai rapidamente la testa. Dietro di noi, sulla strada, c'era un corpicino ormai informe. “Guardi Eccellenza” grida. “Amico mio, non guardi mai indietro. Sempre avanti”, rispose senza voltarsi; e proseguimmo rombando nella notte».

¹³² Cfr. C. DALL'OSSO, *Voglia d'America. Il mito americano in Italia tra Otto e Novecento*, Roma, Donzelli Editore, 2007, p. 105: «*Americanate* che un dizionario della lingua italiana oggi definisce “(scherz.) Impresa grandiosa, straordinaria, spesso incredibile [...] / [...] Avvenimento grandioso e di gusto eccentrico, quali si è soliti attribuire agli americani”. Dunque ai giorni nostri gli elementi costitutivi un'americanata sono sostanzialmente: eccentricità, straordinarietà, grandiosità e anche verosimiglianza. Ma ancor prima degli anni dieci, dal 1900 in poi, il mondo americano veniva variamente definito, nei titoli delle varie serie di notizie o spigolature *Curiosità americane*, o *Eccentricità americane*, *Vita americana*, *Meravigliosi episodi di vita americana*, *Costumi americani*, *Audacie americane*, *Scene americane*, *Le ultime meraviglie americane*, *Novità americane*. Attorno al 1900, l'America è oramai codificata, protocollata come terra dell'inusuale».

¹³³ A questo proposito Federico Garlanda arriva ad individuare nel ruolo predominante della donna nella vita americana la causa del materialismo americano. Cfr. F. GARLANDA, *La nuova democrazia americana. Studi e applicazioni*. Roma, Società Editrice Laziale, 1891, p. 67-69.

L'americanina [...] gode della più sconfinata libertà [...] può andare in giro da sola dove le pare e piace, dai concerti ai teatri, far visita a chi le pare, viaggiare per mesi e mesi anche in Europa e senza genitori, possiede inoltre un suo gruzzoletto da spendere a piacere in gioielli, nastri, o bonbons.¹³⁴

Non è possibile trovare differenza più marcata fra la vecchia Europa e la giovane America di quella che esiste nella rispettiva condizione della donna nei due continenti [...] Noi latini anche se ci professiamo ardenti femministi, anche se declamiamo in favore del voto politico della donna, rabbriviamo al solo pensiero di accordare alle nostre figlie o sorelle quella libertà di movimento [...] I ragazzi e le fanciulle americani giuocando liberamente insieme imparano a conoscersi e a rispettarsi [...] gli americani non credono in un sesso debole [...] La fanciulla americana, forte del suo carattere, gira il mondo sola, sempre ammirata, troppo spesso mal compresa e mal giudicata: ella ha una corporatura snella, le spalle diritte, il corpo bene sviluppato dagli esercizi ginnastici; guarda tutti francamente, parla con tutti e ride senza civetteria; non arrossisce mai, non allude a nulla con parole velate ma dice tutto quello che vuol dire, ascolta tutto quello che può ascoltare; insomma è una creatura semplice, sincera, naturale, che si distingue subito dalle fanciulle che sono il prodotto della civiltà latina.¹³⁵

Invece quando avete per dieci sere incontrato e studiato per Broadway a New York, per Washington Street a Boston o per State Street a Chicago la folla di ragazze eleganti [...] che fuori dai negozi e dagli officii escono verso casa, il busto slanciato in avanti sotto il cappello ben calcato sulla fronte le due bende della pettinatura verginale ora in moda quassù, il mento saldo e le labbra sottili e la mascella sporgente e le spalle piatte e il colorito sano, l'ammirazione si logora davanti al numero, alla frequenza, direi alla volgarità del tipo che in Europa abbiamo esaltato come unico e che qui corre le strade ed è di tutte [...] Una signora americana [...] constata che la rude democrazia odierna non ha più alcuna notizia dei rapporti fra dominatori e dominati, cioè, in un senso un po' medievale, tra uomo e donna. Oggi ogni individuo ha tutti i diritti altrui e non ha alcun dovere che non sia espressamente regolato dalla legge. L'altruismo è una nebbiola vaporante all'orizzonte. Ognuno pare abbia diritto a tutti i beni cui può con le sue mani attingere nella vita. E la signora Elizabeth Bisland assicura che le donne in America cominciano ad accettare queste fiere teorie e applicare la logica crudele dell'individualismo.¹³⁶

Il dibattito sulla nuova modernità, già vivace nel primo decennio del Novecento, si intensifica con lo scoppio della Prima guerra mondiale per l'intervento americano nelle vicende politiche europee che rivelò da un lato la forza militare, politica ed economia dall'altro pose a diretto contatto gli Europei, fin ad allora semplici osservatori, con la nuova realtà che si era andata elaborando oltreoceano:

¹³⁴ *Fanciulle d'America* in «La Domenica del Corriere», 7 Ottobre 1917

¹³⁵ A. PECORINI, *Gli americani nella vita moderna osservati da un italiano*, Milano, Treves, 1908, pp. 51-56

¹³⁶ U. OJETTI, *L'America vittoriosa*, Milano, Treves, 1899, pp. 216-220

Durante gli anni di guerra l'America propaganda se stessa in Italia con tutto l'armamentario di un'estetica di massa della politica e di un marketing moderno, già sperimentati con successo all'interno del paese [...] Gli aiuti militari (della Croce Rossa, dell'Ymca) rivestono in questa congiuntura un valore particolare: consentono la saldatura del binomio simbolo-oggetto; essi veicolano idee di prosperità e solidarietà; la propaganda è concreta e pervasiva [...] Il martellamento della stampa, l'eco di iniziative che si avvalgono di *media* moderni – il cinema, la musica popolare, lo sport, ma anche le cartoline, i nastri, i bottoni, gli opuscoli – è efficace.¹³⁷

Molti italiani, dopo che gli Stati Uniti entrarono in guerra, si dichiararono scettici sul contributo che quella nazione avrebbe potuto dare alla lotta; sentenziarono che gli americani erano privi di qualità militari [...] Gli americani conquistarono rapidamente l'opinione pubblica italiana non soltanto perché possedevano il prestigio della grande potenza ed esaltavano gli ideali della democrazia, ma anche perché impiegavano, per la prima volta nella storia della società italiana, le moderne tecniche della propaganda di massa [...] Tutto ciò che era «americano» veniva ammirato ed esaltato.¹³⁸

Il forte impatto iniziale stimolato dalla martellante campagna pubblicitaria esaurì in breve tempo la sua portata, soprattutto in Italia, dove la vittoria sull'Intesa venne celebrata in termini nazionali più che come il risultato di una cooperazione internazionale, salvo poi, trasformarsi in *mutolata* a causa della politica americana dei quattordici punti che, in base al principio di sovranità nazionale, impedì l'annessione dei territori della Dalmazia e di Fiume. Per meglio comprendere questo cambiamento di percezione, sarà sufficiente ricordare due testi di Gabriele D'Annunzio, il primo, *All'America in armi* (1918) in cui viene celebrata la potenza militare d'oltreoceano, mentre il secondo, *La preghiera di Sernaglia*, pubblicato su «Il Corriere della Sera» del 24 ottobre del 1918, in cui il poeta attacca il presidente Wilson per la mancata annessione di Fiume all'Italia:

O Liberatrice, il tuono è incessante. Il fragore lacera il cielo come un velario che si ritessa. La nube infame acceca e soffoca la battaglia. Il coraggio ansa e

¹³⁷ P.P. D'ATTORRE, *Sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea* in [a cura di] P.P. D'ATTORRE, *Nemici per pelle. Sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, Milano, Franco Angeli, 1991, p.19

¹³⁸ P. MELOGRANI, *Storia politica della Grande guerra. 1915-1918*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 483-486

soffre. Tutto è martirio celato. Ma la tua statua è più altra, ma la tua voce è più forte.¹³⁹

Se il mutilatore è in ginocchio, se leva le sudice mani, se abbassa il ceffo compunto, troncategli i pollici e i polsi, rompetegli zanne e ganasce. Stampategli il marchio rovente fra ciglio e ciglio, fra spalla e spalla. Né basti. Tal specie, se in paura si scioglie, poi dalle sue fecce rinasce. [...] Vittoria nostra, non sarai mutilata. Nessuno può frangerti i ginocchi né tarparti le penne. Dove corti? dove sali?¹⁴⁰

Con l'avvento del Fascismo nel 1922, il mito americano, che fino ad allora aveva suscitato l'attenzione sia delle fasce sociali più basse che dell' *élite* intellettuale, subisce un brusco calo di interesse. Se da un lato, le masse popolari diventano il referente primario della propaganda fascista che, attraverso un massiccio uso dei mezzi di comunicazione (giornali, radio, cinema, cinegiornali), crea un altro mito, quello del Duce, rappresentato come un *pater familia* in grado di ridare all'Italia prestigio politico e benessere economico; dall'altro il dibattito intellettuale, mosso da una conoscenza più approfondita rispetto a quella del decennio precedente, si radicalizza su posizioni più estreme:

Il punto che si vuole rimarcare è la compresenza di mito e antimito, l'onda lunga di queste opposte percezioni, corrispondenti a fase specifiche dei rapporti bilaterali ma più in generale ad una ricerca faticosa di identità, da parte della società italiana, che, proprio nel confronto con l'altro, il diverso, esplicita le proprie paure e speranze. L'americanismo che qualche osservatore nota diffondersi, non è solo passione popolare per il Charleston, Flash Gordon o Tom Mix.¹⁴¹

Durante gli anni della dittatura, l'immagine degli Stati Uniti che arriva in Italia non è più influenzata solamente da stereotipi e luoghi comuni che tendono a marcare le diversità, ma diventa funzionale ad alimentare il mito del Duce: durante il Ventennio, i rapporti politico-diplomatici tra America e Italia, pur soggetti a fasi altalenanti, si caratterizzano da una forte collaborazione che trova una sua spiegazione nella stabilità

¹³⁹ G. D'ANNUNZIO, *All'America in armi*, in G. D'ANNUNZIO, *Tutte le poesie*, Roma, Newton Compton, 1995, p. 580

¹⁴⁰ G. D'ANNUNZIO, *La preghiera di Sernaglia* in G. D'ANNUNZIO, *Prose di ricerca*, Milano, Mondadori, 2008, p. 647

¹⁴¹ P.P. D'ATTORRE, *Sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea* in [a cura di] P.P. D'ATTORRE, *Nemici per pelle. Sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea* Milano, Franco Angeli, 1991, p. 20

politica ed economica che la dittatura assicurava non soltanto in Italia ma anche in Europa.

Nel primo dopoguerra, infatti, cominciarono anni di forti contrapposizioni sociali e di lotte politiche e sindacali, in un contesto di generalizzata crisi economica: oltreoceano, negli Stati Uniti, venivano percepite con crescente disagio non solo le aspirazioni italiane sulla sponda orientale dell'Adriatico che sfociarono nell'occupazione di Fiume (1919) ma anche le tensioni sociali che si manifestarono negli scioperi e nell'occupazione delle fabbriche del biennio rosso (1919-1920) e che i deboli governi italiani postbellici non sembravano essere in grado di contrastare.¹⁴² Il timore maggiore era quello di una rivoluzione comunista e il conseguente avvento di un regime sul modello di quello bolscevico, instauratosi in Russia nel 1917.¹⁴³

Una volta reso pubblico il Patto di Londra e la pretesa dell'Italia d'impadronirsi delle spoglie della vittoria, sembrò che gli italiani avessero una particolare inclinazione per tutto ciò che è meschino e machiavellico. Quando la fredda realtà del «sacro egoismo» italiano dissolse le nebbie dell'idealismo di Wilson, l'America non poté non concludere che essa era stata ingannata dalla *realpolitik* europea; e quando Gabriele D'Annunzio conquistò la città di Fiume, gli americani scoprirono improvvisamente il significato delle «tradizioni da sciacallo» della diplomazia italiana.¹⁴⁴

La recessione economica e l'instabilità politica aprirono la strada alla crisi del regime liberale e all'affermazione del Fascismo che trasformò lo Stato in una dittatura personale con a capo Benito Mussolini: negli Stati Uniti, le prime squadre di camicie nere ebbero scarso eco (alla stessa ambasciata americana a Roma, esse apparivano soltanto come uno dei tanti movimenti nazionalisti esistenti in quel periodo nel paese);

¹⁴² Tra il 1919 e il 1922, in Italia si susseguirono sei governi, segno dell'incapacità della politica a far fronte alle tensioni sociali e alla crisi economica. Essi sono: Nitti (23/06/1919 – 21/05/1919), Nitti (21/05/1920 – 15/06/1920), Giolitti (15/06/1920 – 04/07/1921), Bonomi (04/06/1921 – 26/02/1922), Facta (26/02/1922 – 01/08/1922), Facta (01/08/1922 – 31/10/1922).

¹⁴³ In merito alle repressioni dei movimenti di sinistra all'interno degli Stati Uniti, Cfr. G.G. MIGONE, *Gli Stati Uniti e il fascismo. Alle origini dell'egemonia americana in Italia*, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 22: «Ogni forma di lotta o di insubordinazione veniva denunciata come atto di collaborazione con il nemico. A questo meccanismo repressivo, consueto in tutte le guerre, si aggiungeva il panico che aveva seminato nella borghesia la rivoluzione bolscevica. Questo stato d'animo toccò il suo apice, quando, nel marzo 1919, costituita la Terza internazionale e, contemporaneamente, le insurrezioni in Baviera e in Ungheria sembravano indicare che esistesse il pericolo di un'estensione della rivoluzione bolscevica ad altri paesi [...] Alla fine della guerra il partito socialista era passato da 5.000 a 3.500 sezioni in tutti gli Stati Uniti. Eugene Debs, leader dei Wobblies (così erano detti i sindacalisti rivoluzionari dell'IWW) era in prigione con molti suoi compagni, condannato come sabotatore dello sforzo bellico».

¹⁴⁴ J.P. DIGGINS, *L'America, Mussolini e il Fascismo*, Roma, Editori Laterza, 1982, p. 13

tuttavia la nomina di Mussolini alla presidenza del Consiglio, nell'ottobre del 1922, venne da subito salutata positivamente dalle autorità statunitensi che auspicavano la restaurazione dell'ordine e della disciplina nella società italiana.

«La gioventù italiana accoglie compatta il Duce, novello Garibaldi, il cui ingresso a Roma è stato simile ad un antico trionfo» [“The New York Times”, 31/10/1922, *Blodness Revolution*] «Il fascismo segna il risveglio della classe media italiana, è il più riuscito tentativo di arginare la marea del socialismo rivoluzionario» [“Chicago Tribune”, 4/1/1922, articolo di Arthur Brisbane] Così si esprimevano i più autorevoli quotidiani statunitensi all'indomani della Marcia su Roma [...] Sembra un paradosso: gli Stati Uniti, che avevano combattuto una guerra per salvare la democrazia, salutavano con entusiasmo l'avvento di un uomo politico che si proclamava affossatore del liberalismo democratico [...] Poiché la presa di potere aveva incontrato così scarsa resistenza, l'opinione pubblica americana era peraltro indotta a ritenere che il movimento fascista godesse del favore di larga parte degli italiani.¹⁴⁵

I rapporti diplomatici tra Italia e Stati Uniti, durante il Ventennio, possono essere suddivisi in due fasi il cui discrimine è costituito dal 1935.

Nel 1922, l'ascesa al potere di Mussolini segnò l'avvio di una fase di avvicinamento tra i due paesi i quali traevano reciproci interessi dalla cooperazione. Da un lato l'Italia era spinta alla collaborazione con gli Stati Uniti sia per cercare una posizione di prestigio tra le potenze internazionali che per equilibrare i rapporti nei confronti di Francia e Gran Bretagna le quali potevano fare affidamento su una *partnership* con l'America di più lunga durata; dall'altro, la posizione degli Stati Uniti può essere spiegata in relazione al ruolo egemone che essi avevano acquisito alla fine del conflitto mondiale. L'economia di guerra aveva favorito la rapida espansione dell'apparato produttivo americano e, di conseguenza, accresciuto i poteri e la sfera di influenza della grande industria e delle banche di investimento; tuttavia con la fine del conflitto si rendeva necessario l'ampliamento del mercato al di fuori dei confini nazionali.

In questo senso, la politica adottata non si limitò a controllare i mercati e le materie prime nelle regioni sottosviluppate del mondo ma si impegnò nella ricostruzione del mondo industrializzato: agli inizi degli anni Venti, il governo americano aveva cercato di fronteggiare la crescente sproporzione tra domanda e offerta, favorendo la ripresa economica in Europa e cercando quindi di creare un nuovo mercato in grado di assorbire l'eccedenza di merci e capitali americani; per questo motivo le

¹⁴⁵ C. DAMIANI, *Mussolini e gli Stati Uniti. 1922-1935*, Bologna, Cappelli Editore, 1980, p. 12

amministrazioni repubblicane che si succedettero al potere si impegnarono in primo luogo a stemperare i conflitti tra Francia e Germania, riconoscendo a quest'ultima il primato di area industriale potenzialmente più forte del continente e, di conseguenza, fulcro di ogni possibile ripresa economica; in secondo luogo a facilitare la pacificazione sociale all'interno dei singoli paesi, condizione indispensabile per il riavvio del capitalismo europeo.

In contesto in cui l'opinione pubblica non era favorevole ad un intervento diretto, il governo americano si servì dello strumento finanziario, ricorrendo alle banche – in particolare alla J.P Morgan ¹⁴⁶ per farsi artefici della ripresa europea: l'accettazione del regime fascista e la collaborazione con esso da parte degli Stati Uniti, paese dalla lunga tradizione liberale, deve quindi essere interpretato alla luce di interessi concreti, ovvero, in primo luogo la stabilizzazione sociale dell'Italia, in secondo luogo la volontà di indebolire la posizione internazionale della Francia e quindi di avere un rapporto privilegiato con Gran Bretagna e Germania, infine di favorire l'arrivo di capitali americani in Italia.

Tuttavia l'interesse suscitato da Mussolini in America e l'attenzione per quest'ultima dimostrata dal Duce non possono essere spiegati soltanto da interessi di tipo economico: Mussolini aveva iniziato a guardare all'America con simpatia fin dagli anni della Prima guerra Mondiale da un lato riconoscendone la modernità dall'altro sperando di trovare l'appoggio degli emigranti italiani, risvegliando l'orgoglio e l'amore per la patria d'origine. La propaganda fascista non si limita, dunque, ad agire all'interno dei confini nazionali:

Proprio nel 1922, prima della marcia su Roma, invia Bottai negli Stati Uniti per raccogliere fondi a favore del fascismo tra le comunità italo-americane. E pochi anni dopo, firma personalmente un contratto di regolare collaborazione giornalistica con la catena di Randolph Hearst. Avvalendosi anche dell'aiuto del

¹⁴⁶ La JP Morgan and Company ricoprì un ruolo decisivo durante le trattative per la negoziazione del debito di guerra italiano che portarono alla firma del trattato Volpi-Mellon (1925) il quale prevedeva la riduzione del debito italiano del 72% e la rateazione dello stesso in 62 annualità con tassi di interesse estremamente bassi. Cfr. G.G MIGONE, *Gli Stati Uniti e il fascismo. Alle origini dell'egemonia americana in Italia*, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 103: «L'impressione che si trae, tuttavia, nello studio dell'abbondante e minuta documentazione disponibile sull'argomento è che Mussolini e i suoi collaboratori ebbero, soprattutto, il merito di farsi consigliare e quasi guidare nel migliore dei modi. Infatti, tra i vari interlocutori negli ambienti bancari, il governo fascista scelse di privilegiare in maniera netta la J.P. Morgan and Company di cui divenne uno dei principali clienti».

fratello Arnaldo, Mussolini pubblica negli Stati Uniti svariate decine di articoli.¹⁴⁷

Ancora una volta il vantaggio dell'accordo con la catena Hearst è reciproco poiché se Mussolini si proponeva di impiegare il mezzo giornalistico per cambiare l'immagine che in America si aveva dell'Italia, mettendo in luce la modernizzazione in atto; Randolph Hearst utilizzò l'immagine positiva del Duce per alimentare la fiducia dell'opinione pubblica americana nei confronti della dittatura fascista a discapito del modello comunista instauratosi nell'Unione Sovietica.

Mussolini non si servì solamente della stampa americana: nel 1925 viene pubblicata, a cura di Margherita Sarfatti, la biografia *The life of Benito Mussolini*, stampata in prima edizione nei Paesi anglosassoni e nel 1933 la Columbia Pictures produsse e distribuì il documentario *Mussolini speaks* (1933), nel quale viene istituito un parallelismo tra Roosevelt e il Duce:

As the film begins a subtitle appears on the screen announcing that, "This film is dedicated to a man of the people whose deeds for his people will ever be an inspiration to mankind". The film represented Mussolini and the President Roosevelt as two similarly powerful men striving to achieve similar goals (curing depression in the US and gross and long – standing poverty and corruption in Italy) through roughly comparable means (physical sacrifice and duty to the values of the establishment) [...] The US establishment's enthusiasm of Mussolini was reciprocated. Admiration between the US and Italy existed on a personal level between the two heads of government. Mussolini and Roosevelt corresponded on numerous occasions and their letters reveal that they seemed to share a sincere affection of each other.¹⁴⁸

La popolarità che l'immagine del Duce godeva in America viene spiegato dallo stesso Mussolini a Emil Ludwig durante le fasi della stesura di *Colloqui con Mussolini*:

Io ho trovato che Lei è più popolare in America che ovunque – dissi –. In cento interviste si chiedeva: «Vi piace Mussolini?». Eppure colà si è contro ogni dittatore.

«Eppure ce n'è uno!» disse vivacemente «La posizione del presidente è quasi onnipotente, garantita dalla costituzione».¹⁴⁹

¹⁴⁷ G.P. BRUNETTA, *Il sogno a stelle e strisce di Mussolini* in [a cura di] M. VAUDAGNA, *L'estetica della politica. Europa e America negli anni Trenta*, Roma, Laterza, 1989, p. 174

¹⁴⁸ A. MC GREGOR, *The shaping of popular consent. A comparative study between the Soviet Union and the United States 1929-1941*, Youngstown, New York, Cambria Press, 2007, p. 182

¹⁴⁹ E. LUDWIG, *Colloqui con Mussolini*, Milano, Mondadori, 1932, p. 156

La risposta rivela come l'azione di propaganda messa in atto in America fosse volta a mettere in luce gli aspetti convergenti tra i due paesi: l'immagine del dittatore che si andava diffondendo negli Stati Uniti quella di un *self-made man* anticomunista e, dunque del tutto in linea con gli ideali americani:

Eppure il duce negli USA aveva goduto di buona stampa nei primi anni della sua dittatura. *The life of Benito Mussolini*, la biografia scritta da Margherita Sarfatti nel 1925 e stampata in prima edizione nei Paesi anglosassoni, fu un grande successo editoriale, grazie al quale il duce iniziò una collaborazione molto ben retribuita con l'agenzia d'informazione United Press, cui fornì una serie di articoli sulla sua vita quotidiana in Italia, pubblicati nel 1927. In questi articoli si descriveva come lavoratore instancabile, eccellente sportivo, salutista, astemio: in un momento in cui gli Stati Uniti erano in pieno proibizionismo, la sua immagine piacque molto ai lettori, tanto da suscitare l'interesse di molti editori, come William Randolph Hearst, sui giornali del quale apparvero tra il 1931 e il 1934, decine di articoli firmati da Mussolini.

Affascinata dalla figura di "self-made man anticomunista", la Columbia Pictures produsse e distribuì il film documentario *Mussolini speaks* (1933), campione d'incassi negli USA con più di un milione di dollari dell'epoca.¹⁵⁰

Mussolini stesso, nei suoi *discorsi al popolo*, poneva spesso a confronto l'Italia con l'America, volendo da un lato mantenere viva l'attenzione della stampa americana dall'altra testimoniare agli italiani come la sua politica economica e sociale avesse trasformato il paese nella "terra promessa" che troppo a lungo era stata cercata altrove:

Le due Nazioni, infatti, hanno molti punti in comune. L'Italia d'oggi, come l'America, è sana, semplice e piena di fiducia in se stessa. A ciò deve essere aggiunta l'attrazione che le due Nazioni esercitano l'una sull'altra: l'ammirazione americana per la nostra antica civiltà è sempre viva; l'interesse italiano per la civiltà americana è pieno e potente sviluppo [...] Gli Stati Uniti e l'Italia sono oggi, insomma, stretti più che mai gli uni all'altra [...] Animato da tale sentimento, io ho visto, con profonda soddisfazione, svilupparsi una più larga conoscenza dell'Italia e una chiara comprensione del Fascismo nella grande Repubblica americana.¹⁵¹

Alla fine degli anni Trenta, la popolarità di Mussolini che nel corso del primo decennio aveva subito qualche battuta d'arresto in seguito all'omicidio Matteotti e alla crisi di

¹⁵⁰ M. LUCCHETTI, *101 storie su Mussolini che non ti hanno mai raccontato*, Roma, Newton Compton, 2012, p. 60

¹⁵¹ B. MUSSOLINI, *Scritti e discorsi. Dal 1925 al 1926*, Milano, Hoepli, 1934, pp. 467-471

Corfù¹⁵² tornò a salire soprattutto in relazione a due eventi che misero in evidenza altrettanti aspetti della personalità del Duce, ovvero la crisi economica americana del 1929 e l'ascesa del Terzo Reich; «questi due improvvisi avvenimenti permisero a Mussolini di esibirsi in due nuovi ruoli: quello di ardito economista e quello di abile mediatore in trattative diplomatiche».¹⁵³

Di fronte ad una crisi economica senza precedenti, l'America fu spinta a intraprendere una riflessione sul sistema capitalistico, avviando un confronto con le uniche due alternative che la realtà storica offriva, ovvero da un lato il modello comunista dell'Unione Sovietica, dall'altro il corporativismo italiano, il quale si configurava come una organizzazione in grado di mediare la presenza della proprietà privata e con la salvaguardia delle fasce più basse della società.

Negli anni Trenta lo Stato corporativo sembrò una fucina di fumanti industrie. Mentre l'America annaspava, il progresso dell'Italia nella navigazione, nell'aviazione, nelle costruzioni idroelettriche e nei lavori pubblici offriva una allettante esempio di azione diretta e di pianificazione nazionale.¹⁵⁴

Il Duce appariva quindi come un modello di gestione dello Stato a tal punto che «Nation», giornale noto per il suo spirito antifascista, pubblicò un articolo dal titolo *Wanted: A Mussolini*.¹⁵⁵

A consolidare l'immagine positiva del sistema corporativo contribuì l'elezione di Roosevelt alla presidenza nel 1933 e la conseguente pianificazione del New Deal: nei suoi primi anni di potere il neopresidente considerò sempre l'Italia come una delle

¹⁵² Il 27 agosto, venne trucidata a Zapi la delegazione militare italiana, nominata dalla Conferenza degli Ambasciatori per stabilire la linea di confine tra Grecia e Albania e tra Albania e Jugoslavia. Mussolini, nel condannare l'eccidio, inviò un *ultimatum* al governo greco pretendendo le scuse formali, l'istituzione di una commissione d'inchiesta e un risarcimento economico di 50 milioni di lire. La posizione parziale del governo greco spinse il duce a bombardare e ad occupare l'isola di Corfù, fino al 27 settembre, quando la Conferenza degli Ambasciatori riconobbe come legittime le richieste del governo italiano.

Nonostante questo riconoscimento, il bombardamento e l'occupazione di Corfù suscitarono l'unanime condanna dell'opinione pubblica americana e, malgrado l'apparente disimpegno, anche agli occhi della diplomazia di Washington l'incidente rappresentò la prima smentita alla tesi di una possibile inserimento del governo Mussolini nella legalità internazionale. Tuttavia a livello diplomatico, a fronte di una spiccata ostilità delle altre potenze occidentali, gli Stati Uniti assunsero un atteggiamento decisamente neutrale: il Dipartimento di Stato seguì una politica di assoluto disimpegno e rifiutò di unirsi alle azioni intimidatorie promosse dalla Gran Bretagna.

¹⁵³ J.P. DIGGINS, *L'America, Mussolini e il Fascismo*, Roma, Editori Laterza, 1982, p.44

¹⁵⁴ Ivi, p.45

¹⁵⁵ P.Y. ANDERSON, *Wanted: A Mussolini* in «Nation», 6 Giugno 1932, pp. 9-10

maggiori potenze europee e non mancò mai di includerla in discussioni di rilevanza internazionale.

Roosevelt scrisse [...] «sembra indubbio che egli è realmente interessato a ciò che stiamo facendo, ed anch'io sono molto interessato e profondamente impressionato da ciò che egli ha realizzato e dal suo comprovato onesto sforzo di rinnovare l'Italia e di cercare d'impedire seri sconvolgimenti in Europa [...] Non ho difficoltà a dirvi in confidenza che mi tengo in strettissimo contatto con quel vero galantuomo che è Mussolini».¹⁵⁶

L'apprezzamento e la stima espressi da Roosevelt per l'Italia trovavano la loro giustificazione da un lato nella risoluzione dei problemi economici interni dall'altro nella gestione dei conflitti interni all'Europa, legati soprattutto all'ascesa di Hitler. La crisi del 1929 aveva mutato profondamente la politica estera americana:

Tuttavia egli [NdR il presidente Roosevelt] era costretto ad anteporre ad una ripresa dell'impegno internazionale degli Stati Uniti la ricostruzione della sua economia. La condizione per fare fronte alla crisi economica, senza mettere in discussione i rapporti di produzione capitalistici, era l'abbandono della difesa di equilibri politici, rapporti commerciali e finanziari internazionali a cui era legata la pace del mondo.¹⁵⁷

La necessità di far fronte alla grave depressione economica in atto spinse il governo degli Stati Uniti a favorire una politica isolazionista nei confronti dell'Europa: nel biennio 1933-1935, il Congresso emanò tre leggi, chiamate «Neutrality Laws», il cui obiettivo era di ridurre (se non annullare) l'intervento americano in Europa; parallelamente l'Italia assunse, in modo graduale, una maggiore autonomia, prima economica e poi politica, che consentirà al regime di «volgersi in altra direzione, dando un carattere prevalente a ciò che affiorava, solo in forma embrionale ed occasionale, nel periodo precedente»,¹⁵⁸ ovvero la creazione di un impero coloniale.

La conquista dell'Etiopia e la conseguente creazione dell'Africa Orientale Italiana (1935) fu al centro di forti tensioni a livello internazionale: i paesi membri della Società delle Nazioni applicarono sanzioni economiche che prevedevano l'embargo di armi, capitali e di alcune materie prime ma non del petrolio, ovvero la materia prima senza la

¹⁵⁶ IVI, p. 365

¹⁵⁷ G.G. MIGONE, *Gli Stati Uniti e il fascismo. Alle origini dell'egemonia americana in Italia*, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 299

¹⁵⁸ IVI, p. 302.

quale lo sforzo bellico di Mussolini, per sua stessa dichiarazione, sarebbe stato inevitabilmente compromesso;¹⁵⁹ mentre gli Stati Uniti, pur ribadendo la propria neutralità, espressero una forte condanna nei confronti della politica adottata dal regime, rifiutando di riconoscere il nuovo Impero e la mutata situazione politica.

Le sanzioni internazionali spinsero il governo a favorire la produzione e il commercio di prodotti nazionali: la propaganda celebrò l'autarchia non soltanto come il risultato di una raggiunta indipendenza economica ma anche come la dimostrazione della superiorità del modello corporativista; tuttavia la realtà quotidiana era ben lontana dal benessere pubblicizzato nei manifesti di regime, i mercati infatti disponevano di un numero di merci sempre minore e ciò provocava un aumento dei prezzi.

Al solito giro di fatture e di cambiali si aggiungevano le pratiche onerose e fitte imposte dai nuovi istituti fascisti sull'artigianato, sul commercio, sulla manodopera, sulle malattie e sugli infortuni come sulle festività e sulle fiere; perfino sulla luce e sullo spazio delle botteghe, e anche sulla denuncia stagionale delle scorte, dei dati della produzione, delle vendite, del fatturato [...] I mercati erano sempre più poveri, e ogni genere sempre più caro, anche per l'effetto delle sanzioni economiche imposte all'Italia dalla Società delle nazioni.¹⁶⁰

Il Duce, sempre più isolato dalle democrazie occidentali, trovò un fidato alleato nella Germania nazista di Hitler e, in seguito, nel Giappone imperiale: dal 1937, in seguito all'uscita dalla Società delle Nazioni e alla firma del Patto Anti-Komintern, cambiò radicalmente l'immagine dell'America promossa dal regime.

La nuova politica estera intrapresa dal regime provocò un radicale mutamento nei rapporti diplomatici tra Italia e Stati Uniti: in *La pelle*, romanzo ambientato in Italia negli anni compresi tra lo sbarco di Sicilia e la Liberazione, Curzio Malaparte ironizza di fronte all'oblio dimostrato da un gruppo di soldati americani al riconoscimento internazionale di cui Mussolini aveva goduto fino al 1935:

¹⁵⁹ Alcuni anni dopo la guerra lo stesso dittatore confessò a Hitler che, qualora gli fosse stato imposto questo tipo di embargo, egli sarebbe stato costretto a ritirarsi dall'Abissinia entro una settimana. Il 29 novembre Long fece presente a Roosevelt che un embargo del petrolio avrebbe bloccato lo sforzo bellico di Mussolini in Africa, il quale avrebbe reagito con una guerra in Europa, dal momento che non avrebbe mai accettato lo status di sconfitto e una posizione di debolezza (tale considerazione era condivisa anche dall'inglese Sir Samuel Hoare, segretario di Stato per gli Affari esteri); perciò, l'ambasciatore suggerì di mantenere una ferma linea neutralista.

¹⁶⁰ P. VOLPONI, *Il lanciatore di giavellotto* in P. VOLPONI, *Romanzi e prose*, Torino, Einaudi, 1994, p. 591

Poi mi domandavano perché il popolo italiano, prima della guerra, non avesse fatto la rivoluzione per cacciar Mussolini. Io rispondevo: «Per non dare un dispiacere a Roosevelt e a Churchill che, prima della guerra, erano grandi amici di Mussolini». Tutti mi guardavano meravigliati, esclamando: «Funny!». Poi mi domandavano che cosa fosse uno Stato totalitario. Io rispondevo: «È uno stato dove tutto ciò che non è proibito, è obbligatorio». E tutti mi guardavano meravigliati, esclamando: «Funny!».¹⁶¹

Il clima internazionale, sempre più teso, spinse Mussolini a organizzare una martellante campagna nazionale in vista di un conflitto che si prospettava come *mondiale* non soltanto per apertura di fronti in quasi i tutti i continenti ma soprattutto per l'enorme mobilitazione, militare e civile che esso avrebbe comportato: si prospettava essenziale avviare una campagna pubblicitaria che riducesse la portata del mito americano come terra di libertà e democrazia e che ne mettesse in luce gli aspetti più contraddittori e amorali. A suo vantaggio, Mussolini poteva sfruttare il controllo pressoché totale non soltanto della carta stampata (poster, cartoline, giornali) e dei mezzi di comunicazioni più moderni (radio, cinegiornali) ma anche della cultura minore (teatro popolare, canzonette, riviste, programmi radiofonici). Tuttavia è importante notare come la campagna propagandistica non fosse promossa soltanto dallo Stato ma trovasse un importante appoggio ideologico ed economico anche nell'industria italiana che:

Dimostrò, attraverso la produzione diretta, la sponsorizzazione di singoli pezzi di propaganda o inserzioni sui quotidiani, di aver condiviso, almeno nella prima parte del conflitto, l'illusione che dietro alle roboanti parole d'ordine del regime, vi fosse davvero l'opportunità di garantire col ricorso alle armi una collocazione internazionale più prestigiosa per l'Italia (conquiste territoriali, nuove acquisizioni coloniali, ricco bottino, ecc.).¹⁶²

La campagna condotta da Mussolini tendeva quindi all'esaltazione della lotta di un popolo giovane e ricco di braccia contro le potenze decadenti e corrotte dal denaro: si assiste quindi ad un rovesciamento del mito dell'America che da paese giovane, moderno finisce per diventare la terra di corruzione e di nuove forme di schiavitù:

Scendiamo in campo contro le democrazie plutocratiche e reazionarie dell'Occidente, che, in ogni tempo, hanno ostacolato la marcia, e spesso insidiato l'esistenza medesima del popolo italiano [...] è la lotta dei

¹⁶¹ C. MALAPARTE, *La pelle*, Milano, Mondadori, 1978, p. 176

¹⁶² G. SCIOLA, *L'immagine dei nemici. L'America e gli Americani nella propaganda italiana della Seconda guerra mondiale* in «Italies», 5, 2001, p. 117

popoli fecondi e giovani contro i popoli isteriliti e volgenti al tramonto; è la lotta tra due secoli e due idee.¹⁶³

La crisi del 1929 non solo aveva messo in evidenza l'illusorietà del sistema capitalistico che era imploso, logorato dal consumo estremo sui cui esso si basava, ma aveva anche contribuito a diffondere l'immagine degli Stati Uniti come paese allo stremo che, negli anni Trenta, non sembrava ancora essersi risollevato:

L'America ha sempre considerato l'Europa in funzione dei suoi affari. Non contenta delle risorse del suo territorio, ha ricavato dalla guerra mondiale, sfruttando la necessità del suo aiuto con l'oro degli alleanti europei, ingenti vantaggi economici. Il carattere della civiltà americana è tutto impostato su questo folle culto dell'oro. Tutto è sproporzionato nella terra degli americani, come le loro ricchezze. E i sentimenti più sani dell'uomo sono inquinati dalle più insane passioni. La corsa al piacere uccide il senso della famiglia e l'alcolismo rovina le facoltà del carattere e dell'intelletto. Il delitto ed il disordine sociale sono le prerogative di questa società senza ideali [...].¹⁶⁴

Nel 1938, dopo la promulgazione del Manifesto della razza, la propaganda antiamericana iniziò anche ad attaccare l'aspetto multi-etnico del popolo americano: se in precedenza l'uomo americano veniva raffigurato attraverso i tratti somatici del criminale, identificati da Cesare Lambroso;¹⁶⁵ alla fine degli anni Trenta la propaganda si sofferma sulla descrizione della componente ebrea e nera.

Come è caratteristico della propaganda, tanto più se politica e militare, la rappresentazione e la tematizzazione del Negativo, e cioè del Nemico, riescono più efficaci di quelle del Positivo, e cioè del programma e dei principi della propria parte [...] Il segno è aspro, l'orizzonte cupo e sanguinoso, il mondo spaccato in due fra incompatibili «noi» e «loro» [...] L'orrendo mostro bolscevico agita quindi le sue rosse bandiere contro i bimbi e le madri d'Italia, ancora a fianco del capitalista con la tuba *made in USA*, all'inglese impiccatore, sullo sfondo di un brulichio di «negri» e di «giudei». Il manifesto fascista è spesso, infatti, clamoroso e sinistro nel dare tratti razziali al sentimento di pericolo che intende esprimere e attizzare.¹⁶⁶

¹⁶³ Discorso di Mussolini, riportato in E. BIAGI, *Storia del fascismo*, Firenze, Sadea-Della Volpe, 1964, p. 427

¹⁶⁴ Slogan riportato in G. SCIOLA, *L'immagine dei nemici. L'America e gli Americani nella propaganda italiana della Seconda guerra mondiale* in «Italies», 5, 2001, p. 122

¹⁶⁵ C. LAMBROSO, *L'uomo delinquente*, Milano, Hoepli, 1876

¹⁶⁶ M. ISNIEGHI, *Le guerre e gli italiani, parole, immagini, ricordi. 1848-1945*, Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 168-169

L'efficacia della propaganda razzista è dimostrata dalla persistenza, nell'immaginario popolare, di alcuni degli stereotipi anche dopo lo sbarco degli Americani in Sicilia: in *La pelle*, viene raccontato come i soldati neri per vincere la reticenza delle donne napoletane mentissero sull'origine del proprio colore, mettendolo in relazione non alla razza ma bensì ad una tintura utilizzata dall'esercito per facilitare le incursioni notturne.

«I soldati negri» disse Consuelo «per convincere le ragazze napoletane a fidanzarsi con loro, raccontano di esser bianchi come gli altri, ma che in America, prima di imbarcarsi per l'Europa, sono stati tinti di nero, per poter combattere di notte senza esser visti dal nemico. Quando dopo la guerra, torneranno in America, si raschieranno via dalla pelle la tintura nera, e torneranno bianchi».¹⁶⁷

La campagna antiamericana si propose non solo di demonizzare il nemico ma anche di sostituire l'immagine della *terra promessa* d'oltreoceano con una *made in Italy*: nel 1937, attraverso la creazione dei Cinecittà Luce, il regime incoraggiò la nascita di un cinema italiano che fosse in grado di competere con quello americano e di sostituirsi all'immaginario fino ad allora dominante; inoltre, l'introduzione della legge Alfieri che prevedeva il monopolio dell'Enic (Ente Nazionale per le Industrie Cinematografiche) nell'acquisto, nell'importazione e nella distribuzione dei film, portò all'autarchia distributiva:

Due fattori concomitanti, verso la fine degli anni Trenta, contribuiranno a respingere verso l'alto e a illuminare di nuovo il sistema divistico: la nascita di Cinecittà e la legge Alfieri del 1938, che protegge e incoraggia la produzione nazionale e spinge i produttori americani a ritirarsi dal mercato italiano. Nel 1936, il 65 per cento degli italiani dichiara di preferire il cinema americano contro il 16 per cento che si esprime a favore del cinema nazionale. Le cose cambiano di poco nel 1938: il 63 per cento degli italiani è ancora favorevole ad Hollywood.¹⁶⁸

La nuova politica culturale manifesta sia la consapevolezza dell'importanza del cinematografo nella diffusione dell'ideologia fascista ad un pubblico largo e variegato che la percezione del film americano come vero e proprio strumento di propaganda, in quanto intriso di valori e idee proprie del sistema dei consumi: Vittorio Mussolini, figlio del Duce, produttore e sceneggiatore cinematografico, nel 1936, sottolineava come il

¹⁶⁷ C. MALAPARTE, *La pelle*, Milano, Mondadori, 1978, p. 200

¹⁶⁸ G.P. BRUNETTA, *Guida alla storia del cinema italiano*, Roma, Einaudi, 2003, p. 104

pubblico italiano apprezzasse il cinema americano in quanto esso si distaccava sia dalla pesantezza di quello tedesco che dalla frivolezza di quello francese.

Il fatto essenziale della questione rimane espresso così: l'America è giovane mentre l'Europa è stravecchia, e di tale situazione risentono i rispettivi pubblici, anche sul terreno del semplice divertimento spettacolare [...] È forse eresia affermare che spirito, mentalità e temperamento della giovinezza italiana, pur con le logiche e naturali differenze imprescindibili in un'altra razza, siano molto più vicine a quella della gioventù d'oltre Oceano che non a quella russa, tedesca, francese, spagnola? Il pubblico americano ama del resto i film a grandi orizzonti, sente i vasti problemi, è attratto dal senso bambinesco ma felice dell'avventura, e se questa giovinezza gli è stata dal non avere secoli di storia e di cultura, di sistemi e leggi filosofiche, è certo molto più vicina a quella della nostra balda generazione che a quelle, inesistenti di molti paesi d'Europa.¹⁶⁹

Il fascino della produzione hollywoodiana si spiega con la creazione del cinema narrativo classico, ovvero «di un sistema narrativo che riesce a dare allo spettatore l'illusione di essere al centro del mondo»,¹⁷⁰ attraverso un uso sofisticato delle tecniche di montaggio per creare una continuità narrativa e, di conseguenza, una illusione di realtà.

Da Hollywood si irradia continuamente una propagazione dell'America a tutti i meridiani e i paralleli: le torri di New York si lasciano vedere da ogni luogo del pianeta, ma anche i suoi più segreti ambulatori e ginecei. L'umanità intiera ha assorbito nella retina una dose un po' eccessiva di americanismo, una vaga cittadinanza della repubblica stellata le è stata impartita.¹⁷¹

Per contrastare il genere americano più in voga, ovvero la commedia, uno dei primi prodotti ad essere creati a Cinecittà è il «cinema dei telefoni bianchi»¹⁷² ovvero commedie ispirate a quelle di Frank Capra e di Ernest Lubitsch, ambientate per lo più in Ungheria, incentrate sulle vicende leggere della classe borghese o di un proletariato benestante.

¹⁶⁹ V. MUSSOLINI, *Emancipazione del cinema italiano* in «Cinema», 25 Settembre 1936, ora in C. CARABBA, *Il cinema del Ventennio*, Firenze, Vallecchi, 1974, p. 129

¹⁷⁰ S. BERNARDI, *L'avventura del cinematografo. Storia di un'arte e di un linguaggio*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 143

¹⁷¹ G. VIGOLO, *Roma e Hollywood*, in «Cinema», 25 Novembre 1936, p. 374

¹⁷² Negli anni Trenta, il modello di telefono più diffuso era di colore nero, quello bianco veniva percepito come un vero e proprio *status symbol*. Per un approfondimento Cfr. E. MAURRI, *Rose scarlatte e telefoni bianchi: appunti sulla commedia italiana dall'impero al 25 luglio 1943*, Roma, Abete, 1981

L'esercito d'istanza a Cinecittà sceglie la fuga dal presente e il rifugio in mondi dove si possano trasferire le speranze, le attese e i desideri di un paese che non è spinto verso il futuro da alcuna intenzione bellicista [...] Un'Italia insoddisfatta e tradita nelle attese che, nel momento in cui iniziano le ristrettezze e il futuro appare sempre più oscuro, non rinuncia a sognare di vivere altrove (magari in Ungheria), a ritagliarsi piccoli spazi in cui desiderare pellicce e abiti sartoriali, calze di seta, ambienti di lusso, Grand Hotel dove trionfi il superfluo [...] Anche se ambientate in un altrove convenzionale (per lo più Budapest), queste commedie fanno sì che lo spettatore si ritrovi sempre in un ambiente familiare e contiguo, in una sorta di spazio amico e ospitale capace di lasciare i drammi al di fuori della porta [...] Per quasi cinquant'anni l'Ungheria resta una sorta di luogo magico, un rifugio ideale per i sogni degli italiani, perché la sua realtà è così familiare da far pensare di poterla incontrare anche soltanto girando l'angolo di casa propria.¹⁷³

La creazione di un'industria cinematografica italiana rientra nella politica di controllo del tempo libero, intrapresa dal regime a partire dal 1923, in seguito all'introduzione della giornata lavorativa di otto ore, con l'obiettivo sia di distogliere la classe operaia dall'attività politica, sindacale e sociale, che di formare l'*italiano nuovo*: la diffusione dello sport, delle colonie e dei treni popolari domenicali si configura come una vera e propria fabbrica del consenso che mirava a pubblicizzare il Fascismo come un'istituzione attenta ai bisogni e alle necessità dei cittadini. L'intrusione dello Stato nella vita privata dei cittadini è ben documentata ne *Il lanciatore di giavellotto*:

Damin e i due corridori arrivarono insieme accanto a Marcacci che li squadro e li salutò. Vide i fagottini nelle loro mani e li rimproverò:

– Cosa credete che il fascio vi lasci senza mangiare? Siete ignoranti e diffidenti, proprio come contadini, e invece dovrete essere atleti; sentirvi al servizio della patria e non in gita a qualche santuario. Cominciamo male.¹⁷⁴

– Andiamo al casino. Comandante – si rivolse a Marcacci – ci porti al casino. Dopo la fatica, il premio. Questa è la regola del dopolavoro del fascio.¹⁷⁵

A maggio del 1938 Damin dovette andare a Pesaro a rappresentare la scuola nelle gare chiamate littorali e indette anche per il disegno.

Il tema che gli fu dettato era: Un discorso del duce.¹⁷⁶

Nonostante gli ingenti investimenti economici e l'autarchia culturale, il progetto filmico del regime non riuscì nel suo intento di allontanare l'immaginario hollywoodiano: la

¹⁷³ G.P. BRUNETTA, *Storia del cinema mondiale*, Roma, Einaudi, 1999, p. 355

¹⁷⁴ P. VOLPONI, *Il lanciatore di giavellotto* in P. VOLPONI, *Romanzi e prose*, Torino, Einaudi, 1994, p. 534

¹⁷⁵ IVI, p. 540

¹⁷⁶ IVI, p. 614

commedia dei telefoni bianchi, configurandosi come un surrogato del cinema americano classico, contribuì ad alimentare il sogno hollywoodiano, il quale, nonostante fosse stato messo al bando, continuò a costituire un desiderio forte di ricchezza, di «voler fuggire verso le praterie del West o i Mari del Sud, piuttosto che doversi imbarcare per l’Africa o partire per la Grecia [...] di guidare splendide Bugatti, o Maserati o Isotta Fraschini, di possedere pellicce, gioielli, di poter indossare abiti da gran sera, di vivere in case moderne, dotate di tutti i comfort»,¹⁷⁷ come testimoniato dalla canzone di Gilberto Mazzi, *Mille lire al mese* (1939).

Ma se un posticino domani cara io troverò,
di gemme d’oro ti coprirò!
Se potessi avere mille lire al mese,
senza esagerare, sarei certo di trovar tutta la felicità!
Un modesto impiego, io non ho pretese,
voglio lavorare per poter alfin trovar
tutta la tranquillità!
Una casettina in periferia, una mogliettina giovane e carina, tale e quale come
te.
Se potessi avere mille lire al mese,
farei tante spese, comprerei fra tante cose
le più belle che vuoi tu!
Ho sognato ancora, stanotte amore l’eredità
D’uno zio lontano americano!
Ma se questo sogno non si avverasse,
come farò...il ritornello ricanterò!

È quindi possibile affermare che, nonostante lo sforzo della politica, l’immaginario degli italiani si dissocia da quello della propaganda che rappresentava nelle cartoline, nei pieghevoli, nei giornali, dei nemici sempre più brutali in grado di compiere crimini sempre più efferati:

L’accoglienza riservata agli Alleati viene da lontano: è solo il momento conclusivo di un percorso accidentato ma sufficientemente chiaro di rifiuto della guerra e di chi l’ha scatenata senza saperla condurre al fronte e nel paese [...] Mediato dalla memoria dell’emigrazione, musica, film. I giovani, soprattutto gli intellettuali, ne erano stati catturati.¹⁷⁸

¹⁷⁷ G.P. BRUNETTA, *Il sogno a stelle e strisce di Mussolini* in [a cura di] M. VAUDAGNA, *L’estetica della politica. Europa e America negli anni Trenta*, Roma, Laterza, 1989, p. 184

¹⁷⁸ N. GALLERANO, *L’arrivo degli Alleati* in [a cura di] M. ISNIEGHI, *Luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell’Italia unita*, Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 459-460 e 462

Le ragioni del successo del mito popolare dell'America sono da ricercare nel suo configurarsi come un'alterità rispetto alla mito esaltato dal regime in primo luogo dal punto di vista politico (democrazia *versus* autoritarismo), in secondo luogo dal punto di vista ideologico (esaltazione dell'uguaglianza e della libertà di opinione *versus* pratica della gerarchia e dell'opinione controllata e imposta); ed infine in ambito sociale, con una diversa percezione dell'uomo (l'*ordinary people* rispetto all'eroe), del lavoro (da un lato quello meccanico e ripetitivo dall'altro quello che contribuisce a realizzare le qualità più nobili dell'uomo), dello Stato (il regno degli affaristi e del capitale contro la cura del bene nazionale), e della famiglia (i principi astratti contro le libertà reali, il dispotismo di un individuo abbandonato a se stesso contro l'ordine, la disciplina).

Tornando al romanzo di Volponi, Damin, pur essendo nato nel Ventennio e avendo ricevuto un'educazione fascista sia attraverso l'istituzione scolastica che l'attività sportiva, percepisce con angoscia crescente l'ingerenza della politica nella vita privata e sogna di evadere nelle praterie e nei ghiacciai americani descritti nei romanzi di Jack London:

Anche i poeti delle letture scolastiche non gli promettevano scampo; e nemmeno gli chiedevano di fare da solo. Anche il fascio sembrava organizzare e comandarlo a tutte le sue adunate proprio per non lasciarlo solo. Ma anche il fascio era fatto per i più scaltri e leggeri, per gli ipocriti, per gli inventori di frottole, per gli sfacciati sempre sorridenti e pronti e sempre servizievoli. E lui non avrebbe nemmeno avuto davanti l'America, le grandi praterie, il continente di ghiaccio di Jack London.¹⁷⁹

L'America, pur configurandosi, da punto di vista storico, come un'appendice dell'Europa, e pur formando con quest'ultima la categoria di "Occidente", si denota come una realtà radicalmente opposta:

«Ah, l'Europa! Che straordinario paese» esclamava Jack «ho bisogno dell'Europa, per sentirmi americano».¹⁸⁰

A differenza dei paesi europei moderni e tecnologizzati, gli Stati Uniti hanno dimenticato il passato, così che guardano all'Europa non sono in grado di riconoscere i monumenti delle antiche civiltà da cui essi stessi traggono origine:

¹⁷⁹ P. VOLPONI, *Il lanciatore di giavellotto* in P. VOLPONI, *Romanzi e prose*, Torino, Einaudi, 1994, p. 587

¹⁸⁰ C. MALAPARTE, *La pelle*, Milano, Mondadori, 1978, p. 16

Il Generale Cork si alzò in piedi sulla jeep, considerò a lungo, in silenzio, il gigantesco scheletro del Colosseo, e volgendosi verso di me, con una punta di orgoglio nella voce, gridò: «I nostri bombardieri hanno lavorato bene!». Poi, come per scusarsi, aggiunse, allargando le braccia: «Don't worry, Malaparte: that's war!».¹⁸¹

La cesura posta dall'America alla continuità storica ha permesso che essa venisse interpretata dall'europeo come un'alterità a tutti gli effetti, come un elemento “esotico” e perturbante.

Nella definizione di *mito americano* confluiscono due distinte accezioni del termine. In primo luogo, esso si configura come una narrazione condivisa da una collettività e dotata di un apparato figurativo fantastico che non necessita di una spiegazione razionale: è indubbio che la diffusione del mito sia resa possibile dai racconti spesso caricati di elementi surreali, capaci non tanto di risolvere interrogativi e di trasmettere la conoscenza da una generazione all'altra quanto piuttosto di raccogliere e di dare forma alle aspirazioni e ai sogni dell'uomo moderno.

Tuttavia nel *mito americano* confluisce anche quella accezione che Roland Barthes indica con l'espressione «mito d'oggi»:

Che cos'è un mito, oggi? Darò subito una risposta molto semplice, che si accorda perfettamente con l'etimologia: *il mito è una parola* [...] Naturalmente non una qualsiasi parola: al linguaggio occorrono particolari condizioni per diventare mito [...] Ma va stabilito sin da principio che il mito è un sistema di comunicazione, è un messaggio. Dal che si vede che il mito non può essere un oggetto, un concetto, o un'idea; bensì un modo di significare, una forma.¹⁸²

Barthes analizza il mito come un sistema di comunicazione nel quale il segno, composto dall'unione di un significante e di un significato, diventa a sua volta il significante che veicola un secondo significato: il mito, essendo l'unione di un segno e di un significato, si configura come un metalinguaggio in cui il primo segno è svuotato del suo valore originario e per questo si impone una lettura che, poiché si limita al secondo livello, deforma la realtà.

¹⁸¹ IVI, p. 254

¹⁸² R. BARTHES, *Miti d'oggi*, Milano, Lerici Editore, 1966, p. 203

Perché il mito è una parola *rubata e restituita*. Solo che la parola riportataci non è più affatto quella sottratta: nel riportarla, non la si è esattamente rimessa al suo posto. Questo rapido furto, il breve momento di questa falsificazione, costituisce l'aspetto congelato della parola mitica [...] La significazione mitica, invece, non è mai completamente arbitraria, è sempre in parte motivata, contiene fatalmente una parte di analogia [...] La motivazione è necessaria alla duplicità stessa del mito: il mito gioca sull'analogia del senso e della forma: non c'è mito senza forma motivata.¹⁸³

Applicando l'analisi semiotica di Barthes all'America, si può comprendere come il primo livello di segno, ovvero quello di realtà politica geograficamente collocabile, perda il suo valore e finisca per essere interamente assorbito dal mito: l'America diventa la terra della libertà, della democrazia, della natura selvaggia; di conseguenza, quando si parla dell'*America*, i riferimenti non sono alla terra oltreoceano ma all'Eldorado che essa ha finito per incarnare così che le lodi e le critiche partono dalla conoscenza del mito e non della realtà.

Quanto descritto finora ha messo in luce gli aspetti che costituiscono il mito americano e gli strumenti tramite i quali esso è stato diffuso in maniera capillare all'interno della società italiana. Dalla seconda metà degli anni Trenta, la crisi politica venutasi a creare in seguito alla conquista dell'Etiopia ha spinto Mussolini a intraprendere una campagna pubblicitaria che mettesse in luce l'altra faccia del mito: la democrazia e l'uguaglianza sociale hanno portato alla formazione di una società in cui non esiste la distinzione tra uomo bianco e il nero; il benessere ha corroso la moralità così che l'ideale è stato sostituito dal consumo, provocando un disfacimento sociale prima ancora che economico.

Tuttavia, in questa fase, l'antiamericanismo di regime non è la sola forma di critica ideologica che viene mossa all'America per tentare di arginarne il mito che stava dilagando in Europa.

Di ritorno da un breve viaggio negli Stati Uniti, nel marzo del 1931, Paul Hazard scrive:

Di ritorno a Parigi, mi accorgo che per essere alla moda bisogna dir male dell'America; per essere alla moda, bisognava esaltarla oltre misura, tre o quattro anni fa. Il vento è cambiato; se continua così, non ci sarà più macellaio di paese, che sgozza il maiale nel cortile, che non parli con disprezzo dei mattatoi di Chicago.¹⁸⁴

¹⁸³ Ivi, p. 219

¹⁸⁴ P. HAZARD, *Les colléges de jeunes filles en Amérique. Bryn Mawr* in «Revue des Deux Mondes», 1 Marzo 1931, pp. 110

L'immagine positiva dell'America come il paese più avanzato e come la terra della libertà e dell'auto-affermazione sembra quindi essere criticata non soltanto per ragioni legate alla politica estera ma soprattutto da un punto di vista intellettuale a tal punto che si può affermare che:

L'opposizione con il nuovo mondo ha una storia lunghissima, che si identifica con la storia europea a partire da tempi assai distanti dal "ventennio" [...] Mi pare che l'immagine dell'America cambi in modo significativo con le grandi svolte della storia europea – e americana – e assuma una consistenza e un ruolo particolari negli anni Trenta del Novecento, fra la crisi del '29 e lo scoppio della Seconda guerra Mondiale. Di questa particolare immagine negativa dell'America [...] sono artefici e sostenitori intellettuali militanti e intellettuali al di sopra della mischia, giornalisti fascistissimi e letterati piuttosto indipendenti, grandi reazionari ai margini del regime e uomini di cultura conservatori, e ovviamente quell'*ordinary people* le cui convinzioni, i cui vizi e il cui peso al di là dell'oceano tanto venivano disprezzati.¹⁸⁵

La presenza di un antiamericanismo in paesi in cui la libertà di opinione e di giudizio era ammessa giustifica uno studio sull'antimito degli intellettuali italiani a prescindere dalla propaganda del regime: la critica dell'intellettuale europeo viene mossa sulla base degli ideali di *qualità* e di *distinzione*: a essere posti sotto accusa sono quindi le due conseguenze immediate del sistema di produzione di massa, ovvero la *quantità* e l'*omologazione*, colpevoli di creare una società *spersonalizzata* in cui l'individuo si configura come soggetto passivo il cui gusto è livellato sulla produzione seriale.

L'egemonia americana del Novecento deve molte alla capacità di diffondere nel mondo un inedito «regime di consumo», il primo di massa e dotato perciò di un notevole *appeal* democratico rispetto all'elitario «ancien régime» dei consumi elaborato nel corso dell'Ottocento in Europa.¹⁸⁶

L'America veniva quindi vista come un luogo di *barbarie* in cui il dominio della tecnica aveva pervaso ogni aspetto della società, riducendo, di conseguenza, l'uomo a una macchina robotica: il nuovo mondo, giudicato *barbaro* fin dal momento della sua scoperta, in quanto abitato da popolazioni primitive, nonostante la rapida

¹⁸⁵ M. NACCI, *Le barbarie del comfort. L'antiamericanismo in Italia e in Francia negli anni '30* in [a cura] di P.P. D'ATTORRE, *Nemici per pelle. Sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, Milano, Franco Angeli, 1991, p.83

¹⁸⁶ F. GHELLI, *Nell'impero dei consumi. Scrittori europei in viaggio negli Stati Uniti 1930-1986* in «Allegoria», n.58, 2008, p. 143

modernizzazione alla quale era stato sottoposto, è ancora visto come *inferiore*. Questo giudizio, radicato nei secoli, sembra far trasparire un atteggiamento aristocratico dell'intellettuale europeo, il quale, in virtù dell'appartenenza ad una cultura secolare, si colloca in una posizione di superiorità rispetto alla società americana, in un atteggiamento non dissimile a quello espresso dal colonizzatore nei confronti del colonizzato.

Il paradosso che si viene a creare è quindi di un'egemonia mobile: da un lato la società americana, in virtù di una superiorità economica e di uno stile di vita seducente, percepisce se stessa come egemonica, dall'altro, l'intellettuale europeo interpreta la nuova realtà come una bizzarria, una stranezza, un capriccio, tuttavia, nonostante questo pregiudizio, egli continua a interessarsene e a parlarne, segno che non è immune al fascino.

Questo duplice atteggiamento emerge frequentemente in *La pelle*: il contatto diretto con gli americani sbarcati in Italia genera, nel capitano Malaparte, una continua altalena di emozioni che passa dal disprezzo nei confronti di un popolo rozzo, privo di cultura anche nei suoi esponenti più facoltosi, all'ammirazione nei confronti dell'ingenuità che emerge nella spontaneità dei gesti.

«Yes, it's Chopin» dissero gli altri guardandomi con aria di rimprovero. Jack rideva, socchiudendo gli occhi.

Era una specie di Chopin, ma non era Chopin. Era un concerto per piano e orchestra, come lo avrebbe scritto uno Chopin che non fosse Chopin, o uno Chopin che non fosse nato in Polonia, ma a Chicago, o a Cleveland, Ohio, o forse come lo avrebbe scritto un cugino, un cognato, uno zio di Chopin: ma non Chopin.¹⁸⁷

Non c'è popolo al mondo che sappia ridere così di gran cuore come gli americani. Ridono come bambini, come scolari in vacanza [...] Ma gli americani, ah, gli americani, benché ridano sempre per conto proprio, spesso ridono per nulla, talvolta più del necessario, anche se sanno di aver già riso abbastanza: e non si preoccupano mai, specie a tavola, o a teatro, o al cinema, di saper se ridono per la stessa cosa per cui ridono gli altri. Ridono tutti insieme, siano in venti o siano in centomila o in dieci milioni: ma sempre ciascuno per conto proprio. E quel che li distingue da ogni altro popolo della terra, ciò che meglio rivela lo spirito dei loro costumi della loro vita sociale, della loro civiltà, è che non ridono mai soli.¹⁸⁸

¹⁸⁷ C. MALAPARTE, *La pelle*, Milano, Mondadori, 1978, pp. 70-71

¹⁸⁸ Ivi, pp. 165-166

L'antiamericanismo degli anni Trenta non si configura come un'analisi critica di una società conosciuta ma piuttosto come critica mossa sulla conoscenza del mito; pertanto gli aspetti più criticati della società americana sono proprio quelli su cui si fondava il sogno: l'interpretazione di un paese straniero e dei suoi abitanti mette in gioco la visione che un autore ha della propria cultura e la maniera in cui egli vi si colloca, ossia la propria identità culturale; ogni immagine si costruisce attraverso un continuo confronto che si muove dall'identità cultura all'alterità.

Il primo aspetto ad essere messo sotto accusa è l'aspetto più moderno dell'America, ovvero la tecnica che ivi ha raggiunto un tale sviluppo per cui «tutto è facile, tutto è semplice, e per quanto riguarda le difficoltà meccaniche, sono morte prima di essere nate»;¹⁸⁹ tuttavia l'elemento che più inquieta l'intellettuale europeo non è tanto l'introduzione nelle fabbriche della catena di montaggio, quanto piuttosto «la fordizzazione delle anime [...] la taylorizzazione dei gesti comuni»¹⁹⁰ che portano ad una modestia intellettuale e all'incapacità di elaborare un pensiero complesso, «segno di una mediocrità intellettuale, ma anche di una esuberante vitalità».¹⁹¹

Dietro la critica ad un progresso meccanico si nasconde anche il timore verso il *nuovo* che avanza, verso un nuovo tipo di società nella quale non solo non ci si riconosce ma sembra esserci un posto sempre minore per l'intellettuale: la costante ricerca di nuove innovazioni industriali sembra assorbire completamente la civiltà americana così che non vi è più tempo per coltivare quei valori e quelle arti che costituivano un discrimine fondamentale tra uomo e animale.

La legge del comfort è madre dell'America moderna [...] ridotta ad un *minimum* la vita dello spirito, la vita della materia si è sviluppata con incredibile veemenza. Più l'anima si rattrappisce, più il corpo si fa turgido, poderoso, gigantesco. Si toccano gli estremi della "civiltà fisica" [...] Così attraverso il maturare dei tempi, tutto ha assunto proporzioni gigantesche: produzione, industrie, commerci, finanze, quasi l'intera vita dell'uomo. Diciamo *quasi* perché in tanta furia creatrice, l'umanità d'America ha trascurato di crearsi una morale, di «smaterializzarsi», di affrancare se stessa da quella che chiameremo la schiavitù delle cose concrete.¹⁹²

¹⁸⁹ J. VERNE, *Dalla terra alla luna*, Milano, Muggiani, 1875, p.41

¹⁹⁰ M. NACCI, *Le barbarie del comfort. L'antiamericanismo in Italia e in Francia negli anni '30* in [a cura di] P.P. D'ATTORRE, *Nemici per pelle. Sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, Milano, Franco Angeli, 1991, p.85

¹⁹¹ Ivi, p.85

¹⁹² G. DANZI, *Europa senza Europei?* Roma, Editori Riuniti, 1935, pp. 13-15

Proprio per la mancanza degli elementi che distinguono la civiltà umana da quella animale, si arriva a guardare all'America come la società non più evoluta al mondo ma bensì come la più involuta:

La chiarezza degli ambienti, la disposizione generale delle linee esteriori, rivelano un gusto semplice non elaborato della civiltà, un gusto da uomini primitivi. Il senso pratico della vita, di cui gli americani si fanno un vanto, è diffuso in ogni loro manifestazione sia personale che collettiva. La standardizzazione degli oggetti di prima necessità, segue quella del loro pensiero e della loro sensibilità. Non vi è un popolo più egoista dell'americano. Esso non riconosce che un Dio: «il dollaro» e per esso dà le sue forze migliori. Nel paese delle automobili non esistono sentimentalismo, come li intendiamo noi.¹⁹³

Questo giudizio è così radicato che nel 1934, Vittorino Vezzani compilando un catalogo delle tipologie umane, dopo aver descritto l'uomo fascista, quello inglese, francese e bolscevico, passa a descrivere il tipo americano, ovvero «l'uomo di buona volontà e figlio delle proprie opere»:

Tuttavia nei motivi che lo spingono, v'è troppo spesso una valutazione eccessiva dei beni materiali, una ricerca quasi esclusiva della ricchezza, che solo in alcune anime cede il posto all'amore del giuoco di cui la ricchezza diviene la posta. Nella lotta per la ricchezza, che in paese nuovo e senza tradizioni significa quasi illimitata potenza, troppo spesso si sacrificano i diritti altrui e ci si lega ad elementi di vita non essenziali.¹⁹⁴

Il progresso tecnologico, diversamente dai precedenti storici, non ha più al centro l'uomo e il miglioramento delle condizioni di vita quanto piuttosto l'accumulo ossessivo del denaro che ha comportato una evoluzione antropologica dall'*homo sapiens sapiens* a quello *oeconomicus*, teorizzato già nel Settecento da John Stuard Mill ma che trova la sua completa realizzazione nel sistema fordista dove l'uomo sembra essere portato ad agire per massimizzare la sua ricchezza.

In questa nuova società in cui l'unico valore è il capitale sembrano scomparire tutti i condizionamenti che in Europa classificavano un individuo, come la razza, la stirpe e la storia:

¹⁹³ A. DOTTORELLI, *Viaggio in America*, Roma, L'Eroica, 1933, pp. 12-13

¹⁹⁴ V. VEZZANI, *Tipi ideali umani e tipo fascista* in «Gerarchia», Agosto 1934, pp. 634

«Mi dispiace, ma non esiste, né può esistere una Principessa Esposito» risposi.
«Esposito è il nome che l'Istituto degli Innocenti dà ai bambini abbandonati, ai figli di genitori ignoti.»
«Spero non vorrete farmi credere» disse Mrs. Flat «che in Europa, le Principesse, quando son vere Principesse, si sa come nascono.»
«Da noi, *in the States*» disse Mrs. Flat «non si domanda mai a nessuno, nemmeno a una Principessa, come nasce. L'America è un paese democratico».¹⁹⁵

La ricchezza, basandosi su un dato quantitativo e non più qualitativo, diventa per l'intellettuale il seme che avrebbe portato alla corruzione e al disfacimento non soltanto la società americana ma anche quella europea che guardava con ammirazione oltreoceano:

La spiegazione, secondo me, è una sola, e sta nella stessa natura della civiltà americana che ha portato i residui dell'Europa a svilupparsi in un terreno ricchissimo di possibilità materiali, ma estremamente povero di forze, le quali sole reggono e governano i popoli. La civiltà dell'Europa è nata e ha fiorito in virtù di ricchezze spirituali, cui le ragioni materiali ed egoistiche sembrano oggi minacciosamente prevalere, preparandoci un avvenire simile a quello dell'America.¹⁹⁶

La nevrosi della società moderna trova il suo simbolo nell'unica forma artistica che essa sembra in grado di produrre: il grattacielo.

Questo boato profondo, il tumulto di un lavoro prodigioso di milioni di uomini e di macchine, è la voce della ricchezza che si forma. È il ruggito apocalittico di un'affannosa creazione perenne, da cui sgorgano e salgono al cielo, pietra per pietra, queste stalagmiti architettoniche dal profilo impetuoso e la statura alpina.¹⁹⁷

La smania dell'uomo *oeconomicus* di esibire la sua ricchezza lo ha spinto a costruire edifici sempre più alti, di cui non è percepibile né l'origine né la fine ed è proprio l'innaturalità di questa costruzione, assimilabile alla Torre di Babele, a renderla portatrice di un presagio apocalittico.

In questa prospettiva la riflessione intellettuale non si limita ad aprire un dibattito critico sulle conseguenze future che scaturiranno dal nuovo sistema di produzione ma guarda indietro, arrivando anche a riscrivere la storia del Nuovo mondo, mettendo in evidenza

¹⁹⁵ C. MALAPARTE, *La pelle*, Milano, Mondadori, 1978, p. 181

¹⁹⁶ Il Doganiere, *Dogana*, in «Critica fascista», 15 Gennaio 1930, p. 30

¹⁹⁷ L. BARZINI, *Nuova York*, Milano, Giacomo Agnelli, 1931, p. 65

come fin dalla sua origine, ovvero dalla scoperta della sua esistenza fatta dall'uomo europeo, il suo destino sembra essere segnato dall'ossessione per la ricchezza:

L'America nacque con le stigmate incancellabili della materialità e dello spirito di adattamento [...] Tutto quello che c'era da apprendere dall'Europa fu appreso e subito degenerò: la macchina, inventata dal genio d'Occidente, assunse presto un'importanza e una diffusione spaventose. Il capitalismo, fra gente che non aveva altra mira che il guadagno, raggiunse l'apogeo del proprio sviluppo [...] Niente spiritualità, niente idealismi! L'utilitarismo è il volto del Nordamerica [...] Tutto era il dollaro.¹⁹⁸

All'interno di una società tutta proiettata al guadagno, la cultura finisce per coincidere con l'utile¹⁹⁹e, di conseguenza, l'uomo, privato dell'interiorità e della possibilità di una ricerca estetica, trova la sua ragion d'essere nella produttività e guarda alla macchina come ad un modello di riferimento *tout court*.

Ecco l'atto di accusa:

La civiltà meccanica moderna, nata in Europa e spinta all'estrema sua espressione negli Stati Uniti sta per rendere l'uomo schiavo delle sue macchine. L'uomo perde la sua personalità; egli si standardizza non soltanto negli abiti e negli usi ma anche nella mentalità; l'individuo si confonde nella masse, non è più che un ciottolo sul greto, arrotondato, levigato, in tutto simile ai tanti altri [...] La gente conosce il prezzo ma non il valore delle cose [...] La vita esteriore sta per sopraffare la vita interiore [...] Vulcano ha ucciso Apollo.²⁰⁰

L'accumulo non è quindi un'ossessione rivolta soltanto al denaro ma anche nei confronti delle cose: il desiderio di possedere e la volontà dell'immediato soddisfacimento del desiderio spingono l'americano all'acquisto di merci, all'accumulo di oggetti spesso di scarso valore, in quanto prodotti in serie. Agli occhi dell'europeo, ancora radicato nella difesa della bellezza e dell'unicità, questo comportamento si configura ad un ritorno alla barbarie, senza che però vi sia una spinta vitalistica che di norma questo termine prevede.

La differenza radicale tra la società americana e quella europea emerge chiaramente nel settimo capitolo de *La pelle*: durante un pranzo, organizzato dal generale Cork, definito da Malaparte «un vero *gentleman*», il narratore si sofferma a descrivere il disgusto mal

¹⁹⁸ V. PROFUMI, *Funzione di Roma fra Oriente e Occidente* in «La Stirpe», Giugno 1934, p. 254

¹⁹⁹ Cfr. M. SARFATTI, articolo pubblicato su «La Stampa» e citato in «Critica fascista», 1 Gennaio 1934, p. 11 «La cultura è il contrario dell'americanismo, del taylorismo, del fordismo, del bolscevismo e di tutte le meccanizzazioni razionalizzate dello spirito, messo alla porzione congrua, potato e deviato».

²⁰⁰ A. PIRELLI, *Luci e ombre della moderna civiltà meccanica* in «Gerarchia», Luglio 1931, p. 569

celato dai camerieri nel servire le pietanze americane (il granoturco in Italia era appannaggio delle galline, non certo della classe medio-alta) e il contrasto che si crea tra il cibo, abbondante ma informe, e la raffinata porcellana su cui esso viene presentato:

Spam fritto e granturco bollito! I camerieri reggevano i vassoi con le due mani, torcendo il viso come se portassero in tavola una testa di Medusa [...] Le antiche glorie della casa di Toledo non avevano mai conosciuto così triste mortificazione. Quella sala che aveva accolto i “trionfi” aragonesi e angioini, le feste in onore di Carlo VIII di Francia e di Ferrante d’Aragona, le danze, i torneamenti d’amore della splendida nobiltà delle Due Sicilie, s’inabissò dolcemente in una opaca luce d’alba smorto [...] Quello *spam* giungeva dall’America, da Chicago. Quanto lontana era Chicago da Napoli, nei felici anni della pace! Ed ora l’America era lì, in quella sala, Chicago era lì, in quei piatti di porcellana di Capodimonte, sacri alla memoria di Emma Hamilton.²⁰¹

All’interno di questo tipo di società, l’unica forma artistica ad essere incoraggiata è il cinema in quanto percepito come uno strumento necessario per rendere l’uomo dimentico dell’aridità della vita che conduce: spesso, le riflessioni antiamericaniste si configurano come critiche cinematografiche salvo poi sviluppare considerazioni di tipo sociale così che non sembra esserci distinzione tra America, cinema e modernità:

In primo luogo, c’era il legame, proposto a più riprese fra il cinema e l’America: non fra quel paese e qualche tipo di film, ma fra quel paese e tutto quanto il cinema, e il cinema nelle sue motivazioni più generali e in astratto [...] il cinema poteva identificarsi con l’America prima ancora di tradursi in quel singolo spettacolo invece che in un altro. E il fatto che il cinema, prima della creazione si potrebbe dire, rispondesse così bene ai bisogni e al modo di divertirsi di quella società [...].²⁰²

Questa identità tra il cinema e l’immagine degli Stati Uniti può essere in parte giustificata con il ruolo che questo mezzo di comunicazione ha ricoperto all’interno dei regimi totalitari negli anni Trenta: in Italia e in Germania, ma soprattutto nell’Unione Sovietica, la nascita dei nuovi governi ha coinciso con un rinnovamento artistico; in particolare, il cinema, visto come un’inesauribile fonte espressiva, si è fatto carico degli ideali e dei messaggi che le nuove ideologie volevano diffondere non soltanto all’interno del paese ma anche al di fuori così che da innescare nuove rivoluzioni.

²⁰¹ C. MALAPARTE, *La pelle*, Milano, Mondadori, 1978, p. 167-168

²⁰² M. NACCI, *L’antiamericanismo in Italia negli anni Trenta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 150

Anche in America, pur non arrivando agli eccessi dei paesi sopracitati, il cinema era soggetto ad una forma di condizionamento – anche se di natura morale anziché politica – ovvero il codice Hays, formulato nel 1930 ed applicato in maniera rigorosa a partire dal 1934, il cui obiettivo era quello di fornire allo spettatore un «sistema culturale» in grado di «dare una serie di risposte alle domande poste dalla società, modelli di comportamento e di pensiero necessari per la vita quotidiana», adottando un codice espressivo «accessibile a tutti, dai ragazzi di otto anni agli anziani, leggibile da tutti i livelli culturali, sia quelli più bassi sia quelli più elevati, per i ricchi e per i poveri».²⁰³

Il codice Hays spinse quindi il cinema a rappresentare gli aspetti più appetibili dell'*american dream* così che la percezione degli intellettuali europei del cinema narrativo classico come di uno strumento di propaganda della società dei consumi trova una sua motivazione:

Nessuno può negare che la cinematografia americana sia anch'essa una cinematografia di propaganda. Rivelando i costumi di quel popolo il cinematografo americano diffonde nel cuore di continenti lontani, come l'Asia e l'Europa, abitudini e idee che difficilmente sarebbero penetrate. Sulla nostra moda e così sui ragionamenti e sulle azioni, ha finito coll'avere un'influenza considerevole alla quale dovremo reagire con gli stessi sistemi, sebbene con una diversa morale, se vogliamo essere un popolo giovane e sano.²⁰⁴

La critica alla produzione americana si snodava articolava intorno ai due aspetti che collaborano alla formazione di un film, ovvero la tecnica e il *plot*.

Per quanto riguarda il primo aspetto, la riflessione non si soffermano tanto sui procedimenti inerenti la regia, il montaggio o la recitazione, ma piuttosto si articola in maniera filosofica, analizzando l'influenza esercitata dall'ambiente: i ritmi meccanici del lavoro industriale e la corsa frenetica alla produzione e al guadagno sembrano scandire anche la sequenza filmica.

Lo stesso cinematografo americano [...] ha il ritmo del jazz e [...] è a serie, quasi meccanico e di stabilimento, come la civiltà industriale e mercantile U.S.A. Che cosa è il cinema per gli americanisti se non frenesia collettiva, psicosi di masse, strumento di piacere e di ambizione, mezzo per far denari e per ubriacare le

²⁰³ S. BERNARDI, *L'avventura del cinematografo. Storia di un'arte e di un linguaggio*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 146

²⁰⁴ C. SOFIA, *Il cinematografo affare di Stato* in «Critica fascista», 1 Aprile 1934, p. 139

folle con suggestioni sempre nuove, con miti di bellezza effimeri come le mode?²⁰⁵

Il secondo aspetto ad essere esaminato è la trama, colpevole di alimentare i sogni di successo e di ricchezza che la realtà storica, con la crisi del 1929, aveva frantumato: la scelta da parte delle case di produzione di raccontare determinate vicende trova la sua giustificazione nella volontà di rifondare la fiducia nelle istituzioni sociali e la speranza per il futuro, tuttavia la rappresentazione della realtà risulta una semplificazione manichea in cui *il bene vince sempre sul male*, in cui l'azione non trova mai una giustificazione più alta, di natura filosofica, politica o ideologica.

Vuol divertire e con una tecnica verista specula sugli istinti più meschini, cullando il suo pubblico in illusioni, facendo credere alla piccola dattilografa che sarà scelta e sposata dal direttore di banca, dando surrogati alle masse borghesi per la loro vita senza idee e senza splendore; il film russo, al contrario, vuole rendere lo spettatore più intelligente, più pensoso e più critico.²⁰⁶

Il rischio che viene continuamente individuato è quello di una corruzione del popolo italiano attraverso gli esempi offerti dal cinema che indicava la ricchezza come il bene supremo il cui raggiungimento doveva costituire il fine dell'esistenza dell'uomo; in particolare la critica riconosce nel personaggio femminile l'incarnazione del disfacimento della società:

E le eroine? L'attenzione e la passione delle masse sono richiamate non su figure di mamme che allevano i figli, su massaie che lavano i piatti o puliscono i pavimenti, su operai che sgobbano per produrre ed arricchire il paese, ma su ragazzine isteriche e capricciose, su donnette sterili ed equivoche cariche di gioielli, su avventuriere che passano il tempo fra doccia, il gioco e la sbornia.²⁰⁷

La critica alla società americana pur tematizzandosi in argomenti di settori disciplinari diversi (società, architettura, cinema) sono accumulati da una comune motivazione, ovvero il disprezzo nei confronti del materialismo che ha portato alla degenerazione di ogni aspetto che collabora alla formazione della società civile:

²⁰⁵ L. CHIARINI, *Cinematografo*, Roma, Cremonese, 1935, pp. 48-49

²⁰⁶ *IVI*, p. 139

²⁰⁷ U. CHIAPPELLI, *Cinematografo per il popolo* in «La Stirpe», Ottobre 1938, p. 305

Il materialismo [...] ha dato luogo ad una degenerazione ed esasperazione del concetto di utilità, ossia all'utilitarismo. Figlio misticoide dell'utilitarismo è l'attivismo, cioè quella tendenza a miticizzare l'attività pratica [...] Questa tendenza al formularsi di un mito attivistico si manifesta nelle sue espressioni più estreme in America, cioè dove la civiltà borghese europea è riuscita ad una più radicale rescissione dai principi tradizionali.²⁰⁸

Guardare all'America permette di aprire una finestra sul futuro sia per le sorprendenti novità che ivi la tecnica ha raggiunto che per l'egemonia che essa è in grado di esercitare anche al di fuori dei confini nazionali. In questo contesto, l'intellettuale europeo individua nella cultura del Vecchio mondo l'ultimo baluardo di difesa, l'ultimo strumento in grado di contrastare il fascino del mito americano: il sapere europeo, configurandosi come il frutto millenario di una società storicamente stratificata e come un prodotto la cui fruibilità non è immediata ma richiede tempo e studio e, di conseguenza, esso finisce per essere interdetto ai più e per incarnare tutti quei valori che il sogno americano non conteneva. L'intellettuale arriva quindi ad ipotizzare come la fine della civiltà americana avrebbe avuto come unica conseguenza il suo oblio:

Non basteranno mai tutti i dollari dell'America a comperare un secolo di storia italiana, a creare un genio come Dante o come Napoleone, un artista come Leonardo, una istituzione come la Chiesa romana. E ser anche domani moltiplicandosi i fulmini del Padreterno distruggessero tutta l'America, che ne perderebbe l'umanità?²⁰⁹

Nonostante la superiorità tecnica dimostrata dagli Stati Uniti, gli intellettuali italiani, così come quelli europei, continuarono a guardare con diffidenza il paese delle macchine: la supremazia in campo tecnologico e in quello finanziario non sembrava essere sufficiente a colmare lo scarto di civiltà tra i due continenti così che l'America si trovava ancora in una posizione di sudditanza culturale nei confronti dell'Europa e, poiché questo aspetto era quello che «secondo molti maggiormente contava»,²¹⁰

Ci si affannava non solo a ridimensionare o a disconoscere quanto di nuovo veniva proposto ed offerto da oltreoceano, rintracciando reali o fittizie ascendenze ideali e letterarie dell'intellettualità europea sui maggiori esponenti

²⁰⁸ M. TINTI, *Problemi della civiltà moderna. Di che soffre la civiltà europea* in «Critica fascista», 15 Gennaio 1935, p. 119

²⁰⁹ Il Doganiere, *Dogana*, in «Critica fascista», 1 Marzo 1930, p. 90

²¹⁰ M. SANTORO, *Dalla «mitizzazione» al «mito». Pavese e la letteratura americana* in [a cura di] MANGO Achille, *La cultura italiana negli anni '30-'45*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1984, p. 643

della cultura statunitense, ma soprattutto ad incasellare nelle più svariate esemplificazioni dell'inciviltà proprio quelle prerogative della società nordamericana, quali la «barbarie», l'assenza di tradizioni, ecc., che viceversa per altri intellettuali giustificavano e consentivano il diritto storico e culturale della supremazia degli USA.²¹¹

A partire dalla seconda metà degli anni Trenta, in seguito alla crisi diplomatica tra Italia e Stati Uniti, lo sdegno degli intellettuali nei confronti della *barbara America* venne condiviso dai responsabili dell'orientamento culturale del regime i quali «ritennero operazione senza dubbio tornacontistica massificare il più possibile [questo] sentimento di disistima»:²¹² l'immagine deformata degli Stati Uniti, diffusa sia dalla propaganda fascista che dagli intellettuali europeisti contribuì a intaccare il mito popolare dell'America anche nelle aree più periferiche e arretrate.

Questa operazione è sintomatica di una politica di controllo del sistema culturale, messa in atto proprio a partire dagli anni Trenta, con l'obiettivo da un lato di legare gli intellettuali alle strutture dello Stato totalitario, lasciando loro degli spazi di relativa autonomia; dall'altro di diffondere una cultura fascista, espressione dei valori nazionali e popolari. In questo modo il fascismo riuscì a ottenere un consenso di fondo presso gran parte della classe intellettuale, coinvolgendo anche quanti si erano dimostrati restii ad un sistema di governo dittatoriale: oltre alla fondazioni di istituzioni culturali – come la Reale Accademia d'Italia alla quale aderirono, tra gli altri, Di Giacomo, Pirandello, Marinetti, Cecchi, Bontempelli e Ojetti – e di premi letterari, nel 1931 fu imposto a tutti i docenti il giuramento di fedeltà allo Stato fascista.

L'ingerenza del regime nella cultura comportò la formazione di un rapporto più stretto tra il lavoro dello scrittore e le istituzioni pubbliche così che

A parte l'antifascismo, tollerato dal regime, di Croce e dei gruppi liberali a lui legati, e quello dei pochi veri oppositori, per lo più costretti all'esilio o al carcere, a parte il distacco di pochi intellettuali che riuscirono a vivere appartati dalla vita ufficiale, tutta la cultura italiana trovò in vari modi forme di convivenza e collaborazione col regime.²¹³

Tuttavia, proprio negli anni in cui la svolta autarchica del regime portava alla formazione di un *antiamericanismo di Stato*, in due tra i due maggiori centri culturali

²¹¹ Ivi, p. 643

²¹² Ivi, p. 644

²¹³ G. FERRONI, *Profilo storico della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 2004, p. 882

del paese, ossia Firenze e Torino,²¹⁴ si assistette ad una apertura nei confronti della letteratura europea e di quella americana.

Torino, sede della più grande fabbrica d'Italia, aveva conosciuto una precoce industrializzazione che aveva portato non solo alla nascita di una classe operaia ma anche ad un forte impegno morale e politico degli intellettuali: negli anni del biennio rosso, ad emergere erano state soprattutto le figure di Piero Gobetti e di Antonio Gramsci che collaborarono insieme all'«Ordine nuovo. Rassegna Settimanale di Cultura Socialista» nata «per rispondere a un bisogno profondamente sentito dai gruppi socialisti di una palestra di discussioni, studi e ricerche intorno ai problemi della vita nazionale ed internazionale».²¹⁵

In particolare, la riflessione di Gobetti, morto prematuramente nel 1926 a Parigi, colpì l'attenzione delle generazioni più giovani della borghesia intellettuale come Cesare Pavese, Leone Ginzburg, Carlo Levi e Norberto Bobbio, i quali, un decennio dopo l'emanazione delle leggi speciali, si impegnarono affinché la letteratura fosse non soltanto uno strumento culturale ma soprattutto politico e sociale:

I letterati stessi, usi agli estri del futurismo e del medioevalismo dannunziano, trasportarono la letteratura agli uffici di reggitrice di Stato e per vendicare le proprie avventurose inquietudini ci diedero una barbarie priva anche d'innocenza. Con la stessa audacia spavalda con cui erano stati guerrieri in tempo di pace, vestirono abiti di corte, felici di plaudire al successo e di cantare le arti di chi regna.²¹⁶

Per Gobetti, alla prepotenza e alla violenza del fascismo, al venir meno dei diritti politici, bisognava rispondere con la formazione di un intellettuale antifascista in grado di «salvare la dignità prima che la genialità, [di] ristabilire un tono decoroso e consolidare una sicurezza di valori e di convinzioni», superando le strettoie del provincialismo e del formalismo retorico e aprendosi ad un orizzonte continentale attraverso l'adozione di uno stile europeo e maturando nuovi strumenti di lotta, «come uomini europei moderni»:²¹⁷ nella visione gobettiana, la letteratura cessava di essere *evasione* e acquisiva un valore ideologico e politico attraverso le categorie di *modernità* e di *eupeismo* che identificavano un progetto di rivoluzione liberale.

²¹⁴ Cfr. TAV. 146 in IVI, pp. 883-884

²¹⁵ A. GRAMSCI, *Lo stato operaio*, in «Ordine nuovo», 1 Maggio 1919, p.1

²¹⁶ P. GOBETTI, *Illuminismo* in «Il Baretto», 23 Dicembre 1924, p. 1

²¹⁷ IVI, p. 1

Carlo Dionisotti, ricostruendo la storia della letteratura italiana attraverso la categoria geografica, sottolinea il peso che la figura di Gobetti ha esercitato sulle giovani generazioni di intellettuali piemontesi:

Torino non poté più essere per noi, studenti universitari del 1925 innanzi, la città di Gobetti e di Gramsci. Non era però più, grazie a loro e a Dio, la città di Guido Gozzano. Le energie nuove che Gobetti aveva sollecitato e richiamato a Torino da tutta Italia si erano disperse, ma la improvvisa e violenta dispersione anche era valsa a spazzare via ogni traccia dell'età precedente. Non c'era più posto, nel deserto ostile, per evasioni poetiche e critiche, delicate e angosciose [...] Subito al di là delle Alpi contava altrettanto e più la Francia, e attraverso la Francia l'Europa e fin l'America di Soldati e di Pavese.²¹⁸

Tuttavia, l'influenza del pensiero gobettiano travalicò i confini regionali: «Solaria», rivista fondata nel 1926 da Alberto Carocci e attiva sino al 1936, «ebbe senza dubbio l'ambizione di raccogliere il meglio della cultura borghese operando una sintesi attiva tra le antiche istanze dell'europeismo barettiano e il rigore letterario di impostazione rondiana»²¹⁹; la rivista, opponendosi ad ogni vincolo tra letteratura e fascismo e rifiutando i limiti troppo nazionali della cultura idealistica e crociana, contribuì alla nascita di una cultura attenta sia alla specificità delle forme letterarie e linguistiche che alle nuove ricerche narrative e poetiche aperte a un orizzonte internazionale.

L'apertura europea di «Solaria» emerge con chiarezza in un articolo di Leo Ferreri, nel quale l'autore scrive:

La letteratura italiana ha rinunciato all'Europa; si è cinta, nel suo stesso continente, di un largo silenzio. Devo ammetterlo chiunque, contemplando il panorama della nostra letteratura, e il guazzabuglio chiassoso e morto delle sue accademie, pensi di segnalarne un carattere solenne. L'ultima e triste polemica fra Strapaese e Stracittà ha confermato questa solitudine intellettuale.²²⁰

Come sottolineato da Nicola Carducci, l'articolo sopracitato sembra «orbita[re] ancora nell'emozione del messaggio gobettiano»²²¹:

²¹⁸ C. DIONISOTTI, *Geografia e Storia della letteratura italiana*, Torino, 1967, pp. 15

²¹⁹ G. LUTI, *La letteratura nel ventennio fascista. Cronache letterarie tra le due guerre 1920-1940*, Scandicci, La Nuova Italia, 1995, p. 87

²²⁰ L. FERRERO, *Perché l'Italia abbia una letteratura europea* in «Solaria», n.1, 1928, p. 32

²²¹ L'affinità intellettuale tra la redazione di «Solaria» e il pensiero gobettiano era già stata sottolineata da Raffaello Franchi in un breve articolo commemorativo della morte di Gobetti a Parigi, pubblicato sulla medesima nel 1926. Cfr. R. FRANCHI, *Piero Gobetti* in «Solaria», n.1, 1926, p. 3

All'indomani della sconfitta del movimento operaio, le differenze fra la Torino postgobettiana e postgramsciana e la Firenze solariano-ermetica tendono ad attenuarsi sino a scomparire; nella determinazione di un fronte più o meno unificante tanto sul terreno più proprio delle ipotesi letterario-culturali quanto sull'altro, ben più arduo, della formazione di una coscienza antifascista demoliberale.²²²

I punti di contatto tra il pensiero gobettiano e l'esperienza di «Solaria», ovvero da un lato l'auspicio di un'apertura della letteratura nazionale ad orizzonti europei e internazionali, dall'altro la necessità, dettata dalla presenza di una dittatura, di caricare i linguaggi figurati di un impegno socio-politico, sono alla base dapprima dell'interesse da parte della giovane generazione di intellettuali (Cesare Pavese, Elio Vittorini, Giaime Pintor) nei confronti della letteratura americana e, in un secondo tempo, della formazione di un nuovo *mito americano*, inteso come manifestazione culturale volontariamente estranea sia alle direttive del regime che agli orientamenti letterari egemoni.

I periodi di scontento hanno spesso visto nascere il mito letterario di un paese proposto come termine di confronto, una Germania ricreata da un Tacito o da una Staël. Spesso il paese scoperto è solo una terra d'utopia, un'allegoria sociale che col paese esistente in realtà ha appena qualche dato in comune; non per questo serve meno, anzi gli elementi che prendono risalto sono proprio quelli di cui la situazione ha bisogno. L'interesse per la letteratura degli Stati Uniti sotto il fascismo può essere classificato su questa linea.²²³

L'intellettuale antifascista, negli anni in cui il controllo da parte del regime si fa sempre più pressante, sembra superare il «disimpegno accompagnato dal rimorso e l'impegno lacerato dall'angoscia»²²⁴ attraverso la formazione del mito dell'America, terra della libertà di espressione in cui la possibilità di una cultura organica ha portato da un lato ad un maggior realismo estetico dall'altro alla formazione di una letteratura non di *evasione* ma bensì impegnata, ovvero in grado di agire sulla società e sulla coscienza collettiva. Nella sua analisi dedicata all'americanismo e fordismo, Gramsci, analizzando la nuova società che si era formata oltreoceano, identifica come elemento negativo la

²²² N. CARDUCCI, *Gli intellettuali e l'ideologia americana nell'Italia letteraria degli anni Trenta*, Manduria, Lacaia Editore, 1973, p. 46

²²³ I. CALVINO, *Prefazione* in C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1962, p. XIII

²²⁴ N. CARDUCCI, *Gli intellettuali e l'ideologia americana nell'Italia letteraria degli anni Trenta*, Manduria, Lacaia Editore, 1973, p. 33

produzione fordista, rea di aver posto fine all'«umanesimo del lavoro», e come elemento positivo la cultura: in due postille, escluse dal quaderno speciale XXII, riflettendo sul successo europeo del romanzo di Sinclair Lewis *Babbitt*, egli scrive:

Il filisteo europeo crede di aver scoperto l'America con Cristoforo Colombo e che Babbitt sia un pupazzo per il suo divertimento di uomo gravato da millenni di storia. Intanto nessuno scrittore europeo è stato capace di rappresentarci il Babbitt europeo, cioè di dimostrarsi capace di autocritica: appunto è imbecille e filisteo solo chi sa di non esserlo.²²⁵

Gramsci non solo critica fortemente l'irrisione con cui il pubblico europeo e gli intellettuali hanno accolto la rappresentazione piccolo borghese di Lewis ma anche la innalza a modello di una letteratura la quale, in un momento storico di perdita di ogni libertà, deve avere un valore culturale prima ancora che estetico:

Sarebbe interessante analizzare i motivi del grande successo avuto da *Babbitt* in Europa. Non si tratta di un gran libro: è costruito schematicamente e il meccanismo è anche troppo manifesto. Ha importanza culturale più che artistica: la critica dei costumi prevale sull'arte. Che in America ci sia una corrente letteraria realistica che incomincia dall'essere critica dei costumi è un fatto culturale molto importante: [...] gli intellettuali si staccano dalla classe dominante per unirsi a lei più intimamente, per essere una vera superstruttura, e non solo un elemento inorganico e distinto della struttura-corporazione.²²⁶

L'importanza della nuova letteratura che andava formandosi oltreoceano viene individuata nella sua capacità di non esaurirsi nella pratica letteraria ma di implicare anche ragioni morali, ideologiche e politiche. Questa visione della letteratura, come rappresentazione della realtà nella sua globalità, sembra essere condivisa dalla giovane generazione di intellettuali che, infatti, si servono della critica letteraria non solo come strumento di opposizione al regime, ma anche con una valenza *costruens*:

Se la cultura ha tutte le colpe, essa ha anche, logicamente, tutti i meriti, e s'identifica con la storia stessa. È lecito, insomma, attribuirle una responsabilità negativa per i delitti di ogni fascismo a condizione di conoscergliene una positiva anche per le riscosse d'ogni antifascismo.²²⁷

²²⁵ A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, Torino, Einaudi, 1975, p. 723

²²⁶ *IVI*, p. 634

²²⁷ E. VITTORINI, *Diario in pubblico* in «Il Politecnico», 29 Settembre 1945, p.1

La creazione del mito americano è una forma di superamento del rifugio culturale in cui gran parte degli scrittori, poeti e critici italiani si erano nascosti nell'attesa che la «*morbus italicus*»,²²⁸ ovvero il fascismo, finisse:

Conobbi un antifascista, professore e matematico, che nel febbraio del '38, caduta Madrid, ebbe a dirmi: – Ma sì, sono contento. Non riesco più a pensare e a lavorare. Adesso il rimorso di non essere in Spagna a combattere Franco, non lo sentirò più [...] lo stato di panico in cui vissero le migliori intelligenze italiane, la continua coscienza di non aver via d'uscita se non nella fine di un mondo, contribuirono a dare alla nostra cultura quel carattere ombroso, nevrotico, futile o disperato che contraddistinse nel ventennio. Se vogliamo essere giusti, sta in questo carattere la causa di qualche suo buon successo (Moravia, il primo Vittorini, Ungaretti, Scipione, Gattuso, ecc.) [...] Eppure si può affermare che i migliori di noi, ombrosi, disperati com'erano, si sono sovente sorpresi, negli anni andati, a figurarsi che soltanto una cosa avrebbe potuto salvarli.²²⁹

La nuova generazione, di fronte all' «impossibilità di avere dei maestri»,²³⁰ inizia a guardare all'America in modo soggettivo «cercandovi la risposta alle proprie domande di scrittori e di uomini»²³¹ così che «per molta gente l'incontro con Caldwell, Steinbeck, Saroyan e perfino con il vecchio Lewis, apersero il primo spiraglio di libertà, il primo sospetto che non tutto nella cultura del mondo finisse coi fasci».²³²

Il paradosso che si viene a creare è quello di testi di critica letteraria in cui la ragione antifascista sembra segnare la direzione della ragione poetica così che gli elementi più apprezzati dei testi si configurano come quelli di profonda rottura sia con la tradizione letteraria italiana che con l'estetica divulgata dal fascismo. Tuttavia, in alcuni punti, la chiave di lettura politica emerge con chiarezza, come in questo passo tratto dal saggio di Pavese *O. Henry. Del trucco letterario*, in cui l'autore, mettendo in risalto la capacità dell'America di integrare le differenti componenti etniche all'interno di una totalità,

²²⁸ B. CROCE, *Il fascismo come pericolo mortale* in *Scritti e discorsi politici (1943-1947)*, Bari, 1963, p. 23

²²⁹ C. PAVESE, *Il fascismo e la cultura*, inedito in C. PAVESE *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 225-226

²³⁰ G. PINTOR, *Sangue d'Europa*, Torino, Einaudi, 1966, p. XI. Cfr. N. BOBBIO, *Cultura e fascismo*, Torino, Einaudi, 1973, p. 246: «Quale testimonianza più drammatica, e insieme più rivelatrice, dei rapporti tra cultura e fascismo? L'opera destinata a rinnovare la cultura italiana dopo la liberazione fu scritta non in una delle dotte e gloriose università ma in una prigione di Stato».

²³¹ A. LOMBARDO, *La critica italiana sulla letteratura americana* in «Studi americani», n.5, 1959, p. 40

²³² C. PAVESE, *Ieri e oggi*, in C. PAVESE, *Letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1962, p. 194

propone un implicito confronto tra la realtà americana e quella italiana in cui le contrapposizioni regionali, sociali ed etniche costituivano un elemento di forte tensione:

«Il governo di Roosevelt ha dato i suoi frutti: l’America è ormai tutta una nazione dall’Atlantico al Pacifico, non più puritana di quanto basti cola faccenda del popolo eletto a scusare le sue conquiste e le sue nuove ricchezza ed è tanto sicura di sé, tanto «crogiuolo di razze» che osa accogliere, per naturalizzarli, persino gli armeni, i negri e i cinesi.²³³

Tuttavia questo caso costituisce un’eccezione: la critica letteraria, avendo come oggetto di studio la letteratura, ovvero l’unica rappresentazione in grado di cogliere la complessità e l’ambiguità della realtà, si configura come una analisi anche politica e sociale così che il parlare di letteratura implica riferimenti ad elementi extraletterari:

Anche in una storia della letteratura americana la prima parola che ci venga in mente, e si fermi davanti a noi, e ci fermi, è quella stessa della terra. Come, pressappoco, se si trattasse di storia politica. E di più forse [...] perché [...] una storia della letteratura ha sempre in sé la storia politica.²³⁴

Analizzando i saggi e gli articoli di letteratura americana, si può notare come gli autori si servano di alcune parole chiave, di alcuni temi per contrapporre l’Italia fascista all’America democratica, aprendo squarci di autonomia del pensiero non imbrigliato dalla retorica dominante in quegli anni:

Eravamo il paese della risorta romanità dove perfino i geometri studiavano il latino, il paese dei guerrieri e dei santi, il paese del Genio per grazia di Dio, e questi nuovi scalzacani, questi mercanti coloniali, questi villani miliardari osavano darci una lezione di gusto facendosi leggere discutere e ammirare? [...] Il sapore di scandalo e di facile eresia che avvolgeva i nuovi libri e i loro argomenti, il furore di rivolta e di sincerità che anche i più sventati sentivano pulsare in quelle pagine tradotte, riuscirono irresistibili a un pubblico ancora del tutto intontito dal conformismo e dall’accademia.²³⁵

In contrapposizione al fascismo che, attraverso un recupero di immagini, simboli e motti latini, si era pubblicizzato come l’erede del mondo romano, gli intellettuali italiani, definendo l’America *barbara*, le attribuiscono non solo un elemento di speranza

²³³ C. PAVESE, *O. Henry. Del trucco letterario* in IVI, p. 103

²³⁴ E. VITTORINI, *Americana*, Milano, Bompiani, 1968, p. 2

²³⁵ C. PAVESE, *Ieri e oggi*, in C. PAVESE, *Letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1962, p. 193

politica, ma soprattutto un valore antiretorico, in grado di opporsi al discorso ampolloso e infiorettato proprio sia della propaganda fascista che della tradizione letteraria italiana, a sua volta colonizzata e asservita al fascismo stesso:

Ma l'America vincerà questa guerra perché il suo slancio iniziale obbedisce a forze più vere, perché crede facile e giusto quello che si propone [...] l'Europa era una vetrina vuota e l'austerità di costumi imposta ai paesi totalitari scopriva soltanto il volto disperato e amaro della reazione fascista.²³⁶

L'America è barbara in virtù di un dato storico e di un letterario. In primo luogo, essa si configura come un crocevia di popoli, come una terra in cui «le particolarità giungono da ogni parte e vi si incontrano: aromi della terra; la vita vi si afferma coi gesti più semplici, e senza mai sottintesi politici, intrepidamente accettata anche nella disperazione e la morte»²³⁷ così che ad essere barbara non è l'America, bensì il fascismo che, impedendo la divulgazione di ogni pensiero non conforme ai suoi *diktat*, ha di fatto portato all'oscuramento dell'umanesimo occidentale, il quale ha trovato una sua espressione nella letteratura americana.

In secondo luogo, l'elemento barbaro viene interpretato in relazione al ritorno di una poetica del reale intesa come strumento attraverso il quale l'intellettuale può educare e guidare anche gli strati subalterni. L'amore per l'America nasce dall'apprezzamento per la ricerca artistica che gli scrittori americani avevano portato avanti, impegnandosi a rappresentare la realtà in movimento del loro paese e mettendo in evidenza la possibilità di creare un rapporto di natura organica con il potere politico, come già era stato individuato da Gramsci nell'analisi di *Babbitt*: essi, mettendo in scena i problemi delle classi subalterne e utilizzando un linguaggio radicato nella parlata comune sembravano instaurare una democrazia letteraria per la quale tutto ciò che esiste nella realtà ha valore artistico e, di conseguenza, si dimostravano in grado di assolvere a un mandato sociale:

Inoltre vi è il fatto del rivolgimento compiutosi nella lingua scritta tra il 1908 e il 1919, per il quale la letteratura americana di oggi si trova a disporre d'una lingua quasi nuova e in evoluzione, mentre nell'Ottocento lavorava pur sempre su una lingua del vecchio mondo.²³⁸

²³⁶ G. PINTOR, *Il sangue d'Europa*, Torino, Einaudi, 1966, p. 155

²³⁷ E. VITTORINI, *Americana*, Milano, Bompiani, 1968, p. 963

²³⁸ *IVI*, p. 962

Aprendosi ad un dialogo con gli strati sociali più bassi e offrendo loro un modello nel quale riflettersi per riflettere, la letteratura americana diventava un modello di rinnovamento artistico e di impegno sociale per le lettere europee la cui pagina non si costituiva quasi mai come risposta alle complesse questioni dei tempi moderni. Non è un caso quindi che tra i primi ad guardare alla letteratura americana vi fossero gli eredi della tradizione gobettina, ovvero «Solaria» e Pavese, la cui riflessione era nata a contatto con i consigli di fabbrica.

Il *mito americano* diventa quindi espressione, da un lato, dell'aspirazione dell'intellettuale a inserirsi all'interno del dibattito culturale sovranazionale, dall'altro, di un desiderio di rinnovamento delle istituzioni, anche culturale, che in Italia era stato completamente stroncato dal regime: i temi della vitalità, della originalità, della felice barbarie, dell'uomo nuovo, del mondo nuovo finiscono per esprimere la convinzione dello stretto legame che intercorre tra il riassetto della società europea e il rinnovamento delle istituzioni culturali; l'America della libertà economica, della proprietà privata, dello *self-made man* con la sua letteratura carica di un realismo impegnato finisce per diventare un modello forte per quegli intellettuali che andavano facendosi promotori della necessità di questo cambiamento.

Tra gli anni Venti e gli anni Trenta, il panorama culturale italiano diviene un mosaico composto da tanti miti, nati in opposizione tra di loro: il mito popolare dell'America, il mito fascista, l'antimito americano intellettuale e fascista, e, infine, il mito americano intellettuale. Pavese, nell'analizzare questa diffusione di mitologie, scrive:

Tutto questo parlare di rivoluzione, questa smania di vedere accadere avvenimenti *storici*, questi atteggiamenti monumentali, sono la conseguenza della nostra saturazione di storicismo, per cui, avvezzi a trattare i secoli come i fogli di un libro, pretendiamo di udire in ogni raglio d'asino lo squillo dell'avvenire.²³⁹

Tuttavia all'interno di questo panorama frastagliato è necessario fare una prima distinzione tra il mito americano come espressione di un benessere desiderato, il mito come manifestazione di un malessere sociale.

²³⁹ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere*, Torino, Einaudi, 1981, p. 181

Nella prima categoria si inserisce il mito popolare: questo, nato a cavallo tra l'Otto e il Novecento, a contatto con le grandi ondate migratorie, si fonda su un'immagine degli Stati Uniti come paese della cuccagna e raccoglie il desiderio di benessere e di libertà proprio soprattutto degli strati sociali più bassi (non è un caso che le fonti che meglio testimoniano queste aspirazioni siano quelle popolari, come la canzone, il cinema, l'articolo di giornale).

La presenza di immagini riconducibili a questo mito anche in forme artistiche più elitarie permette di ipotizzare una diffusione capillare che, nel secondo dopoguerra, anche grazie all'arrivo dei prodotti americani distribuiti dagli eserciti Alleati, ha contribuito ad aprire la strada alla creazione di una *mithologies* d'oggi.

Il mito americano intellettuale nasce invece come reazione al senso di disagio nei confronti della condizione storica contingente: il fascismo, chiedendo un'adesione senza riserve alla propria ideologia, si configurava come un «mito della barbarie antiumanistica» al quale l'intellettuale oppone il mito della «felice barbarie», ovvero la democrazia americana. Se nel caso precedente, una serie di immagini acquisivano una forza mitica in virtù della loro capacità di rispondere ad un desiderio, più o meno conscio, di una collettività; in questa seconda tipologia, l'immaginario americano guadagna lo *status* di mito in virtù della sua funzione di opposizione culturale al fascismo e di rivendicazione della civiltà europea. L'utilizzo della letteratura come strumento di lotta politica non deve essere interpretato come una copertura per portare avanti una lotta clandestina bensì come l'uso di un *mezzo di comunicazione* che, godendo allora di uno statuto assoluto, era in grado di configurarsi come un ponte che permetteva di collegare le singole umanità, guidandole ed educandole in un percorso di ricerca della verità.

In un senso più modesto e generale, da parte dello scrittore di fantasia, parlare del mito o della necessità di un mito connota sempre una sua esigenza di comunicare con la società e di chiedere ad essa un riconoscimento della propria funzione.²⁴⁰

²⁴⁰ A. GUIDUCCI, *Il mito Pavese*, Firenze, Vallecchi Editore, 1967, p.116

Capitolo II

IL GENERE E GLI AUTORI.

I REPORTAGE NARRATIVI DI

BORGESE, CECCHI, MORAVIA E SOLDATI

1. Il valore antropologico del viaggio

«“Chi viaggia, ha molto da raccontare”, dice il detto popolare, e concepisce il narratore come quello che viene da lontano»;²⁴¹ in questo assunto, Walter Benjamin, partendo da una massima tradizionale, mette in evidenza il legame esistente tra viaggiare e scrivere: parte fondante dell’esperienza di viaggio è la modalità del racconto, così che, in un certo modo, viaggiatore e scrittore nascono insieme. Il nesso remoto tra queste due componenti permette di ipotizzare un comune fondamento antropologico: non è un caso che una delle più antiche testimonianze della cultura occidentale sia il *Rapporto di Unamon*, un documento dell’antico Egitto, risalente al 945-715 a.C, in cui l’io narrante racconta le peripezie accadutegli durante una missione commerciale in Libano; la natura del testo, finzione letteraria o relazione autentica, è ancora al centro di numerosi studi e dibattiti.²⁴²

Finzione e realtà caratterizzano, fin dalle origini, le modalità attraverso le quali il viaggio è stato raccontato: accanto all’epica di Gilgamesh e di Odisseo, in cui il viaggio viene rappresentato come una prova a cui l’eroe è sottoposto per volere degli dei, si assiste alla nascita di un altro genere il cui iniziatore può essere individuato in Pausania il Periegeta, autore nel II secolo d.C della *Periegesi della Grecia*, un’opera composta da dieci libri dedicati alle diverse regioni della penisola ellenica. La descrizione delle diversità geografiche, sociali e culturali evidenzia un cambiamento della percezione dello spostamento, da esperienza che logora chi la compie a nuova forma di libertà e di apertura al mondo, associazione questa che diventerà stabile nel Medioevo, con il

²⁴¹ W. BENJAMIN, *Considerazioni sull’opera di Nicola Leskov* in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi 1995, p. 248

²⁴² Per approfondimenti, Cfr. [a cura di] M. C. BETRÒ, *Racconti di viaggio e di avventura dell’antico Egitto*, Paideia, Brescia, 1990

moltiplicarsi delle ragioni per le quali si intraprende il viaggio (commercio, pellegrinaggio nei luoghi santi, attività belliche, studi).

In questo quadro, il viaggio filosofico conosce uno sviluppo a sé stante: a partire tra il Cinquecento e il Settecento, il filosofo si sposta dai centri della civiltà occidentale (come Palestina, Roma e la Grecia) verso le periferie del mondo dove le scoperte rinascimentali avevano evidenziato la presenza di isole ignote, abitate da “selvaggi”; il viaggiatore diventa quindi un osservatore attento della natura e dell’uomo così che si viaggia soprattutto «per vedere e conoscere il mondo, registrarlo e metterne insieme un’immagine completa e particolareggiata»,²⁴³ riflettendo la separazione tra osservatore e osservato, tra soggetto e oggetto, propria della scienza moderna.

In questo contesto, il viaggio diventa uno strumento di formazione indispensabile per il completamento del processo educativo della nobiltà europea: nel XVII secolo, il Grand Tour, riprendendo la tradizione del viaggio cavalleresco, prevedeva la visita dei grandi centri del sapere (come Parigi e Bologna) come tappa fondamentale per il passaggio all’età adulta.

Accanto alla componente formativa del Grand Tour si sviluppa una seconda corrente, quella *sentimentale* in cui prevale la sensibilità e la soggettività del viaggiatore: a partire dal XIX secolo, si afferma il *Wanderer*²⁴⁴ ovvero colui che, spinto da una inquietudine esistenzialista, ricerca la propria identità nel confronto con l’altro.

A cavallo tra Otto e Novecento, l’aumento delle opportunità di spostamento e la meccanizzazione dei mezzi di trasporto rendono più facile il raggiungimento di qualsiasi meta e, di conseguenza, portano ad un profondo cambiamento nella prospettiva e nel significato del viaggio che diventa:

Un insieme di pratiche di attraversamento e di interazione [...] di mobilità che ricomprendono e modificano le modalità e le motivazioni che nella storia hanno

²⁴³ E.J. LEED, *La mente del viaggiatore. Dall’Odissea al turismo globale*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 221-222

²⁴⁴ Il termine inglese *Wanderer* indica, letteralmente, il vagabondo ed è il titolo di un poema in lingua inglese antica la cui unica copia è conservata nel Codice di Exeter, un manoscritto del X secolo. Il poema, composto di 119 versi, in metro allitterativo, risale al 597 d.c e tratta la meditazione di un esule solitario sulle glorie passate, dalla giovinezza, quando aveva prestato servizio come guerriero, fino alle difficoltà del presente. Il tema del viaggio viene quindi declinato non solo come spostamento geografico ma anche come allegoria della trasformazione interiore del protagonista.

dato vita agli spostamenti umani, da quelle guerriere a quelle commerciali, di istruzione, di svago, di ricerca dell'origine della terra degli avi.²⁴⁵

In *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, Eric Leed, ripercorrendo le forme del viaggio, le sue motivazioni e mutamenti, ha individuato tre elementi che, fin dalla preistoria, hanno caratterizzato il viaggio. Il primo è costituito dalla partenza, ovvero dal momento in cui il viaggiatore si distacca dalla propria identità, data sia dal rapporto con l'ambiente che dai legami affettivi; questa prima fase può essere dolorosa oppure, soprattutto a partire dalla modernità, configurarsi come una opportunità di libertà e di costruzione di una nuova identità. Il secondo elemento è il transito, inteso come movimento, sia spaziale che temporale, caratterizzato da una maggior concentrazione sull'osservazione. Infine la terza costante è data dall'arrivo, ovvero da momento in cui l'io cerca di instaurare un nuovo rapporto con l'ambiente in cui è giunto.

Nonostante i cambiamenti storico-sociali, l'origine del viaggio può essere identificata con il «bisogno di mutamento, di modificazione da cui ci si attende un arricchimento dell'io, un chiarimento e un rafforzamento della propria identità».²⁴⁶

Luca Clerici, nell'introduzione al volume meridiani dedicato agli *Scrittori italiani di viaggio*, da un lato ha individuato nella componente antropologica il motivo della vitalità e della longevità della letteratura di viaggio, dall'altro ha messo in relazione la straordinaria diffusione del genere nel Settecento con l'affermazione, coeva, dell'estetica, nata proprio «dall'esigenza mediatrice di un contesto culturale in cui si cerca di porre sul piano della ragione il mondo della contingenza e in cui, al tempo stesso, valori assoluti come quello di bellezza sono riportati a facoltà soggettive».²⁴⁷ Clerici sottolinea come:

La scoperta del mondo avviene anzitutto “dal basso”, grazie alla rivalutazione del bello naturale: la nuova sensibilità conferisce dignità estetica a oggetti in precedenza ritenuti privi di qualità, a partire dalla natura intesa nella sua varietà fenomenologica.²⁴⁸

²⁴⁵ G. BENVENUTI, *Il viaggiatore come autore. L'India nella letteratura italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2008, p. 9

²⁴⁶ R. RICORDA, *La letteratura di viaggio in Italia. Dal Settecento a oggi*, Brescia, La Scuola, 2012, p. 10

²⁴⁷ E. FRANZINI, *L'estetica del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 14

²⁴⁸ L. CLERICI, *Viaggiare e raccontare* in [a cura di] L. CLERICI, *Scrittori italiani di viaggio. 1700-1861*, Milano, Mondadori, 2008, pp. X-XI

2. Letteratura di viaggio, tra realtà e finzione

Nell'affrontare le scritture di viaggio, la maggiore difficoltà può essere individuata nella distinzione degli elementi finzionali dall'esperienza realmente vissuta dal viaggiatore. Questa complessità era già stata individuata dagli studiosi illuministi: alla voce "Voyageur" della *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* viene sottolineato come lo scrittore di viaggio ricorra alla menzogna per rendere meno imperfetto il proprio resoconto.

Celui qui fait des voyages par divers motifs, e qui quelquefois en donne des relations; mais c'est en cela que d'ordinaire les voyageurs usent de peu de fidélité. Ils ajoutent presque toujours aux choses qu'ils ont vues, celles qu'ils pourvoient voir; e pour ne pas laisser le récit de leurs voyages imparfait, ils rapportent ce qu'ils ont lu dans les auteurs; en sorte qu'ils font premièrement trompés e qu'ils trompent leurs lecteurs ensuite [...] Il y a bien peu de relations auxquelles on ne puisse appliquer ce que Strabon disait de celles de Menélas : je vois bien que tout homme qui décrit ses voyages est un menteur.²⁴⁹

Un secolo dopo, Guy de Maupassant, riflettendo sui motivi che spingono il viaggiatore ad edulcorare il racconto attraverso l'invenzione di avvenimenti o di elementi, rileva l'influenza che l'immaginario preesistente esercita sullo scrittore e, di conseguenza, sui contenuti e sulle forme del resoconto.

È impossibile per l'uomo che se ne va per il mondo non mescolare la propria immaginazione alla visione della realtà. Si accusano i viaggiatori di mentire e di ingannare i lettori. No, non mentono, bensì guardano con il pensiero assai più che con lo sguardo. Basta un romanzo che ci abbia incantati, una ventina di versi che ci abbiano commossi, un racconto che ci abbia catturati per predisporci allo speciale lirismo del viandante.²⁵⁰

Ampliando il ragionamento di Maupassant, si può affermare che l'oscillazione della narrazione tra veridicità e finzione sia dovuta in parte dalla coincidenza tra l'io che osserva con quello che scrive, ovvero tra il soggetto del racconto e il narratore, e in parte dall'appartenenza del viaggiatore ad una cultura – nella maggior parte dei casi

²⁴⁹ L. DE JAUCOURT, *Voyageur* in [a cura di] D. DIDEROT e M. D'ALAMBERT, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Genève, Chez Pellet Imprimeur-Libraire, 1779, pp. 842-843

²⁵⁰ G. DE MAUPASSANT, *Venezia* in T. SCARPA, *Venezia è un pesce. Una guida*, Milano, Feltrinelli, 2000, pp. 99-100

quella occidentale – che lo spinge, anche inconsciamente, ad avere una percezione ideologicamente distorta dell'altro e dell'altrove.

Il primo aspetto permette di classificare il resoconto di viaggio non come scrittura scientifica bensì come letteratura: «la componente soggettiva» valorizza «strati di significato diversi da quelli subito evidenti nella realtà visibile [e] consente [...] un ampliamento della conoscenza del rapporto uomo-ambiente».²⁵¹ Il secondo aspetto è stato, a partire dalla seconda metà del Novecento, al centro dell'indagine degli studi culturali e postcoloniali che hanno permesso di far emergere il lato eurocentrico ed imperialista della letteratura di viaggio, «pronta a prospettare gli occidentali come la punta più avanzata della civiltà e a interpretare il rapporto con l'altro secondo logiche di supremazia e di superiorità».²⁵²

3. Letteratura odepórica, un genere al confine

Alfonso Berardinelli, riflettendo sulla natura della letteratura di viaggio, lanciava una serie di interrogativi, lasciati senza risposta:

Sono opere letterarie, opere scientifiche o giornalismo? Creano miti o forniscono dati? In esse prevale l'interesse pubblico o quello privato? Sono testi storiografici o autobiografici? [...] Sono sproloqui, invettive personali, memorialistica attendibile o invenzione romanzesca?²⁵³

La letteratura di viaggio si configura quindi come un genere «dai confini difficilmente identificabili, tra letteratura e discorsi altri, che contenga sempre anche elementi extraletterari, e che dunque si prospetti come genere mutevole, poco prescritto, poco codificato e poco codificabile».²⁵⁴ Un esempio della difficoltà di identificare con chiarezza questo genere può essere riscontrato nella nomenclatura: mentre il termine *letteratura odepórica* fa riferimento al resoconto di un viaggio realmente compiuto

²⁵¹ R. RICORDA, *La letteratura di viaggio in Italia. Dal Settecento a oggi*, Brescia, La Scuola, 2012, p. 14

²⁵² IVI, p. 14. In merito al rapporto tra osservatore e osservato, Cfr. G. BENVENUTI, *Il viaggiatore come autore*, Bologna, Il Mulino, 2008, pp. 9-66 e C. THOMPSON, *Travel Writing*, Routledge London and New York, Taylor&Francis Group, 2011, pp. 130-170

²⁵³ A. BERARDINELLI, *L'esteta e il politico*, Torino, Einaudi, 1986, p. 39

²⁵⁴ IVI, p. 15

dall'autore e si configura come una sottocategoria della *scrittura di viaggio*, all'interno della quale confluisce ogni testo nel quale il viaggio si presenti come cornice.²⁵⁵

Il tratto discriminante per la classificazione di un testo come *letteratura odepórica* è quindi la veridicità del viaggio al centro della narrazione. Luca Clerici, tracciando l'exkursus storico del genere, ha messo in evidenza i numerosi punti di contatto tra la letteratura di viaggio e il romanzo, ovvero «il comune motivo del viaggio, [...] il tipo di prosa comunicativa non tradizionale e la sensibilità verso il nuovo pubblico»;²⁵⁶ inoltre, nel romanzo, lo spostamento si configura come un avvenimento chiave, una esperienza esistenziale determinante, tale per cui non può essere assimilato ad episodio tra gli altri della trama. Questa vicinanza tra i due generi trova una spiegazione se si guarda ai modelli dai quali il romanzo è nato:

Il *Robinson Crusoe* nasc[e] direttamente da una forma di letteratura popolare propria del tempo: i racconti di viaggio, di avventure e di scoperte geografiche, scritti il più delle volte dagli stessi capitani delle navi. Defoe fa un'imitazione e i suoi scopi sono puramente di carattere commerciale.²⁵⁷

Tuttavia, se l'autenticità del viaggio permette di distinguere la letteratura odepórica dal romanzo, essa può essere adottata come elemento discriminante per la separazione da altre forme, quali le memorie e l'autobiografia: in questo caso si ricorre ad un «criterio di tipo proporzionale».

L'episodio ricordo di viaggio affidato al diario di una vita, alle memorie personali, ad alcune lettere di un epistolario si può infatti distinguere dal resoconto propriamente odepórico anzitutto in base a un'oggettiva coerenza interna: l'opera e il viaggio che racconta devono configurarsi come insiemi uguali e sovrapposti.²⁵⁸

²⁵⁵ Questa classificazione è presente anche in ambito anglosassone, in cui si distingue il "Travel book" dal "Travel writing" e in quello tedesco in cui i termini utilizzati sono "Reisebeschreibung" e "Reiseliteratur". Per approfondimenti, Cfr. L. MARFÈ, *Oltre la "fine dei viaggi". I resoconti dell'altrove nella letteratura contemporanea*, Firenze, Olschki, 2009

²⁵⁶ L. CLERICI, *Viaggiare e raccontare* in [a cura di] L. CLERICI, *Scrittori italiani di viaggio. 1700-1861*, Milano, Mondadori, 2008, pp. LVIII

²⁵⁷ I. PINDEMONTE, *I viaggi* in [a cura di] B. MAIER, *Lirici del Settecento*, Milano Napoli, Ricciardi, 1959, p. 1060

²⁵⁸ L. CLERICI, *Nota all'edizione* in [a cura di] L. CLERICI, *Scrittori italiani di viaggio. 1700-1861*, Milano, Mondadori, 2008, pp. CXLIII

La diversità riguarda quindi il ruolo che il viaggio ricopre all'interno della narrazione: se nell'odeporismo il viaggio è il racconto, negli altri generi il viaggio è nel racconto, ovvero si configura come una parte dello stesso.

La difficoltà di classificare la letteratura di viaggio, ricorrendo a rigidi criteri strutturali, è condivisa dagli studiosi del genere: Carl Thompson in *Travel Writing*, partendo dal presupposto che la letteratura di viaggio può essere definita solo in linea di massima («very broadly»²⁵⁹), suggerisce di pensare il genere come:

A constellation of many different types of writing and/or text, these differing forms being connected not by conformity to a single, prescriptive pattern, but rather by a set of what the philosopher Ludwig Wittgenstein would call “family resemblances”.²⁶⁰

4. Le forme della letteratura di viaggio

La necessità da un lato di rendere palese la veridicità del racconto, dall'altro di spiegare al lettore la realtà diversa da quella conosciuta portano lo scrittore ad adottare alcuni espedienti retorici che possono essere individuati come costanti del genere.

In primo luogo il viaggiatore tende a presentare sé stesso come un testimone oculare, «ribadendo l'oggettività del proprio sguardo in particolare, laddove i fatti o i personaggi si allontanano da esperienze note o facilmente comprensibili». ²⁶¹ Possono essere interpretate come conseguenze di questa strategia in primo luogo la messa in evidenza delle somiglianze e dei punti in comune, in secondo luogo la continua comparazione dell'ignoto al noto, anche attraverso il ricorso a similitudini e metafore, tale per cui Daniel-Henri Pageaux ha individuato uno dei modelli della letteratura di viaggio proprio nella comparazione. ²⁶² Infine, un terzo aspetto che può essere ricondotto alla volontà dello scrittore di esibire le prove dell'autenticità del proprio racconto, è l'inserimento di materiali propri dell'alterità, come per esempio prelievi delle parlate locali, qualificati

²⁵⁹ C. THOMPSON, *Travel Writing*, Routledge London and New York, , Taylor&Francis Group, 2011, p. 26

²⁶⁰ *Ivi*, p. 26

²⁶¹ R. RICORDA, *La letteratura di viaggio in Italia. Dal Settecento a oggi*, Brescia, La Scuola, 2012, p. 18

²⁶² D. H. PAGEAUX, *La dimensione straniera* in D. H. PAGEAUX, *Le scritture di Hermes. Introduzione alla letteratura comparata*, Palermo, Sellerio, 2010, p. 63

come «reperiti di realtà»²⁶³ oppure elementi extraletterari, come illustrazioni, fotografie, mappe dei luoghi o riproduzione di documenti.

Il compito del viaggiatore è quindi quello di narrare il viaggio e di descrivere quanto ha avuto modo di vedere: il viaggiatore non è solo colui che ha compiuto il viaggio, quindi uno dei personaggi del racconto, ma anche il narratore così che se la narrazione può configurarsi o come un insieme più ordinato e analitico di esperienze e di impressioni, vicina al modello scientifico del trattato, se prevale il viaggiatore-narratore; o come un insieme di reazioni e, quindi, assimilabile all'itinerario, se a prevalere è il viaggiatore-personaggio.

Dalla focalizzazione, dipende non solo il modello di narrazione adottato, ma anche alcune scelte stilistiche diverse: nel primo caso, quello del trattato, prevale l'uso dei tempi verbali del passato e il discorso indiretto libero; mentre nel secondo caso, si utilizzano, con maggior frequenza, i tempi del presente e forme dialogiche.²⁶⁴

In generale, guardando alle scelte linguistiche, si può notare una prevalenza ad un linguaggio «non convenzionalmente letterario, ma comunicativo»²⁶⁵ così che:

Ma anche nel Novecento, le pagine di molti reportage risultano particolarmente scorrevoli, anche quando siano opera di scrittori assai raffinati ed eleganti, che qualificano la propria scrittura più nella direzione della colloquialità che in quella della letterarietà.²⁶⁶

Il rapporto con la realtà non influenza soltanto la forma della letteratura di viaggio ma anche i contenuti: rispetto alle scritture finzionali, i testi odepóricos si distinguono per una attenzione maggiore nei confronti di ogni aspetto inerente la vita materiale, come per esempio il cibo²⁶⁷ che permette al narratore di evidenziare le differenze o le somiglianze nelle usanze o il riferimento al mezzo di trasporto, che spesso viene tematizzato (il viaggio a piedi, in nave, in automobile).

²⁶³ L. CLERICI, *Nota all'edizione* in [a cura di] L. CLERICI, *Scrittori italiani di viaggio. 1700-1861*, Milano, Mondadori, 2008, pp. LXXXV

²⁶⁴ Cfr. R. RICORDA, *La letteratura di viaggio in Italia. Dal Settecento a oggi*, Brescia, La Scuola, 2012, p. 20

²⁶⁵ *Ivi*, p. 27

²⁶⁶ *Ivi*, p. 27

²⁶⁷ Cfr. C. THOMPSON, *Travel Writing*, Routledge London and New York, Taylor&Francis Group, 2011, p. 131: «Food often serve as a powerful signifier both of cultural self-definition and of cultural difference».

Nell'introduzione a *Il viaggiatore meravigliato*, Luca Clerici ha individuato la particolarità della letteratura di viaggio nella sua configurarsi come:

Un campo di forze interattive con tre punti di fuga: la realtà referenziale, la soggettività del *traveller* e le convenzioni espressive di genere. Tra istanze reciprocamente funzionali, che configurano equilibri variabili tanto da un punto di vista tipologico, quanto in una prospettiva storica.²⁶⁸

La definizione di Clerici mette in evidenza come il racconto di viaggio sia il frutto non solo dell'esperienza dell'altrove ma anche in primo luogo della personalità e della formazione dell'autore il quale «può non appartenere alla “classe dei colti”, può avere alle spalle una formazione di vario genere ed essere dotato di un bagaglio culturale di ampiezza pure variabile»,²⁶⁹ in secondo luogo dalla motivazione per il quale il viaggio è stato intrapreso (come per esempio la ricerca per uno studio scientifico, la curiosità personale, il mandato di un direttore di giornale); infine un altro elemento è costituito dal lettore il quale instaura una parità assiologica con l'autore: «l'idea dei viaggiatori è che chi legge possa ripercorrere il tragitto raccontato, e verificarne le parole “sul terreno”». ²⁷⁰

Lo scrittore di viaggio è consapevole dell'importanza del destinatario e, di conseguenza, «dell'esigenza di garantire alla propria produzione una buona leggibilità e opportune potenzialità divulgative»;²⁷¹ in particolare Ricciarda Ricorda ha interpretato questa attenzione del viaggiatore nei confronti del lettore come «uno dei fattori del successo, nei secoli, della letteratura di viaggio» ma che «ha portato spesso, invece, a sottovalutare la testualità del genere, a trascurare l'impegno sottostante anche alla pubblicazione delle opere odepatiche». ²⁷²

²⁶⁸ L. CLERICI, *Introduzione* in [a cura] L. CLERICI, *Il viaggiatore meravigliato*, Milano, Il Saggiatore, 1999, p. XI

²⁶⁹ R. RICORDA, *La letteratura di viaggio in Italia. Dal Settecento a oggi*, Brescia, La Scuola, 2012, p. 22

²⁷⁰ L. CLERICI, *Nota all'edizione* in [a cura di] L. CLERICI, *Scrittori italiani di viaggio. 1700 1861*, Milano, Mondadori, 2008, pp. CXIV

²⁷¹ R. RICORDA, *La letteratura di viaggio in Italia. Dal Settecento a oggi*, Brescia, La Scuola, 2012, p. 23

²⁷² IVI, p. 23

5. Il reportage narrativo

Alla fine dell'Ottocento, il mercato editoriale inizia a guardare con sempre maggior attenzione alle esigenze del pubblico: tra giornalismo ed editoria si instaura un «sistema integrato» di consumo letterario «che rende possibile la trasmigrazione di generi dal circuito librario a quello giornalistico e viceversa» e che porta alla nascita di una vera e propria «letteratura dei giornali».²⁷³ La letteratura di viaggio, in virtù del suo contenuto, in grado di coinvolgere un pubblico ampio e variegato sia per estrazione sociale che per formazione culturale, diventa uno dei generi preponderanti del nuovo giornalismo a tal punto che, proprio in questo periodo, nascono non solo le prime riviste specializzate, come «Il Giro del Mondo. Giornale di viaggi, geografia e consumi», diretto da Edoardo Charton ed Emilio Treves e attivo dal 1863 al 1880 ma anche pubblicazione di carattere scientifico (come i bollettini delle Società Geografiche) e guide turistiche (per esempio quelle della casa editrice Baedeker che circolano in tutta Europa) le quali testimoniano il passaggio dal viaggiatore Ottocentesco alla figura del turista, aspetto che trova conferma anche dalla diffusione dei viaggi organizzati da agenzie, come la “Thomas Cook”, fondata nel 1841.

Tuttavia, è solo a partire dagli anni Venti che la letteratura di viaggio occupa una posizione stabile all'interno delle pagine dei giornali: l'elzeviro, ovvero la terza pagina, si apre al racconto di viaggio:

Nella grande massa dei materiali ivi pubblicati convivono esperimenti di valore assai diversificato, che vanno dal pezzo di reportage giornalistico, destinato a confluire in un più consistente reportage narrativo [...] allo scritto breve e autonomo che si limita a raccogliere le impressioni e le sensazioni di chi scrive, alla ricerca soprattutto della “bella pagina”.²⁷⁴

Rispetto al generico resoconto di viaggio, il reportage narrativo si configura come l'ultima tappa di un processo di scrittura, in parte già pubblicato. Il primo nucleo del resoconto di viaggio può essere collocato con la nascita nel viaggiatore dell'idea della partenza e nell'organizzazione dell'itinerario: si può infatti supporre che in questa prima fase, il viaggiatore intraprenda una serie di letture preparatorie utili alla preparazione del

²⁷³ G. RAGONE, *La letteratura e il consumo: un profilo dei generi e dei modelli nell'editoria italiana* in [a cura di] A. ASOR ROSA, *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 714-715

²⁷⁴ R. RICORDA, *La letteratura di viaggio in Italia. Dal Settecento a oggi*, Brescia, La Scuola, 2012, p. 65

viaggio. L'embrione vero e proprio del resoconto può essere individuato negli appunti e nelle note di diario che il viaggiatore scrive durante l'esperienza stessa.

Rispetto ai secoli precedenti, a partire dal secondo Ottocento e per tutto il Novecento, si diffonde la pratica di pubblicare articoli di viaggio in riviste e quotidiani, anche durante il viaggio, salvo poi riorganizzare i singoli testi in una struttura organica e omogenea che prende il nome di *reportage narrativo*. Anche quest'ultimo passaggio si caratterizza per una molteplice gamma di opzioni: l'autore può da un lato limitarsi a raccogliere gli articoli, senza particolare interventi di revisioni, dall'altro può lavorare sui testi, collegandoli e rendendo la narrazione omogenea così che il risultato di un processo dinamico e interattivo.

Tuttavia, a differenza dell'articolo o dell'inchiesta, il reportage narrativo non è soltanto più lungo ma approfondisce i contenuti, inserendoli in una struttura organica.

Il reportage si limita ad essere un'inchiesta, l'approfondimento di un giornale su un evento di grande interesse e raccontato da un cronista, mentre il reportage narrativo è strutturato come un testo di lungo respiro, opera di uno scrittore – reporter [...] Il *reportage* narrativo deve andare oltre le urgenze della cronaca e trasmettere al lettore la conoscenza profonda di un paese, di un avvenimento, pertanto il tempo narrativo che lo pervade sarà più ampio, teso a dare al testo una struttura durevole.²⁷⁵

I limiti che la carta stampata imponeva alla letteratura di viaggio sono stati messi in evidenza da Pietro Pancrazi, in un articolo, pubblicato nel settembre del 1947 sul «Corriere della Sera»:

I diritti del colore e della letteratura nel giornalismo viaggiante e non viaggiante aumentarono fino a diventar prepotenti [...] Le immagini tennero vece dei ragionamenti, le impressioni valsero più della logica [...] Nelle corrispondenze di viaggio, tutto o quasi poté ridursi a fatto personale. E [...] i più, i più giovani e disarmati, finirono per darci un giornalismo tutto d'impressione e di tavolozza.²⁷⁶

Secondo Pancrazi, i rischi più frequenti in cui il giornalista-scrittore inciampa sono da un lato un eccesso di descrittivismo, dall'altro una prevalenza dell'impressione sulla riflessione.

²⁷⁵ N. BOTTIGLIERI, *Camminare scrivendo, il reportage narrativo e dintorni*, Cassino, Università degli Studi di Cassino, 2001, p. 8

²⁷⁶ P. PANCRAZI, *L'inviato speciale* in «Corriere della Sera», 21 Settembre 1947

Secondo Roberto Baronti Marchiò, il motivo dello scarso interesse della critica letteraria nei confronti del reportage narrativo è da individuare proprio nello stretto legame con il giornalismo, «con il quale sembra condividere sia il carattere effimero, legato com'è ad eventi contingenti che presto divengono “muti” per il lettore non informato, sia le scarse qualità letterarie»,²⁷⁷ accusa già mossa da Benedetto Croce nel 1919 in *Il giornalismo e la storia della letteratura italiana*, dove appunto si legge:

“Giornalismo”, “produzione giornalistica” si adopera, anzitutto, in significato letterario come termine dispregiativo per designare un gruppo di prodotti letterari di qualità inferiore. Sono queste le scritture prive di originalità e di profondità, che ingegni superficiali e incolti manipolano giorno per giorno per riempire i pubblici fogli [...] Il giornalista fa una filosofia improvvisata, una storia improvvisata, una arte improvvisata; e le improvvisazioni richiedono uomini di pochi scrupoli mentali e di scarsa sensibilità estetica [...] artisti, scienziati e storici guardano con diffidenza, e quasi con orrore, la produzione giornalistica [...] Se restano come documenti storici, artisticamente invece sono morti, appunti perché, come tali, non furono mai abbastanza vivi.²⁷⁸

Tuttavia, il reportage narrativo, se di qualità, invita il lettore a confrontarsi in primo luogo con una realtà *altra*, in secondo luogo con la coscienza e nell'identità della comunità che viene descritta, e, infine, con la mente del viaggiatore:

Lo scrittore si mescola a loro, li ascolta, registra i loro umori [...] E su quella storia, anche per loro, si interroga [...] La sua è una storia di individui, di esistenze indagate nella loro materialità, totalmente anti-ideologica. Mai tendenziosa, eppure mai indifferente.²⁷⁹

Un altro limite, di natura storica, è il controllo e il condizionamento esercitati dal regime fascista su tutti i mezzi di comunicazione. Un esempio, può essere individuato nella pubblicazione degli articoli seguiti al primo viaggio di Alberto Moravia negli Stati Uniti: gli articoli pubblicati per la «Gazzetta del Popolo» sono stati impiegati per un uso propagandistico; nonostante la critica in essi contenuta non possa in alcun modo essere interpretata come una concessione al fascismo, le fotografie e le vignette che corredano

²⁷⁷ R. B. MARCHIÒ, *Journey whitout maps: il reportage narrativo*, in [a cura di] N. BOTTIGLIERI, *Camminare scrivendo, il reportage narrativo e dintorni*, Cassino, Università degli Studi di Cassino, 2001, p. 52

²⁷⁸ B. CROCE, *Il giornalismo e la storia della letteratura* in B. CROCE, *Problemi di Estetica*, Bari, 1966, pp. 129-132

²⁷⁹ R. KAPUSCINSKI, *Il cinico non è adatto a questo mestiere. Conversazioni sul buon giornalismo*, Roma, E/O, 2002, p. 11

il testo si configurano come il risultato di una scelta redazionale. Il primo articolo, intitolato *Collegio femminile americano*, è affiancato da una illustrazione nella quale compaiono delle ragazze in costume da bagno che fanno una gara di tacchini e la didascalia recita «Sulle ormai famigerate spiagge californiane, per far del nuovo, si è giunti a organizzare corse fra i tacchini, distogliendoli dal loro compito che è quello di ingrassare per le prossime feste natalizie». L'immagine, completamente scollegata dal contenuto dell'articolo di Moravia, ha il chiaro intento di mettere in ridicolo la società americana.²⁸⁰

6. L'America nella letteratura di viaggio italiana

Analizzando i resoconti di viaggio dall'America, dal momento della sua scoperta fino al periodo che ivi verrà esaminato, ovvero gli anni Trenta, è possibile individuare due cesure; la prima collocabile alla fine del Settecento, la seconda invece a cavallo tra Otto e Novecento.

La prima svolta coincide con la Rivoluzione americana (1776). Infatti, prima di questo momento, il viaggio verso gli Stati Uniti era percepito come un ritorno al passato, verso ciò che l'uomo europeo era stato secoli addietro:

I «selvaggi» diventano una sorta di specchio in cui si riflettono gli albori del Vecchio mondo in immagini ora esaltate come simboli di purezza perduta, ora rifiutate come aberranti barbarie in cui pare impossibile riconoscersi. Da questi due opposti atteggiamenti sorgono i due miti del «buon selvaggio» e del «cattivo cannibale».²⁸¹

In seguito alla Rivoluzione, si rafforza l'immagine degli Stati Uniti come terra di libertà: esemplare è il resoconto di Luigi Castiglioni, *Viaggio negli Stati Uniti dell'America Settentrionale* (1790), definito da Massara «il primo vero libro di viaggio attraverso gli *States*»,²⁸² in cui il motivo della partenza è individuato nel desiderio

²⁸⁰ Per approfondimenti, Cfr. M. MAIGRON, *La visione dell'America negli articoli e racconti di viaggio di Alberto Moravia* in [a cura di] F. CAPOFERRI e P. PREBYS, *Atti. Alberto Moravia e l'America*, Roma, S.N., 2012, pp. 14-27

²⁸¹ G. DE PASCALE, *Scrittori in viaggio. Narratori e poeti italiani del Novecento in giro per il mondo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, p. 10

²⁸² G. MASSARA, *Viaggiatori italiani in America. 1860-1970*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1976, p. 12

dell'autore di osservare in prima persona gli effetti della rivoluzione del 1776 che avevano portato alla formazione di una società esemplare.

La rivoluzione americana, e poi l'avvento di una democrazia di coltivatori, commercianti e soldati che diventano tutti cittadini laboriosi ed uguali, costituiscono delle potenti novità capaci di entusiasmare [...] Se per oltre due secoli davanti all'America la coscienza europea aveva provato il fascino e l'inquietudine di chi si affaccia a considerare il proprio remoto passato, ora la libera nazione di Washington e di Jefferson rappresentava chiaramente, agli occhi dei sudditi delle monarchie per diritto divino, una speranza e un possibile futuro.²⁸³

Questa immagine dell'America si rafforza in seguito ai moti del 1820 e del 1830, quando mazziniani e patrioti in esilio si rifugiano a New York:

Per tutti, gli Stati Uniti rappresentavano, più che un porto sicuro, il punto di riferimento essenziale della loro ideologia, un polo politico indispensabile forse più della stessa Inghilterra, una base di lancio inattaccabile per l'azione diplomatica e rivoluzionaria contro i dispotismi europei.²⁸⁴

I numerosi resoconti pubblicati in questo periodo si configurano però come un racconto biografico di chiara sensibilità romantica;²⁸⁵ il modello di una rappresentazione diversa dell'America può essere rintracciato ne *La Démocratie en Amérique* dove, fin dall'*Introduzione*, l'autore, Alexis de Tocqueville, sottolinea come il nucleo principale della narrazione riguardi la società americana:

Tra le novità che attirarono la mia attenzione durante la mia permanenza negli Stati Uniti, nessuna mi ha maggiormente colpito dell'eguaglianza delle condizioni [...] Subito mi accorsi che questo fatto estende la sua influenza assai oltre la vita politica e le leggi, e che domina non meno la società civile che il governo [...] Pertanto, più studiavo la società americana, più vedevo nell'uguaglianza delle condizioni la forza generatrice da cui pareva derivare ogni fatto particolare.²⁸⁶

²⁸³ F. FIDO, *Prefazione* in S. BUCCINI, *Il dilemma della grande Atlantide. Le Americhe nella letteratura italiana del Settecento e del Primo Ottocento*, Napoli, Loffredo, 1990, p. 10

²⁸⁴ G. MASSARA, *Viaggiatori italiani in America. 1860-1970*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1976, p. 16

²⁸⁵ Cfr. I resoconti di G. C. BELTRAMI, *La découverte des sources du Mississippi et de la Rivière Sanglante*, F. ARESE, *Viaggio nelle praterie e nell'interno del Nord America. 1837-1838*, A. CACCIA, *Europa e America, scene della vita dal 1848 al 1850*, C. FERRI – PISANI, *Lettres sur les Etats-Unis d'Amérique*.

²⁸⁶ A. DE TOCQUEVILLE, *Scritti politici di Alexis de Tocqueville*, Torino, Utet, 1968, p. 15

Tocqueville, attraverso l'adozione del metodo scientifico di impianto positivista, analizza ogni fenomeno, sottoponendolo ad una critica per scoprire il significato riposto nel contesto più generale. Questo nuovo modo di guardare all'alterità unito al calo delle passioni patriottiche, in seguito all'unificazione della penisola, porta ad una perdita di una visione romantica dell'America e, di conseguenza, ad un significativo cambio nell'immaginario collettivo:

Dopo l'Unità, tuttavia, comincia ad evolversi un rapporto che, se affonda le radici nell'esperienza precedente, è però sostanzialmente più ricco e complesso. Le sue componenti strutturali si vanno poi via via facendo più chiare quando intervengono nella sua crescita avvenimenti storici di fondamentale importanza – l'emigrazione, le due guerre mondiali.²⁸⁷

L'elemento comune a questo nuovo modo di guardare l'America con quello Settecentesco riguarda la percezione del viaggio Oltreoceano come uno spostamento non solo spaziale ma anche geografico, un movimento verso il futuro. Questa concezione è presente anche nei reportage degli anni Trenta; in particolare, in *America primo amore* (1935) di Mario Soldati e in *Stati Uniti* (1939) di Alberto Moravia si legge:

Da quando Colombo scoprì l'America, un abisso fu al di là del quale gli uomini possono gettarsi e diventare altri, diversi dagli uomini di quella vecchia e unica terra che ha il nome Asia, Africa, Europa.²⁸⁸

La gran differenza tra l'Europa e gli Stati Uniti sta proprio in questo senso di prologo che dà l'America tutta intera; mentre in Europa, a sentir certi pessimisti, si starebbe già, se non proprio all'epilogo, per lo meno all'ultima scena dell'ultimo atto.²⁸⁹

L'America sembra così cessare di essere un luogo geografico, una «parte del mondo»²⁹⁰ e diventa uno «stato d'animo»²⁹¹ in cui «tutto ciò che è lontano e quasi ignoto, finisce sempre col tingersi d'un colore di favola».²⁹²

²⁸⁷ G. MASSARA, *Viaggiatori italiani in America. 1860-1970*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1976, p. 22

²⁸⁸ M. SOLDATI, *America primo amore*, p. 20

²⁸⁹ A. MORAVIA, *Stati Uniti. 1936*, p. 142

²⁹⁰ M. SOLDATI, *America primo amore* in M. SOLDATI, *America e altri amori*, Milano, Mondadori, 2011, p. 178

²⁹¹ *IVI*, p. 178

L'attenzione dei viaggiatori nei confronti delle dinamiche socio-culturali della realtà americana può essere interpretata come una conseguenza in parte dell'aumento della circolazione di persone, grazie alla nascita di mezzi di trasporto a motore, sempre più sicuri e veloci, in parte della diffusione di fotografie e immagini che, rappresentando realtà *altre*, si configurano a tutti gli effetti come documentari diretti. Giacomo Debenedetti, in *Il romanzo del Novecento*, ha messo in evidenza come, a partire dalla fine dell'Ottocento, il viaggiatore cessi di rappresentare la propria esperienza come una avventura rara ed esotica e cerchi di stupire il lettore o attraverso il racconto di mete inedite oppure attraverso la novità e la singolarità della sua osservazione:

Se uno scrittore non vuole farsi mandare al diavolo da un lettore, a cui le immagini dei paesi sconosciuti e delle cronache dislocate nello spazio arrivano direttamente, dovrà rinunciare al documentarismo descrittivo, all'idea di far concorrenza a una serie inedita di cartoline illustrate. Andare a vedere spettacoli dissueti non è più un privilegio da trasfondere in un lettore, che goda di esserne fatto partecipe. E allora lo scrittore inventerà un privilegio diverso: lo ricaverà soprattutto dalla propria cultura, intelligenza, dalla propria facoltà di osservazione e di attenzione che gli permettono di leggere in maniera inaspettata, rivelatrice quelle immagini che il lettore possiede già anche lui, giuntegli per altri tramiti.²⁹³

L'interesse crescente degli intellettuali deve essere messo in relazione con l'emigrazione degli italiani verso gli Stati Uniti che proprio a cavallo tra Otto e Novecento tocca il suo apice:

Alla fine del secolo l'immagine dell'America subisce una trasformazione notevole. L'elemento nuovo costituito dall'emigrazione [...] Dal 1890 la situazione cambiò radicalmente: la cosiddetta «new immigration», dal bacino del Mediterraneo, dai paesi dell'Est europeo e dalla Russia, richiamata dalle grandi industrie e dai cantieri, si stabilì principalmente nelle metropoli [...] I nuovi immigrati furono odiati [...] Sfumavano i sogni di ricchezza, ed erano invece mortificazioni, miseria, violenza.²⁹⁴

In questo senso devono essere ricordati i reportage di Edmondo De Amicis, *Sull'Oceano* (1889) e quello di Giuseppe Giacosa, *Impressioni d'America* (1898).

²⁹² E. CECCHI, *America amara*, p. 119

²⁹³ G. DEBENEDETTI, *Il romanzo italiano del Novecento*, Milano, Garzanti, 1972 p. 327

²⁹⁴ G. MASSARA, *Viaggiatori italiani in America. 1860-1970*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1976, pp. 65-66

L'elemento di maggior originalità del resoconto di De Amicis è la forma, ovvero quella del giornale di bordo. Al centro della narrazione è posta la variegata umanità di chi è partito per far fortuna; per esempio, al momento dello sbarco, l'autore scrive:

E non finivano mai di passare, come se si fossero raddoppiati durante la notte [...] Provavo un senso d'umiliazione, che mi faceva sfuggire lo sguardo de' miei compagni di viaggio stranieri, di cui mi giugnevano nell'orecchio come ingiurie del mio paese le esclamazioni affettate di compassione e di stupore. E intanto seguitavano a passar panni laceri, e canizie tristi, e donne sparute, e bimbi senza patria, e nudità, e vergogne e dolori. Lo spettacolo durò una mezz'ora che mi parve eterna.²⁹⁵

Anche nel reportage di Giacosa, il racconto della miseria degli emigranti si configura come il fulcro della narrazione, tuttavia esso viene affrontato con «umanità, senza gli accenti piagnucolosi di un De Amicis»:²⁹⁶ nella prima parte il resoconto si carica di elementi inquietanti che anticipano il triste destino che aspetta i migranti, una volta sbarcati a New York.

Splendeva un sole invernale, nella dubbia serenità del cielo nordico, ma d'ogni intorno all'orizzonte era una corona di nebbie basse rasenti il mare [...] Di quando in quando mi giungevano all'orecchio come un'eco remota e indistinta certi ritornelli di canzoni napoletane che mi parevano sorgere dagli abissi. Erano emigranti italiani che pigiati a poppa ingannavano col canto gli ozii ed il terrore della traversata [...] Giungevano nel gran salone della prima classe, lungo i fianchi della nave, o attraverso gli usci, i tramezzi, le serate d'ogni sorta, così rotti e fiochi, che sulle prime li credetti un inganno tormentoso della mente insonnita.²⁹⁷

Giunto in America, l'attenzione nei confronti degli italiani ritorna attraverso la descrizione del difficile processo di integrazione all'interno delle metropoli americane:

Uomini cenciosi, sudici, sparuti vanno introno faticosamente d'una in altra bottega o si aggruppano all'entrata di quelle birrerie dove è loro servito il fondugliolo inacidito delle botti di birra smaltita nei sani quartieri alla gente sana. Sul passo degli usci, sui gradini delle scalette, su sgabelli di legno o di

²⁹⁵ E. DE AMICIS, *Sull'Oceano*, Milano, Treves, 1889, p. 409-410

²⁹⁶ G. MASSARA, *Viaggiatori italiani in America. 1860-1970*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1976, p. 98. Cfr. Ivi, p. 66: «Il quadro che si dava dell'emigrazione italiana in America prese così due vite [...] quella della compassione, della pietà piagnucolosa e pseudopolitica [...] Persino De Amici – non poteva mancare – scrisse due libri sugli emigranti in America, in cui non faceva risparmio né di colore, né di sentimento e lacrime».

²⁹⁷ G. GIACOSA, *Impressioni d'America*, Milano, Cogliati, 1908, p. 17

paglia nel bel mezzo della via, le donne mettono in mostra tutta quanta la loro compassionevole vita domestica. Allattano, cuciono, mondano le verdure avvizzite, solo condimento della loro minestra, lavano i panni negli unti mastelli, si stringono e ravnano a vicenda i capelli. Ciarlano ma non fanno il cinguettare allegro e arguto delle viuzze di Napoli, bensì un non so quale cruccioso pigolio che stringe il cuore.²⁹⁸

In particolare, a colpire in profondità l'artista è il contrasto della società americana, grande nella miseria così come nel lusso:

Sotto le finestre del mio fastoso albergo una banda di pellirosse cenciosi, pennuti e magnifici suonavano delle arie di operetta. Dietro le invetriate del window sporgenti si vedevano roscchiar confetti le stesse eleganti signore che oziano in quotidiana mostra dietro le verande di New York e di Chicago [...] Da tutti gli aspetti, da tutte le azioni, da tutti i suoni, si rivelava nella sua macchinosa impazienza l'America milionaria, brutale ed incompiuta.²⁹⁹

Il passo appena citato può essere pienamente compreso solo in relazione a quanto descritto in un articolo pubblicato una decina di anni prima in «Nuova Antologia»:

[Le vecchie] passano, piova o nevichi, l'intera giornata fra le spazzature per riportarne la sera, a farla grossa, il valore di pochi centesimi. Cartaccia, ritagli di cuoio, cenci, chiodi, bullette, pezzi di lamiera, fili di ferro, quanto è ultimo vilissimo rifiuto della grossa vita industriale e meccanica, tutto raccolgono e insaccano. Un paio di ciabatte, una blusa a brandelli, un'ampolletta con entro il rimasuglio di ignoti rimedi sono ai loro occhi veri tesori. Chi può fissare l'estremo limite del servibile e dell'inservibile? [...] È l'adorazione cieca e materiale delle cose, astrazione fatta da ogni pratica applicazione.³⁰⁰

Se la narrazione di De Amicis insisteva sulla descrizione della tragica situazione dei migranti italiani, Giacosa inserisce il quadro italiano all'interno di una riflessione più vasta che abbraccia l'intera società americana: l'assenza di Storia ha portato alla creazione di un mondo senza centri, senza fatti, senza moti, ad un «complesso poderoso di cose»;³⁰¹ rispetto al reportage, nell'articolo *Gli Italiani a New York e a Chicago*, il giudizio negativo dell'autore può essere identificato non solo con la mancanza di una storicità americana ma soprattutto con il ruolo (dominante) che il prodotto industriale ricopre all'interno della nuova società che si configura quindi come «una società malata,

²⁹⁸ IVI, p. 183

²⁹⁹ IVI, pp. 114-115

³⁰⁰ G. GIACOSA, *Gli Italiani a New York e a Chicago* in «Nuova antologia», 40/1892, pp. 637-638

³⁰¹ IVI, p. 48

sofferente, costretta come gli indiani sotto la finestra o come le vecchie accattoni, a recitare una parte imposta nella parata generale del Progresso, senza storia».³⁰²

In questa riflessione olistica, la condizione dei migranti italiani si configura come il sintomo di una malessere più grande così che l'intero reportage è costruito attraverso l'accostamento di immagini contrastanti che identificano da un lato la miseria dall'altro la ricchezza, i fasti, lo sviluppo tecnologico.

Nonostante la sua capacità di guardare al quadro d'insieme e a non identificarsi, in maniera patetica, con i migranti italiani appena sbarcati, anche Giacosa – così come De Amicis – non si sottrae dall'esprimere un giudizio di natura morale: «tramite l'America, la denuncia era alla propria epoca, al mondo fatiscente contro il quale da *scapigliato* Giacosa aveva in gioventù reagito».

Le contraddizioni che con tanta inquietudine erano state annotate sembrano svanire con la luce del giorno così che, di fronte alla vista – notturna – delle cascate del Niagara, l'autore si lascia affascinare dal gioco degli spruzzi d'acqua e si abbandona all'atmosfera onirica del luogo:

Nella bianchezza lunare la foria incomparabile dell'acque assume tutti gli attributi della lascivia e della morbidezza; l'ampio silenzio circostante lascia che sul rombo diluviale che esce dal gorgo, guizzino come saette colorate su fascio luminoso mille suoni sottili e discontinui come cicaleggi di gocce intermittenti, singhiozzi di rigagnoli ingorgati, parole sommesse di acque sviate dal salto che sembrano rallegrarsi d'averla scampata e non so quali subitanei battere d'ali.³⁰³

La posizione di Giacosa era già stata in parte anticipata dalle corrispondenze di Ugo Ojetti, inviato dal «Corriere della Sera» negli Stati Uniti in seguito allo scoppio della guerra ispano-americana (1898). L'anno successivo, nel 1899, Ojetti, tornato in Italia, pubblica *L'America vittoriosa*, «uno dei più importanti [reportage] nella storia della conoscenza italiana degli Stati Uniti»:³⁰⁴ l'armistizio che ha portato all'indipendenza di Cuba sotto il protettorato americano, ha segnato *de facto* la nascita dell'America come grande potenza mondiale e il crollo del prestigio europeo.

³⁰² G. MASSARA, *Viaggiatori italiani in America. 1860-1970*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1976, p. 98

³⁰³ G. GIACOSA, *Gli Italiani a New York e a Chicago* in «Nuova antologia», 16, 1892, p. 153

³⁰⁴ G. MASSARA, *Viaggiatori italiani in America. 1860-1970*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1976, pp. 88-89

La rilevanza de *L'America vittoriosa* consiste nella capacità dell'autore di cogliere tutte le sfaccettature, non solo politiche ma anche morali, della vittoria americana; tuttavia, anche in questo caso, il giudizio espresso risente fortemente della formazione così che si configura come il pare di un intellettuale europeo che disprezza la puerilità della cultura americana: un esempio di questo aspetto può essere individuato nella descrizione della visita alla Biblioteca del Congresso in cui si legge:

Questo edificio immenso e lussuoso costruito ieri (1888 – 1897) con una spesa di trenta milioni, con un tesoro di quasi un milione di volumi e di quasi trecentomila stampe, ha nella vertiginosa celerità della sua creazione qualcosa di miracoloso che spaventa la nostra mente latina abituata alle lenti secolari stratificazioni della scienza e dell'arte. Tutta la loro affannosa sete di sapere [...] si manifesta qui perspicuamente in tutta la sua frenetica esagerazione quasi puerile.³⁰⁵

L'orrore rappresentato dalla Biblioteca è identificato dall'autore nella rapidità con cui l'enorme collezione è stata accatastata così che essa gli appare non come il risultato di un processo storico ma bensì come un «capriccio lussuoso, una grandiosità, un fasto privo di contenuti»;³⁰⁶ tuttavia, allo stesso tempo è proprio la rapida formazione ha configurarsi come un miracolo, in quanto capace di smantellare le «secolari stratificazioni» della cultura europea.

Il giudizio assume una connotazione positiva se correlato al commento sulla letteratura americana:

Quando [...] si giunge per la prima volta in faccia alla Congressional Library si ha veramente la prova più solare non solo della forza e dell'ambizione di questo popolo nuovo, ma anche della sua potenzialità intellettuale ancora appena nota a noi attraverso qualche mirabolante scoperta industriale [...] attraverso a due o tre poeti di una originalità virile e selvaggia come Whitman, Emerson e Poe, a due o tre filosofi acuti ed equilibrati come W. James o Baldwin, a due o tre pittori intensamente moderni e rappresentativi come Sargen o Vedder, per nominare i poli estremi.³⁰⁷

Come nel caso di Giacosa, nel descrivere l'America, l'autore si dimostra in equilibrio precario tra l'attrazione e la repulsione, anche se il giudizio finale è quello di una «forza

³⁰⁵ U. OJETTI, *L'America vittoriosa*, Milano, Treves, 1899, p. 118

³⁰⁶ G. MASSARA, *Viaggiatori italiani in America. 1860-1970*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1976, p. 90

³⁰⁷ U. OJETTI, *L'America vittoriosa*, Milano, Treves, 1899, pp. 117-118

negativa nel mondo [...] [in quanto] negazione della misura, dell'Arte, dell'amore e gusto della Bellezza». ³⁰⁸ Il timore dell'autore nei confronti dell'ipermodernità americana emerge con chiarezza nella descrizione del paesaggio agreste:

Che strade! Fino a che sono stato in pianura, tra il bosco foto e selvaggio, appena deturpato da qualche lastra di réclame sui più grossi tronchi, non ho avuto da soffrir che la polvere [...] Incontravo carriaggi di bottiglie di soda, di carni fresche, di frutta di campo [...] E sempre sui prati, sui tronchi, sui pali telegrafici, targhe, placche, piastre, tavolati di réclame – e sempre il polverone cretoso, sporco, soffocante [...] Le baionette inastate sui ramington [...] permettevano di fare i fasci d'armi e nei posti più eccentrici vedevo soldati industriosi appiccare ai fasci le giubbe per riparare sotto quella improvvisata tenda conica la loro provvista d'acqua – naturalmente acqua di soda.³⁰⁹

La campagna americana, seppur florida e rigogliosa, risulta doppiamente inquinata da una lato dagli elementi umani (le case, la stazione, la strada stessa), dall'altro dagli elementi industriali (i cartelloni industriali, i prodotti commerciali) che contribuiscono a rendere il paesaggio squallido e desolato: analizzando la costruzione del testo, risulta particolarmente significativo come la presenza umana venga preannunciata proprio dalle *cose*, in particolare dal cibo e dalle armi che non solo richiamano alla guerra che si stava combattendo ma diventano anche il simbolo della violenza dell'uomo sulla Natura, ormai completamente distrutta.

L'obiettivo dell'autore non è quello di criticare il Progresso o il modello neocapitalista che si stava allora diffondendo anche in Europa, quanto di trovare una *terza via* che portasse ad un equilibrio tra Natura, uomo e tecnologia: all'interno di questa riflessione, la situazione americana diventa l'allegoria del vuoto, conseguenza di un rapporto sbilanciato tra le componenti sopra elencate così che:

Il modo di vita americano, la morale americana guadagnava terreno; l'America era il futuro per il futuro, il destino di una borghesia avanzata, "vittoriosa". Ogetti si soffermava affascinato e inorridito sul baratro di tale destino, che più lo guardava più gli sembrava assurdo, lanciato bellamente all'autodistruzione.³¹⁰

³⁰⁸ G. MASSARA, *Viaggiatori italiani in America. 1860-1970*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1976, p. 90

³⁰⁹ U. OJETTI, *L'America vittoriosa*, Milano, Treves, 1899, pp. 96-98

³¹⁰ G. MASSARA, *Viaggiatori italiani in America. 1860-1970*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1976, p. 93

Anche in *L'America Vittoriosa*, come in *Impressioni americane*, ritorna l'immagine delle Cascate del Niagara: l'autore ammirando il panorama prova una serie di sentimenti contrastanti (calma, violenza, eccitazione per il pericolo, timore per il senso di distruzione) così che l'elemento naturale, diventando proiezione di queste *pastiche* di emozioni, si configura come l'emblema delle antinomie americane:

Dalle rapide dette Americane, la fiumana turchina si avvanza bavosa presso le rocce nere, ma sembra lenta, prudente, cauta verso la caduta. Le onde hanno gonfi movimenti di groppe feline prima del balzo; alcuni cerchi d'acqua sinuosi, placidi come risucchi; presso le fronde delle sponde si percepiscono tra il frastuono sciacqui tranquilli; e il sole splende ed accende brillanti e zaffiri. Un metro più in là è la morte furiosa, il precipizio cieco. Squassando la candida criniera, i flutti si arrotolano nello slancio terribile e piombano giù urlando, ruggendo, tuonando, gittando volute di fumo, folate di nebbia su contro il cielo, giù contro la opposta riva della forra rocciosa, velando e riempiendo tutto il terrore e di fragore, fino al sole.³¹¹

La complessità dell'immagine e degli interrogativi che suscita viene però appiattita in un successivo scritto di Ojetti, datato 1905: l'autore, tornato negli Stati Uniti come membro della commissione per le Belle Arti all'Esposizione internazionale di St. Louis, in un opuscolo, intitolato *L'America e l'Avvenire*, attraverso il ricorso dell'aneddoto e dell'ironia, sembra voler convincersi dell'impossibilità di una egemonia americana:

Un francese Jules Heret, narra in un suo volume recente sull'America Settentrionale che visitando il famoso Smith College per le ragazze [...] si sentì dire da tutte le allieve del corso di letture francesi, che esse non riuscivano a comprendere Musset. E commenta: «Questa sincerità mi piacque. Come mai queste intelligenze lucide, ma positive, queste anime fredde e ignoranti, queste nature appassionate di sport e di moto potrebbero comprendere la poesia del ricordo, la sottile analisi delle esperienze del cuore, le delizie del sogno.

Le seul bien qui me reste au monde
Est d'avoir quelquefois pleuré...»³¹²

Ojetti, nascondendosi dietro le parole di Jules Heret, manifesta tutto il suo disprezzo per una società incapace di emozionarsi e, proprio per questo, di accedere al bagaglio non solo culturale ma anche antropologico dell'Europa: il mondo non potrà mai essere americano perché mentre l'uomo europeo considera ancora un bene prezioso il poter

³¹¹ U. OJETTI, *L'America vittoriosa*, Milano, Treves, 1899, p. 232

³¹² *IVI*, p. 22

piangere, l'americano, privo di un sentimento storico, è incapace di godere della soddisfazione del desiderio, estinto sul nascere.

La visione dell'Europa e dell'America come due poli opposti, elaborata da Ojetti, viene ripresa da Guglielmo Ferrero, storico e sociologo, allievo di Cesare Lombroso che, per il suo reportage di viaggio, adotta la forma del dialogo filosofico: in *Diario tra i due mondi* (1913) vengono riportati i colloqui di un gruppo di viaggiatori, tra i quali Ferrero stesso, durante il viaggio di ritorno in Europa. Il titolo, «tra i due mondi», fa riferimento alla posizione geografica dei viaggiatori che si trovano appunto in mezzo all'Atlantico; tuttavia è proprio in virtù di questa condizione di momentanea sospensione che l'autore riesce ad elaborare un giudizio sul Nuovo mondo.

Sinché alla fine, viaggiando con la mente tra un mondo e l'altro mi parve di capire: di capire quale grandioso perturbamento l'America ha arrecato nella vecchia storia del mondo comparando ad un tratto, nell'oceano innanzi agli occhi dell'inquieto genovese che l'andava cercando, turbamento piccolo da principio e che crebbe poi, a poco a poco, nei secoli, con le scoperte delle scienze, con le invenzioni, con il trionfo della libertà e con le accumulate ricchezze [...] vertiginoso accumular di tesori nel tempo stesso in cui si confondono e annebbiano nella mente le credenze, i gusti, i sentimenti, che gli antichi avevano cercato, con diuturna opera, di chiarire, affinare e precisare: rapido grandeggiare di un mondo senza limiti e quindi senza appoggi, nel quale l'uomo procede come un gigante che vacilla ad ogni passo.³¹³

La frequenza dei termini legati alla sfera del *turbamento* (come per esempio «vertiginoso», «confondono», «annebbiano», «vacilla») trasmette al lettore l'idea dell'America come elemento che ha alterato la condizione storica precedente: gli Stati Uniti, sede del Progresso umano, sembrano reiterare il gesto di presunzione dal quale essi avevano avuto origine – nel testo, alla figura di Colombo non solo viene attribuita la scoperta del Nuovo continente ma viene anche riconosciuta una intenzionalità del gesto. Secondo Ferrero, il prevalere del disordine sull'ordine, del mutamento sulla durata e della quantità sulla qualità evidenzia la necessità di «recuperare il limite come autolimitazione e autodominio, capacità di autodisciplinarsi»³¹⁴:

Se l'uomo non avesse osato varcar tutti i limiti in cui le antiche civiltà lo tenevano prigioniero; se non avesse avuto il coraggio di imbruttire il mondo,

³¹³ G. FERRERO, *Fra i due Mondi*, Milano, Treves, 1913, p. VII

³¹⁴ T. SERRA, *Guglielmo Ferrero* in [a cura di] F. LANCHESTER e T. SERRA, *Et si omnes. Scritti in onore di Francesco Mercadante*, Milano, Giuffrè, 2008, p. 839

pur di ingrandirlo, di esporre la natura umana al pericolo di cento corruzioni antiche e nuove pur di infonderle questo slancio tenace e questa infaticata alacrità, ... saremmo noi così potenti, così spietati, così giusti e umani, così sicuri di noi e del nostro avvenire; ci sono gioie più profonde e intense di quelle che noi proviamo varcando o rovesciando dei limiti?³¹⁵

Lo scoppio della Prima guerra mondiale apporta un profondo cambiamento nell'occhio del viaggiatore che esplora l'America: l'attenzione si sposta dalla riflessione sulla condizione dell'uomo all'interno della nuova conformazione sociale alla descrizione di ambienti urbani, percepiti come cupi e desolati tali per cui sembrano anticipare l'atmosfera creata da Fritz Lang in *Metropolis*. Esempio di questa nuova tendenza è *Le città della Federazione Nord – Americana* (1916) di Giuseppe Capra nel quale si legge:

Questo movimento poi cessa affatto la sera, dopo la chiusura degli uffizi, e nelle feste, e quelle vie già sì animate, diventano solitarie e silenziose d'un silenzio sepolcrale e chi vi passa ha la sensazione di trovarsi come in fondo a un baratro, con sopra una striscia di cielo quasi sempre cupo, plumbeo e gli altissimi palazzoni sembrano ad ogni momento cadergli addosso.³¹⁶

Incute spavento, ma uno spavento di morte, il recarsi nelle case dell'antica New York, dove fervono gli affari e dove si slanciano nell'atmosfera gli enormi palazzoni; fa rabbrivire l'inoltrarsi per certi corridoi, che sembrano quelli delle antiche prigioni, il salire certe scale tetre, oscure, anguste, l'entrare in stambugi peggiori delle celle sotterranee eppure abitate da famiglie (e si domanda se si è in una American City o in un'abitazione di animali).³¹⁷

La visione mortifera della città rievoca lo spopolamento subito anche dai grossi centri urbani europei in seguito allo scoppio della Guerra; inoltre l'accostamento del grattacielo al sepolcro può essere interpretato come una polemica sulle conseguenze a cui la cieca fede nella tecnica aveva portato, come le nuove armi (per esempio le armi chimiche, i carri armati, le bombe) adottate dagli eserciti, capaci di uccidere in pochi istanti centinaia di uomini.

Con la fine del conflitto, «vi fu dapprima un'ondata di ottimismo. Il desiderio di cominciare tutto daccapo, l'atmosfera e le prospettive cambiate esigevano anche una diversa immagine dell'America»: ³¹⁸ l'incertezza della situazione politica italiana

³¹⁵ Ivi, p. 420

³¹⁶ G. CAPRA, *Le città della Federazione Nord-Americana*, Roma, Reale Società Geografia, 1916, p. 8

³¹⁷ Ivi, p. 12

³¹⁸ G. MASSARA, *Viaggiatori italiani in America. 1860-1970*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1976, p. 115

portava gli intellettuali a guardare nuovamente agli Stati Uniti come ad un modello ideale di coesistenza tra le diverse classi sociali.

Ci avevano dipinto l'America come un fenomenale ammasso di fabbriche nere e di ciminiere pestilenziali e di «grattacieli» più alti che belli [...] L'inizio della nuova «scoperta» dell'America, lo dobbiamo alla guerra [...] Quante ombre spazzate via in pochi mesi [...] L'americano è un popolo giovine non tanto perché è nato da poco, quanto perché, nel colossale organismo che lo regge, mantiene una continua primavera di gioventù. Chi è degno di governare e guidare, di consigliare i suoi connazionali, non deve aspettare di avere i capelli bianchi per poter dedicare le proprie forze al bene comune.³¹⁹

Al disordine italiano viene continuamente opposto l'ordine sociale americano che si identificava nei luoghi simbolo del potere politico, come per esempio la Casa Bianca: il colonello Siciliani, uno dei componenti della delegazione di militari inviata in America nel 1921, descrive l'edificio come un ambiente pulito, tranquillo, sicuro, tutte qualità che egli ritrova nell'allora presidente Harding.

La Casa bianca non è guardata da sentinelle e, tranne le pochissime stanze riservate al presidente quando è presente, è tutta accessibile a chiunque [...] Il signor Harding ci venne incontro sorridendo, a mano tesa. È un bell'uomo dall'espressione dolce e dagli occhi illuminati e intelligenti. Vestiva semplicemente di bianco. Parla adagio e piacevolmente in inglese [...] ci parlò dei suoi viaggi in Italia dei quali conserva freschissime impressioni.³²⁰

Qualche anno dopo, nel 1925, Silvio D'Amico, raccogliendo le proprie memorie di viaggio, si interroga sul futuro dell'America, evidenziando nella realtà che stava imparando a conoscere i primi segnali della Crisi economica: la descrizione degli Stock Yards di Chicago, i macelli, con l'accumulazione di immagine mortifere, sembra anticipare le drammatiche conseguenze che il sistema economico incentrato sulla produzione in serie e sul consumo di massa avrebbe qualche anno dopo innescato.

Ma pochi attimi dopo l'inizio del loro lento viaggio un altro macellaio le finisce, con una stiletta sul collo [...] fiumi di sangue lucidissimo inondano il pavimento su cui vanno e vengono sempre in silenzio gli uomini, negri e bianchi, coperti di tela, e coi calzari viscidamente intrisi di mota vermiglia [...]

³¹⁹ F. D'AMORA, *Gente dell'altro mondo. Gli americani più interessanti d'oggi*, Milano, Treves, 1918, p. 5-18

³²⁰ D. SICILIANI, *Fra gli Italiani degli Stati Uniti d'America*, Roma, Stab. Poligrafico per l'amministrazione della Guerra, 1922, p. 105 e 149

Il varco terribile era a metà di quell'inferno [...] Quella sorte di Minosse dei porci, impassibile e infallibile, era spaventevole a guardarsi; il suo gesto sembrava quello di una condanna eseguita sull'istante, d'un atroce tributo esatto senza scampo [...] nelle narici un odore di strage, e nella gola un acre sentore di grasso [...] un orrore della carneficina, e un senso di bestialità carnale, come per aver assistito alla sanguinosa preparazione delle orge di tutto il mondo.³²¹

Quasi contemporaneamente a De Amicis, anche Arnaldo Fraccaroli, inviato speciale del «Corriere della Sera» descrive gli appaiono come un paese spettacolare, pieno di meraviglie, ma allo stesso tempo imbevuto di un profondo senso di inutilità.

[Broadway] è una visione babelica che si protende per chilometri e chilometri in Times Square, in quella zona che gli Americani chiamano *il distretto della luce, la bianca via lattea* nel quartiere dei teatri e dei cinematografi, dei ristoranti, dei grandi alberghi [...] dove ogni porta spalancata sulla luce è una prefazione a spettacoli, a balli, a cene, a ritrovi.³²²

Nei suoi articoli, Fraccaroli, così come Siciliano, ricerca l'identità dell'America nei suoi luoghi tipici: Broadway così come Hollywood vengono assunti come emblemi di uno stile di vita privo di prospettive storiche, di moralità e di coscienza individuale.

Paese di fiaba, verso il quale si appuntano il desiderio e l'anelito di moltitudini abbacinate dal miraggio di guadagni favolosi, di pronta celebrità, di fastosa vita [...] Hollywood Land, parole di portento, simbolo di quest'età frettolosa e impaziente nella quale la vanità, la smania del piacere, la smania di arrivare, e un curioso miscuglio inzuccherato di romanticismo e di avidità di speculazione incamminano le fantasie sulla speranza dell'arte facile, del godimento immediato, della fama istantanea, del guadagno senza fatica... Hollywood: paese della Illusione.³²³

Analizzando i testi di viaggio che hanno al centro gli Stati Uniti, emerge con chiarezza come la descrizione del Nuovo mondo risenta fortemente del momento storico in cui il viaggio si è svolto: dalla fine del Settecento fino agli inizi del XX secolo, l'America viene assunta come simbolo di un futuro che si vorrebbe veder realizzato anche in Italia (è il caso del reportage di Castiglione ma anche quello di D'Amora e Siciliani) oppure come emblema di un destino tormentato, fatto di sogni e di illusioni infrante. Questo secondo aspetto non solo si configura come maggioritario ma anche, nel corso dei

³²¹ S. D'AMICO, *Scoperta dell'America cattolica*, Firenze, Bemporad, 1927, pp. 130-132

³²² A. FRACCAROLI, *New York, ciclone di genti*, Milano, Treves, 1928, pp. 35-36

³²³ IVI, p. 4-5

decenni, si tematizza in elementi diversi, che mettono in evidenza un ampliamento dello sguardo del reporter: in un primo momento la disuguaglianza sociale e il distacco della realtà dal mito dell'Eldorado viene raccontato in riferimento alla situazione dei migranti italiani (per esempio in De Amicis, Giacosa e Ojetti); in un secondo momento, il progresso tecnologico delle metropoli americane viene associato ai campi di battaglia del conflitto mondiale così che il narratore si interroga sulla natura del progresso e sui benefici della tecnica (è il caso di Ferrero e di Capra); infine, dopo la Crisi del 1929, si cerca di mettere in evidenza le luci e le ombre di un sistema economico e sociale la cui complessità era stata appiattita dalle immagini patinate della pubblicità e delle pellicole hollywoodiane.

Guardando agli scritti dall'America, è possibile intravedere *in fieri* una evoluzione che, nei testi successivi, quelli degli anni Trenta, raggiunge la sua piena maturità: in primo luogo, l'autore, pur essendo portavoce di una cultura secolare, sente, sempre di più, venir meno le proprie certezze, rese fragili dalla vitalità del progresso e della tecnologia; in secondo luogo l'attenzione del narratore è portata a cogliere le contraddizioni presenti nella società americana, verso la quale egli, a sua volta, prova sentimenti confusi, in continua incertezza tra due poli dell'attrazione e della repulsione; infine l'America si configura sempre di più come la sede dei contrasti tra la realtà e l'aspirazione, tra ciò che è e ciò che si vorrebbe.

[Un] Sogno continuamente infranto e rinnovato [...] [una] "terra promessa" per le fantasie degli emigranti e competizione e miseria per la loro realtà, [...] evasione, [...] possibilità per gli intellettuali soffocati dal regime, l'America che libera il mondo, l'America che lo incatena e, ancor una volta, ne stabilisce i contatti.³²⁴

7. L'America degli anni Trenta

Il quadro appena delineato diventa ancora più complesso agli inizi degli anni Trenta, quando, come emerso nel capitolo precedente, il rapporto tra Stati Uniti e Italia raggiunge un cesura significativa: se da un punto di vista politico, le conquiste coloniali portano il governo americano a prendere ufficialmente le distanze dal regime, fino ad

³²⁴ G. DE PASCALE, *Scrittori in viaggio. Narratori e poeti italiani del Novecento in giro per il mondo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, p. 21

allora sostenuto finanziariamente; in ambito culturale si assiste ad un movimento opposto che vede la cultura americana diffondersi e circolare in Italia, in particolare la musica Jazz e la letteratura – attraverso le traduzioni e gli studi di Cesare Pavese e di Elio Vittorini. Nel 1935, Louis Armstrong tiene due concerti a Torino, così ricordati da Adriano Mazzeletti in *Il jazz in Italia*:

Quella sera tutti i musicisti di Torino si erano trovati un cambio qualsiasi ed avevano disertato la loro sala da ballo. La coda delle automobili davanti al teatro era incredibile. [...] Louis ebbe un successo che ha del miracoloso. La maggior parte del pubblico certamente non lo capiva, ma nel subconsciente chiunque era preso dalla sensazione di trovarsi di fronte ad un grande artista.³²⁵

La diffusione del Jazz in Italia è testimoniata anche in una lettera di Antonio Gramsci alla cognata Tania,³²⁶ dall'epistolario di Cesare Pavese con Antonio Chiuminatto³²⁷ e dal romanzo, pubblicato postumo ma datato 1932, *Ciau Masino* nel quale lo scrittore piemontese da un lato ricorre al Jazz come strumento di *divertissement* linguistico (esemplare è il dialogo tra Masino e il maestro di musica)³²⁸ dall'altro intervalla la narrazione con liriche blues, come *Il blues dei blues*, l'unica in cui l'America venga evocata in maniera diretta.

Il male cominciò con me seduto/ sul sofà e la ragazza che cantarellando
scendeva/ a rimettere un disco dei soliti - un blues./ Erano cose gaie d'America,

³²⁵ A. MAZZOLETTI, *Il jazz in Italia*, Roma, Stefano Mastruzzi Editore, 2011, pp. 226-227

³²⁶ A. GRAMSCI, *Lettere dal carcere*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 179-180: «Da questo punto di vista, se un pericolo c'è, è costituito piuttosto dalla musica e dalla danza importata in Europa dai negri. Questa musica ha veramente conquistato tutto uno strato della popolazione europea colta, ha creato anzi un vero fanatismo. Ora è impossibile immaginare che la ripetizione continuata dei gesti fisici che i negri fanno intorno ai loro feticci danzando, che l'aver sempre nelle orecchie il ritmo sincopato degli jazz-bands, rimangano senza risultati ideologici; a) si tratta di un fenomeno enormemente diffuso, che tocca milioni e milioni di persone, specialmente giovani; b) si tratta di impressioni molto energiche e violente, cioè che lasciano tracce profonde e durature; c) si tratta di fenomeni musicali, cioè di manifestazioni che si esprimono nel linguaggio più universale oggi esistente, nel linguaggio che più rapidamente comunica immagini e impressioni totali di una civiltà non solo estranea alla nostra, ma certamente meno complessa di quella asiatica, primitiva ed elementare, cioè facilmente assimilabile e generalizzabile dalla musica e dalla danza a tutto il mondo psichico. Insomma il povero evangelista fu convinto che, mentre aveva paura di diventare un asiatico, in realtà egli, senza accorgersene, stava diventando un negro e che tale processo era terribilmente avanzato, almeno fino alla fase di meticcio».

³²⁷ Antonio Chiuminatto è stato un giovane musicista italiano, diplomato al conservatorio *Giuseppe Verdi* di Torino ed emigrato negli Stati Uniti per insegnare violino presso il conservatorio di Chicago. Per approfondimenti Cfr. [a cura di] M. PIETRALUNGA, *Cesare Pavese and Anthony Chiuminatto. Their Correspondence*, Toronto, University of Toronto Press, 2007

³²⁸ C. PAVESE, *Ciau Masino*, Torino, Einaudi, 1969, p. 15: «Sa un fox non è più un valzer e un blues – disse proprio blues, – non è più una romanza. Veda il jazz... – disse proprio jazz – ...Ah il jazz, il jazz! Ma ne avete già fatte di parole per jazz?»

anche i blues/ ma sentirli ripetere - sempre gli stessi -/ e vederli ripetere, sempre, dalla medesima mano.³²⁹

Lo storico americano Richard Hofstadter ha sottolineato come l'ascesa delle dittature in Europa avesse portato da un lato gli intellettuali americani a smettere di guardare al Vecchio mondo come egemonia artistica dall'altro gli ambienti culturali europei a interessarsi agli Stati Uniti come modello di alternativa morale:

Negli anni Trenta l'Europa perse la sua autorità politica e morale. Il fascismo fu una tirannide che gli americani non avrebbero mai immaginato potesse esistere, e la politica di *appeasement* adottata verso il fascismo dalle potenze democratiche mise in luce le crepe di tutto il sistema occidentale.³³⁰

Questi cambiamenti coinvolsero soprattutto l'élite politica e culturale del paese, mentre nell'immaginario popolare, non solo il mito americano si mantiene pressoché intatto ma anche, con l'inasprirsi della repressione fascista, l'immagine dell'Oltreoceano come terra della libertà si fa ancora più seducente e si diffonde sempre di più. Un esempio di questo aspetto, può essere individuato nel romanzo di Ignazio Silone *Fontamara* (1933) nel quale si legge «l'America è dappertutto... basta saperla vedere».³³¹

Raccontare l'America negli anni Trenta diventa per il reporter un'operazione complessa: egli infatti non solo ha come obiettivo quello di catturare l'altro e l'altrove in una istantanea comprensibile anche al pubblico meno colto; ma deve anche anticipare l'operazione di censura a cui i media erano sottoposti dal regime; allo stesso tempo, il viaggio Oltreoceano diventa uno strumento di «liberazione, [di] conoscenza, [di] desiderio di annullare se stessi, [di] ritrovarsi, da qualche parte» ovvero:

Era, in altro modo, iniziazione: uscire dai limiti della patria, andare incontro a esperienze diverse, a una diversa vita, e riscoprire infine, insieme con le delusioni, di nuovo la patria, in America, in un'altra dimensione un'altra Italia. Era insomma una rottura con il passato, qualcosa che giustamente poteva assomigliare alla prima esperienza d'amore, con eguale intensità d'odio e di rabbia di vivere; uno spogliarsi di se stessi, e un crescere diversi, al di fuori, altrove.³³²

³²⁹ Ivi, p. 86

³³⁰ R. HOFSTADTER, *Società e intellettuali in America*, Torino, Einaudi, 1968, p. 409

³³¹ I. SILONE, *Fontamara*, Milano, Mondadori, 1960, p. 60

³³² G. MASSARA, *Viaggiatori italiani in America. 1860-1970*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1976, p. 135

I resoconti di viaggio in cui questo conflitto interiore influenza in maniera significativa il modo di guardare all'America sono *America primo amore* di Mario Soldati (1935), *Stati Uniti. 1935* di Alberto Moravia (1935), *Atlante americano* di Giuseppe Antonio Borgese (1936; 1946) e *America Amara* di Emilio Cecchi (1939).

Prima di analizzare questi testi, è importante dar conto anche degli scritti coevi, come *Roma-Nuova York e ritorno, tragedie dell'americanismo* (1934) in cui Franco Ciarlantini, pur allineandosi alla politica del regime, non manca di dimostrare un forte attenzione nei confronti delle inquietudini della società americana:

Comprendevamo che quell'allegria di luci era mossa da meccanismi automatici, che, quello sfarzo era in fondo senza significato e senza necessità, e guardavamo di preferenza per terra, dove strade e marciapiedi apparivano malridotti come quelli di molte altre città europee prive di tanto clamore luminoso; dove casse d'immondizia decoravano le soglie delle porte, mentre gente bisognosa chiedeva l'elemosina col tono sommesso di chi ha vergogna del proprio stato.³³³

Il senso di solitudine e di disfacimento è presente anche in *Strade d'America* di Mario Taddei (1935);³³⁴ altri reporter, invece, da un lato prestano maggior attenzione alle politiche del Presidente Roosevelt (come Amerigo Ruggiero,³³⁵ Beniamino De Ritis³³⁶ e Luigi Rizzini³³⁷) dall'altro interpretano la realtà con cui si confrontano attraverso i parametri dell'antiamericanismo di Stato. In quest'ultima casistica si inserisce il reportage di Margherita Grassini Sarfatti *L'America, ricerca della Felicità* in cui la scrittrice il primo articolo della Costituzione americana, quello in cui viene appunto sancito il Diritto alla Felicità, in quanto «base stessa della civiltà transatlantica», viene adottato come «chiave di volte per comprendere la mentalità».³³⁸ A conclusione del suo viaggio, l'autrice constata il fallimento del modello americano: «Così cercando, da per tutto e in nessun luogo, mi accorsi un giorno di non aver incontrato pure quell'entità e

³³³ F. CIARLATINI, *Roma-Nuova York e ritorno, tragedie dell'americanismo*, Milano, G. Agnelli, 1934, p. 17

³³⁴ Cfr. M. TADDEI, *Strade d'America*, Milano, Ceschina, 1935, p. 60: «Sono il solo senza cappello. Me ne accorgo e me lo calco in testa. Tutta gente che si conosce».

³³⁵ A. RUGGIERO, *L'America al bivio*, Torino, Einaudi, 1934

³³⁶ B. DE RITIS, *La terza America*, Firenze, Sansoni, 1937

³³⁷ L. RIZZINI, *Impressioni di un viaggio agli Stati Uniti d'America*, Firenze Vallecchi, 1939

³³⁸ M. GRASSINI SARFATTI, *L'America ricerca della Felicità*, Milano, Mondadori, 1937, p. 158

introvabile è l'America. Vive e palpita, diviene e cresce in mille direzioni diverse, sfidando gli schedarii di mille pedanti».³³⁹

Rispetto a questi autori, Borgese, Cecchi, Moravia e Soldati si distinguono in primo luogo per la formazione che li porta ad essere intellettuali di respiro europeo prima che scrittori e giornalisti, in secondo luogo per la complessità di motivi che li spinge a partire; infine per l'articolata rappresentazione dell'America, capace di cogliere tutte le dicotomie sia della nuova realtà che della propria.

8. Borgese, Cecchi, Moravia e Soldati in America

Il primo viaggio di Mario Soldati (Torino, 1906 – Tellaro, 1999) negli Stati Uniti ha inizio nel 1929, quando lo scrittore vince una borsa di studio per la Columbia University. Il reale motivo che ha portato l'allora ventiquattrenne Soldati a partire per il Nuovo mondo deve essere ricercato non tanto nel desiderio di completare la propria formazione quanto piuttosto nel vivace ambiente torinese, in cui all'immaginario popolare dell'America come terra del benessere per tutti si stava affiancato un altro mito che interpretava la letteratura, la musica e le arti d'oltreoceano come strumenti attraverso i quali rompere la gabbia, anche culturale, imposta dal regime. Nella *Prefazione alla quarta edizione* (1959), Soldati scrive:³⁴⁰

Così io, durante il mio primo soggiorno americano, credevo che fosse possibile evadere: cambiare di patria, di religione, di ricordi e di rimorsi. E vissi più di un anno nella morbosa persuasione di esserci riuscito. Il primo amore e il primo viaggio son malattie che si somigliano.³⁴¹

L'America era quindi vista come un mezzo attraverso il quale poter nascere un'altra volta, azzerando tutto ciò che era stata la propria vita fino ad allora: la *Prefazione*, aprendosi con la descrizione delle speranze delle migliaia di migranti che ogni giorno

³³⁹ Ivi, p. 228

³⁴⁰ Per un approfondimento del mito americano nella narrativa di Soldati, si veda la tesi di dottorato di DONATELLA PIRONA DAVEY, *The myth of America in Mario Soldati's fiction*, University of Connecticut, 1991

³⁴¹ M. SOLDATI, *Prefazione alla quarta edizione* in M. Soldati, *America primo amore*, Milano, Mondadori, 1959, p. 88

lasciavano l'Europa, mette da subito in luce come le aspirazioni dell'io non erano individuali ed esclusive bensì si inserivano in un desiderio collettivo di rinascita:

Quando la speranza si chiamava America. Quando 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, e 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, fu la Seconda guerra Mondiale, l'inizio di una nuova era per gli Stati Uniti e per il mondo.³⁴²

America, primo amore, pubblicato per la prima volta nel 1935, si configura non tanto come una narrazione organica dell'esperienza americana, bensì come un diario, una raccolta di racconti, episodi, annotazioni e riflessioni, il frutto «di una voglia tutta giovanile e intatta di restituire le cose viste con un piglio descrittivo che ricorda molto da vicino la macchina da presa cinematografica»:³⁴³ nonostante l'America venga raccontata ad esperienza conclusa,³⁴⁴ la dimensione del ricordo non altera la veridicità dalla narrazione così che il lettore percorre tutta la parabola sentimentale dell'io, dall'iniziale passione che lo porta a vedere in maniera acritica e a idolatrare il paese straniero fino all'amara constatazione della necessità di far rientro in Italia.

Giovanni Raboni, nell'*Introduzione* alla ristampa del 1976, ha individuato in *America, primo amore* un momento di svolta all'interno della letteratura di viaggio italiana:

È una sorpresa destinata ad attenuarsi, se non a scomparire, quando si consideri l'inflessione affatto particolare che Soldati dà, in queste pagine stupendamente giovanili, alle ipotesi di scrittura e di genere (così diffuse nella nostra cultura letteraria fra le due guerre) fondate sul modello di un *reportage* lirico-ironico ricco di lussuose delizie verbali, di allusioni erudite e di capillari sottointesi metrici.³⁴⁵

Al contrario dei reporter contemporanei attenti o a fissare i ricordi di viaggio nella maniera più precisa possibile (è il caso di Baldini) o ad elaborare uno stile complesso per nobilitare un genere altrimenti considerato basso (come per esempio Cardarelli);

³⁴² Ivi, p. 13

³⁴³ M. GRILLANDI, *Mario Soldati*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, pp. 10-11

³⁴⁴ Cfr. M. SOLDATI, *Prefazione alla quarta edizione* in M. SOLDATI, *America primo amore*, Milano, Mondadori, 1959, p. 4 «L'America di oggi si capisce meglio, appunto con il ricordo dell'America di allora; il suo nuovo valore, con il ricordo di quell'antica modestia e di quel provincialismo».

³⁴⁵ G. RABONI, *Introduzione* in M. SOLDATI, *America primo amore*, Milano, Mondadori, 1976, p. XIX

Soldati utilizza il reportage «per interrogare la propria coscienza, o meglio [...] [per] esaminare in ogni momento la propria sensibilità»:³⁴⁶ l'originalità del testo emerge con chiarezza fin dalle prime pagine, in cui si assiste ad un *incipit* multiplo che rispecchia la pluralità delle prospettive che l'autore vuole raccogliere; infatti dopo l'introduzione, *Lontananza*, scritta a distanza dal primo viaggio negli Stati Uniti, più vicina alla forma della meditazione saggistica che a quella della presentazione; segue una sezione, *Arrivi*, in cui il titolo plurale in cui vengono raccolti diversi momenti significativi del primo contatto con l'America.

L'obiettivo dello scrittore non è quello di offrire al lettore un'immagine realistica della realtà conosciuta, bensì può essere individuato nel desiderio di condividere un tormento sentimentale che nasce dal farsi e dal disfarsi quotidiano di un mito, continuamente recuperato e ricostruito con fatica e angoscia. La narrazione si compone così di una pluralità di storie che hanno al centro individui squallidi, frustrati nei propri desideri e ambizioni sullo sfondo di una metropoli, New York, percepita come caotica, torbida e oscura; ciascuno di questi frammenti narrativi si configura come un tassello che contribuisce a completare il volto del vero protagonista del racconto, ovvero gli Stati Uniti, così che la mancanza di una struttura narrativa può essere interpretata come una conseguenza di una «compromissione umana prima ancora che letteraria».³⁴⁷ Il risultato finale, ovvero la mancanza di trama, di un filo che leghi una pagina all'altra, contribuisce a creare una rappresentazione che mima in profondità non solo i moti dell'animo ma anche le atmosfere di una realtà urbana in cui tutto – dallo stupro, all'omicidio, alla rapina – può accadere da un momento all'altro.

Il movimento confuso si riflette non solo nell'impianto narrativo, ma anche nell'uso della lingua che rende il testo di difficile lettura, a causa di un tentativo, mal riuscito, di utilizzare in maniera compulsiva termini statunitensi che l'autore non padroneggia con sicurezza.

Nonostante la presenza nel testo di momenti confusi, la critica è concorde nel definire *America, primo amore* «il libro chiave nella storia dello scrittore Soldati. Dall'inizio e poi più è stato una sorta di emblema della sua personalità letteraria»³⁴⁸, «uno dei libri capitali di Soldati, e uno dei più felici che la nostra prosa di viaggio ci abbia mai

³⁴⁶ M. GRILLANDI, *Mario Soldati*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, p. 11

³⁴⁷ Ivi, p. 12

³⁴⁸ B. FALCETTO, *Mutare visuali* in M. SOLDATI, *America e altri amori*, Milano, Mondadori, 2011, p. XI

consegnato»,³⁴⁹ «non si dirà mai bene abbastanza di questo bel libro»,³⁵⁰ individuando proprio nella «scelta di non descrivere una realtà ma raccontare un'esperienza, da una serie di mosse di scrittura agilissime e fascinose, spesso imprevedute, da un'architettura narrativa vivacemente dinamica e irregolare».³⁵¹

L'esperienza americana di Soldati non si conclude con *America, primo amore*: nel 1974 viene pubblicato *La sposa americana*, un romanzo in cui l'autore ripropone un intreccio sentimentale vicino a quello del genere rosa, interpretato da Bertolucci come:

Un breve, intenso, straziante romanzo d'amore (le ingenue lettrici d'un tempo, in libreria, o alla biblioteca circolante, chiedevano: «Mi dà un bel romanzo d'amore?»). Con tale patina dichiaratamente sentimentale è logico che questo libro obbedisca ai canoni più collaudati del genere: lui, lei, l'altra.³⁵²

All'interno della narrazione del triangolo amoroso tra Edoardo Telucci, il protagonista, Edith, la moglie, ed Anna, l'amante, l'America viene rappresentata con un forte senso di attaccamento: soprattutto nella descrizione degli ambienti esterni, l'autore si dimostra capace di raccontare, non senza nostalgia, i cambiamenti avvenuti negli Stati Uniti nell'arco di cinquant'anni.

Ho amato l'America fino dal primo giorno per la libertà che vi si gode e che si identifica essenzialmente con due fenomeni: la straordinaria eguaglianza di diritti per ciascun cittadino, e la straordinaria abbondanza, per ciascun cittadino, di topografico, fisico, animalesco, spazio vitale.³⁵³

Tuttavia, la conclusione amara del romanzo in cui Edoardo, dopo la morte di Edith e l'abbandono da parte di Anna, si ritrova solo, mette in evidenza, ancora una volta, l'illusorietà del sogno americano così che l'America poteva apparire smisurata soltanto «all'apprendistato alla vita d'un giovane che della vita era avido» ma che «in obbedienza a un suo specialissimo e patologico petrarchismo, la ricondurrà presto all'esaltante storia d'un "giovanil errore"»³⁵⁴ così che *America, primo amore* si configura come un documento dell'insaziabile desiderio giovanile di scoperta e di

³⁴⁹ M. GRILLANDI, *Mario Soldati*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, p. 13

³⁵⁰ G. DE ROBERTIS, *Viaggiare per conoscere* in [a cura di] G. DE ROBERTIS, *Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1962, p. 362

³⁵¹ B. FALCETTO, *Mutare visuali* in M. Soldati, *America e altri amori*, Milano, Mondadori, 2011, p. XI

³⁵² A. BERTOLUCCI, *Le stesse rane ascoltata da Virgilio*, in «Il Giorno», 8 Dicembre 1974

³⁵³ M. SOLDATI, *La sposa americana*, Milano, Mondadori, 1977, p. 31

³⁵⁴ M. ONOFRI, *Tre scrittori*, Roma, Gaffi, 2007, p. 18

conoscenza del mondo, libero da ogni condizionamento, se non quello dell'urgenza di vitalità che «testimonia [...] [lo] sguardo straordinariamente lucido sulla modernità da parte di un autore adolescente».³⁵⁵

Un anno dopo l'uscita di *America, primo amore*, viene pubblicato *Atlante americano* (1936) di Giuseppe Antonio Borgese (Polizzi Generosa, 1882 – Fiesole 1952).³⁵⁶

Il motivo della partenza di Borgese può essere identificato, come nel caso di Soldati, nel desiderio di fuga e di liberazione: partito nel luglio del 1931, invitato dall'Università di Berkeley in qualità di *visiting professor*, il rifiuto a prestare il giuramento di fedeltà al partito fascista,³⁵⁷ imposto dal regime ai docenti universitari, trasforma il soggiorno temporaneo in esilio. In due lettere a Mussolini (datate agosto 1933 e ottobre 1934), Borgese, motivando il proprio comportamento, scrive:

I motivi per cui io accettai, due anni fa, il primo invito di una Università americana, Le sono certamente noti [...] alla vigilia della mia partenza, il 18 maggio 1931, due miei studenti, uscendo dalla mia penultima lezione, furono ufficialmente portati al Fascio di Milano, quivi percossi a sangue [...] Insieme alle percosse quegli studenti ricevettero un discorso: nel quale era detto che il frequentare la mia scuola è trasgressione degna di castigo, essendo io il responsabile che si sia perduta la Dalmazia.³⁵⁸

Il nucleo del reportage è costituito da una serie di elzeviri usciti sul «Corriere della Sera» tra il 1927 e il 1934. In una intervista, rilasciata nel 1940 ad una rivista statunitense, Borgese rende note le ragioni che lo hanno spinto a descrivere la realtà americana prima in una serie di articoli per il «Corriere della Sera» e poi nel volume *Atlante americano*:

³⁵⁵ F. LA PORTA, *America primo amore (1935)* in [a cura di] B. PASQUALETTO, *Soldati Mario*, Firenze, Gaffi, 2007, p. 19

³⁵⁶ Giuseppe Antonio Borgese, nel 1929, ha pubblicato una recensione de *Gli Indifferenti* di Alberto Moravia sul «Corriere della Sera». È lo stesso Moravia ha raccontato l'incontro in A. ELKANN, *Vita di Alberto Moravia*, Milano, Bompiani, 1990, p. 46: «Ricordo che, prima della partenza per Zermatt, Giardini mi disse: "Faccia almeno qualche cosa, porti il libro a G.A. Borgese." G.A. Borgese era il massimo critico letterario del *Corriere della Sera*. Mi accolse molto gentilmente, però feci un'enorme gaffe, perché sul punto di scrivere la dedica gli dissi: "Lei come si chiama? Anton Giulio o Giuseppe Antonio?"».

³⁵⁷ Oltre a Borgese, altri tredici docenti rifiutarono il giuramento; essi sono Francesco Ruffini, Edoardo Ruffini, Fabio Luzzatto, Giorgio Levi Della Vida, Gaetano De Sanctis, Ernesto Buonaiuti, Vito Volterra, Bartolo Nigrisoli, Mario Carrara, Lionello Venturi, Giorgio Errera, Piero Martinetti.

³⁵⁸ G.A. BORGESE, *Lettere a Mussolini*, Palermo, Navarra, 2013, p. 15

What could I do, then, when I came to this country? I am just a writer – I am nothing else; that is my craft, that is the thing in which I find most of my torture and most my delight – and I was in the little community of Northampton, where I had no translator at hand.³⁵⁹

Gli articoli, «pagine poetiche, sensitive, sentimentali, considerazioni sugli eventi del giorno, pagine stabili di esame di questa civiltà»,³⁶⁰ avendo suscitato un interesse notevole,³⁶¹ lasciano presagire «una situazione soddisfacente»³⁶² così che, nella primavera del 1932, Borgese propone all'editore Mondadori di pubblicare una selezione degli scritti americani in due volumi, *Viaggio sentimentale nel Nuovo Mondo e Scandagli in America*. Tuttavia Mondadori, dopo aver ricevuto le bozze del materiale, rifiuta il progetto dell'autore, giudicando gli articoli come «sorpasati» e gli consiglia di rimandare il progetto fino a quando «il tuo lavoro giornalistico non sarà finito o quasi e tu potrai quindi rimaneggiare tutto il materiale e darvi una forma organica con le opportune aggiunte e correzioni».³⁶³

Tuttavia, dietro il rifiuto di Mondadori, Borgese intravede una motivazione politica³⁶⁴ e si rivolge quindi all'Editore modenese Guanda che, dopo aver preparato una bozza di stampa nella primavera del 1936, decide di non dar corso al contratto a causa delle implicazione politiche dell'autore. *Atlante americano* uscirà nel 1945, anche se nel frontespizio la data indicata sarà il 1936, stratagemma elaborato da Guanda e Mondadori per non «affrontare una causa, in questi momenti non consigliabile dato il caos editoriale esistente nel nostro paese».³⁶⁵

Guardando al reportage, emerge con chiarezza come, mentre la consapevolezza di Soldati nei confronti della natura dell'America nasce con la fine dei sogni giovanili, Borgese, quarantottenne, dimostra fin da subito di comprendere l'assurdità della società e della civiltà americana:

³⁵⁹ G.A. BORGESE, *Building a bridge by which Italians can become Americans* in «Il Mondo. An Italian daily with American ideals», New York, 15 Ottobre 1940

³⁶⁰ Lettera del 6 Settembre 1932 in Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori editore, sezione Arnoldo Mondadori, fascicolo Borgese

³⁶¹ Cfr. Lettera del 31 Marzo 1932 a Mondadori: «Credo che gli articoli siano seguiti con notevole interesse in Italia, e anche qui cominciano ad accorgersene».

³⁶² Lettera inviata da New York da Borgese ad Arnoldo Mondadori, il 31 Marzo 1932

³⁶³ Lettera inviata da Mondadori a Borgese il 17 Ottobre 1932

³⁶⁴ Lettera inviata da Borgese a Mondadori il 10 Febbraio 1934: «Caro Mondadori [...] Nel caso tu avessi perplessità d'altro genere, ti consiglieri di rivolgerti direttamente al Capo del Governo per sapere se ti è consentito o no di pubblicare la mia opera. Un sì o un no avrebbe comunque il vantaggio di togliere alcune zone d'oscurità dai nostri rapporti».

³⁶⁵ Lettera inviata a Borgese il 15 Novembre 1945

Ciò che Borgese aggiunse di suo a un ritratto dell'America che ne fosse anche la radiografia (con tutto ciò che di cupo questa parola rievoca: i mali occulti dietro la floridezza apparente e la vitalità prorompente) fu, ci pare, anzitutto l'equilibrio. G. A. Borgese vide, descrisse, ragionò la impressionante superficie americana.³⁶⁶

Il percorso di Borgese in America nasce quindi dal desiderio di individuare il senso della nuova società; tuttavia, non mancano nel testo momenti in cui l'autore si abbandona a turbamenti romantici che oscillano tra il fascino per le meraviglie del Nuovo mondo e la malinconia: «Il suo sentimentalismo era certo una reazione parallela all'irrazionalismo dominante, costituendone la versione moderata; ma pure, quella a tratti crudele irrazionalità dell'America esercitava su di lui, anche nei momenti deteriori una strana attrazione».³⁶⁷

Atlante americano si configura quindi come una «sorta di diario sentimentale, il resoconto personale di un distacco: l'esule racconta il suo graduale adattamento, il suo stupore a tratti un po' *naïf*, per la novità di un mondo che gli sembra già totalmente proiettato in una dimensione futura».³⁶⁸

Nonostante la generazione a cui Borgese appartiene sia quella di Ugo Ojetti, la lettura di *Atlante americano* rileva un avvenuto superamento della contraddizione tra l'estetismo di matrice dannunziana e il rinnovamento crociano:

Il filtro estetico applicato dall'autore alle nuove suggestioni ed esperienze è quello [...] di un «moderno classicismo» [...] Lo scrittore intendeva raggiungere un equilibrio e un'armonia nuovi, dove coniugare la conoscenza e l'amore per il passato classico con la scelta personale e la libertà di attingere stimoli e idee da ambiti magari inconsueti.³⁶⁹

L'attenzione alla formulazione di un giudizio imparziale sull'America nasce non tanto dalla personale situazione di espatriato quanto piuttosto dalla constatazione del mutamento dei rapporti di potere tra Europa (e, in particolare l'Italia) e Stati Uniti: come nel Settecento, quando l'America, dopo la rivoluzione, era diventata un simbolo

³⁶⁶ M. ROBERTAZZI, *Introduzione* a G.A. BORGESE, *La città assoluta*, Milano, Mondadori, 1962, p. 10

³⁶⁷ G. MASSARA, *Viaggiatori italiani in America. 1860-1970*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1976, p. 143

³⁶⁸ S. BERTOLOTTI, *La rosa dell'esilio. Giuseppe Antonio Borgese dal mito europeo all'utopia americana*, Trento, Fondazione Museo Storico del Trentino, 2013, p. 197

³⁶⁹ *IVI*, p. 198

di libertà e di democrazia a cui gli Italiani avevano guardato per oltre un secolo (fino al Risorgimento); nel Novecento, essa si accingeva nuovamente ad essere presa come modello, in questo caso di progresso e di tecnologia «un prosaico ritorno alla valorizzazione degli investimenti sul mercato interno, rispetto alla gratuita e vuota politica di potenza del fascismo»:³⁷⁰ l'America con cui lo scrittore siciliano si confronta è quella della Depressione, del Proibizionismo, del caso Lindbergh; queste problematiche, benché mai affrontate in modo approfondito, possono essere individuate come il nucleo della visione degli Stati Uniti «colpit[i] da una febbre che denuncia le sue tossine incarna lo stadio culminante di una malattia trascurata da tempo, la nuova Atlantide è ora di fronte al bivio delle scelte e coglie l'opportunità di ripensare al modello sociale al quale intende aspirare».³⁷¹ Nelle pagine dedicate alla presidenza Roosevelt o in quelle dedicate alle nuove espressioni artistiche (come il cinema o il Jazz), l'autore si dimostra ottimista nella possibilità di una ripresa a partire dalla trasformazione della «massa globale senza conversazione e senza critica»³⁷² in società civile.

L'America di Borgese, anticipando le riflessioni degli anni Cinquanta di Guido Piovene,³⁷³ è un laboratorio in cui avvengono esperimenti sociali, culturali e politici il cui esito è ancora incerto. Riportando il giudizio espresso da Emilio Cecchi, il figlio, Umberto, ricorda:

E ricordai anche che mio padre, lettore attento, me ne aveva sempre parlato molto bene, confrontandolo con altri libri usciti in Italia negli anni '30 e impegnati a descrivere gli Stati Uniti come troppo grandi per sopravvivere felici, troppo ricchi per non essere covo di banditi e teppisti, troppo violenti per potere costituire un grande paese moderno, troppo lontani da noi per potere cogliere qualche insegnamento dal fascismo. Borgese no: lui ci 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*.³⁷⁴

³⁷⁰ G. MASSARA, *Viaggiatori italiani in America. 1860-1970*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1976, p. 146

³⁷¹ S. BERTOLOTTI, *La rosa dell'esilio. Giuseppe Antonio Borgese dal mito europeo all'utopia americana*, Trento, Fondazione Museo Storico del Trentino, 2013, p. 210

³⁷² G.A. BORGESE, *Atlante americano*, p. 168

³⁷³ Cfr. G. PIOVENE, *De America*, Milano, Garzanti, 1959

³⁷⁴ U. CECCHI, *Nota di collana* in G.A. BORGESE, *Atlante americano*, p. 7

Atlante americano si configura quindi un ponte tra l'intimismo di *America, primo amore* e la lucida analisi di *America amara* di Emilio Cecchi: Borgese, accettando le contraddizioni dell'America, è in grado di guardare al di là dei luoghi comuni e, di conseguenza, di abbandonarsi ad una dimensione sfuggente e crepuscolare così che all'interno di *Atlante americano* a prevalere non è la celebrazione delle ricchezze e degli eccessi, bensì la disperazione e la solitudine della nuova società nella quale egli vedeva riflessa la propria condizione di esule, di senza patria.

America amara (1939) di Emilio Cecchi (Firenze, 1884 – Roma, 1966) sembra guardare al Nuovo mondo da una prospettiva completamente opposta rispetto a quella di Borgese ma soprattutto di Soldati. Il giudizio del titolo, apparentemente insindacabile, è messo in discussione dallo stesso scrittore che nell'*Introduzione* al testo scrive:

Mi sedusse per il titolo, un'allitterazione, cui davano abbrivio: *Amica America* di Jean Giraudoux, *Amusante Amérique* di Adrien De Meeüs, *America primo amore* di Mario Soldati. Seguitando per quella strada, e con nell'orecchio anche il "maremma amara" d'una canzone del vecchio bracciante toscano, ho forse finito per trovare un'assonanza ormai in ogni senso più esatta.³⁷⁵

Inoltre, in chiusura del reportage *Messico* (1932), si legge:

Non si può fare a meno di chiederci se siamo proprio sicuri d'esser stati leali con le testimonianze offerteci dalla natura, dalla vita e dai monumenti; e di non aver travisto, in male od in bene, anche il poco che ci pareva d'aver visto. Un viaggiatore sensibile ripete nella mente le sue peregrinazioni, un po' come un assassino [...] che in punta dei piedi torna sul luogo del suo involontario e piacevole delitto.³⁷⁶

Paragonando le sue descrizioni americane a un atto criminoso, Cecchi ammette di aver confezionato degli Stati Uniti un ritratto negativo, che mina la credibilità e contribuisce a sopprimerne il fascino; ma la vicinanza semantica degli aggettivi "involontario" e

³⁷⁵ E. CECCHI, *Avvertimento a "America amara"* in E. CECCHI, *Saggi e viaggi*, Milano, Mondadori, 1997, p. 1888. In una prima versione si legge: «E con nell'orecchio anche il "maremma amara" di una canzone del vecchio bracciantato toscano, finii sopra un'assonanza ch'ebbe un' eco impreveduta. Apparsa infatti durante la seconda guerra, a fascisti e comunisti, per opposte ragioni, *America amara* sembrò un libro decisamente antiamericano, mentre cercava solo la verità». Ivi, p. 1890

³⁷⁶E. CECCHI, *America amara*, p. 689

“piacevole” al termine “delitto” attesta il compiacimento provato durante il soggiorno in un paese enigmatico che viene condannato e compatito nel tempo.

Dunque *amara*, parola accostabile, per assonanza, ad *amore* e a *mare*, diventa strumento attraverso il quale evocare la complessa matassa di sentimenti che negli anni Trenta ruotava intorno all’America:

La soluzione ultima di quel rapporto-legame così complesso di amore-odio, di conoscenza, al quale sin dall’inizio s’era pur strettamente legata la vicenda degli italiani negli Stati Uniti. L’amarezza è dimenticanza o ricordo, non è dolore, e può essere gioia, è il sale della vita, ma nello stesso tempo la morte la rinuncia.³⁷⁷

Fin dal titolo emerge come l’America rappresentata da Cecchi si configuri come un’immagine complessa che non può essere interpretata esclusivamente in riferimento all’ideologia dell’autore il cui legame con il Fascismo era di dominio pubblico (nel 1940 Cecchi è nominato Accademico d’Italia) ma piuttosto deve essere messa in relazione con la sua formazione, tale per cui «egli rappresenta forse lo sbocco naturale di tutta un’avventura d’intellettuali italiani, giunti alla crisi della guerra già vecchi, e, in certo senso, paralizzati»:³⁷⁸ Cecchi, fin da giovane, non solo entra in contatto con gli ambienti italiani più vivaci dal punto di vista culturale, collabora con *La Voce*, è tra i fondatori de *La Ronda*, cura con Roberto Longhi la direzione della rivista *Vita artistica* ma compie anche numerosi viaggi in Europa in qualità di corrispondente. *America amara*, definito da Gianfranco Contini «il più blindato dei libri di Cecchi, catafratto di statistiche, di polemiche e in una parola d’attualità»,³⁷⁹ si configura come:

Il reportage forse più sofferto e intenso di Emilio Cecchi [...] il libro [...] in cui con accorato, intelligente disincanto lo scrittore si impegna a capire, prima che a giudicare, le sacche di allucinante solitudine e di disperata miseria che si aprivano nel mondo più ricco e industrializzato del mondo.³⁸⁰

³⁷⁷ G. MASSARA, *Viaggiatori italiani in America. 1860-1970*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1976, p. 162

³⁷⁸ *Ivi*, p. 162

³⁷⁹ G. CONTINI, *Cecchi e il «libro segreto»* in G. CONTINI, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei. Con un’appendice su testi non contemporanei*, Firenze, Le Monnier, 1947, p. 294

³⁸⁰ S. RITROVATO, *Annotazioni per un “viaggio” in Carlo Levi* in [a cura di] S. D’AMARO, S. RITROVATO, *Carlo Levi e la letteratura di viaggio nel Novecento. Tra memoria, saggio e narrativa*, Foggia, Grendi, 2003, p. 130

Il primo viaggio americano di Cecchi risale al 1930 quando egli viene invitato da Bernard Berenson a tenere un semestre di insegnamento dopo il quale inizia un periodo di vacanza, raccontata dall'autore in *Messico*.³⁸¹

L'idea di raccogliere in volume i resoconti di questo primo soggiorno stimola lo scrittore fin dalla stesura delle prime corrispondenze la cui scansione è sottoposta ad un preciso progetto narrativo. Una volta rientrato a Roma, egli rielabora i brani: li correda di informazioni desunte da libri e riviste, introduce sequenze inedite e aggiorna i dati informativi, accorpandoli alle numerose fotografie scattate e agli appunti dei suoi taccuini. In una lettera ad Arnoldo Mondadori, datata 20 dicembre 1933, si legge: «Per due o tre mesi, io sarò affogato a finire il volume sulla *California* (un “pendant” di quello: *Messico* che pubblicai l'anno scorso) il quale deve cominciare presto ad uscire a puntate sull'*Antologia*»³⁸² salvo poi rinnegare il progetto in due lettere alla moglie Leonetta, sottolineando come «la pena di vedere e osservare tante e tante cose, e non poter essere sicuro di fermare tutto» e aggiungendo «motivi ne ho a barche; non c'è tempo di pigliare appunti, e debbo contentarmi di pochi scarabocchi su un piccolo libriccino che sta diventando tutta una poltiglia di segni di lapis». ³⁸³

Questa prima stesura, che comprendeva due nuclei narrativi, ovvero la California e il Messico, non convince l'autore che la lascia nel cassetto fino al 1937 quando il direttore del «Corriere della Sera», Borelli, lo invia nuovamente negli Stati Uniti, commissionandogli quarantotto corrispondenze:

I suoi articoli dovranno avere carattere politico, sociale, letterario, artistico e di varietà. Ella dovrà studiare il complesso della vita americana in tutti i suoi aspetti, soprattutto attraverso gli uomini, non attraverso questioni astratte: questa è la ragione principale per cui le chiediamo che i Suoi articoli *siano*

³⁸¹ Cfr. E. CECCHI, *Messico* in E. CECCHI, *Saggi e viaggi*, Milano, Mondadori, 1997, p. 547: «Passati alcuni mesi [...] insegnando, e imparando, nell'Università della California, a Berkeley, sulla baia di San Francisco, ho avuto voglia di un po' di vacanza. E mi son messo in cammino per traversare l'Arizona, farmi una idea dei *pueblos* indiani nel Nuovo Messico e di lì scendere al Messico vero».

Anche Alberto Moravia ebbe modo di conoscere il critico statunitense. Cfr. A. ELKANN, *Vita di Alberto Moravia*, Milano, Bompiani, 1990, p. 53: «L'ho conosciuto nel '27 [...] Umberto Morra mi presentò a Brenson. Ricordo che Berenson mi invitò a passare la villeggiatura alla Consuma, un posto bellissimo sopra Firenze».

Cfr. M. BIASIOLO, *Moravia, Berenson e quel paese tanto lontano quanto vicino al di là dell'oceano. Analisi carteggi per individuare soggetti e luoghi del confronto di Moravia con l'America* in [a cura di] F. CAPOFERRI e P. PREYBS, *Atti. Alberto Moravia e l'America*, Ferrara, Edisai, 2012, pp. 191-203

³⁸² E. CECCHI, *America amara* in E. CECCHI, *Note e notizie sui testi “America amara”*, Milano, Mondadori, 1997, p. 1883

³⁸³ *IVI*, p. 1887

*scritti in America durante la Sua permanenza colà, in modo che ogni articolo risponda alla realtà del momento e non sia il frutto di una raccolta troppo rapida di impressioni.*³⁸⁴

Nel ribadire la necessità che le prose siano scritte durante il soggiorno, Borelli lascia intravedere il timore che le corrispondenze di Cecchi risentano eccessivamente della conoscenza dell'autore della letteratura americana.³⁸⁵

Un secondo stadio embrionale di *America amara* può essere rintracciato in *Le vie della città. Documenti di vita americana*, un racconto pubblicato nel settembre del 1937 sulla rivista «Omnibus» avente al centro il tragico sodalizio di Irene Schroeder e di Glenn Dague. Il progetto avrebbe dovuto evolversi in una raccolta di articoli, aventi al centro il problema della criminalità in America; in una lettera a Mondadori, Cecchi infatti scrive:

Quando fui in America, raccolsi parecchio materiale sui *gangsters*; non solo considerandoli come figure tragiche, etc, ma come «elementi» di quella paradossale «struttura sociale» che è l'americana [...] Io ho il materiale per un volume, tradotto da una quantità di volumi: storici, aneddotici, giudiziari, etc che possiedo. Ne uscirebbe, in altre parole, una antologia di fatti verissimi, documentatissimi, etc., e nello stesso tempo più vivi di qualsiasi romanzo.³⁸⁶

Confrontando il racconto con il reportage del 1940, emerge con chiarezza come ne *Le vie della città* «la disposizione interiore in istanza morale, sentimento e sguardo si fondono a disegnare un paesaggio di umano degrado, di allucinata disperazione e abbandono, che fanno di questo cartone il necessario all'*opus magum* del 1939».³⁸⁷

Fin da queste prove emerge la capacità dell'autore di rappresentare avvenimenti e figure umane con un'attenzione particolare ai dettagli così da stimolare, nella mente del lettore, l'insorgere di immagini che rendono i personaggi descritti figure umane a tutto tondo: Contini, in una lettera a Cecchi, definisce la letteratura di viaggio dello scrittore

³⁸⁴ Ivi, p. 1884

³⁸⁵ È importante ricordare come Emilio Cecchi sia stato autore del saggio *Scrittori inglesi e americani* (1937) e dell'*Introduzione* alla prima edizione di *Americana* (1942) nella quale, pur prendendo le distanze dal mito americano, sottolinea come la Prima guerra Mondiale abbia, di fatto, inaugurato il “secolo americano”: «L'inizio della guerra 1914-1918 trovò i lettori di tutto il mondo a testa china sui romanzi russi. E l'inizio della nuova guerra, nel 1939, li ha trovati a testa china sulle novelle e sui romanzi americani». E. CECCHI, *Introduzione* in [a cura di] E. VITTORINI, *Americana*, Milano, Bompiani, 1942, p. IX

³⁸⁶ Lettera di Cecchi a Mondadori, 7 Agosto 1934 ora in Saggi e Viaggi, p. 1897

³⁸⁷ G. TURRA, *Premessa* in E. CECCHI, *Le vie della città. Documenti di vita americana*, Venezia, Amos, 2004, p. 26

fiorentino come «un narrativo di reportage»,³⁸⁸ mettendo in evidenza come il reportage di Cecchi nasca dall'intersezione del genere saggio (*essay*) con la narrativa.

Il giudizio di Cecchi sul Nuovo Mondo è influenzato dalla formazione classica che non solo impedisce al mito americano di svilupparsi ma anche porta l'autore ad una continua oscillazione tra il rifiuto e il fascino di un'America barbara e allucinata, ma allo stesso tempo vitale.

L'interesse di Alberto Moravia (Alberto Pincherle, Roma, 1907 – Roma, 1990) per la cultura d'oltreoceano nasce precocemente con la lettura giovanile dei classici della letteratura americana; un passione che si concretizza con la collaborazione Elio Vittorini per la traduzione dei racconti raccolti in *Americana*.³⁸⁹

Dacia Maraini, nella *Presentazione* del volume *Atti. Alberto Moravia e l'America* ricorda come Moravia fosse «un grande lettore».³⁹⁰

I suoi primi viaggi sono stati puramente virtuali. Ci sono delle foto che lo ritraggono sdraiato su un lettino dell'ospedale di Codivilla a Cortina, appoggiato con un gomito sul cuscino, che legge esponendo il suo corpo malato al sole. È lì, come mi ha raccontato poi, che ha cominciato a conoscere gli Stati Uniti. Non ci è arrivato attraverso il racconto filmato della conquista del West, come succede a tanti ragazzi [...] No, lui ha annusato l'aria del continente nuovo ascoltando la voce poetica di Melville che narra della balena bianca e del capitano Achab, immergendosi nella prosa sibillina e icastica di Hemingway che racconta di Nick il pescatore solitario, assorbendo i versi gonfi di rabbia e di tenerezza di Walt Whitman, immedesimandosi con l'indignazione sociale e umana di John Dos Passos. New York per lui erano le case eleganti, i ragazzi in bianco, le ragazze dai capelli alla garçonne di Scott Fitzgerald, il sud era Faulkner con le sue visioni erotiche e sognate. E sui rapporti contraddittori, d'amore e di repulsione fra America ed Europa, aveva imparato tutto da Henry James e da Gertrude Stein.³⁹¹

³⁸⁸ E. CECCHI, G. CONTINI, *L'onestà sperimentale*, Milano, Adelphi, 2000, p. 12

³⁸⁹ Le traduzioni di Alberto Moravia sono *Matrimonio - per uno* di Theodore Dreiser e *Il dente* di Ring Lardner. Cfr. [a cura di] E. Vittorini, *Americana*, Milano, Bompiani, 1968, pp. 479-492 e pp. 634-648. Gli altri traduttori sono: Giansiro Ferrata, Enrico Fulchignoni, Piero Gadda Conti, Carlo Linati, Eugenio Montale, Umberto Morra, Cesare Pavese, Guido Piovene e Elio Vittorini.

³⁹⁰ In merito alla ricezione dell'opera di Alberto Moravia in America Cfr. F. ALFONSI, *Alberto Moravia in America. Un quarantennio di critica*, Catanzaro, Carello, 1986

³⁹¹ D. MARAINI, *Presentazione* in [a cura di] F. CAPOFERRI e P. PREYBS, *Atti. Alberto Moravia e l'America*, Ferrara, Edisai, 2012, p. I

Il primo viaggio di Moravia³⁹² negli Stati Uniti risale al 1936 quando viene invitato da Giuseppe Prezzolini a tenere un ciclo di conferenze sul romanzo italiano presso alcuni college:

Manzoni, Nievo, Fogazzaro, Verga e D'Annunzio, questi cinque nomi di romanzieri mi passavano e ripassavano per la mente [...] Erano i cinque romanzieri sui quali doveva parlare alle fanciulle del Vassar College a Poughkeepsie [...] Incominciando dai Promessi Sposi, presi a dimostrare l'esistenza innegabile e lampante del romanzo italiano.³⁹³

Arrivato in America, Moravia sperimenta la solitudine dei bar affollati nelle notti di New York, spettacolari e finzionali allo stesso tempo così che egli ha modo di conoscere la realtà al di là del mito americano, diffuso e radicato nell'immaginario italiano a partire dall'inizio del XX secolo: l'immagine di Pavese dell'America come un «gigantesco teatro dove con maggiore franchezza che altrove viene rappresentato il dramma di tutti»³⁹⁴ viene rovesciata e l'America diventa «il teatro immenso e impreparato di un dramma o di una commedia che sembrerà improvvisata e i cui attori sono ancora nati [...] Tutto è un prologo».³⁹⁵ L'America è il paese del futuro, ma è un futuro ancora impreciso, ignoto, che non continua l'Europa ma vi si sostituisce.

Il reportage americano si compone di otto articoli (*"Father Divine" (Padre Divino); Il paese del lusso per tutti; Le notti americane; Gli americani in che modo diventarono americani; Collegio femminile americano; L'uomo americano; Le americane; L'amatore di automi*), pubblicati su diversi giornali in tempi diversi. L'autore, con acume critico e non senza una vena polemica, indaga la vita e gli usi del popolo americano: la cronologia degli articoli esprime la continuità della riflessione sulla civiltà industriale così che ciascun scritto si rivela una tappa successiva rispetto al precedente.

³⁹² Nell'intervista rilasciata a Alain Elkann, Moravia ricorda la partenza verso l'America. Cfr. A. ELKANN, *Vita di Alberto Moravia*, Milano, Bompiani, 1990, pp. 72-73: «Era una pittrice giovane e graziosa di nome Lelò [...] Passai l'inverno con Lelò. Poi lei scopri di essere incinta e di comune accordo decidemmo per l'aborto [...] Lei non voleva avere un figlio e nemmeno io [...] Però l'amore, se c'era mai stato, era finito. Così io sono partito per l'America».

³⁹³ A. MORAVIA, *Stati Uniti. 1936*, p. 133. Cfr. A. ELKANN, *Vita di Alberto Moravia*, Milano, Bompiani, 1990, pp. 78: «Mi fece [NdR Prezzolini] fare tre conferenze, una alla Columbia University, una allo Smith College, una al Vassar College. Tutte e tre le volte parlai del romanzo italiano: Manzoni, Nievo, Verga, Fogazzaro e D'Annunzio. Ricordo che fu difficilissimo procurarmi i libri [...] Alla Columbia University c'erano soltanto studenti di ambedue i sessi e allo Smith College e al Vassar College soltanto le ragazze. Al Vassar ebbi persino un flirt con una ricca ereditiera».

³⁹⁴ C. PAVESE, *Ieri e oggi* in C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino, 1962, p. XIII

³⁹⁵ A. MORAVIA, *Stati Uniti. 1936*, p. 143

Il primo articolo è stato pubblicato nell'agosto del 1936, mentre gli altri si susseguono ad intervalli quasi regolari di circa tre quattro mesi; ad eccezione dell'ultimo, *L'amante di automi*, uscito nel gennaio del 1941, a cinque anni dal viaggio americano e quattro anni dopo l'ultimo articolo ed è preceduto dalla ripubblicazione de *Gli americani in che modo diventarono americani* con il titolo di *Civiltà americana*.

Nonostante questi articoli non abbiamo conosciuto una seconda fase di rielaborazione – come nel caso degli appunti indiani, alla base de *L'idea dell'India* –, essi dimostrano una omogeneità narrativa tale per cui si può parlare a tutti gli effetti di *reportage*.

Al contempo, la significativa distanza cronologica tra il viaggio e la pubblicazione de *L'amante di automi* permette di respingere ogni ipotesi che ha interpretato la critica moraviana agli Stati Uniti come tentativo da parte dell'autore di avvicinarsi al fascismo.³⁹⁶

Nel suo percorso di scoperta dell'America, Moravia si è rivolto soprattutto all'uomo e alle nuove condizioni non solo sociali ma antropologiche che si andavano sviluppando nella nuova società di massa, nella nuova società dei consumi: la constatazione della diffusione degli oggetti meccanici nella quotidianità dell'americano medio viene vista come il sintomo dell'influenza della macchina sul comportamento intellettuale e morale; New York, percepita come una città mostruosa, diventa l'emblema della civiltà industriale e la critica all'America, ponendosi in dialogo con le osservazioni su Parigi e Londra, si configura come il nucleo di una più articolata riflessione sugli effetti negativi delle città immense e razionali, sulla vanità del movimento che le macchine producono, sulla folla futile e disarmata, vorace e mediocre.

Moravia si dimostra una precoce consapevolezza del ruolo egemone degli Stati Uniti: in una lettera a Prezzolini, scritta nei giorni immediatamente successivi alla partenza, egli infatti scrive:

³⁹⁶ Cfr. S. CASINI *Introduzione* in A. MORAVIA, *Lettere ad Amelia Rosselli con altre lettere famigliari e prime poesie*, Milano, Bompiani, 2010, p. 78-79: «Da quel momento lo scrittore assunse in qualche modo un impegno che potremmo definire di autocensura e di autocontrollo. Non tornò più in Francia (prima del 1948) e non rivide più il cugino maggiore [...] Senza rinunciare alla fama “frondista”, ai temi e all'indipendenza della sua attività letteraria, negli anni successivi Moravia cercò di garantirsi margini di sicurezza, rinunciando a impegni di opposizione e collaborando con istituzioni e periodici vicini al regime. Segnali di questa sua collocazione sono il soggiorno alla Casa di Cultura italiana di New York diretta da Prezzolini nell'inverso 1935-1936 [...] Persecuzioni, censure e angherie che colpivano la sua opera di scrittore o le sue origini ebraiche continuarono a gravare su Moravia e a controllare il suo potenziale antifascismo».

Gli Stati Uniti mi sono parsi un fatto grandissimo, in cui gli elementi positivi superano di molto quelli negativi, di tutti i paesi che ho visitato fin'ora, è quello che mi pare il più moderno, cioè quello che senza volontà apparente ha creato un certo genere di civiltà che tutti gli altri, compresa la Russia, cercano di imitare.³⁹⁷

Riflettere sugli Stati Uniti significa per Moravia riflettere sui destini dell'umanità intera. In assenza di una vera e propria cultura, l'automatismo diventa per l'autore l'emblema della nuova antropologia, nata oltreoceano e destinata a diffondersi in Europa con la fine del conflitto mondiale: in questa prospettiva, il singolare incontro con l'amatore di automi, raccontato nell'omonimo articolo, diventa un'allegoria dell'alienazione, ovvero dell'impossibilità dell'uomo di adattarsi al mondo moderno, tratto comune a tutti gli eroi moraviani che, nel saggio *L'uomo come fine*, viene individuata come *conditio sine qua* per il passaggio dell'uomo da mezzo a fine.

C'è alienazione ogni volta che l'uomo è adoperato come mezzo per raggiungere un fine che non è l'uomo stesso, bensì qualche feticcio che può essere via via il danaro, il successo, il potere, l'efficienza, la produttività e via dicendo.³⁹⁸

Per sua stessa dichiarazione, più volte a partire dal 1952, Moravia ha provato a tornare negli Stati Uniti, senza però ottenere il visto; in questo senso i soggiorni in Inghilterra e in Francia del 1948 e i successivi negli Stati Uniti (1955; 1968; 1969) possono essere interpretati come una verifica delle osservazioni elaborate a partire dal primo viaggio degli anni Trenta attraverso l'adozione degli strumenti propri delle scienze umane. Una spia di questa continuità può essere individuata nell'articolo *Perché gli Stati Uniti sono il futuro del mondo*, pubblicato sul «Corriere della Sera» nel maggio del 1955: partendo dall'osservazione che l'uomo nel mondo moderno, è solo un mezzo, Moravia limita la sua analisi al rapporto tra individuo e la società industriale, caratterizzata dal macchinismo per mostrare come l'individuo nei suoi rapporti con la realtà e con se stesso non ha nessuna identità.

La cesura che questo secondo soggiorno segna nella vita e nell'opera di Moravia trova una conferma se si guardano le mete dei viaggi della seconda metà del secolo: India, Cina, Africa, Russia, tutti paesi non industrializzati in cui l'artista, solo dopo aver

³⁹⁷ A. MORAVIA, G. PREZZOLINI, *Lettere*, Milano, Rusconi, 1982, p. 17

³⁹⁸ A. MORAVIA, *I miei problemi* in A. MORAVIA, *L'uomo come fine e altri saggi. A quale tribù appartieni?* Milano, Bompiani, 1976, p.300

risolto il personale rapporto con la società industrializzata, può ricercare l'originalità e l'integrità propri di una società estranea alla produzione in serie. Durante una visita al Metropolitan Museum, negli anni Ottanta, Moravia confidò ad Enzo Siciliano:

Tutto sommato a questa America preferisco l'Europa, per non dire l'Africa. I segni della cultura sono più certi in Europa, anche nell'Europa di oggi, che non in America. L'America mi piace al cinema.³⁹⁹

A conferma di questo distacco nei confronti dell'America, rievocando il proprio incontro con l'America, nell'ultima intervista rilasciata a Alain Elkann, Alberto Moravia pone l'accento sulla sua impermeabilità nei confronti del mito americano:

In Italia, nonostante la magniloquenza fascista tutto mi pareva piccolo; in America tutto mi pareva grande. Questo è il motivo per cui, prima del mio viaggio, mi sognavo l'America di notte! Era diventata per me una vera ossessione fare quell'esperienza. Quell'ossessione allora ce l'avevano un po' tutti, per esempio Pavese e Vittorini, ma io sono il solo che andai negli Stati Uniti: debbo ad essi la scoperta del Terzo mondo, che poi doveva diventare così importante nella mia vita.⁴⁰⁰

Ritornando alla collaborazione con Vittorini per l'antologia *Americana* è interessante notare la scelta degli autori da tradurre, come Dresier e Lardner, scrittori che, attraverso il ricorso ad un lirismo lirico, hanno rappresentato la realtà americana con uno sguardo oggettivo e spietato, «senza concessioni al vitalismo, né al mito del maschio americano»⁴⁰¹ così che in questa collaborazione può essere intravisto il rifiuto di una visione idealizzante dell'America e desiderio di confrontarsi con la realtà al di là del mito.

In realtà ero e sono un letterato, la mia patria era ed è letteratura. Viaggiavo con la testa avvolta in una nube di letteratura. Vivevo le avventure del mondo moderno e intanto leggevo dei classici [...].

E i tuoi contemporanei, Vittorini, Pavese, non viaggiavano?

No, quelli non hanno viaggiato mai. Hanno vissuto non i viaggi ma i miti del viaggiare, per esempio il mito dell'America. Io non volevo avere nessun mito.

Per questo sono andato in America.⁴⁰²

³⁹⁹ E. SICILIANO, *A toast for Alberto Moravia* in [a cura di] R. PARIS, *Alberto Moravia*, Firenze, La Nuova Italia, 1991, p. 15

⁴⁰⁰ A. ELKANN, *Vita di Alberto Moravia*, Milano, Bompiani, 1990, p. 79

⁴⁰¹ T. GIARTOSIO, *L'America nell'anima* in «Quaderni» 1/97, Roma, Fondo Alberto Moravia, 1997, p. 91

⁴⁰² A. ELKANN, *Vita di Alberto Moravia*, Milano, Bompiani, 1990, p. 82

9. Borgese, Cecchi, Moravia e Soldati. Un confronto

Il reportage di Moravia – forse perché meno studiato dalla critica e, quindi, meno soggetto ad essere interpretato attraverso il ricorso ad etichette o a diciture semplicistiche –, sembra riassumere in sé le caratteristiche di *America, primo amore*, di *Atlante americano* e di *America amara*.

In tutti e quattro i casi, i viaggiatori si dimostrano consapevoli di appartenere ad una élite in possesso de «il segreto del buon vivere, del ben pensare e del bello scrivere» ma, allo stesso tempo, anche de «il pregiudizio a metà morale a metà estetico» nei confronti di una società, come quella americana, che viene rappresentata da «i suoi interpreti più ricchi di talento» attraverso «sentimenti che fanno dubitare della dignità dell'uomo [...] [e] il disprezzo divertito e condiscendente per gli isterismi del Nuovo mondo».⁴⁰³

Al contrario, Pavese, Vittorini e Pintor, ovvero gli artefici del mito americano in Italia, si configurano, negli anni Trenta, come intellettuali ai margini e, proprio in virtù della loro estraneità alla tradizione elitaria, essi possono non solo vedere nell'America «un mondo meraviglioso [...] una promessa di vita, un richiamo del destino»⁴⁰⁴ ma anche creare un'immagine utopica di «un'America pensosa e barbarica, felice e rissosa, dissoluta, feconda, greve di tutto il passato del mondo, e insieme giovane innocente»,⁴⁰⁵ simbolo di «tutta la terra [dove] le particolarità giungono da ogni parte e vi si incontrano: aromi della terra; la vita si afferma con gesti più semplici, e senza mai sottintesi politici, intrepidamente accettata anche nella disperazione e nella morte»⁴⁰⁶ che «avrebbe trionfato sulla prova del viaggio».⁴⁰⁷

Lo sguardo di Borgese, Cecchi Moravia e Soldati non è vergine: essi arrivano in America con un immaginario spaccato tra la propaganda del regime da un lato e il fascino dell'ipermodernità, l'immagine di libertà e la possibilità di affermazione

⁴⁰³ D. FERNANDEZ, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia, 1969, p. 32

⁴⁰⁴ C. PAVESE, *I morti di Spoon River* in C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1990, p. 65

⁴⁰⁵ *IVI*, p. 193

⁴⁰⁶ E. VITTORINI, *Americana*, Milano, Bompiani, 1968, p. 963

⁴⁰⁷ *IVI*, p. 7

dell'individuo dall'altro. Umberto Eco, in *Il mito americano di tre generazioni antiamericane*, scrive:

Credo tuttavia che il capitolo più interessante della storia di questo «sguardo italiano sugli Stati Uniti» sia quello sul periodo in cui gli Stati Uniti dovevano essere visti con diffidenza, e cioè il periodo fascista. Solo comprendendo bene che cosa è avvenuto in quel periodo si potrebbe tracciare meglio il capitolo successivo: e cioè quello sul modo in cui l'America è stata vista, dal dopoguerra agli anni Settanta.⁴⁰⁸

Oltre al panorama culturale, l'immaginario degli autori è fortemente influenzato anche dalle relazioni politiche tra Italia e Stati Uniti e dalle informazioni sull'economia americana: da un lato gli Stati Uniti, unica forza ipermoderna, stavano emergendo sulla scena politica globale in virtù di un sistema economico innovativo che però non appariva ancora vincente in luce della disastrosa Crisi del 1929, dall'altro perché in Italia il regime ha fortemente influito sull'immaginario collettivo riversando una sorta di diffidenza nei confronti dell'America, tuttavia esso non è riuscito a bloccare il fluire dall'America di informazioni, film, fotografie e letteratura.

Il secondo aspetto che accumuna i reportage è la forma: in tutti i casi, il racconto di viaggio si articola dapprima in una serie di prose, pubblicate su riviste o giornali, scritte a caldo, durante il viaggio; in un secondo momento, l'autore rivede il materiale che viene sistemato e organizzato in un volume omogeneo. Per esempio nelle *Note e notizie al testo di America amara*, Margherita Ghilardi, sottolineando le differenze tra le corrispondenze pubblicate sul «Corriere della Sera» e il volume, commenta:

Numerose, ma tutte riconducibili alla necessità di adattare alla nuova dislocazione in volume articoli nati come corrispondenze giornalistiche (mentre gli *essays* saranno solo sporadicamente ritoccati), le varianti apportate dall'autore in *America amara* rispetto alla redazione di «Corriere della Sera»: tese a una drastica semplificazione dell'enunciato – limitandosi a pochi inserti e qualche precisazione o all'aggiunta di riferimenti eruditi, di solito anticipati da schematici appunti dei taccuini e forse ipotizzabili restauri lezione pre-testuale [...] sono introdotte a sopprimere intere zone meramente discorsive o giustificative dell'argomento trattato [...] ripetizioni o cortocircuiti, raccordi istituiti a distanza di mesi tra l'una e l'altra corrispondenza, allusioni a problematiche in seguito sviluppate altrove o a questioni strettamente marginali,

⁴⁰⁸ U. ECO, *Il mito americano di tre generazioni antiamericane* in [a cura di] C. CHIARENZA, W.L. VANCE, *Immaginari a confronto*, Venezia, Marsilio, 1992, p. 15

previsioni politiche nel frattempo smentite o notizie ormai prive di qualsiasi attualità.⁴⁰⁹

L'unica eccezione è costituita dal reportage di Moravia, riunito non dall'autore ma da Enzo Siciliano, curatore del volume *Viaggi. Articoli. 1930-1990*: il titolo stesso, *Stati Uniti. 1936* fornisce le coordinate spazio-temporali del soggiorno statunitense, riflettendo l'ordine (di natura cronologica) con cui sono state riunite le prose di viaggio moraviane. Tuttavia non solo tutti gli articoli sono stati scritti da Moravia dopo il rientro in Italia ma anche l'elaborazione scritta avviene in modo lento, con intervalli di alcuni mesi tra una pubblicazione e l'altra.

In tutti i casi al centro della narrazione è posto l'incontro e la scoperta delle diversità che si configurano sia come il nucleo narrativo sia come il fine del viaggio stesso, il motivo per il quale esso viene compiuto e raccontato: la reazione di Moravia, così come quella di Borgese, Cecchi e Soldati, è lo *spaesamento*, l'individuo vive una situazione di conflitto tra il desiderio di meraviglia e il bisogno di ricondurre il diverso al familiare che lo portano ad omologare le cose nuove alle categorie già possedute e ad attribuire all'altro giudizi arbitrari che implicano, per contrasto, una valutazione positiva del sé. Alla base del viaggio vi sta dunque una contraddizione tra il desiderio di confermare un ordine e la volontà di rottura dello stesso, tra il bisogno di fuga e la necessità del ritorno, tra il desiderio di conoscenza e lo sgomento dinnanzi all'imprevedibilità.

Un terzo punto di contatto tra i testi che in questa sede si vuole analizzare riguarda gli argomenti trattati: tutti i reportage si aprono con una riflessione sul significato dello spostamento in atto: gli autori sopracitati, pur portavoce di posizioni diverse rispetto alla modernità, sono accumulati dalla percezione che tra Europa e America si sia creato un abisso così l'attraversamento dell'Oceano si configura come uno spostamento temporale prima ancora che spaziale. Se per i primi Europei, il viaggio verso gli Stati Uniti era percepito come un tornare al passato, per Borgese, Cecchi, Moravia e Soldati, esso si configura come un salto verso il futuro:

La gran differenza tra l'Europa e gli Stati Uniti sta proprio in questo senso di prologo che dà all'America tutta intera; mentre in Europa, a sentir certi

⁴⁰⁹ M. GHILARDI, *Note e notizie sui testi* in E. CECCHI, *Saggi e viaggi*, Milano, Mondadori, 1997, p. 1889

pessimisti, si starebbe già, se non proprio all'epilogo, per lo meno all'ultima scena dell'ultimo atto.⁴¹⁰

Questo spaesamento nei confronti dell'ipermodernità è testimoniato dall'incapacità che tutti gli autori dimostrano nel formulare una definizione degli Stati Uniti, associati ora ad località esotiche (come l'Estremo Oriente) ora a luoghi biblici (Babilonia).

Inoltre, in tutti i casi, la riflessione sulla ipermodernità viene affrontata attraverso la descrizione della realtà che sta dietro agli stereotipi più diffusi come per esempio la velocità, la metropoli, il *self-made man*, la bellezza della donna americana, il cinema e la pubblicità. Questi argomenti si declinano, all'interno dei testi, in conformità con le regole del giornalismo moderno: ogni capitolo non si limita ad utilizzare un linguaggio medio (significativo in questo senso è il ricorso a modi di dire popolare o a metafore, similitudini e paragoni con la vita quotidiana) ma si configura come un testo in sé concluso che risponde alle "five w" (When? Where? Who? What? Why?) nate alla fine dell'Ottocento, in risposta all'esigenza di un promemoria semplice che permettesse di costruire, in modo rapido, articoli corretti e canonizzate nella definizione di "comunicazione" di Harold Lasswell, «Who says what to whom in what channel with what effect».⁴¹¹

Tuttavia, in tutti e quattro i casi, l'adozione di uno stile giornalistico non ha comportato la riduzione del tasso di complessità della rappresentazione: di fronte ad un mondo pieno di *maraviglie*, l'autore si trova in precario equilibrio tra la sua formazione culturale che lo porterebbe a respingere il degrado della realtà con cui si confronta e tra il piacere che la società americana, con il consumo di merci e la progettazione di macchine straordinarie, è in grado di innescare e soddisfare.

⁴¹⁰ A. MORAVIA, *Stati Uniti. 1936*, p.143

⁴¹¹ H. LASSWELL, *The Structure and Function of Communication in Society. The Communication of Ideas*, New York, Institute for Religious and Social Studies, 2012, p. 117

Capitolo III **AMERICA, AMERICA**

1. ***When? Tempi moderni***

A cavallo tra Otto e Novecento la vita quotidiana dell'uomo subì profondi cambiamenti riconducibili alla collaborazione tra industria e ricerca e alla conseguente diffusione su larga scala delle nuove tecnologie: la portata delle scoperte scientifiche può essere rintracciata non soltanto negli innovativi apparecchi (il telefono, la radiotelegrafia, i raggi X, il cinema) e mezzi di trasporto a motore (l'automobile e l'aeroplano) ma anche nei mutamenti dell'assetto urbano ed, infine, negli stimoli che portarono, nell'arco di pochi decenni, a rapidi progressi negli studi di ogni assetto disciplinare.

A partire dagli ultimi due decenni dell'Ottocento, per una serie di fattori, come le scoperte scientifiche, la loro applicazione a vari rami dell'industria e quindi il rapporto sempre più stretto fra ricerca scientifica, tecnologia e mondo della produzione, si verifica un salto di qualità nelle attività industriali, e si assiste alla seconda rivoluzione industriale. L'introduzione nella vita quotidiana di una serie di "novità" [...] avvia un rapido e intenso processo di trasformazione della qualità della vita, un ampliamento dei bisogni e dei consumi, una sempre più complessa trama di rapporti tra produzione e consumo: nasce la civiltà di massa.⁴¹²

Questo nuovo contesto ha spinto l'artista a cercare strumenti di rappresentazione in grado da un lato di cogliere la forza delle trasformazioni in atto, dall'altro di trasmettere il trauma collettivo che esse avevano provocato. Se con la fine del Romanticismo, si era avvertita la necessità di ritornare a guardare la realtà; con l'avvento della seconda rivoluzione industriale, la rappresentazione del mondo esteriore si intreccia con quella del mondo interiore così da creare una frattura tra lo spazio, unità di misura con cui l'uomo conosce l'esteriorità, e il tempo, dimensione che caratterizza l'interiorità.⁴¹³

⁴¹² S. GUGLIEMINO, H. GROSSER, *Il sistema letterario*, Milano, Principato, 2002, p. 87

⁴¹³ Per un approfondimento sulla concezione del tempo in filosofia, si vedano: H. BERGSON, *Saggio sui dati immediati della conoscenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 1964; gli studi di G. DELEUZE, *Il bergsonismo*, Feltrinelli, Milano, 1983, R. VERDENAL, *La filosofia di Bergson*, in [a cura di] F. CHÂTELET, *Storia della filosofia*, vol. IV, Milano, Rizzoli, 1975, pp. 157-163 e U. GIACOMINI, *Esame*

L'incapacità di percepire in modo organico lo spazio e il tempo testimonia, secondo Bergson, la fallacità dell'esperienza e, di conseguenza, la veridicità della coscienza: la meccanica concepisce il tempo attraverso una dimensione spaziale così che gli istanti diventano un elemento stabile; ma essi possono portare ad una diversa percezione dei dati su cui si fonda la durata.

Il tempo è puramente una successione di istanti che si susseguono in un ben determinato ordine rettilineo (passato, presente, futuro); per la realtà della coscienza il tempo è invece qualcosa di irriducibile all'istante, è la durata, è il processo fluido che conserva il passato e crea il nuovo.⁴¹⁴

La disgregazione temporale della realtà si configura come un elemento spartiacque che divide le correnti artistiche della *fin de siècle* (Impressionismo, Post-Impressionismo, Simbolismo, Liberty) da quelle della primo Novecento (Espressionismo, Cubismo, Futurismo, Astrattismo) la cui opera identificativa può essere individuata in *Guernica* (1937). Nel dipinto di Picasso, la scena viene rappresentata non più attraverso una unità o una sequenzialità bensì da una compresenza di frammenti apparentemente slegati tra loro ma che accostati l'uno all'altro permettono al pittore di trasmettere il dramma della guerra civile. Inoltre la presenza di elementi ancestrali (la madre straziata che stringe il figlio morto) e biblici (lo stigma sulla mano dell'uomo in primo piano, il bue e l'asinello) consentono al quadro di svincolarsi dall'evento storico e di assumere un significato universale.

In realtà la composizione della guerra 1914-1918 non era la composizione delle guerre precedenti. Questa composizione non era una composizione in cui c'era un uomo nel centro, circondato da una massa di altrui uomini; era una composizione senza capo né coda, una composizione in cui un angolo contava quanto un altro angolo: la composizione del cubismo, insomma.⁴¹⁵

Anche nel romanzo europeo è possibile rintracciare un'evoluzione analogica: rispetto alle grandi opere Ottocentesche, agli inizi del nuovo secolo, il significato della narrazione è affidato all'accostamento di tanti microquadri narrativi di cui, talvolta, non è facile comprenderne il rapporto.

delle discussioni filosofico-scientifiche sulla teoria della relatività in L. GEYMONAT (a cura di), *Storia del pensiero filosofico e scientifico*, Milano, Garzanti, 1971, vol. IV, p. 480-507

⁴¹⁴ L. GEYMONAT, *Storia del pensiero filosofico e scientifico*, Milano, Garzanti, 1971, p. 186

⁴¹⁵ G. STEIN, *Picasso*, Milano, Adelphi, 2001, p. 21

La volontà di trasmettere il trauma della modernità attraverso la distorsione della dimensione temporale si configura come un riflesso delle scoperte avvenute in campo scientifico, prima tra tutte la Teoria della relatività, elaborata da Einstein tra il 1905 e il 1916, con la quale si dimostra come i fenomeni naturali non erano riferibili alle categorie assolute di tempo e di spazio newtoniane bensì essi erano relativi al punto di vista dell'osservatore, ovvero al sistema di misura e di riferimento impiegato. Oltre alla Teoria della relatività, è importante sottolineare come nel 1916 fosse stata introdotta l'ora legale mondiale, evento che provocò un profondo *shock* collettivo:

L'introduzione dell'ora legale mondiale ebbe un impatto enorme su comunicazioni, industria, guerra e la vita quotidiana delle masse; ma le indagini su una moltitudine di tempi personali furono i contributi storicamente più singolari del periodo. L'assalto ad un tempo pubblico universale, imm modificabile ed irreversibile fu il fondamento metafisico di una vasta sfida culturale alle tradizionali nozioni sulla natura del mondo e il posto dell'uomo in esso. L'affermazione del tempo personale interiorizzò in modo radicale il centro focale dell'esperienza: essa disgregò i modi di vedere convenzionali sulla stabilità e l'obiettivo del mondo materiale e la capacità della mente di comprenderlo.⁴¹⁶

Se «l'uomo non può conoscere il mondo “com'esso è realmente”» «[poiché] non può conoscere che cosa è realmente il tempo»,⁴¹⁷ la frammentazione temporale permette all'artista di esprimere la propria incapacità di cogliere la realtà nella sua globalità e, di conseguenza, di elevare la *poetica dei barlumi* come unica forma di conoscenza.

Sorge così una grande letteratura, che turba ogni sicurezza, e in cui trova espressione una bruciante coscienza dello squilibrio che corrode gli individui, le società, l'intera civiltà. Questa letteratura rompe dall'interno i modi di comunicazione e gli schemi narrativi tradizionali, scava fino in fondo nei risvolti più segreti dell'uomo, svuota la consistenza dell'io e della realtà, scompone e rovescia i limiti dell'esperienza, si accanisce a definire i vizi, le follie e i tragici esiti della vita sociale contemporanea.⁴¹⁸

Il rapporto tra il viaggiatore diretto negli Stati Uniti e il tempo è fortemente influenzato dalle poetiche del primo Novecento: egli, formatosi con gli autori della generazione precedente, è consapevole di come l'avvento della modernità abbia dissestato la

⁴¹⁶ S. KERN, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1983, p. 399

⁴¹⁷ Ivi, p. 399

⁴¹⁸ G. FERRONI, *Profilo storico della letteratura italiana*, Milano, Einaudi, 2006, p. 876

percezione umana del tempo e in lui prevale il sospetto che, nell'ipermoderna società americana, dominata dalle macchine, il trauma non potrà che essere più forte rispetto a quello europeo.

L'esigenza divulgativa del reportage spinge l'autore a ricorrere a forme narrative meno avanguardistiche e, di conseguenza, a trovare modalità di rappresentazione che, pur trascendendo dalla spiegazione e dalla descrizione, siano comprensibili al largo pubblico: per questo motivo i riferimenti all'immaginario collettivo più diffuso e alle opere cinematografiche di massa prevalgono su quelli di derivazione letteraria. Un esempio di questo aspetto può essere considerato l'uso costante delle denominazioni geografiche scientifiche (per esempio, *Stretto di Gibilterra*) anziché di quelle legate ai miti classici (come poteva essere *Colonne d'Eracle*). In aggiunta, nel passo che segue, il viaggiatore, nel descrivere il turbamento del comandante del transatlantico al momento di intraprendere la traversata dell'Oceano, rimanda genericamente a «il più navigato dei naviganti», appellativo che può essere interpretato come un'allusione ad Ulisse tanto più che l'Atlantico viene definito «mare», secondo una nomenclatura affine a quella greca di *Mare di Atlante*.

Lo stesso comandante della Vulcania, che alla sua sensibilità non può concedere licenze poetiche, che ha fatto più di cento traversate atlantiche e ormai non le conta più, quando gli si dice che certo dev'essere molto bello al ritorno vedersi profilare lo stretto di Gibilterra, primo vestibolo della patria e della casa, si turba visibilmente dicendo invece nel suo modo breve l'inquietudine che sempre sopraffà anche il più navigato navigante quando per l'ennesima volta esce dal mare chiuso all'alto mare aperto.⁴¹⁹

Un altro dato che testimonia l'intento divulgativo del reporter e la consapevolezza del depotenziamento subito dagli elementi tradizionali a vantaggio dei nuovi miti creati dei *mass-media* è la rievocazione della tragedia legata al Titanic, definito «Atlantide storica»⁴²⁰ in quanto, proprio come l'isola del mito platonico, esso si è inabissato al di là dello Stretto di Gibilterra.⁴²¹

⁴¹⁹ G.A. BORGESE, *Atlante americano*, p. 45

⁴²⁰ A questo proposito Cfr. IVI, pp. 45-46: «Ho con me per caso il *Tanarino* di Daudet: non posso andare avanti in questo libro riduttivo [...] Ho anche con me, non per caso, io che da anni credo nell'Atlantide e cerco di capirla, l'ultimo libro di Demetrio Meresckovivski, *Il segreto dell'Occidente*: straordinario libro, forse visionario per i ciechi e rivelatore per i veggenti, che dell'Atlantide sommersa, del continente sismico e diluviale sprofondato diecimila anni fa in questa voragine, fa pernio per comprendere l'unità della storia

E forse invece non c'è nessuno che non abbia pensato una volta al Titanic, a questa Atlantide storica, alla gran nave di lusso, calda di ballo, scintillante di lumi, scontratasi coi ghiacci vaganti, squarciata, affondata: un mito già anch'essa dopo pochi anni, se a molti quel naufragio già appare un tragico preludio dell'Europa corrente cieca verso la guerra.⁴²²

Negli anni Dieci, il transatlantico della *White Star Line* aveva monopolizzato le prime pagine dei giornali di tutto il mondo, fin dal momento della sua inaugurazione, quando, in virtù delle innovazioni tecnologiche adottate (come per la creazione di compartimenti a chiusura automatica in caso di collisione), era stato soprannominato dalla stampa *l'inaffondabile*. Inoltre, l'obiettivo dichiarato dai costruttori era quello di ridurre il tempo di percorrenza della tratta Europa-Stati Uniti scendendo sotto i dieci giorni di viaggio così che l'imbarcazione aveva finito per diventare l'emblema del desiderio «di velocità e di movimento di massa».⁴²³ L'importanza del raggiungimento di questo traguardo risulta evidente se si considera come la principale causa della collisione con l'*iceberg* sia proprio da rintracciare nell'eccessiva velocità della nave tale da impedire ogni manovra correttiva.

La *White Star Line* che progettò il *Titanic* sperava di superare tutti i rivali in velocità e in lusso: come parecchi esperti marinai hanno testimoniato nell'indagine sul suo affondamento, la pressione ad attenersi ad una tabella oraria obbligava molti capitani a procedere incautamente ad alte velocità in mezzo alla nebbia e al ghiaccio. Un sopravvissuto osservò che il pubblico richiedeva velocità maggiore ogni anno e rifiutava di frequentare le linee più lente [...]. L'affondamento del *Titanic* non fu altro che la conseguenza più tragica della velocità, resa possibile da una vasta rivoluzione tecnologica che influì anche sul modo in cui le persone viaggiavano [...].⁴²⁴

La tragedia legata al *Titanic* permette di mettere in evidenza un altro dato: all'indomani del naufragio, la notizia di quanto successo nella notte tra il 14 e il 15 aprile occupava la prima pagina sia dei giornali americani che di quelli europei; in particolare nel «New York Times» comparve un articolo nel quale veniva sottolineata l'importanza del

umana e il suo comune religioso destino». A questo proposito sarebbe interessante confrontare il mito classico di Atlantide con la rilettura di Mereskovskij.

⁴²¹ In merito al mito di Atlante, Cfr. PLATONE, *Crizia*, Roma, Signorelli Editore, 1999

⁴²² G.A. BORGESE, *Atlante americano*, p. 47

⁴²³ D. HARVEY, *La crisi della modernità*, Milano, Il Saggiatore, 2010, p. 327

⁴²⁴ S. KERN, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1983, p. 141-142

telegrafo il quale aveva permesso al transatlantico di inviare segnali di SOS ad oltre cento miglia di distanza.⁴²⁵

Notte e giorno, per tutto l'anno, milioni di persone sulla terra e migliaia sul mare si protendono ora verso l'aria sottile ad afferrarla, usandola come la cosa più efficace per il soccorso umano di qualsiasi filo o cavo che ne furono salvate dalla morte. L'ultima settimana, 745 (*sic*) vite umane furono salvate dalla morte con il radiotelegrafo. Se non fosse per l'uso quel mistero che fino a non molto tempo fa era il potere del mare... Pochi abitanti di New York si rendono conto che, attraverso tutto il frastuono della grande città, ci sono messaggi che di continuo corrono veloci tra persone separate da grandi distanze, e che sopra i tetti delle case, e perfino attraverso le mura degli edifici e nell'aria che si respira, ci sono parole scritte dalla elettricità.⁴²⁶

Il telegrafo descritto come una tecnologia invisibile che sfrutta «l'aria sottile» viene visto come un elemento ultraterreno che rende possibile la condivisione di uno stesso presente in luoghi geografici lontani.

La traversata oceanica, in seguito all'impiego massiccio delle innovazioni scientifiche, ha perso il fascino della scoperta e dell'ignoto: in un mondo in cui le notizie e le informazioni circolano sempre più velocemente, il viaggiatore, al momento della partenza, *sa già* non solo cosa lo attende una volta sbarcato ma anche come si svolgerà il viaggio stesso. Intraprendere la rotta transatlantica negli anni Trenta significa quindi confrontarsi con una nuova concezione di tempo e di spazio della navigazione: le fasi del viaggio occupano una parte rilevante all'interno dei reportages e si configurano come un'anteprima di quanto il viaggiatore avrà modo di verificare una volta arrivato negli Stati Uniti.

Passato lo Stretto di Gibilterra e lasciandosi alle spalle l'ultimo frammento visibile d'Europa, il reporter si reca a visitare la sala motori consapevole che nella modernità essa non è soltanto il luogo dal quale il movimento ha origine ma è anche lì che si cela il segreto della navigazione: il comandante, con le sue ancestrali paure di affrontare il

⁴²⁵ Il lanciale di SOS, lanciato dal Titanic, venne ricevuto da dieci navi, ad oltre cento miglia di distanza, le quali riuscirono anche a stabilire un contatto con il transatlantico; tuttavia proprio la distanza tra le navi, rese impossibile un immediato soccorso. Inoltre, grazie ai nuovi mezzi, la notizia della tragedia si diffuse rapidamente anche sulla terraferma: all'una e venti, la stazione telegrafica di Terranova captò che il *Titanic* stava affondando; poco dopo centinaia di apparecchi lungo la costa cominciarono a trasmettere l'informazione in Europa via cavo, attraverso l'oceano così che i giornali di tutto il mondo, la mattina successiva, riportavano già la descrizione del disastro.

⁴²⁶ «New York Times», 21 Aprile 1912 in S. KERN, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1983, p. 88

mare ignoto sembra appartenere ad un'epoca passata e la sua presenza è del tutto superflua in una nave che, attraverso le due zone di cui si compone, ovvero quella passeggeri e quella macchine, assolve a pieno le sue funzioni senza necessitare di ulteriori mediazioni.

L'accesso alla sala macchine viene descritto come l'ingresso in un altro mondo:

Durante la discesa, l'aria si faceva sempre più calda. Fermatici a una porta di ferro e toccata una leva, il massiccio battente scivolò sulle rotaie; ci lasciò il tempo esatto d'entrare e si richiuse automaticamente alle nostre spalle. Ora il transoceanico cominciava a diventare interessante.⁴²⁷

L'immagine del caldo regno sotterraneo al quale si accede attraversando un massiccio portone rievoca gli aspetti più comuni e diffusi nell'immaginario collettivo dell'Inferno, nel quale vengono fusi insieme elementi della tradizione greco-latina (ovvero l'Inferno come *inferus*, luogo più basso) da un lato con quelli di matrice cristiana (il caldo, il fuoco, il vapore) dall'altro con quelli che hanno caratterizzato la più celebre e nota discesa agli Inferi, ovvero quella dantesca.⁴²⁸

Una volta giunto nella sala macchine, il viaggiatore sembra voler rimarcare l'aspetto sotterraneo e mortifero. Se la prima caratteristica non necessita di essere motivata (la sala motori, nei transatlantici, si colloca a tutti gli effetti nella sua parte inferiore, ovvero l'ultimo livello), la seconda si spiega attraverso la descrizione dell'ambiente il primo sguardo cattura solamente elementi artificiali, come se la presenza dell'uomo fosse completamente assente.

Nell'immensa cripta metallica dove eravamo calati, la luce era abbagliante. E anche più vivida pareva, perché i motori, e le tubature in parte, erano ricoperti da saracinesche e guaine bianchissime, che ne dissimulavano e arrotondavano le masse [...] In grossi cilindri verticali di cristallo, il lubrificante scrosciava giù a cateratte, come un torrente d'ambra liquida.⁴²⁹

L'opera umana viene notata dal viaggiatore soltanto in un secondo momento; tuttavia essa non sembra essere così importante al fine del corretto funzionamento delle macchine:

⁴²⁷ E. CECCHI, *America amara*, p. 1117

⁴²⁸ L'elemento che maggiormente richiama la *Commedia*, oltre alla discesa in sé, è quello della porta (Cfr. D. ALIGHIERI, *Inferno*, canto III, vv. 1-12)

⁴²⁹ E. CECCHI, *America amara*, pp. 1117-1118

Frattanto, a lunghi banchi paralleli come quelli d'un'officina, nelle vaste celle dove sono innestati i cuscinetti delle eliche, lavoravano squadre d'operai; e chi rifaceva un bullone, chi limava una sbarra, altri saldavano alla fiamma ossidrica; con un agio di spazi e maniere così casalingo, da sentirci come in un mondo infinitamente lontano. E soltanto più tardi ci si rammentava che coteste tranquille botteghe si trovavano sotto al livello del mare.⁴³⁰

Il lavoro degli operai innesca nel viaggiatore il ricordo di un «mondo infinitamente lontano», quando la bottega era il centro delle attività produttive e la macchina veniva impiegata per facilitare l'opera dell'uomo; nel presente, nel cuore del transatlantico, il gruppo di operai appare invece come un elemento non soltanto anacronistico ma anche del tutto secondario e irrilevante rispetto al motore, in grado di funzionare autonomamente, senza l'intervento dell'uomo.

Il perfezionamento della tecnica ha portato notevoli cambiamenti all'interno dell'assetto e dell'organizzazione della sala macchine così che il viaggiatore, disorientato, si limita ad offrire al lettore una esposizione ricca di dettagli in cui però all'esteriorità del meccanismo non viene associata alcuna funzione specifica:

E nulla farebbe pensare né a caldaie né a fornelli, perché nel perfezionarsi della tecnica s'è venuta modificando ogni loro struttura consueta; e piuttosto che in una gran macchina a vapore si crederebbe di trovarsi in un ipogeo stipato di giganteschi ed ermetici parallelepipedi grifi, suddivisi da strettissimi anditi che si tagliano ad angolo retto.⁴³¹

L'attenzione del reporter nel fornire una descrizione accurata di questo ambiente trova una sua spiegazione nella scarsa visibilità che le novità tecniche navali avevano avuto presso il largo pubblico, nonostante i numerosi incidenti marittimi e nonostante l'attenzione che la cinematografia aveva rivolto nei confronti della fabbrica fordista.⁴³² Inoltre, la rappresentazione della sala motori può essere vista come un *escamotage* retorico attraverso il quale il narratore, «pregusta[ndo] un po' di Inferno»⁴³³, da un lato sollecita la curiosità del lettore nei confronti dell'ipermodernità americana, dall'altro

⁴³⁰ IVI, p. 1118

⁴³¹ IVI, p. 1119

⁴³² Cfr. *A me la libertà (À nous la liberté)*, di R. CLAIR, Francia, 1931 e *Tempi moderni (Modern Times)*, di C. CHAPLIN, USA, 1936.

⁴³³ E. CECCHI, *America amara*, p. 1119

consente di introdurre la riflessione sui cambiamenti del ruolo dell'uomo nelle attività produttive.

L'immagine dell'Inferno si configura come l'interpretazione privilegiata così da essere evocata in riferimento alla sala motori, alla zona passeggeri e alla meta del viaggio stesso: questo apparente *pastiche* mette in evidenza come ogni elemento contaminato dalla meccanicità sia interpretato negativamente.

Abbandonata la perlustrazione dell'ultimo livello della nave, il viaggiatore risale sul ponte principale dove lo spettacolo che si apre davanti agli occhi non è così dissimile da quello delle grandi città europee: il lusso del transatlantico sembra aver completamente oscurato la curiosità dei passeggeri così che non solo nessuno si interessa agli aspetti tecnici della traversata ma anche l'esperienza stessa del viaggio perde ogni stimolo ed eccitazione.

Secondo l'espressione del Conrad, occorre che «lo strumento fosse sempre un po' sotto al bisogno»; affinché non si ottundesse la perizia d'adoperarlo, e col diminuito senso del pericolo non diminuisse l'orgogliosa gioia di trionfare. Ma oggi che il passaggio oceanico assicurato come un passaggio urbano? All'infuori di qualche dozzina di persone, che non si veggono se non scendono in quei pozzi, quasi tutti gli altri, oggi, a bordo, sembrano estranei alla nave, in quanto specificamente è una nave, un ordigno nautico; e dimentichi affatto del mare.⁴³⁴

Il viaggiatore finisce così per tracciare un quadro paradossale in cui la sicurezza del viaggio e il lusso della nave hanno portato all'assopimento dello spirito di avventura dei passeggeri; ma, contemporaneamente, entrambi questi due elementi sembrano concorrere ad alleviare il tedio dei naviganti che essi stessi hanno contribuito a creare, da un lato diminuendo la durata del viaggio e dall'altro offrendo divertimenti e passatempi così che può capitare che una banale operazione di manutenzione del transatlantico (in questo caso la riverniciatura di una porta) venga scambiata per uno spettacolo di intrattenimento. Il commento finale del viaggiatore non può che essere amaro: l'immagine dell'Oceano con il capo chino e quella delle divinità marittime imbellettate secondo i costumi del tempo sottolineano come nella contemporaneità la Natura, un tempo selvaggia, indomita e, per questo, spaventosa, sia stata completamente addomesticata dall'uomo e privata del suo fascino creaturale.

⁴³⁴ IVI, p. 1120

La stessa impressione della velocità si tempera nella tranviaria monotonia delle giornate. Scritta una lettera, esauriti i giuochi, ascoltato un po' di musica, la gente si affolla, piena di curiosità e quasi di gratitudine, intorno all'omino che, sbucato dal boccaporto, in mano un barattolo di tinta, s'accinge a rinfrescare il colore d'uno sportello. Quei pochissimi che, in un cantuccio accennano un'ombra appena di mal di mare, si direbbe lo facciano a posta, come comparse pagate [...] Si passa così in fretta e furia, che l'Oceano non ha il tempo di rizzare la testa. Non ha neanche il tempo di puzzare. Nettuno e le Nereidi si sono depilate le ascelle.⁴³⁵

L'apatia del viaggio si interrompe solo con l'avvistamento della Statua della Libertà: la notizia dell'imminente arrivo a New York scatena a bordo concitazione e frenesia.

Un passo concitato nel corridoio mi destò di soprassalto. Sbarrai gli occhi nel buio della cabina [...] Non c'era mare, il bastimento non dondolava, non riuscivo a capire il perché del mio malessere. Mi riscosse un altro passo nel corridoio; e una voce, che in quel silenzio denso parve soffocata, gridò: «Siamo arrivati! Siamo arrivati!» [...] Un secondo, un terzo grido, uno sbattere d'uscì, un accorrer di passi da ogni lato mi avvertivano che la vita era ricominciata, inesorabilmente [...] Alcuni emigranti, presi da un entusiasmo infantile, come se fino a un momento prima avessero disperato di arrivare, o non si fosse mai ben rappresentata nella mente la possibilità di quell'arrivo, gridavano a piena gola; chiamavano i congiunti, gli amici, i figli ancora piccoli [...].⁴³⁶

La vista del Nuovo mondo non lascia indifferente nemmeno il viaggiatore: i motivi che hanno spinto ciascun passeggero a lasciare la patria sono diversi, tuttavia la speranza di un nuovo inizio si configura come un elemento condiviso così che, nonostante il timore per la nuova società con cui dovrà confrontarsi, anche il reporter, abbandonati i panni del freddo testimone, si lascia coinvolgere dall'entusiasmo collettivo e, se in precedenza aveva rimpianto il fascino di una navigazione verso l'ignoto, ora interpreta il viaggio via mare come l'ultimo frammento del Vecchio mondo e si prepara ad affrontare l'alterità che lo attende allo sbarco.

Diverso è andare via terra anche lontanissimo. Si giunge fra popoli nuovi, in orizzonti strani gradualmente, visibilmente, senza mistero. Si guadagna la lontananza giorno per giorno [...] navigare è lo strano spostamento, attraverso lo spazio, di un pezzo del paese da cui si parte [...] Al primo apparire dei

⁴³⁵ IVI, p. 1120

⁴³⁶ M. SOLDATI, *America primo amore*, pp. 31-32

grattacieli il passato sfuma; la patria, la casa, la madre, gli amici sono leggende lontane, e quasi vaghi ricordi infantili.⁴³⁷

La traversata non può che essere un elemento ambiguo in quanto coniuga al suo interno elementi europei con quelli americani: la zona passeggeri, con i suoi divertimenti monotoni e con il diffuso disinteresse nei confronti della tecnica, appare come un riflesso della società del Vecchio mondo; mentre la zona motori, con i ritmi frenetici e con il predominio della macchina sull'uomo, dimostra di essere più vicina allo spirito americano. In questo caso, l'oceano sembra aver agito in maniera inconsueta; laddove infatti di norma, «una piccola catena di monti separa, un grande mare unisce»,⁴³⁸ Europa e America, nonostante siano unite dall'Atlantico e nonostante la velocità delle comunicazioni, appaiono sempre più lontane e diverse.

Questo è un gran taglio, lo spacco smisurato fra due mondi; Messico e civiltà mediterranea ne furono separati per millenni, ignoti l'uno all'altra, inaccessibili più che due stelle; la nuova sutura è fresca, gocciolante d'acredine, incompleta, ribelle all'unità, pronta ai distacchi. Le stesse lingue suonano sulle due rive atlantiche, ma con intonazioni e intenzioni spesso tanto diverse. Agli strumenti meccanici che stringono le distanze si oppongono talvolta volontà centrifughe quasi selvagge [...] Ora l'America è fra noi ed ora è astrale; parlante parole di lingue nostre con tutta un'altra sintassi della mente e dell'anima.⁴³⁹

La chiusa della citazione precedente appare particolarmente interessante in quanto il reporter si serve di due termini di paragone per affermare il distacco tra l'Europa e gli Stati Uniti. Il primo, di natura linguistica, nasce dalla constatazione della differenza tra l'inglese parlato in Inghilterra e quello degli Stati Uniti così che il rapporto tra i due continenti viene assimilato al processo che porta alla formazione di una lingua nuova a partire da quella madre.⁴⁴⁰ La seconda invece prende spunto dalla compresenza nell'universo di pianeti e di stelle appartenenti a stadi evolutivi diversi così che, agli

⁴³⁷ IVI, p. 41

⁴³⁸ IVI, p. 40

⁴³⁹ G.A. BORGESE, *Atlante americano*, pp. 48-49

⁴⁴⁰ In merito al rapporto tra Inghilterra e Stati Uniti, si veda anche G.A. BORGESE, *Atlante americano*, p. 67: «E certo l'America è la continuazione dell'Inghilterra, la sua creatura primigenita; ma la madre ormai, guardando questa sua strabocchevole figlia, ha di che allibire».

In merito alle differenze tra l'inglese anglosassone e quello americano IVI, p. 149: «Che tra l'inglese britannico e l'inglese americano ci siano tratti differenziali che tendono a intensificarsi, è riconoscimento comune, ormai da tempo, in Gran Bretagna e in America; non solo nelle osservazioni superficiali dell'uomo comune, ma in accurate ricerche filologiche e scientifiche che tentano di descriverli [...]».

occhi del viaggiatore, Europa e Stati Uniti, pur facendo parte della stessa unità (la Terra), sembrano conoscere due epoche storiche diverse.

Il viaggio per mare si configura quindi come una sospensione temporale che offre al narratore l'occasione per riflettere sulla modernità, sul rapporto uomo-macchina e sui cambiamenti che la meccanizzazione ha comportato nella quotidianità; questi tre punti costituiscono gli elementi di maggior distacco tra Europa e Stati Uniti e proprio per questo si configurano come delle costanti tematiche all'interno dei reportages.

La possibilità di meditare viene meno con l'arrivo al porto di New York: la città sembra muoversi secondo un ritmo convulso che non permette di soffermarsi sugli oggetti, sulle persone, sui luoghi; la grande metropoli ruota attorno al viaggiatore ed egli non può che coglierne soltanto qualche frammento, fulminei *flash* di luci e odori che non hanno modo di concretizzarsi né in panorami né in sensazioni.

Intanto, lungo l'avenue davanti la quale s'è fermato il taxi passano ininterrotti a grande velocità, nelle due direzioni, enormi camion e rimorchi carichi di sacchi sbarre lamine ecc. Da una parte e dall'altra dell'avenue, a perdita d'occhio, file di fabbriche chiuse. Non un negozio in vista. Non un uomo. La luce diurna; il cielo alto, il sole; le nuvole marine e l'odore del porto vicino non mitigano ma incrudeliscono, straniscono, deformano la realtà a incubo fragoroso a inferno chiaro.⁴⁴¹

Se durante la traversata, si poteva ancora distinguere tra passato (il ricordo della patria), presente (il viaggio, la sala macchine, la noia dei passeggeri) e futuro (la speranza per un nuovo inizio); le prime impressioni americane non lasciano spazio che per una sola e nuova temporalità: l'immediatezza; un presente velocissimo, che dura solo un istante, un tempo sufficiente per percepirlo ma non per acquisirne consapevolezza. Il reporter, nel descrivere i suoi primi momenti newyorkesi, sembra rappresentarsi come una pallina che rimbalza da una situazione ad un'altra, senza poter controllare o frenare il proprio moto:

Appena nella strada un ragazzo lentiginoso mi caccia tra le mani un enorme giornale pieno di fotografie, mi strappa la moneta e corre via; la ferrovia sospesa mi fa trasalire con il suo fracasso di ferraglie passando sopra la mia testa per i ponti tenebrosi e rimbombanti; attraverso la strada, e in quel

⁴⁴¹ M. SOLDATI, *America primo amore*, p. 47

momento stesso il semaforo volubile cambia colore e sfrena contro di me tutta la muta innumerevole delle automobili impazienti. ⁴⁴²

La differenza tra la temporalità europea e quella statunitense emerge chiaramente dal confronto tra la traversata oceanica e un secondo viaggio per mare da San Francisco a New York attraverso lo stretto di Panama. La prima differenza ad essere notata riguarda la qualità della nave: il lusso del transatlantico viene soppiantato dall'essenzialità e dalla funzionalità dell'imbarcazione americana.

Se ci volesse altra prova per mostrare quanto poco succo di piacere sappiamo generalmente spremere gli Americani dalla vita, quale fondo di puritana e pellegrina parsimonia rimanga sotto la loro ricchezza, ancora numerale e fredda, non distillata ancora in gusto e gioia, basterebbe visitare uno di questi piroscafi che vanno dalla California a Nuova York traversando il canale di Panama. Per lo più sono – tranne qualche eccezione degli ultimissimi anni, – ingegneria navale; tavole e macchine; veloci, ben costruiti, ben condotti, puliti; ma quanto diversi dalle regge natanti che l'antica magnificenza lancia dai cantieri d'Europa e d'Italia per la traversata atlantica!⁴⁴³

Viene così a mancare ogni tipo di svago che aveva caratterizzato la precedente traversata:

Non c'è ponte dei giochi, né piscina coperta; né lavanderia; i bagni nelle cabine sono soltanto d'acqua e salsa [...] il riscaldamento, d'incandescenza elettrica alla parete, riempie di bagliori foschi i sonni; la cucina, governata da un cuoco italiano, non sempre immemore della patria, è però in complesso, conformemente all'uso di questa nazione, piuttosto sostanziosa che dilettevole.⁴⁴⁴

La mancanza di attenzione nei confronti dei particolari è tale che, nel salone principale, permangono le decorazioni natalizie. Il viaggiatore prende spunto da questa distrazione per riflettere sul ruolo che la Chiesa ricopre negli Stati Uniti: nel trapianto delle celebrazioni cristiane in America il senso del sacro è andato perduto così che a colpire non è tanto la scomparsa di Gesù Bambino e del presepe – sostituiti da Santa Claus e dall'abete, e nemmeno la celebrazione pagana della Vigilia dei Morti (*Halloween*) quanto piuttosto la completa assenza negli ambienti laici di simboli religiosi, la cui

⁴⁴² A. MORAVIA, *Stati Uniti. 1936*, p. 127

⁴⁴³ G.A. BORGESE, *Atlante americano*, p. 114

⁴⁴⁴ *IVI*, pp. 110-111

esposizione è relegata ai soli luoghi di culto. Le festività tradizionali sembrano quindi aver subito uno sdoppiamento così che accanto alla celebrazione sacra ne è comparsa una laica che invita al consumo.

C'erano ancora a bordo gli apparati festivi: l'albero di Natale che porta nella sala da pranzo un aroma di montagna, le luminarie, i nastri. Io li avevo visti già parecchie settimane prima in terraferma. Questa solennità di fin d'anno e d'anno nuovo dura molto in America, non meno di un mese e mezzo, ed è molto più espansiva e vistosa che non sia, per esempio, nella stessa Germania [...] Il senso cristiano delle date sembra passato in oblio. Anche la notte dei Santi, la vigilia dei Morti, «Halloween», è celebrata con maschere danzanti e con rappresentazioni burlesche in cui ci si fa beffa della morte. Al Natale, già da gran tempo, l'abete, caduto in disuso il presepe, toglieva le presenze mistiche, avvolgendosi di una scura fragranza di bosco. Qui è ormai tutto pagano, un gran Carnevale rallegrato da reciproci doni. Il Cristo (non dico la Vergine) si trova certamente dove sta di casa, nelle chiese. In pubblico è assente; e il suo posto a Natale è preso da un ben strano personaggio, di ben strano nome, chiamato santo Claus, che poi sarebbe san Nicola.⁴⁴⁵

Tuttavia, l'elemento che maggiormente colpisce il viaggiatore è l'assenza di passeggeri americani a bordo: essi al viaggio per mare preferiscono quello via terra, dimostrando come all'interno della nuova società, la velocità si configuri come un valore civile da anteporre al piacere personale:

[...] A nessuno, se non avesse voglia e modo di darsi bel tempo, verrebbe in mente di allungare in non meno di quindici giorni il percorso che si fa in tre giorni e mezzo di ferrovia [...] Il canale di Panama è una delle otto meraviglie del mondo; monumento supremo dell'ingegneria americana. Fin da oggi l'impresa è sproporzionata al traffico; non vi passano, in tempo di depressione, più di dodici bastimenti al giorno [...].⁴⁴⁶

In un paese in cui «americanamente, partire non è punto morire, è vivere»⁴⁴⁷ e in cui «tutto vuol essere comodo e pronto»,⁴⁴⁸ il reporter si sofferma nel descrivere con attenzione i luoghi deputati alla partenza e annota come essi si caratterizzino per un organizzazione così efficiente da risultare asettici, non ammettendo alcun tipo di emozione e di sentimento legato alla perdita, all'allontanamento o al ritorno a casa.

⁴⁴⁵ Ivi, pp. 113-114

⁴⁴⁶ Ivi, pp. 110-115

⁴⁴⁷ Ivi, p. 64

⁴⁴⁸ Ivi, p. 65

Il primo di questi luoghi ad essere descritto è la stazione ferroviaria: se in Europa, il viaggiatore può attendere l'arrivo del treno in compagnia dei propri parenti e amici e una gran folla di curiosi anima i binari, in America non solo il binario ma l'intera stazione è accessibile soltanto a chi deve partire e ciascun accesso viene controllato e regolato dal capostazione; si crea quindi una netta separazione tra l'area esterna a cui chiunque può accedere e quella deputata alla partenza il cui ingresso è riservato esclusivamente ai fruitori di quel servizio.

Queste entrate sono relativamente basse e in penombra; non c'è spettacolo di arcate né parate di treni in prospettiva a perdita d'occhio sotto folgorazione di lampade ad arco. Voi non vedete che il vostro treno, sto per dire la vostra vettura; e anch'esso non è molto eminente, il binario in trincea abbassando il predellino al livello del marciapiede. Poca gente: quelli che partono, o pochi più. Non ci sono biglietti d'ingresso ai binari, e ogni volta occorre il permesso del capostazione o di chi per lui. Giornali, riviste, vettovaglie, bevande, se ne avete bisogno: ve ne siete forniti nell'atrio, nei colonnati aperti a tutti. Qui nulla di tutto ciò; qui una sola operazione si compie: partire. Essa avviene all'istante prefisso, senza trambusto, senza drammi emotivi, quasi senza rumore: un semplice stacco.⁴⁴⁹

Il secondo mezzo di trasporto a suscitare la curiosità del reporter è quello del *subway*: in questo caso, l'ingresso alla sotterranea è regolato da una macchina; per poterne descrivere l'efficacia e la rapidità, il narratore si serve di periodi brevi, spesso formati da una sola frase oppure legati tra loro tramite asindeto:

Nel subway si entra mettendo il nickel nello scatto di una rota; la classe è unica; quattro i binari, due per direzione: treni accelerati e treni diretti; infine, le gallerie sono di cemento armato. Le fitte travature di acciaio propagano il rombo dei treni, lo ripercuotono con effetto di crollo ciclopico. E nell'interno dei vagoni in corsa, per parlare col proprio vicino bisogna urlare.⁴⁵⁰

Il *subway* viene descritto dal viaggiatore attraverso una definizione che non delinea soltanto il significato del termine ma mette in luce anche la composizione della parola: «la ferrovia sotterranea, la metropolitana di New York. *Sub-way*. Sottovia».⁴⁵¹ Questa nota lessicografica sembra sottintendere, ancora una volta, un raffronto tra l'inglese anglosassone e quello americano: la più antica metropolitana è, infatti, quella di Londra

⁴⁴⁹ IVI, p. 63

⁴⁵⁰ M. SOLDATI, *America primo amore*, pp. 90-91

⁴⁵¹ IVI, p. 90

la cui prima linea venne inaugurata nel 1863; a colpire è la differenza terminologica così che, se in Gran Bretagna la metropolitana è chiamata *underground*, in America essa prende il nome di *subway*, termine che, unendo un suffisso di derivazione latina con una parola inglese, diventa il riflesso della mescolanza razziale che avviene nella sotterranea newyorkese, nel testo si legge infatti:

I poveri e i ricchi (col traffico di New York il milionario se ha fretta va in *subway*); i bianchi e i neri; gli ariani e gli ebrei; i puliti e gli sporchi; le femminine e i maschi; tutti insieme, tutti insaccati; schiacciati, sbattuti sotto terra a cento chilometri all'ora.⁴⁵²

Il desiderio o meglio la necessità di spostarsi velocemente si configura come un elemento comune ad ogni classe sociale americana così che il *subway* diventa l'unico luogo dove il *melting-pot* si realizza a tutti gli effetti. Negli altri mezzi di trasporto pubblico vengono osservate precise regole di disposizione dei passeggeri che mettono in evidenza in che modo la segregazione razziale venisse perpetuata:

Da Washington a Charleston, nel Carolina del Sud, sono circa millecento chilometri, pari a venti ore d'autobus [...] Passato Raleigh, anche la maggior parte dei negri erano scesi qua e là alle loro sedi rurali. I rimasti, beatamente, dormivano nei posti in fondo, dove i negri sono obbligati a tenersi. Chè questo è l'ordine dei posti: le donne bianche, nelle prime file di sedili; in mezzo, come una compatta guardia del corpo, i bianchi dell'altro sesso; e dietro, maschi e femmine, la gente di colore.⁴⁵³

Tuttavia la mescolanza che si verifica nel *subway* non si configura come un segnale di una società ugualitaria: alla descrizione delle moltitudine che anima i vagoni della metropolitana, il narratore affianca l'episodio di un signora anziana schiacciata e travolta dalla folla indifferente così che appare evidente come la necessità di un movimento il più possibile rapido si configuri con un *diktat* al quale deve sottostare non solo la norma civile (come, per esempio l'attenzione verso le persone più deboli) ma anche la legge stessa.⁴⁵⁴

⁴⁵² Ivi, pp. 91-92

⁴⁵³ E. CECCHI, *America amara*, pp. 1349-1350

⁴⁵⁴ È bene ricordare come negli Stati Uniti la discriminazione razziale nei luoghi pubblici sia stata abolita soltanto nel 1964.

Una volta, rarissimo incontro a New York, vidi una vecchia uscire ultima, tentennando, dal subway di Queens. Ma la stazione era Times Square, l'ora le 5 pomeridiane. La vecchia si apprestava a varcare la fessura tra il vagone e la banchina quando la folla, forzando la catena degli inservienti, irruppe. La poveretta fu travolta, ricacciata nel vagone, riportata sotto il fiume, defilato a Queens.⁴⁵⁵

La constatazione dell'importanza che hanno la presenza delle macchine e la volontà di lesinare il tempo all'interno della nuova società spinge il viaggiatore a visitare uno dei luoghi simbolo degli Stati Uniti da dove ha avuto inizio questa mutazione: la fabbrica fordista. Essa è infatti simbolo della meccanizzazione dell'attività produttiva che ha portato l'economia americana in primo luogo a sviluppare il settore secondario a discapito di quello primario, in secondo luogo ad un allargamento della superficie occupata dalle metropoli; infine ad una emigrazione interna dalla campagna alla città. La critica del viaggiatore nei confronti del fordismo nasce dalla consapevolezza che la principale causa della crisi del 1929 sia da individuare nell'anteposizione del profitto alle condizioni sociali della popolazione.

Ma poi con l'avvento della macchina il contadino finì veramente di urbanizzarsi: da locale l'economia rurale diventò intercontinentale, le macchine sostituirono le braccia, il contadino ebbe la radio, l'automobile, la ghiacciaia e si nutrì di prodotto in scatola. L'industria sostituiva l'agricoltura, la legge del profitto valse per le terre come per le fabbriche, ci furono anche lì crisi, sovrapproduzione e disoccupazione. Così non ci furono più contadini ma cittadini che vivano in campagna e cittadini che vivevano in città. Ora ai fini dello sviluppo umano questo fenomeno è gravissimo, perché ha privato gli Stati Uniti di quella classe solida e profonda che è in ogni paese la classe dei contadini.⁴⁵⁶

La fabbrica visitata dal viaggiatore è quella di Edgewater nello Stato del New Jersey, costruita nel 1929; essa viene definita come la «più moderna e perfezionata officina di montaggio (*assembly plant*) della Ford Motor Company»⁴⁵⁷ e lo scopo della visita viene genericamente identificato nella volontà di «ved[er]ne] uno in azione dopo aver tanto sentito discorrere di questi mostri industriali che inghiottono ferraccio e rispuntano un'automobile con i fari accesi»⁴⁵⁸. Come nel caso della discesa alla sala motori, uno

⁴⁵⁵ Ivi, pp. 95-96

⁴⁵⁶ A. MORAVIA, *Stati Uniti. 1936*, p. 132. Cfr. G.A. BORGESE, *Atlante americano*, p. 118: «Raro è vedere un contadino; questa terra, tutta a macchina, pare si coltivi da sé».

⁴⁵⁷ E. CECCHI, *America amara*, p. 1141

⁴⁵⁸ Ivi, p. 1141

dei modelli che sottendono la descrizione è quello dantesco: il viaggiatore viene affiancato da una guida⁴⁵⁹ che lo accompagna per tutta la durata del percorso. Nonostante questa presenza umana, nella descrizione prevale l'elemento artificiale della macchina che si identifica non soltanto con quelle in funzione alla catena di montaggio ma anche con le automobili che ivi vengono assemblate. L'immagine della macchina che costruisce un'altra macchina viene rafforzata dal narratore che personalizza le automobili in costruzione facendo emergere una logica per la quale se un elemento artificiale viene realizzato da un altro elemento artificiale è come se il primo si costruisse da sé.

Mentre il guscio prosegue la sua strada e gli vengono adattati gli sportelli [...] Poi il telaio e delle ruote svoltano in un altro binario; e il guscio della carrozzeria viene inondato di acqua bollente e lavato da cima a fondo. Rallentando, si asciuga in una specie di forno. Uscito dal forno, cammina nella spruzzaglia delle pompe [...] Scendiamo ad aspettarle [...] Al piano di sotto, per loro conto, son già calati i telai, e sfilano sul binario mobile. Viene innestato il volante e il gruppo di freni. Poi la processione s'indugia [...] E ormai le due metà d'ogni vettura s'incontrano per non separarsi più. Le vetture senza magagne vanno difilato ai magazzini deposito o al reparto spedizioni. Alcune rimangono in disparte, come scolari cattivelli, che la maestra trattiene un'oretta, dopo scuola.⁴⁶⁰

Se al momento dell'ingresso nella fabbrica, questa veniva vista come «un mostro [che] apre i denti»⁴⁶¹, durante la visita, il viaggiatore sembra sospendere momentaneamente il suo giudizio; tuttavia a mano a mano che la descrizione del processo di produzione va avanti, emerge con chiarezza una contraddizione. In primo luogo, egli, nell'identificare lo stabilimento di Edgewater, mette in evidenza come esso sia uno dei più grandi negli Stati Uniti e che ivi «vi lavorano cinquemila operai»⁴⁶²; in secondo luogo, confrontando

⁴⁵⁹ Cfr. IVI, p. 1141: «Vi consegnano a una guida [...] La cosa, esattamente, succede così. Accostandovi alla saracinesca d'uno degli ingressi, vi sembra che non ci sia nessuno e di non esser veduti da nessuno. Invece, al momento preciso, la saracinesca si solleva a lasciarvi passare; e subito si richiude, silenziosamente. Si ha il senso d'una presenza invisibile, come davanti alle feritoie d'un castello»

⁴⁶⁰ IVI, p. 1144

⁴⁶¹ IVI, p. 1141. L'immagine richiama alla memoria *Metropolis* di Fritz Lang (1927) quando, in seguito ad una esplosione, Freder, il protagonista, stordito dai fumi tossici vede la macchina come un mostro con le fauci spalancate a cui vengono dati in pasto gli operai, vittime sacrificali.

⁴⁶² IVI, p. 1141

la sua esperienza con quella rappresentata in *A me la libertà* e in *Tempi moderni*, scrive:⁴⁶³

In due celebri film, René Clair e Charlie Chaplin vollero offrire la propria interpretazione dei procedimenti tecnici di uno stabilimento di montaggio. Lo schema ideologico di tali procedimenti è ripreso, nei film, con evidenza innegabile. [...] Il concetto delle operazioni, nel vero, più o meno corrisponde a codesto. Ma con la differenza che corre fra il diagramma di un processo biologico e la realtà di questo processo [...] Nel vero, dentro a quei cerchietti e a quelle equazioni, c'è posto magari per le poesie della *Vita Nova* e per il secondo atto del *Tristano*.⁴⁶⁴

Questi due elementi sembrano contrastare con la personalizzazione delle automobili in costruzione così che viene da chiedersi non solo dove si collochi all'interno della fabbrica il lavoro operaio ma anche dove sia lo spazio «per le poesie della *Vita Nova* e per il secondo atto del *Tristano*». Nell'unica annotazione che contiene il riferimento al lavoro dell'uomo all'interno della fabbrica, si legge: «Tre operai, il viso coperto di maschere, li saldano alla fiamma ossidrica, con una manovra che non richiede che tre minuti.»⁴⁶⁵

La contraddizione è evidente: su cinquemila operai, soltanto tre agiscono direttamente sull'oggetto che si sta producendo ed è facile supporre che i restanti si adoperino, come gli operai della zona motori, a servizio delle macchine; inoltre sia il volto coperto da una maschera metallica che la rapidità di esecuzione sembrano alludere ad una perdita di umanità nel lavoro. Nonostante questa incoerenza, il viaggiatore prosegue affermando:

Piuttosto che ai geometrici e allucinatori automatismi di Clair e di Chaplin, si pensa alla ferratura e bardatura di un cavallo. Uno lo regge alla cavezza, e uno lima il sovrappiù dell'ugna. Quest'altro ribatte il ferro sopra all'incudine, e lo porge al compagno che aspetta con la zampa dell'animale posata sul grembiulone di cuoio. Poco più in là, pareggiano al cavallo la coda, gli infilano la testiera, gli buttano in groppa la sella.⁴⁶⁶

⁴⁶³ Il riferimento è a: *A me la libertà* (*À nous la liberté*), CLAIR René, Francia, 1931 ; *Tempi moderni* (*Modern Times*), CHAPLIN Charlie, USA, 1936

⁴⁶⁴ IVI, p. 1142

⁴⁶⁵ IVI, p. 1142

⁴⁶⁶ IVI, p. 1143

Il paragone tra la catena di montaggio e la ferratura del cavallo risulta quanto mai inconsueto in primo luogo perché altrove il viaggiatore stesso aveva registrato con stupore l'assenza di cavalli negli Stati Uniti,⁴⁶⁷ in secondo luogo perché le operazioni descritte, pur nella loro successione, sono eseguite da uomini e in modo non meccanico laddove nella fabbrica fordista esse sono di esclusivo appannaggio delle macchine; infine perché lo stesso Ford, come riporta il viaggiatore, aveva dichiarato di aver preso ispirazione dai macelli di Chicago.⁴⁶⁸

L'impossibilità di formulare un giudizio su quanto appena annotato viene affermata dal viaggiatore stesso al termine della sua visita:

Guardando ben bene, si tratta d'una democrazia che ancor vegeta, e polemizza, sull'impianto economico costruito da questi fieri individualisti che, con tutti i loro difetti, almeno però hanno funzionato, per se stessi e per la nazione. È facile illudersi di supplire un nuovo sistema di produzione e di distribuzione, altrettanto efficiente, offrendo voti alle elezioni presidenziali ed applaudendo Stalin, quando, nelle parate dinanzi al Cremlino, appare sugli schermi cinematografici. Pur troppo, in che modo e con quali conseguenze questo nuovo sistema non sarà riuscito a coordinarsi né a funzionare, lo vedranno soltanto i nostri nipoti, fra cinquant'anni, alla prova dei fatti.⁴⁶⁹

La potenza economica degli Stati Uniti che li ha portati ad essere «un paese dove tutto è comodo e pronto»⁴⁷⁰ si fonda sulle innovazioni della tecnica e sul lavoro dei singoli così che, dietro all'apparenza di una società collettivista e democratica, si nasconde non solo una forte tendenza all'individualismo ma anche una grande aspirazione al predominio sulla comunità:

Strano a dirsi, il collettivismo americano sboccia da un esasperato individualismo; ed è inseguendo un ideale di libertà assoluta che gli Americani hanno ottenuto risultati affatto opposti a quelli che perseguivano. Intanto basta dare un'occhiata a tutta la legislazione degli Stati Uniti per accorgersi come essa sia stata fatta principalmente con lo scopo di proteggere l'individuo contro

⁴⁶⁷ Cfr. G.A. BORGESE, *Atlante americano*, p. 118: «Forse il tratto distintivo è l'assenza del cavallo, questo sfortunatissimo fra gli animali in America: dove giunse ben tardi, importato dagli esploratori europei, e donde sparisce prima che in ogni dove, messo in fuga da venti milioni di automobili».

⁴⁶⁸ E. CECCHI, *America amara*, p. 1137: «Altro principio di Ford è che “non l'uomo vada al lavoro, ma il lavoro vada all'uomo”. La macchina nasce e si compone in movimento continuo, viaggiando ad altezza del petto dell'operaio, con un ritmo calcolato e implacabile, su appositi carrelli. Ogni operaio ha un'unica mansione, e non adopera che un unico arnese. È una pratica che a Ford venne suggerita da quanto si faceva nei macelli di Chicago; dove le carcasse dei buoi, appese a una cremagliera in movimento, passavano sotto il coltello degli squartatori».

⁴⁶⁹ *IVI*, p. 1145

⁴⁷⁰ G.A. BORGESE, *Atlante americano*, p. 65

gli abusi e gli arbitri dei governi e delle leggi. Anzi l'individuo in America è talmente protetto, e quella legislazione così scrupolosamente rispettata, che gli abusi e gli arbitri sono quasi sempre commessi dall'individuo a danno della comunità; la quale tuttavia è tanto permeata di concetti individualistici che preferisce soffrire piuttosto che ricorrere a quei provvedimenti, in verità molto semplici, che potrebbero mettere riparo alle infrazioni più flagranti e intollerabili.⁴⁷¹

Un altro elemento sociale di cui la fabbrica fordista si configura come simbolo è il consumismo di massa. Nel racconto della genesi delle industrie Ford emerge con chiarezza la differenza tra questo imprenditore e «*the robber barons*»,⁴⁷² ovvero quelle famiglie che avevano fondato il loro impero finanziario cinquant'anni prima, «nel quarantennio fra la Guerra Civile e il finire dell'Ottocento»⁴⁷³. In quest'ultimo caso infatti:

Furono esse che misero in valore le sterminate risorse naturali americane, che costruirono le grandi ferrovie ed attrezzarono industrialmente il paese. Avendo reso al paese tutti questi benefizi inapprezzabili, sarebbe troppo pretendere che poi non l'avessero anche derubato [...] È un sistema creato da uomini siffatti, per i quali la potenza politica non fu che uno strumento e corollario della personale potenza finanziaria.⁴⁷⁴

Nel costruire il proprio impero, Henry Ford aveva tenuto conto non solo delle risorse del territorio ma anche del desiderio di benessere dell'uomo americano espresso dall'acquisto di oggetti che, prima degli anni Dieci, erano di esclusivo appannaggio della fascia sociale più alta.

Il segreto del successo di Ford fu nell'aver capito a tempo che all'automobile si riservava altro avvenire che quello d'un oggetto sportivo o di lusso [...] Ford si propose di «servire» il pubblico più numeroso, vendendogli la macchina migliore al prezzo più basso.⁴⁷⁵

⁴⁷¹ A. MORAVIA, *Stati Uniti. 1936*, p. 149

⁴⁷² E. CECCHI, *America amara*, p. 1133

⁴⁷³ *IVI*, p. 1133

⁴⁷⁴ *IVI*, p. 1133

⁴⁷⁵ *IVI*, pp. 1135-1136

Anche all'interno della fabbrica venne sfruttata l'aspirazione ad una ricchezza così da creare un sistema chiuso e autosufficiente⁴⁷⁶, tuttavia gran parte della paga ritorna alla fabbrica, infatti:

Una parte di questi guadagni privilegiati sia subito ripresa, in una rotazione obbligatoria, dal prezzo dei generi di prima necessità venduti negli spacci annessi alle fabbriche, dall'alta pigione degli alloggi e da tutto un sistema di vita più costosa, che si creava intorno agli stabilimenti fordiani.⁴⁷⁷

Nel «paese del lusso per tutti»,⁴⁷⁸ proprio per rendere il lusso accessibile a tutti, non è più possibile «pensa[re] a idilli, a pause»: ⁴⁷⁹ le modalità della produzione hanno invaso anche la sfera privata dell'uomo così che ogni operazione, anche la più intima e banale, si svolge in maniera automatica e meccanica in nome della funzionalità e dell'efficienza: è il caso del rapporto degli americani con il cibo. Il narratore, consapevole della reazione che questa trattazione poteva avere nel lettore, cerca una giustificazione nell'attenzione riservata in letteratura e in filosofia al tema del cibo: la materia trattata viene così nobilitata attraverso i riferimenti al personaggio di Ciaccio⁴⁸⁰ e a Nietzsche il quale in *Ecce Homo* evidenzia come l'alimentazione, il clima e il luogo influenzino il metabolismo dell'uomo e, di conseguenza, la sua attività lavorativa:⁴⁸¹

Allor ci torna in mente Nietzsche, quando un po' esageratamente misurava le civiltà dai loro risultati gastronomici. Allora, anche a non essere golosi come Ciaccio, si pensa a un pranzo parigino, magari un po' più schietto; a un desinare

⁴⁷⁶ Cfr. *IVI*, p. 1136: «Nel 1914, la paga minima, alle officine Ford, era di cinque dollari per otto ore di lavoro; ed era salita ad una media di otto dollari, nel 1926».

⁴⁷⁷ *IVI*, pp. 1138-1139

⁴⁷⁸ A. MORAVIA, *Stati Uniti. 1936*, p. 118

⁴⁷⁹ G.A. BORGESSE, *Atlante americano*, p. 52

⁴⁸⁰ La figura di Ciaccio si ritrova in D. ALIGHIERI, *Inferno*, VI, vv. 34-93 («Voi cittadini mi chiamaste Ciaccio:/ per la dannosa colpa de la gola, / come tu vedi, a la pioggia mi fiacco.») e in Boccaccio, *Esposizioni*, VI, litt. 25: «Fu costui uomo non del tutto di corte; ma, per ciò che poco avea da spendere ed erasi, come egli stesso dice, dato del tutto al vizio della gola, era morditore e le sue usanze erano sempre co' gentili uomini e ricchi, e massimamente con quelli che splendidamente e delicatamente mangiavano e beveano, da' quali se chiamato era a mangiare, v'andava, e similmente, se invitato non era, esso medesimo s'invitava, ed era per questo vizio notissimo uomo a tutti i Fiorentini. Senza che, fuor di questo, egli era costumato uomo, secondo la sua condizione, ed eloquente e affabile e di buon sentimento; per le quali cose era assai volentieri da qualunque uomo ricevuto.»

⁴⁸¹ F. NIETZSCHE, *Ecce Homo. Come si diventa ciò che si è*, Milano, Adelphi, p. 37 «Al problema dell'alimentazione è strettamente unito il problema del *luogo* e del *clima*. Nessuno è libero di vivere dappertutto; e chi deve realizzare grandi compiti, che esigono tutta la sua forza, ha qui una possibilità di scelta molto limitata. L'influsso del clima sul *metabolismo*, i suoi impedimenti, le sue accelerazioni hanno tanto peso che una mossa falsa nella scelta del luogo e del clima non solo può estraniare qualcuno dal suo compito, ma addirittura nasconderglielo: egli non lo scorgerà mai.»

fiorentino, magari un po' più ricco. Della civiltà gli Americani possiedono tutte le virtù; non ne possiedono ancora abbastanza dilette, diciamo così, artistici.⁴⁸²

Se in Italia, il *mettersi a tavola* diventa il simbolo di familiarità e di condivisione; in America, esso si svolge in modo asettico e razionale così che il *drug-store* assume le fattezze di una sala operatoria e il cibo viene pensato non per essere gradevole e soddisfare il palato quanto piuttosto per fornire l'energia necessaria allo svolgimento dell'attività lavorativa quotidiana.

Cominciamo dal “drug store”, la farmacia americana dove si mangia e si possono comprare profumi sveglie e libri di filosofia. Entro in un risucchio delle porte avido, vado a sedermi al banco di zinco sopra un seggiolino di metallo cromato; uno di quei seggiolini così insoliti ed eleganti nei bar italiani, così comuni e collettivi in America. L'uomo del bar vestito di bianco come un infermiere passa rapidamente uno strofinaccio sullo zinco e poi con una agilità di giocoliere estrae da sotto il banco e mi posa dinanzi prima una minestra di patate in una ciotolina di due cucchiainate, poi una bisteccina grande come mezzo dollaro, finalmente una fetta di torta di mele insieme col caffè; ma il negro accanto a me si sfama con un sandwich al burro di noccioline del Brasile; e altri lungo il banco, fedeli alle vitamine “a” e “b”, bevono bicchieri di latte e miscele di pomodoro [...] Questo pasto frettoloso, divorato tra gli odori mescolati e inconciliabili della farmacia e della cucina, lascia una digestione stupita: si dubita di aver mangiato, si paga alla cassa con l'impressione di aver comperato uno spazzolino da denti oppure un pezzo di sapone piuttosto che di essersi nutriti. Ma dove trovare il tempo per dubitare e per pensare?⁴⁸³

La suddivisione dei pasti e le diverse portate vengono descritte con attenzione: la colazione, ricca e abbondante, il pranzo, frettoloso e composto da piatti facili da assimilare, ed infine la cena, parca e misurata:

In genere l'americano comincia i suoi pasti principali, *lunch* e *dinner*, mangiando senza mai stancarsi un sedano crudo non condito, un paio di bellissime olive senz'olio, conservate nell'acqua, e un biscottino imburrito. Ovvero beve un bichierotto di sugo di pomodoro [...] All'antipasto, rapido e gelido, segue, quando segue la minestrina, per lo più passata: una o due cucchiainate. Poi viene il piatto forte, anch'esso debolino molte volte; sorretto, come si può, dai contorni: un nuvolotto di patate di purea, e un campionario di vegetali di stagione, a cui la pura e nuda cottura ha tolto colore e dato la mollezza. Abituarsi al primo dei quattro pasti, alla colazione di prima mattina, è ben facile. Esso è il migliore di tutti, il trionfo delle egregie materie prime: latte, uova, caffè, lardo, burro, cereali depurati e alleggeriti fino al massimo di

⁴⁸² IVI, p. 199

⁴⁸³ A. MORAVIA, *Stati Uniti*. 1936, pp. 126-127

assimilabilità, arance senza semi, *grapefruit* condito di zucchero; né mancano vere e proprie leccornie come i panini fini col sugo d'acero dolce.⁴⁸⁴

La differenza con la dieta italiana, nonostante sia manifesta, viene resa esplicita dal viaggiatore:

Questo pure, anzi questo soprattutto, è tipico del loro modo di mangiare, che è un modo di vivere. Da noi tutto l'appetito della giornata, tenuto a bada, mira al pranzo serale, premio e conclusione del lavoro; da essi si soddisfa in gran parte nel primo pasto del mattino, preparativo, combustibile per il lavoro. Perché noi vorremmo sempre godere i risultati dell'energia; ed essi invece amano vivere nell'energia, anche nuda di scopi.⁴⁸⁵

Questo confronto rende evidente il primo motivo per il quale il reporter ha scelto di dedicare così tanto spazio alla descrizione degli usi gastronomici: nel cibo, gli americani vedono soltanto uno strumento per nutrirsi, operazione necessaria affinché essi stessi possano essere produttivi; in Italia invece il sedersi a tavola viene visto come una conseguenza (e non una causa) del proprio lavoro, un modo attraverso cui assolvere la punizione divina scaturita dal peccato originale.⁴⁸⁶

Tuttavia non è solo la composizione delle portate a testimoniare la ricerca di efficienza degli americani ma anche la stessa preparazione del cibo che, concretizzandosi di fatto nell'apertura di barattoli e di scatolette, mette in evidenza l'intento al risparmiare tempo e fatica:

La dattilografa americana esce dall'ufficio alle quattro e mezzo del pomeriggio, tutt'al più alle cinque. Mezz'ora di tram: alle cinque e mezzo è a casa. Subito aiuta la mamma a cucinare, nella cucina molto simile a una sala operatoria: con una scatola di spaghetti bell'e cotti e conditi; una seconda scatola di pollo preparato in béchamelle; e una terza scatola di spinaci allessati. Non si sporca le mani. Non deve sorvegliare il bollitor dell'acqua. Né dosare le salse. Le preoccupazioni culinarie sono ridotte al minimo. E alle sette la famiglia ha già pranzato e i piatti finiscono di lavarsi da sé nella macchina apposita. Ma del tempo così risparmiato, dell'energia così salvata, che cosa fa la poveretta? Un grande solitudine la circonda.⁴⁸⁷

⁴⁸⁴ Ivi, pp. 196-199.

⁴⁸⁵ G.A. BORGESE, *Atlante americano*, p. 199

⁴⁸⁶ Cfr. Bibbia, *Genesi*, 18: «Con fatica ne trarrai il nutrimento, tutti i giorni della tua vita. Spine e cardi ti germoglierà e tu mangerai l'erba dei campi. Con sudore del tuo volto / mangerai il pane»

⁴⁸⁷ M. SOLDATI, *America primo amore*, p. 199

La meccanicità della preparazione viene sperimentata in prima persona dal viaggiatore quando le ristrettezze economiche lo costringono a lavorare, per un breve periodo, in una squallida tavola calda la cui intera organizzazione mira non tanto alla preparazione di cibi saporiti quanto a far soldi.

Ma il Ramo d'Oro era il peggior ristorante di Columbia: dove si davano convegno, misteriosamente, le figure più abiette del campus; dove si ammannivano i cibi più abominevoli [...] Che freddo, che sporcizia! E che odore: frutta marcia, burro rancido, scolatura di piatti [...] Sempre per economia, il padrone possedeva soltanto tre dozzine di coperti: ed erano le stesse che, nel giro di due ore, servivano al breakfast di cento, centocinquanta clienti.⁴⁸⁸

Lo stesso viaggiatore si rappresenta come un ingranaggio, come un automa che passa da una mansione all'altra senza badare allo svolgimento del proprio lavoro quanto al *far presto*:⁴⁸⁹ egli, proprio come gli operai della nave e quelli delle industrie Ford, finisce per lavorare a servizio di una macchina, una vecchia lavastoviglie che, per via dei movimenti incontrollabili e instabili, viene personalizzata in una figura anziana afflitta da «fremiti» e da «tremori».

Rompo il ghiaccio con quanta forza ho [...] Questo lavoro non deve durare più di dieci minuti. Lo ha detto il padrone. Perché poi bisogna subito tagliare i meloni. E dai e ridai, scaglia la sbarra, picchia, martella, suda, bestemmia: in dieci minuti il ghiaccio era fatto, afferravo il coltello e il primo melone. [...] E i meloni [...] dovevano esser pronti, tagliati e puliti, ciascuno sul suo piattino con interno un po' di ghiaccio, in soli cinque minuti [...] Poi, passavo alla macchina per lavare i piatti. Era un ordigno dei tempi di Roosevelt il vecchio. Ingombrante, rugginosa, tutta rappezzature, fili di ferro, griglie, lamine, tubi di latta: fumava, tremava, scoppiettava, fremeva, come una Ford di Buster Keaton.⁴⁹⁰

Nonostante la scarsa importanza che il cibo ricopre all'interno della cultura americana, l'integrazione all'interno della nuova società passa anche attraverso esso: i piatti della tradizione americana, al pari dell'automobile, dei *jeans* e degli elettrodomestici, hanno contribuito a diffondere il mito americano nel mondo; così viaggiatore, come qualsiasi altro migrante, si ritrova a guardare con stupore le vetrine di una tavola calda dove

⁴⁸⁸ IVI, pp. 143-148

⁴⁸⁹ Cfr. IVI, p.147: «Ma anche qui c'era furia. Mentre la macchina funzionava, non dovevo perder tempo».

⁴⁹⁰ IVI, pp. 145-147

vengono serviti i *pancake*, una sorta di frittelle che egli aveva avuto modo di conoscere attraverso il cinema – nel testo di fa riferimento ancora ad un film di Chaplin, *The kid* (*Il monello*) del 1921:

E così, entrare in un drug-store di Times Square, bere un perfido ice-cream-soda al malto, spesso, indigesto, dolce alla nausea: pareva a me di entrare nel triclinio di Giove, bere il nettare; e il giovane barista che me lo ammanniva, lisce braccia nude, volto glabro e vizioso, rude corpo fasciato di bianco, era per me un inarrivabile Ganimede [...] E i primi tempi, le frittelle, nonostante il crescente desiderio, non mi azzardavo a gustarle. Avevo paura di far brutta figura di fronte alla cameriera, di non saperle mangiare secondo le regole [...] Ci vollero mesi perché mi ricordassi di aver veduto più volte le medesime frittelle nel *Monello*, colazione a Charlot ed a Jackie Coogan. Mi sembravano cibo proibito. E forse rimandavo di assaggiarle perché sentivo che avrei distrutto il loro incanto.⁴⁹¹

Attraverso il riferimento biblico al «cibo proibito»,⁴⁹² il narratore instaura un paragone per il quale mangiare le frittelle equivale a mettere alla prova il mito americano verificandone l'autenticità; il richiamo alla mela di Adamo e di Eva sembra sottintendere un esito sfavorevole così che il sogno del viaggiatore si carica di un presagio negativo. Ciò nonostante, l'integrazione all'interno della nuova società passa anche attraverso l'assimilazione della cultura gastronomica americana: il cibo, così come gli Stati Uniti in generale, potrà anche risultare sgradevole, tuttavia adattarsi ad esso significa compiere un importante passo per entrare a far parte del *melting-pot* e per continuare a coltivare il proprio sogno americano:

Quest'uso (assai recente e nato pochi anni fa dal legittimo desiderio di non buttare al concio troppi pomodoro marci) da principio fa orrore al forestiero, come un beveraggio di sangue; in un secondo tempo gli ripugna; infine gli piace; e questo, del sugo di pomodoro, è l'*experimentum crucis* dell'americanizzazione.⁴⁹³

Un terzo aspetto era stato anticipato nella chiusa di una precedente citazione: «Ma del tempo così risparmiato, dell'energia così salvata, che cosa fa la poveretta? Un grande

⁴⁹¹ M. SOLDATI, *America primo amore*, pp. 258-259

⁴⁹² L'identificazione con il benessere derivato dalle macchine e quello biblico del Paradiso terrestre era già stata utilizzata in *Metropolis* di Fritz Lang (1927) dove la ricchezza della nuova civiltà trova la sua più alta espressione nella creazione dell'Eterno Giardino.

⁴⁹³ IVI, p. 196

solitudine la circonda?». ⁴⁹⁴ Agli occhi del viaggiatore, l'elemento che manca maggiormente all'interno della società americana è il tempo dedicato alla condivisione, alla creazione di rapporti interpersonali, momento che spesso, in Italia, veniva associato al pasto inteso quindi non come nutrimento ma bensì come comunione.

Quest'assenza emerge con chiarezza se si confrontano tre incontri che il viaggiatore ha davanti al desco apparecchiato. Il primo lo vede a tavola con una ragazza della quale il narratore rende noti soltanto due elementi che ella condivide con il viaggiatore (la condizione di straniera e il desiderio di colmare la nostalgia di casa attraverso la ricerca di sapori famigliari); la relazione tra i due nasce quindi dalla comune volontà di colmare il senso di vuoto e di perdita scaturito dalla lontananza dal proprio paese d'origine. La ricerca si rivelerà vana non solo perché banalmente essi non troveranno nessuna pietanza paragonabile a quelle dell'infanzia, ma soprattutto perché il cibo, da solo, si rivela una categoria insufficiente a contrastare l'assenza della propria terra.

La donna americana alla quale avevo chiesto vita nuova si rivelava ogni giorno più gretta. Quasi tutti i nostri discorsi erano sui cibi. Si cambiava sempre di ristorante e ogni volta, al principio del pasto, grazie all'appetito e al nefasto ottimismo giovanile, ci pareva di avere scoperto quello che Dio fece; ma alla seconda portata, alla terza portata ci accorgevamo che erano, al solito, porcherie, e cominciavo a evocare nostalgicamente [...] gli spaghetti espressi di un'osteria romana o il risotto di casa mia.⁴⁹⁵

L'amarezza di questo primo incontro è riscontrabile in un secondo episodio: poche settimane dopo il suo sbarco a New York, il viaggiatore si reca a pranzo presso una famiglia di italo-americani il cui contatto gli era stato fornito da un conoscente in Italia.⁴⁹⁶ La delusione nel vedere come l'identità originaria sia andata perduta passa attraverso la descrizione della diversa percezione che del vino hanno l'ospite e il padrone di casa.

Frattanto il padre con un lungo elogio dei vini e dei liquori *fatti in casa*, mi offrì, come aperitivo, certo *anse*, anisetta ch'egli stesso aveva confezionato.

⁴⁹⁴ M. SOLDATI, *America primo amore*, p. 199

⁴⁹⁵ *IVI*, p. 116

⁴⁹⁶ *IVI*, p. 57: «Ma non ci vollero sei mesi. Duo o tre settimane dopo il mio sbarco a New York, l'ingenuo rispetto che avevo degli italo-americani subiva un colpo decisivo. Un paleologo valente, un frate nell'ordine dei Predicatori di San Domenico, mi aveva dato, pochi giorni prima della mia partenza, commendatizia per una sua sorella che abitava a New York: Mrs. H. J. Costantino, 2214, Humboldt, Avenue, Bronx.»

Assaggiato un sorso, temei di restare avvelenato; e non curando cortesia posai il bicchiere senza bere oltre. Lo stesso accadde col vino a tavola. E mi stupiva come un italiano avesse perduto a quel punto il ricordo del gusto del vino. Mr. Costantino ingoiò almeno un litro di quella porcheria. Suggestione finché si vuole: orgoglio di negare che l'America manchi di qualcosa; ma quella era deformazione dei sensi, decadenza fisiologica.⁴⁹⁷

La frase di chiusura lascia intendere come la frustrazione non sia dovuta solo alla qualità del cibo che gli viene offerto: se nel primo incontro, la mancata creazione di complicità tra i due commensali poteva essere giustificata dalla diversa nazionalità; in questo caso, ospite e padrone, pur essendo entrambi di origine italiana, sembrano non avere nulla in comune; Mr. Costantino infatti, nell'inseguire il suo sogno americano, ha finito per dimenticare la sua identità prima.

Con rammarico, il narratore sottolinea la mancanza di radici della famiglia italo-americana: la madrepatria lontana è per loro soltanto un insieme di canzoni e di motti che, di fatto, ne compongono lo stereotipo; mentre la nuova appartenenza si esprime attraverso il possesso di oggetti quotidiani, di massa, privi di valore economico e affettivo:

E mentre così incerto sostavo qualche cosa scattò nell'interno della casa, cominciai a grattare regolarmente; e con improvviso strazio un grammofono attaccò: *Vide o mare quan'è bello / Spira tantu sentimento*. Mr. and Mrs. Costantino, nell'attesa dell'ospite che arrivava fresco fresco *from Italy*, si preparavano a riceverlo ricaricando col vecchio grammofono la vecchia atmosfera *italiana*: di quella Italia anglo-americana di *Sole mio* e *Turna a Surriento* che non ci lasciava, che ci dava *stu turmiento* appena fuori d'Italia.⁴⁹⁸

Mr. Costantino [...] mi mostrò colle dita lo spessore del giornale, insistendo soddisfatto: «You see, nun tenete di chiste jurnale in Italia» e volgendosi ai ragazzi: «They have'nt got a Sunday Paper over there». Il Sunday Paper, il giornale della domenica, è, coi grattacieli e gli ananassi e le automobili a poco prezzo, l'argomento preferito di chi è deciso a contentarsi dell'America [...] Quante domeniche mattine incontrai immigrati antichi e recenti con lo scartafaccio multicolore sottobraccio e una smorfia di beatitudine sul volto: *in Italia questo non c'è*. Se Dio vuole!⁴⁹⁹

La consapevolezza di che cosa davvero fosse mancato in questi due incontri emerge con chiarezza solo dal confronto con un terzo momento. La narrazione si apre con il

⁴⁹⁷ IVI, p. 67

⁴⁹⁸ IVI, pp. 62-63

⁴⁹⁹ IVI, pp. 68-69

viaggiatore che, per combattere la noia e l'apatia di un weekend passato in solitudine nella propria stanza d'albergo a Chicago, cerca nell'elenco telefonico un possibile parente; nella lista spicca il nome di un ristorante gestito da Moses Soldati così che il viaggiatore decide di farvi visita.

Solo, senza rimedio; e non rassegnato alla solitudine [...] Eppure! Un uomo può vivere solo, solissimo; ma quando sa che intorno, invisibili, gli uomini e i luoghi gli sono amici, o almeno familiari. E gode la compagnia di qualche forte pensiero [...] Più volte già, in ore di noia, a New York, a Philadelphia, a Cincinnati, m'ero lasciato andare alla lettura dell'elenco dei telefoni, e al triste scherzo di cercarvi il mio cognome.⁵⁰⁰

Una volta giunto nel locale, egli troverà la compagnia che cercava ma non nel ristoratore bensì in un cliente, il Duca di Solimena, il quale si serve del cibo per avviare una conversazione con il nuovo avventore⁵⁰¹:

Finalmente, dalla tenda, entrò una donna sulla cinquantina, venne al mio tavolo; mi domandò, in un inglese fortemente italico, se volevo spaghetti o ravioli. Poiché esitavo, e domandavo se non ci fosse minestra in brodo, il signore del giornale interloqui: «Let me advise you to take ravioli. They are very good here. Really, I take them myself».⁵⁰²

Il cibo si configura quindi come un'occasione attraverso cui stabilire un contatto che, altrimenti, sarebbe risultato inopportuno: l'importante non tanto è che i ravioli consigliati siano davvero buoni quanto l'attenzione e l'interesse dimostrati dal Duca di Solimena nei confronti del nuovo arrivato.

«They are delicious (Sono deliziosi)», gli dissi dopo averli assaggiati anch'io, e volendo essere gentile perché mi era simpatico e mi faceva pena. Un po' sorpreso alzò lo sguardo e mi fece: «I am glad enjoy them (Sono contento che via piacciono)», e rimase qualche attimo in silenzio, fissandomi come se desiderasse attaccar discorso e se lo vietasse perché non era *bon ton*; poi, d'un tratto, umiliato forse di avermi già guardato troppo a lungo e sorridendo con quanta grazia poteva: «I beg your pardon, but you were not born in America, are'nt you? (Perdonatemi, ma voi non siete nato in America, vero?)» [...] Mi

⁵⁰⁰ IVI, pp. 177-180

⁵⁰¹ Da notare come nell'incontro con il Duca di Solimena, si ribalti la modalità d'incontro più frequente all'interno dei reportages: di solito il dialogo è cercato dal viaggiatore, mentre in questo caso è l'altro a avviare il dialogo.

⁵⁰² IVI, p. 184

trasportai con il piatto al tavolo accanto al suo, continuammo a conversare durante il pasto.⁵⁰³

Al contrario di quanto era avvenuto presso la famiglia italo-americana dove il non essere nato negli Stati Uniti aveva costituito motivo di beffe da parte dei figli nei confronti dell'ospite,⁵⁰⁴ in questo caso la comune origine italiana si configura come una *conditio sine qua non* affinché la conversazione tra i due si trasformi in uno scambio di confidenze. All'interno dell'episodio, il momento del pranzo finisce per assumere quel significato tutto italiano di condivisione e il cibo non è che l'occasione affinché ciò possa verificarsi.

Il vino, il pasto, la compagnia; finalmente potevo rompere la solitudine e il tedio. Poiché c'era qualcuno che mi ascoltava, parlavo. E parlavo sempre io. Dicevo di me, di come ero venuto in America e dell'America, e dicevo di Chicago e di New York. Abbandonato alla larga e sonora vena delle mie parole, comunicavo i pensieri che avevo rimuginato nella solitudine di quei giorni di Chicago, e dimenticavo, mentre parlavo, lo stesso Duca. Soltanto alla frutta notai l'espressione con la quale egli mi ascoltava: un sorriso tra indulgente e ammirato, uno sguardo che capiva e approvava. Sull'America, tutti i nostri giudizi concordavano.⁵⁰⁵

Inoltre, mentre Mr. Costantino si era sforzato di ricostruire l'atmosfera italiana attraverso l'esibizione di comportamenti, danze e musiche che in realtà ne costituiscono lo stereotipo, il Duca rievoca l'Italia attraverso precisi riferimenti alle città visitate in gioventù, in particolare, la conversazione si concentra su Torino:⁵⁰⁶ ancora una volta, il ricordo si lega al cibo così che le immagini del capoluogo piemontese si concretizzano nella reminiscenza delle vetrine con esposte le specialità gastronomiche.

«Mai dites-moi, vous qui venez d'Italie. Oh! L'Italie...si ous saviez combien j'y pense. Naples, Rome, Gênés, Turin. Parlatemi di Torino, i portici di via Po, u monte dj Capuccini, le *bele tote*, le *sartine*, Baratti e Milano, parlate vui!»

⁵⁰³ Ivi, pp. 184-186

⁵⁰⁴ Cfr. Ivi, pp. 64-65: «"Mario, you're still a green-horn, aren't you?" [...] "Ah. Oh. Ha detto che vui siete un green-horn." Tutti risero di nuovo, divertitissimi. [...] "Eh... vuol dire che over there... in Italia siete nu signore, ma accà vui siete nu cafone" "Nu cafone! Nu cafone!" la figliolanza scoppiò nuovamente in una gran risata e tutti, anche i più piccoli, presero a ripetersi tra di loro "Nu cafone!" [...] Si dirà che la famiglia Costantino era una massa di villani. Tutt'altro. Essi non intendevano offendermi, ma semplicemente spandere anche su me la loro gioia di sentirsi *American Citizens*»

⁵⁰⁵ Ivi, pp. 188-189

⁵⁰⁶ È opportuno sottolineare come Torino sia la città di origine dell'autore nonché protagonista dell'incontro citato, ovvero Mario Soldati.

[...] «Baratti e Milano, parlate vui!». E così dicendo socchiudeva gli occhi, sorrideva, vedeva: cosa vedeva? Vedeva certo una vetrina di Baratti, fondants paste marron–glacés, e riflesso nei cristalli il civile passeggio dei portici all'ora del vermut.⁵⁰⁷

Un altro dato interessante riguarda la lingua adottata nel dialogo, ovvero il francese: questa scelta viene giustificata dal Duca stesso il quale sottolinea come, al contrario dell'inglese e dell'italiano, questa sia l'unica parlata che egli possa associare esclusivamente al proprio luogo natale e, di conseguenza, alla propria giovinezza. Se questa affermazione, riferita all'inglese può essere compresa; essa, in relazione all'italiano, inizialmente stupisce: si rende così necessario chiarire da un lato il ruolo egemone di cui godeva il francese, soprattutto nelle famiglie altolocate, anche dopo l'Unità; dall'altro la compromissione subita dall'italiano negli Stati Uniti ad opera proprio degli italo-americani.

Ripeté che era siciliano, gentiluomo siciliano, e spiegò che ci teneva. Ma aveva da troppo perduto l'abitudine di parlare italiano. Il francese, fin da piccolo, in famiglia, a Palermo, lo aveva parlato quanto l'italiano, forse più. «Che vulete. È n'abetudini». E aveva fatto la guerra in Francia. E leggeva soltanto libri francesi. E gli italo-americani di Chicago: «Braves gens, oui, naturellement. Mais je ne peux pas vivre avec eux. Et après, ils ne parlent correctement ni l'anglais ni l'italien».⁵⁰⁸

Il confronto tra episodi permette al narratore di riflettere sul significato del *melting-pot*: nel fondersi tra di loro le culture d'origine dei migranti sembrano aver perso i tratti più caratterizzanti così che a rimanere sono gli aspetti esteriori, gli stereotipi; l'identità americana è quindi composta di tanti tasselli che soggiacciono al *diktat* della produttività e del guadagno.

In America sono affluiti come si sa emigranti di tutte le nazioni d'Europa, per tacere degli africani e degli asiatici. Emigranti, si badi, provenienti talvolta da paesi di civiltà antiche e raffinatissime come per esempio d'Italia o la Germania [...] Allo sbarco sul suolo americano tutti quegli emigranti si disfacevano della loro personalità, quasi si vorrebbero dire della loro anima, ed entravano negli Stati Uniti come unità umane allo stato grezzo, animale. E questo perché la personalità di cui l'europeo è tanto fiero, per tre quarti è composta di elementi

⁵⁰⁷ IVI, pp. 189-190

⁵⁰⁸ IVI, p. 187

culturali, religiosi, politici, sociali, tradizionali, insomma, che fuori del paese che li ha prodotti o muoiono o sono d'ingombro.⁵⁰⁹

A salvaguardare il carattere italico del Duca di Solimena è stata la mancata integrazione nella nuova società: egli non è riuscito ad entrare a far parte del sistema americano perché non ha *fatto fortuna*; la sua mancata realizzazione trova una spiegazione nell'incapacità di comprendere e di apprezzare fino in fondo l'*american way of life*. Testimone di ciò è il suo biglietto da visita dove accanto al titolo nobiliare, compare la scritta «*Wheats*» ovvero *granaglie*; il netto contrasto tra questi due elementi mette in luce la parabola discendente del personaggio. Laddove l'uso americano prevede un'esaltazione del *self-made man*, soprattutto se di estrazione sociale bassa, il Duca fa appello agli antichi natali per mascherare la condizione presente e per ridare dignità alla propria persona benché, negli Stati Uniti, al contrario che in Italia, la nobiltà senza la ricchezza non contasse nulla.

Da allora il Duca [...] aveva campato come poteva, rappresentante di commercio, e cambiando genere di affari secondo le speranze di guadagno [...] «*Wheats, je suis dan les grains, blé, ma ĩ s, orge, avoine: j'achète et je vends par compte de tierces. Intermédiaire, this is my business now, voilà mon business maintenant*».⁵¹⁰

A differenza degli scrittori e degli intellettuali della sua epoca, il reporter conosce la realtà attraverso l'esperienza diretta così che la teorizzazione di una nuova temporalità è secondaria rispetto alla descrizione delle modalità attraverso le quali essa si esprime: la comprensione della nuovo rapporto tra uomo e tempo e le differenze tra la percezione americana e quella europea può avvenire soltanto dopo la sperimentazione di alcuni aspetti dei quali l'*american way of life* si compone.

La scelta di descrivere il moto, il lavoro meccanizzato e la cucina permettono di individuare un legame tra il reportage e uno dei primi film a raccontare la nuova società, ovvero *Modern times* di Charlie Chaplin.⁵¹¹

⁵⁰⁹ A. MORAVIA, *Stati Uniti. 1936*, p. 131

⁵¹⁰ M. SOLDATI, *America primo amore in America e altri amori*, Milano, Mondadori, 2011, p. 189

⁵¹¹ A questo proposito è importante sottolineare come *Modern Times* non fosse l'unico film a mettere in dubbio il progresso scaturito dall'applicazione della tecnica; tuttavia, rispetto ai prodotti dell'espressionismo tedesco (come per esempio *Metropolis* di Fritz Lang), esso ha il merito di portare la macchina da presa dentro la fabbrica e di far conoscere al grande pubblico la struttura della catena di montaggio.

Il film si apre con l'uscita dal *subway* di una massa composta da operai, impiegati e dirigenti; in seguito il racconto della modernità si sposta in fabbrica dove Charlot viene ritratto prima come operaio alla catena di montaggio e poi come cavia per testare la validità di un congegno che, nell'intenzione dei tecnici, avrebbe dovuto conciliare le esigenze nutritive del lavoratore con quelle produttive della fabbrica. La vicinanza tra il film di Chaplin e il reportage permette di constatare come questi momenti della vita collettiva fossero quelli più interessati dal mutamento provocato dall'introduzione delle macchine e, quindi, più soggetti ad essere al centro del dibattito sociale e intellettuale inerente alle conseguenze della meccanizzazione sulla quotidianità.

Un altro dato che mette in luce la centralità della macchina all'interno della riflessione politico, filosofica, sociale e intellettuale degli anni Trenta è la stesura da parte di Antonio Gramsci delle note intitolate *Americanismo e fordismo*, poi raccolte nel Quaderno speciale XXII.⁵¹² L'accostamento, fin dal titolo, dell'americanismo con il fordismo, mette in evidenza come la catena di montaggio e, più in generale, il sistema fordista fossero considerati il seme dal quale ha avuto origine la nuova società: Gramsci, nonostante l'isolamento a cui era stato sottoposto fin dal 1928, individua negli Stati Uniti la nuova potenza in grado di sostituire l'Europa nel suo ruolo di egemonia mondiale; se gli aspetti positivi della nuova modernità erano così diffusi da portare alla creazione di un *mito americano*, l'intellettuale sardo cerca di portare l'attenzione del lettore sugli effetti negativi che il nuovo sistema produttivo comportava, in particolare la condizione di automa dell'operaio, il controllo dell'industriale sulla vita privata del lavoratore e la nascita di una cultura di massa in sostituzione al pensiero intellettuale.

Il Taylor infatti esprime con cinismo brutale il fine della società americana: sviluppare nel lavoratore al massimo grado gli atteggiamenti macchinali ed automatici, spezzare il vecchio nesso psico-fisico del lavoro professionale qualificato che domandava una certa partecipazione attiva dell'intelligenza, della fantasia, dell'iniziativa del lavoratore e ridurre le operazioni produttive al solo aspetto fisico macchinale.⁵¹³

Da questo punto di vista occorre studiare le iniziative «puritane» | degli industriali americani tipo Ford. È certo che essi non si preoccupano

⁵¹² In merito alla cronologia delle note intitolate *Americanismo e fordismo*, la stesura può essere collocata nel biennio 1927-1929, mentre la raccolta nel Quaderno XXII è del 1934. Per un approfondimento sulla riflessione gramsciana intorno alla modernità americana Cfr. G. BARATTA, *Le rose e i quaderni. Il pensiero dialogico di Antonio Gramsci*, Capitoli 7-8, Roma, Carocci, 2003

⁵¹³ A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, Torino, Einaudi, 1975, p. 2165

dell'«umanità», della «spiritualità» del lavoratore che immediatamente viene schiantata [...] Le iniziative «puritane» hanno il solo fine di conservare, fuori del lavoro, un certo equilibrio psico-fisico che impedisca il collasso fisiologico del lavoratore, spremuto dal nuovo metodo di produzione.⁵¹⁴

Nasce un nuovo modo di concepire il mondo e l'uomo [...]: tale concezione non è più riservata ai grandi intellettuali, ai filosofi di professione, ma tende a diventare popolare, di massa, con carattere concretamente mondiale, modificando (sia pure col risultato di combinazioni ibride) il pensiero popolare, la mummificata cultura popolare.⁵¹⁵

Tuttavia il dato di maggior originalità del reportage è l'utilizzo della categoria *tempo* per raccontare la nuova contemporaneità così che i *tempi moderni* indicano non soltanto la nuova epoca che ha avuto inizio con la meccanizzazione massiccia del lavoro ma anche l'accelerazione che la vita dell'uomo ha subito: se in passato, il ritmo delle attività umane era scandito dalla Natura, dal giorno e dalla notte, dal susseguirsi delle stagioni; l'introduzione della macchina ha portato ad una maggiore frenesia così che, negli Stati Uniti, dove non è più la macchina a lavorare in funzione dell'uomo, ma l'uomo a servire la macchina, sembra verificarsi la creazione di molteplici presenti. L'incapacità di giudizio del viaggiatore nasce dal contrasto tra la consapevolezza della degradazione di questo processo sull'uomo e la visione inequivocabile del benessere e della prosperità della società americana.

[...] Il viaggiatore negli Stati Uniti, pur rivoltandosi e inorridendo di condizioni tanto assurde e inumane, non può fare a meno di riconoscere, non senza un meravigliato dispetto, che questa nuova civiltà non è affatto negativa, né decadente, né corrotta. Si sente invece che la gran macchina dell'America funziona benissimo, è viva e vitale e non si arresterà così presto.⁵¹⁶

Foucault, nel tracciare l'evoluzione dall'episteme classica a quella moderna, aveva individuato due svolte cruciali: la prima, collocabile verso la fine del Settecento, aveva visto la nascita di tre nuovi oggetti di interesse retorico (il lavoro come misura del valore, l'organizzazione interna della funzioni vitali e, infine, la flessione delle parole); mentre la seconda aveva comportato, all'inizio dell'Ottocento, l'irrompere di una nuova dimensione costitutiva degli oggetti del sapere empirico, ovvero la storicità che

⁵¹⁴ Ivi, pp. 2165-2166

⁵¹⁵ Ivi, p. 1826

⁵¹⁶ A. MORAVIA, *Stati Uniti. 1936*, p. 133

«penetra il cuore delle cose, le isola e le definisce nella loro coerenza, impone ad esse confini formali implicati dalla continuità del tempo».⁵¹⁷ In questo senso, la difficoltà del viaggiatore a comprendere il Nuovo mondo è data dall'applicazione della categoria storica ad una realtà che, volta com'è al futuro, dimentica immediatamente il proprio passato: sintomo di questa proiezione in avanti è il moto degli americani, convulso e frenetico, in cui non è importante la meta quanto piuttosto l'andare, il non stare fermi.

In tutto quel correre di qua e là in automobile, in treno, in aeroplano. La vita di un americano è un continuo sbattere di sportelli. In uno scritto di tanti e tanti anni fa, Bacchelli rinfrescò una vecchia domanda, che pare cosa di scherzo, ma sulla quale già meditarono Saint-Beuve e Baudelaire: «Dove vanno i cani?». Dove vanno, potremmo chiederci, gli americani? Chi sta bene, non si muove: dice un italianissimo proverbio. E gli americani, e anche più le americane, si muovono troppo, sono troppo stimolati dai riflessi muscolari, troppo pizzicati dai nervi, per poter avere qualsiasi fiducia che stiano proprio bene.⁵¹⁸

Mentre il reporter, confidando nel peso della tradizione millenaria di cui è erede – identificata nel testo non soltanto da Saint-Beuve e Baudelaire ma anche dalla saggezza popolare dei proverbi, si ferma e cerca di descrivere ed interpretare la realtà che lo circonda, essa è già scappata via, evolvendosi in una nuova forma, in un nuovo presente.

⁵¹⁷ M. FOUCAULT, *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 2009, p. 21.

⁵¹⁸ E. CECCHI, *America amara*, pp. 1253-1254

Capitolo III AMERICA, AMERICA

2

Where? La giungla urbana

A partire dalla modernità la città diventa la struttura portante della società da un punto di vista economico, territoriale e culturale: essa, in quanto spazio privilegiato in cui si svolge la vita materiale dell'uomo, si configura come un elemento antropologico forte in grado di condizionare l'immaginario di milioni di uomini coinvolti nel suo sviluppo e di alimentare una produzione artistica capace di coglierne, attraverso uno sguardo pluriprospectico, l'aspetto instabile e metamorfico.

L'esperienza del moderno si colloca dunque sotto il segno dell'intensità e dell'ambivalenza; ma si colloca anche in un contesto specifico: la città. Lo spazio urbano rappresenta la dimensione più naturale e caratteristica della modernità.⁵¹⁹

Fin dal XVIII secolo, la città appare quindi come «nuovo spazio di una diversa dimensione mitica [...] con i propri archetipi eroici»: ⁵²⁰ simbolo di questo processo storico è Parigi la cui architettura innovativa celebra da un lato il progresso industriale dall'altro, soprattutto attraverso la realizzazione delle gallerie dei *passages*, la prima alleanza tra arte e industria.

Appena sbarcato a New York, il viaggiatore, trovandosi all'*interno* della città e non più soltanto *davanti* allo *skyline*, scrive:

Si può chiamare città una serie di case e giardini, amabili case e freschi giardini, che si susseguono per miglia come un ampio poema a rime alterne; e certamente ha il suo fascino il duetto, mille volte variato, fra fronde e persiane nelle città a villini. Città, modello e paradigmi delle città moderne, sembra a tutti Parigi; e tuttavia la sua linea centrale, il gran viale dal Louvre all'Etoile,

⁵¹⁹ M. BARENGHI, G. LANGELLA, G. TURCHETTA, *Prefazione in La città e l'esperienza del moderno*, Vol. 1, Pisa, Edizioni ETS, 2012, p. 5

⁵²⁰ M. L. SUÀREZ, *La città come spazio della comunicazione visuale: panorami, diorami e sguardo del poeta* in «Esperienze letterarie», n. 4, 2008, p. 29

con le fontane, gli archi e gli alberi in fiore, imita dilatandola la forma di un parco. Città supremamente, città assoluta è questa: Nuova York.⁵²¹

La città dei grattacieli, circondata da zone industriali e residenziali, era comparsa in America quasi in contemporanea allo sviluppo del *passage* parigino: il primo grattacielo, quello della *Home Insurance Company*, era stato costruito a Chicago nel 1885 e proprio Chicago fu la prima città dove si sviluppò un centro fatto di alti palazzi raggruppati intorno ad attività di commercio e di servizi (uffici, banche, magazzini, alberghi, teatri, ristoranti) servito da mezzi di trasporto pubblico. Lo sviluppo strutturale che aveva trasformato l'assetto di Chicago coinvolse ben presto altre città tra le quali New York che, in virtù della sua posizione geografica di punto di ingresso privilegiato negli Stati Uniti, diventò ben presto la città simbolo della modernità americana.

Lo sviluppo verticale della città ha spinto pittori, fotografi e disegnatori a cercare nuove modalità di rappresentazione: se la città europea poteva essere catturata da uno sguardo interno, le nuove proporzioni della città americana si prestavano ad essere rappresentate in modo armonioso solo da uno sguardo lontano così che l'immagine più diffusa di New York fu quella dello *skyline* visto dal fiume Hudson.

Sembra che ogni periodo avesse la sua prospettiva preferita [...] Ciascuna di queste prospettive rispecchia qualcosa nella cultura urbana del tempo che creò e rese popolare quella veduta; la veduta della *skyline* non fa eccezione.

La prospettiva della *skyline* fu associata dapprima con il mutamento rapido, registrando via via la comparsa di nuovi grattacieli nel periodo in cui New York stava diventando una città verticale. Presto cominciò a rappresentare altri valori associati con questo cambiamento, come la modernità e il gusto raffinato; ma ci volle molto tempo, più di mezzo secolo, prima che questi valori fossero definitivamente associati con essa.⁵²²

Anche in virtù di questa nuova immagine, a partire dagli anni Trenta, New York è diventata un «luogo mentale utopico», una «costruzione spaziale della coscienza».⁵²³ Ne *Le città del mondo. New York*, articolo pubblicato nel 1946 ne «Il Politecnico» Vittorini elegge New York come la città emblema della sua epoca in quanto:

New York ha un significato per noi l'immagine istintiva di una Babele portata vittoriosamente a termine e compiuta. I costruttori non si perderanno d'animo,

⁵²¹ G.A. BORGESE, *Atlante americano*, p. 51

⁵²² W. R. TAYLOR, *New York. Le origini di un mito*, Venezia, Marsilio, 1992, p. 55

⁵²³ M. CORTI, *La città come luogo mentale* in «Strumenti critici», Gennaio 1993, p. 6

non si divideranno, per il fatto di parlare linguaggi diversi. Impareranno a capirsi, bianche con negri, arabi con ebrei, turchi ed armeni, sloveni e italiani, boemi e tedeschi, inglesi con russi; impareranno a capirsi, e tireranno su fino all'ultimo suo piano la torre. E la copriranno per abitarla una buona volta al sicuro dai fulmini e dalle paure.⁵²⁴

Il racconto biblico della costruzione della Torre di Babele viene interpretato come la rappresentazione del desiderio antropologico dell'uomo di affrancarsi e di andare oltre i propri limiti; tuttavia mentre l'uomo europeo si è dimostrato incapace di realizzare questa aspirazione a causa dei vincoli che la civiltà millenaria a cui appartiene gli ha imposto, in America la presenza di razze profondamente diverse tra loro ha portato non solo alla realizzazione materiale della Torre (ovvero il grattacielo) ma anche al superamento delle divisioni etniche e culturali (*melting pot*). Il messaggio di Vittorini è reso ancora più esplicito dall'apparato iconografico che affianca l'articolo: la riproduzione del quadro di Brugel *Torre di Babele* viene affiancata all'immagine di un grattacielo che diventa quindi il simbolo della libertà e della possibilità di creare opere *sovraumane*.

Il tema della città ideale ha percorso l'intera storia dell'umanità urbanizzata fin dall'antichità così che ogni epoca ha costruito un proprio modello di città ideale, differente da quello delle epoche precedente ed in sintonia con i mutamenti culturali. Tuttavia, nonostante le profonde diversità che caratterizzano ciascuna città-emblema, è possibile riscontrare due tratti comuni a tutte ovvero da un lato la lontananza geografica dall'Europa, dall'altro la presenza di leggi estranee alla civiltà storica di riferimento (le più comuni sono l'eguaglianza, la sanità fisica e morale, l'autoregolazione). In molti casi, la lontananza appare come una condizione necessaria affinché avvenga un innalzamento dello statuto della città poiché la fisionomia dell'oggetto descritto è data non tanto dalla conoscenza reale quanto dal punto di vista dell'osservatore. Tuttavia i fruitori di questa rappresentazione simbolica non sempre la percepiscono come un mondo di invenzione così che se la distanza mitica viene meno, la città perde i suoi connotati realistici e viene percepita soltanto attraverso i tratti simbolici.

La trasformazione di un evento quotidiano in leggenda rende nitidi e significativi gli eventi e gli enti non tanto *contrapponendoli* a un modello

⁵²⁴ E. VITTORINI, *Le città del mondo*. New York in «Il Politecnico», 30 Giugno 1946, p. 14

convenzionale quanto *inserendoli* a forza in tale modello e cioè trasportandoli dalla trascurabilità del reale all'ambito memoriale del mito.⁵²⁵

New York, emblema della modernità, si inserisce pienamente in questo quadro tradizionale, pur presentando degli elementi di novità: essa si colloca non solo in uno spazio lontanissimo, al di là delle colonne d'Ercole come la Taprobana di Campanella, ma sembra appartenere anche ad un tempo altro:

[...] A proposito degli Stati Uniti si può parlare di scena di teatro. L'America è un teatro immenso e impreparato di un dramma o di una commedia che sembrerà improvvisata, e i cui attori non sono ancora nati. La gran differenza tra l'Europa e gli Stati Uniti sta proprio in questo senso di prologo che dà l'America tutta interna.⁵²⁶

All'interno della similitudine teatrale, la città americana si configura come una scenografia dinnanzi alla quale avvengono cambiamenti epocali che portano il viaggiatore ad assimilare la nuova realtà al futuro: l'analogia tra i tempi diversi a cui sembrano appartenere l'Europa e l'America alle parti di cui si compone un'opera teatrale nasce proprio dalla somiglianza tra l'immagine più diffusa della città americana, ovvero lo *skyline*, e il fondale di scena.

È importante sottolineare come, durante il viaggio, il reporter fantastichi spesso sul suo imminente arrivo negli Stati Uniti, rievocando però esclusivamente l'immagine della fila di grattacieli che svettano all'orizzonte:

L'immaginazione è piena d'un quadro: l'arrivo a Nuova York. Il tempo è sereno, e arriveremo a tramonto. La «skyline», la scala titanica dei grattacieli di Manhattan che tutti quanti abbiamo vista grigia sullo schermo, ci apparirà nella sua ora di gloria: coi bronzi, gli allumini, i pinnacoli, i vetri infiammati di sole rosso.⁵²⁷

Ma già un secondo, un terzo grido, uno sbattere d'uscì, un accorrer di passi da ogni lato mi avvertivano che la vita era ricominciata, inesorabilmente. Ero arrivato: l'America esisteva sul serio; avrei dovuto viverci, lavorare, soffrire; era impossibile sottrarsi a questo futuro: prima di mezzogiorno, fra poche ore, avrei visto i grattacieli, e mi sarebbe turbinato intorno un traffico immane e inutile.⁵²⁸

⁵²⁵ T.G. PAVEL, *Mondi di invenzione*, Torino, Einaudi, 1992, p. 117

⁵²⁶ A. MORAVIA, *Stati Uniti. 1936*, p. 142

⁵²⁷ G.A. BORGESE, *Atlante americano*, p. 49

⁵²⁸ M. SOLDATI, *America primo amore*, pp. 17-18

Negli anni Trenta, lo storico dell'arte americano Bernard Berenson aveva paragonato i grattacieli americani alle Torri di San Gimignano;⁵²⁹ il narratore, confrontandosi con lo studioso in questione rileva come lo *skyline* abbia la stessa funzione degli sfondi architettonici negli affreschi rinascimentali.

Fu Bernhard Berenson 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 autore [...]. Una volta insistetti col Berenson, per conoscerne un po' meglio il punto di vista sull'architettura dei grattacieli. Non mi parve che sapesse decidersi ad ammirarla, o che almeno vi riconoscesse uno stile in formazione. I grattacieli lo interessavano, ma non come architettura. I grattacieli lo interessavano come scenografia. Negli affreschi d'Antonio Veneziano e del Gozzoli al Camposanto di Pisa, o nella *Torre di Babele* del Bruegel, gli sfondi son pasticci architettonici. Ma adempiono un suggestivo e romantico ufficio di scenari, con pieno successo.⁵³⁰

Secondo Maria Corti, la predisposizione della città come luogo mentale nasce proprio dal suo essere assimilabile allo scenario di un palcoscenico:

Vien fatto di domandarsi che cosa agisce sull'immaginario collettivo così da trasformare lo spazio reale di una città in un luogo della mente, che cosa produce questa edilizia nuova, cultural-mentale, che non coincide affatto con la realtà cittadina osservata da uno spettatore vero o ipotizzabile. Probabilmente all'origine è l'aspetto di scenario, di palcoscenico pertinente a ogni città che sia grande, o carica di storia, ad avviare il processo per cui la città diviene uno scenario di idee, cioè un luogo mentale.⁵³¹

Appena sbarcato, il viaggiatore, confuso e sbalordito, non può che rimanere a bocca aperta di fronte alla città che gli si apre d'innanzi: New York è una fiera piena di «meraviglie di cartapesta», ovvero oggetti e spettacoli che pur essendo privi di un reale valore affasciano e attraggono:

Si gira con gli occhi spalancati e l'anima vuota tra le baracche e i vagoni dei saltimbanchi come per le vie e le piazze delle città straniere; a forza di spiccioli si spendono somme; si provano tutti i bersagli, tutti gli alberi di cuccagna, tutte

⁵²⁹ Cfr. E. CECCHI, *Bernard Berenson* in [a cura di] G. GRANA, *Letteratura italiana. I critici*, vol. V, Milano, Marzorati, 1987, pp. 3331-3339.

⁵³⁰ E. CECCHI, *America amara*, p. 1122

⁵³¹ M. CORTI, *La città come luogo mentale* in «Strumenti critici», Gennaio 1993, p. 1

le montagne russe e le altre meraviglie di cartapesta come nelle terre lontane ci si invaghisce di tutti i trucchi e di tutte le comodità di cui gli abitanti a forza di abitudine non avvertono neppure più l'esistenza. Di moltissimi viaggi tale è l'immagine che mi è rimasta; ma specialmente del mio soggiorno a Nuova York.⁵³²

Superato lo stupore iniziale, nel viaggiatore avanza un profondo *shock* causato dallo scarto tra la città simbolizzata e quella reale: per la prima volta, egli si trova *dentro* la città e non più *davanti* allo *skyline*.

Antichi poeti qui pregherebbero d'aiuto Apollo e le Muse; o ricorderebbero al lettore le difficoltà dell'impresa.

Che pallido si fede sotto l'ombra
sì di Parnaso o bevve in sua cisterna
che non paresse aver la mente ingombra
tentando a render te qual tu paresti...

I moderni sono meno riverenti. E si gettano sulla *Descrizione dei grattacieli* senza tremare. La meraviglia che hanno provato fu tanta che forse non dubitano di consegnarla almeno in parte alle pagine e trasmetterla al lettore. S'illudono, raccontando un arrivo a New York, quell'arrivo che è lo spettacolo più nuovo e stupendo del secolo, di raccontarlo, comunque, in modo abbastanza stupendo e abbastanza nuovo. *Descrizione di grattacieli, Arrivo a New York*, sono diventati così un luogo topico, un facile sfoggio di bravura, un pezzo obbligato. Ma nessuno, tra i tanti *grattacielisti*, si domande perché, e come l'arrivo alla Battery stupisca.⁵³³

La difficoltà del viaggiatore nel descrivere il Nuovo mondo viene assimilata a quella di Dante nella *Commedia* poiché egli da un lato si trova davanti ad una realtà così radicale da poter essere considerata sovraumana (proprio come i mondi ultraterreni); dall'altro aspira a rappresentare la città nella sua concretezza, svincolandosi dagli stereotipi usati fino ad allora dai «grattacielisti»: l'impossibilità di giudicare la realtà americana come umana è data proprio dalla presenza dei grattacieli che vengono visti come il compimento di un'opera che l'uomo non era stato in grado di realizzare, ovvero la Torre di Babele.

⁵³² Ivi, p. 124

⁵³³ M. SOLDATI, *America primo amore*, 2011, p. 27. I versi citati sono tratti da D. ALIGHIERI, *Divina commedia, Purgatorio*, canto XXXI, vv. 140-142. Cfr. D. ALIGHIERI, *Paradiso*, [a cura di] N. SAPEGNO, Milano, La Nuova Italia, 1995, p. 353: «Quale poeta, quand'anche si sia stremato nello studio assiduo della poesia e abbia bevuto profondamente alla fonte di Parnaso, non sembrerebbe aver la mente impedita, non si rivelerebbe insomma incapace, se tentassi di esprimere te, divino splendore, quale apparisti, allorché ti mostrasti aperto, liberato dal velo?».

Se nell'edificio europeo è possibile riscontrare una progettualità umana nell'alternanza di pieni e vuoti, nella ripetizioni di elementi e nell'armonia delle parti; il modo di costruire americano, definito dal *tricolon* nominale *in climax* un «fantasma, un'apparizione, un'esplosione», appare casuale e caotico:

Il grattacielo non è una sinfonia di linee e di masse, di vuoti e di pieni, di forze e resistenze [...] Non vive, come negli edifici classici, atteggiato sotto il peso con umana naturalezza. È un fantasma, un'apparizione, un'esplosione. Un'esplosione congelata in mezzo al cielo.⁵³⁴

Il disorientamento del viaggiatore è causato proprio dal grattacielo la cui grandezza è tale da violare ogni convenzione che si era creata in precedenza tra uomo e ambiente: la città europea, pur nella sua monumentalità, si era sempre sviluppata in sintonia con il canone rinascimentale dell'uomo al centro del mondo; in America, invece, il rapporto tra artificio e natura è tutto sbilanciato a vantaggio del primo così che:

Gli alti palazzi, poi, bloccavano la vista dell'orizzonte, creavano canyon bui e senza sole, facevano ombra sul fiume, e annullavano quel poco di vegetazione che la loro costruzione aveva lasciato intatta. Nuvole di fumo avevano preso il posto degli alberi quando si guardava il cielo, mentre una rete ferroviaria aveva sostituito il tradizionale trasporto fluviale.⁵³⁵

New York è quindi «città assoluta» in quanto essa è catalizzata esclusivamente sull'edificio che sembra schiacciare l'elemento umano e naturale. La differenza tra la «città» e la «città supremamente»⁵³⁶ è ben evidenziata in due scatti di Alfred Stieglitz, fotografo e gallerista americano. Nella prima, *Wet Day on the Boulevard (Giorno di pioggia sul Boulevard)* viene raffigurata una via alberata di Parigi; malgrado la pioggia e l'atmosfera grigia, l'immagine, che ritrae la scena del passato urbano europeo, si configura come esteticamente piacevole: la strada bagnata e piena di pozzanghere riflette la luce, la gente, a piedi o in carrozza, affolla lo sfondo. Nella seconda foto, *Spring Showers, New York (Piovaschi di primavera, New York)*, scattata nel 1902, si vede un piccolo spazio di natura presa in gabbia, ovvero un alberello circondato da una ringhiera, con accanto uno spazzino in tuta bianca che lavora da solo, volgendo le spalle

⁵³⁴ E. CECCHI, *America amara*, p. 1123

⁵³⁵ W. R. TAYLOR, *New York. Le origini di un mito*, Venezia, Marsilio, 1992, p. 32

⁵³⁶ G.A. BORGESSE, *Atlante americano*, p. 51

alla macchina, sullo sfondo le forme scure dei palazzi incombono sulle due figure in primo piano: l'ambiente viene raffigurato in una posizione dominante rispetto alle figure umane così che l'impressione che viene trasmessa è quella di una città senz'anima.

Questa seconda immagine sembra trovare una corrispondenza pressoché perfetta con l'ultimo passo citato in cui si descrive l'impossibilità degli elementi naturali di sopravvivere in un ambiente completamente artificiale: la città appare a tutti gli effetti come una *giungla* urbana in cui il cemento ha sostituito la natura e prolifera, inglobando ogni spazio vitale residuo. Lo scrittore non si limita a registrare il dato ma ne rintraccia la causa nel «clima morale» che, ancor prima di quello «fisico», ha spinto l'uomo a interrompere la ricerca di un contatto con la natura.

Uomini di mezza età ricordano ancora il tempo quando al Central Park c'erano alberi ricchi, frondosi, di ombra densa: conifere vaste e altre specie nobili. Il fumo le ha asfissiate, e ora non vegetano se non alberi di statura grama, di un verde superficiale che si direbbe scrostabile, su prati tignosi le cui sole avventure di colere sono i bambini negri che vi giocano [...] il clima morale dell'urbanesimo, non meno del clima fisico, qui è giunto a tale estremo da scoraggiare qualunque aspetto delle anime e delle cose che non gli si confaccia. No, non si pensi più ad idilli, a pause. Fra umanità e natura qui è tirata una saracinesca, invisibile e ineluttabile.⁵³⁷

Lo sguardo del fotografo, come quello dello scrittore, non è espressione del punto di vista di un testimone, quanto piuttosto di quello di un interprete così che la rappresentazione dell'oggetto non solo si compone dei frammenti sensoriali che vengono percepiti nel *hic et nunc* ma è anche imbevuta di memoria e di significati che il soggetto le attribuisce. Oltre a queste due componenti, nella rappresentazione dell'ambiente si riscontra anche una identità (il soggetto identifica lo spazio), una struttura (relazione tra lo spazio e l'osservatore) e infine un significato (come il soggetto interpreta lo spazio in cui si trova); l'interazione di queste tre relazioni tra spazio e soggetto rende l'immagine *leggibile*, ovvero in grado di essere riconosciuta sia nel suo complesso sia nelle singole parti che la compongono, e *figurale*, qualità che le permette di evocare nell'osservatore altre immagini.

⁵³⁷ IVI, p. 52

Nel tentativo di spiegare «perché, e come l'arrivo alla Battery stupisca»,⁵³⁸ il viaggiatore attiva un processo figurale: l'immagine del grattacielo che egli sta descrivendo richiama alla memoria una serie di immagini altre che permettono non solo allo scrittore di definire qualcosa di mai visto, ovvero di identificare l'oggetto con cui si sta relazionando, ma anche di far emergere, seppur in modo involontario, il suo giudizio sull'oggetto in questione.

I grattacieli hanno una bellezza *in re*: sorprendono, incantano, sgomentano ogni volta che li vediamo, e quando ci distacciamo dalla Battery o da 14th Street, in gaia compagnia femminile, diretti, sul ferry domenicale, a una trattoria di Staten Island o al luna park della Palissade.

E sarà anche una bellezza artistica: ma di quelle specie mostruosa che s'affida soprattutto alla magnitudine delle dimensioni. Immaginate il Colosseo, le Terme di Caracalla, o le Piramidi di Egitto più piccole di quelle che sono, alte la quinta o la decima parte. Vincerete il loro fascino [...] «Meravigliosa ad ogne cor sicuro».⁵³⁹

La citazione posta a conclusione della descrizione è tratta dall'*Inferno*: con questo verso, Dante descrive le emozioni che la vista di Gerione gli provoca; il viaggiatore, di fronte alla grandezza di New York, si sente pervaso da un turbinio di sentimenti che vanno dallo stupore, allo sgomento, alla gioia; il paragone tra il grattacielo e da un lato la bestia infernale e dall'altro le meraviglie dell'Antichità suggerisce come la paura e il terrore indotti dalla «città suprema» siano percepiti come piacevoli: di fronte ad un'opera così gigantesca l'uomo non può che sentirsi sopraffatto, tuttavia «il sospetto di un artefice non umano»⁵⁴⁰ diventa un elemento perturbante.

Di fronte all'ipermoderno grattacielo, la memoria del viaggiatore torna costantemente al passato: dopo i riferimenti agli edifici biblici (la Torre di Babele) e a quelli classici (il Colosseo, le Terme di Caracalla, le Piramidi d'Egitto), compare anche quello alla torre medievale e, in particolare, a San Gimignano:

Torri. Non so più chi paragonò l'aspetto di nuova York a quello di San Gimignano: il massimo al minimo, il blocco al gioiello. In genere qualunque aspetto di vecchia città molto turrata ha una qualche somiglianza con questa. Ciò è pure strano; dentro la cerchia del comune ogni potente alzava la sua torre

⁵³⁸ M. SOLDATI, *America primo amore*, pp. 27-28. La citazione è tratta da D. ALIGHIERI, *Divina commedia, Inferno*, canto XVI, v. 132.

⁵³⁹ Ivi, pp. 28

⁵⁴⁰ Ivi, p. 28.

contro il vicino e rivale; qui, dentro la sconfinata socialità, nella presunta uguaglianza repubblicana, ogni magnate erige a capriccio, a grandigia, la sua torre su quelle dei concorrenti, e v'incide come un monumento il suo nome.⁵⁴¹

Attraverso i continui richiami agli edifici che hanno caratterizzato le epoche del passato, il viaggiatore sembra voler tracciare il percorso storico dell'umanità che si configura come un processo involutivo di cui la civiltà americana è il punto più basso; infatti laddove le torri di San Gimignano sono il «massimo», un «gioiello», il grattacielo è il «minimo», un «blocco» – nel testo, questi termini vengono disposti in maniera chiasmatica.

Non è il grattacielo, espressione ingenua e solidale di potenza civica, ma espressione d'orgogliosa e solitaria prepotenza economica. È il campanile senza campane d'una religione materialista, senza Dio. Rocche baronali della plutocrazia, i grattacieli somigliano in tutto alle torri medievali dei nobili, armati uno contro all'altro, entro la stessa cerchia di mura, e soltanto uniti contro il Comune, la *res publica*.⁵⁴²

L'iterazione del termine «campanile» rievoca alla mente del lettore non soltanto l'immagine della città di epoca comunale ma anche il concetto di *campanilismo*: entrambi i significati sono funzionali al reporter che vuole evidenziare come, nonostante una somiglianza nella forma, il grattacielo e il campanile siano i simboli di due società profondamente diverse: se in Italia la comunità, sia di epoca medievale che contemporanea, identifica nel campanile una rosa di valori civili e sociali condivisi al suo interno; in America il grattacielo che sovrasta gli edifici accanto diventa analogia di un ambiente in cui il desiderio di un'ascesa sociale e di un benessere economico spinge l'uomo a prevaricare sul prossimo e ad essere *homini lupus*.

Il «lusso»⁵⁴³ della città americana, di cui il grattacielo è massima espressione, non viene visto come risultato di una ricerca estetica quanto come uno strumento per creare coesione sociale: in un paese giovane, privo di tradizioni secolari, l'aspirazione al possesso di beni materiali si configura come l'unico elemento che accumuna i migranti che ogni giorno arrivano a migliaia a New York.

⁵⁴¹ G.A. BORGESE, *Atlante americano*, p. 56

⁵⁴² E. CECCHI, *America amara*, p. 1123

⁵⁴³ A. MORAVIA, *Stati Uniti. 1936*, p. 120

Ma l'origine di questo lusso non è tanto semplice ed è di natura morale piuttosto che economica [...] La convenzione sociale che in mancanza di tradizioni ed altri vincoli irrazionali lega insieme l'accozzaglia di razze che forma il popolo americano, oltre che sulle leggi è fondata sopra un certo concetto di denaro inteso come misura e base di tutta la civiltà: l'ideale è produrre per il maggior numero di persone che sia possibile il maggior numero di oggetti comodi e lussuosi [...] Ne segue che tutte le distinzioni sociali che altrove derivano dall'importanza politica o dal valore personale qui sono una semplice questione di capacità di acquisto.⁵⁴⁴

Così che «il lusso di Nuova York si nutre della morte di innumerevoli creature e sa esso stesso di morte; una morte definitiva e totale, non quella apparente delle statue antiche che gli scavi restituiscono alla luce». ⁵⁴⁵

Il migrante interpreta il grattacielo come emblema di quel mito che aveva portato all'identificazione degli Stati Uniti come paese della Cuccagna e per il quale egli non solo ha abbandonato la propria patria ma è anche disposto a dimenticare la propria identità culturale e a diventare un *citizen*.

Il concetto principale resta per sempre quello che a tutti sia permesso tutto: l'automobile per tutti, il grande albergo per tutti, la cultura per tutti, la bella vita per tutti; l'idea più che democratica è demagogica; e il risultato non è la raffinatezza delle invidiate aristocrazie del passato estesa alle masse bensì un simulacro, una imitazione di quella raffinatezza fabbricata a bella posta e messa a disposizione delle borse ben fornite.⁵⁴⁶

In particolare il viaggiatore, constatando con doloroso stupore l'indifferenza espressa dagli italo-americani nei confronti della religione,⁵⁴⁷ commenta:

Ma è tanto più doloroso in loro, che decadono da una civiltà tra tutte antichissima e da quella dignità che anche nelle epoche e nelle regioni più misere mai non mancano al nostro popolo.⁵⁴⁸

Il grattacielo diventa rivelazione sia del benessere economico che delle modalità attraverso i quali esso è perseguito:

⁵⁴⁴ Ivi, p. 120

⁵⁴⁵ Ivi, pp. 122-123

⁵⁴⁶ A. MORAVIA, *Stati Uniti. 1936*, p. 120

⁵⁴⁷ M. SOLDATI, *America primo amore*, pp. 82: «Il più ricco banchiere siculo-americano, quando esce dal proprio ufficio di Wall Street e passa davanti a Trinity Church, non può capire.»

⁵⁴⁸ Ivi, p. 49

– Non ci si stancherebbe mai – egli dice – di guardare i grattacieli. La loro bellezza è cangiante, e raramente prende l’aspetto dell’arte come l’intendiamo in Europa, che quando ha conquistato l’anima la trattiene per sempre. Ripensati da lontano, a occhi chiusi, possono disgregarsi; certe volte paiono enormi casse d’imballaggio messe per rito, piene d’una civiltà che aspetta ancora d’essere scaricata e messa in ordine. Poi, visti di nuovo ad occhi aperti, ci rapiscono un’altra volta. Questa loro inconsistenza (direi oscillazione) viene da questo fatto: che non sorgono da un terreno architettonico comune: sono individualismi, gigantismi, che scattano da un’anarchia [...] S’è discusso molto sullo stile degli *skyscrapers*. A me pare imitino l’I maiuscolo anglosassone, il pronome di prima persona che non si può scrivere con lettere piccine, e sta sempre lì, un’iniziale superba, in cima alla frase; sono tanti io maiuscoli alzati sopra un caos.⁵⁴⁹

La brama del possesso ha portato l’uomo a regredire fino ad una condizione animale così che la città stessa perde la sua connotazione di *habitat a misura d’uomo* e diventa una *giungla* all’interno della quale è negato ogni aspetto comunitario:

E qui si tocca un’altra piaga degli Stati Uniti, un altro impedimento allo sviluppo spirituale dell’uomo: la smisuratezza delle città. L’uomo sinora era stato la misura del mondo: in altre parole si circondava di oggetti adeguati alla sua statura fisica e morale. Questo gli permetteva di svilupparsi armoniosamente e completamente [...] Avveniva allora [NdR nel Rinascimento] che l’uomo era veramente il centro del mondo [...] [Nelle] metropoli di più milioni di abitanti [...] avverrà ciò che avviene nella jungla tropicale: dove la natura è tanto più forte dell’uomo da impedirgli di oltrepassare lo stadio animale.⁵⁵⁰

Nella ipermoderna giungla urbana l’abitazione stessa dell’uomo non può più essere una *home* bensì soltanto una *house*, luogo che adempie, in modo asettico, al bisogno primitivo di un rifugio la cui soddisfazione è necessaria ai fini della produzione economica:

L’*apartment-house* non è casa, non è *home* e non è nemmeno l’albergo. Milioni, a New York e in tutte le altre città, vivono in questa comunità senza comunanza. La loro struttura materiale e lo spirito che la informa sono rivelazioni dell’America [...] Nessuno domanderà mai chi abiti all’uscio accanto [...] I singoli appartamenti su ogni piano, sono contrassegnati da numeri o lettere alfabetiche progressive; nessuno penserebbe – tanto è la cura che ognuno ha del suo segreto e della sua libertà – di affliggervi una targa o un biglietto da visita col nome.⁵⁵¹

⁵⁴⁹ G.A. BORGESE, *Atlante americano*, pp. 204-205

⁵⁵⁰ A. MORAVIA, *Stati Uniti. 1936*, pp. 132-133.

⁵⁵¹ IVI, pp. 202-203

Lo sviluppo verticale della città diventa quindi espressione della «prepotenza economica»⁵⁵² che sta alla base dell'egemonia statunitense: lo *skyline*, sorto a partire dal primo dopoguerra, diventa il simbolo della nuova potenza mondiale.

La sagoma di New York, destinata a restare: non più a divenire impetuoso, ma un fatto compiuto, un diagramma lineare acquisito alla fisionomia del mondo. Il reduce americano, così suppongo, rientrando dall'Oceano alla sua città, potrà per lungo tempo riconoscere quasi immutata la cresta: la vicenda a picchi e precipizi delle sue moli ineguali. Come il Secondo Impero fissò l'aspetto di Parigi, così suppongo che il decennio dopo la guerra abbia in sostanza sistemato Nuova York.⁵⁵³

Non è un caso che i primi grattacieli siano sorti nel quartiere finanziario, Wall Street, proprio negli anni della grande espansione e che la dimostrazione della forza delle grandi società si sia espressa anche attraverso la costruzione di edifici sempre più alti.⁵⁵⁴

Architettura eroica e religiosa. Si obietterà che le sue origini furono tutte pratiche ed economiche. Si ricorderà che i grattacieli furono inventati all'epoca della grande espansione finanziaria americana perché bisognava conservare, accentrati a Wall Street, riuniti nella punta della penisola di Manhattan, tutti gli uffici e le banche. Ma proprio questa formidabile fioritura d'affari fu religiosa ed eroica: fu l'ultima conquista dello spirito puritano e pioniere.⁵⁵⁵

Wall Street si configura come il cuore di New York; attorno a questo distretto e al denaro che vi circola si è sviluppata la città:

Non per nulla Wall Street e il suo quartiere banche [...] si respira un'aria non profana, quasi religiosa. Quell'aria che si cercherebbe invano nelle cattedrali gotiche di cemento armato. La vita americana è intrisa di denaro e così ogni sua manifestazione.⁵⁵⁶

⁵⁵² E. CECCHI, *America amara*, p. 1123

⁵⁵³ Ivi, p. 59

⁵⁵⁴ Nei primi tre decenni del Novecento, sono stati costruiti a Manhattan i più alti grattacieli al mondo, tra i quali il Chrysler Building (77 piani), sede dell'omonima industria automobilistica, il General Electric Building (70 piani), cuore del Rockefeller Centre, l'Empire State Building (102 piani), il Woolworth Building (57 piani), sede della prima catena internazionale di discount e il "Numero 40 di Wall Street" (70 piani), sede bancaria costruito in contemporanea al Chrysler.

⁵⁵⁵ M. SOLDATI, *America primo amore*, pp. 28

⁵⁵⁶ A. MORAVIA, *Stati Uniti. 1936*, p. 121

Se la città europea si sviluppava intorno alla chiesa, nella nuova realtà americana non solo la città ruota intorno al quartiere finanziario ma esso ricopre una funzione sacrale così che il denaro viene visto come una nuova divinità in funzione della quale la vita dell'uomo si svolge:

Oggi, finalmente, la crisi colpisce il capitalismo; e colpisce con esso il protestantesimo. Se una famiglia nobile perde la propria ricchezza, decade anche la sua fede [...] Unico baluardo sono dunque i denari, e la potenza politica e sociale che fa tutt'uno con i denari.⁵⁵⁷

Il nesso tra sviluppo di una architettura verticale ed economia trova ulteriori riscontri nella definizione di grattacielo come «fabbriche immense contenenti migliaia e migliaia di abitanti»⁵⁵⁸ o come «operazione aritmetica, una moltiplicazione».⁵⁵⁹ Questa seconda designazione risulta particolarmente interessante in quanto, a differenza della prima, sembra far riferimento non tanto ad un sistema economico fondato sul settore secondario e sull'industria (come quello europeo della prima metà del XX secolo), quanto piuttosto ad una economia finanziaria basata sulla circolazione di grandi flussi di denaro: il *giovedì nero* che aveva dato inizio alla Crisi del 1929 aveva messo in evidenza il pericolo dell'assenza di limiti nelle attività speculative delle banche e della borsa di valori e, di conseguenza, l'instabilità di una economia in cui al capitale o alle quotazioni azionarie non corrispondeva un effettivo bene materiale.

Il numero diventa la chiave di lettura per interpretare la città americana la cui struttura si configura come una esasperazione di quella romana, basata sul cardo e sul decumano, in cui gli alti palazzi sono il risultato di una addizione di piani, mentre le strade numerate minimizzano la possibilità di perdere l'orientamento: ⁵⁶⁰

Su tutte le altre, l'impressione geometrica prevale: anzi aritmetica, algebrica. Gli allineamenti di finestre sono file di cifre, gli angoli sono simboli e segni. Si cammina come in mezzo alla limpidezza e al mistero di un libro di matematica, come sfogliando tavole logaritmiche; tutta la città a momenti sembra tradursi in un'iperbolica operazione numerica, di cui vorremmo infine saperne il risultato.

⁵⁵⁷ M. SOLDATI, *America primo amore*, p. 85

⁵⁵⁸ A. MORAVIA, *Stati Uniti. 1936*, p. 120

⁵⁵⁹ E. CECCHI, *America amara*, p. 1123

⁵⁶⁰ Cfr. G.A. BORGESE, *Atlante americano*, p. 71: «Essi non stanno di solito a dar nomi alle strade di città: né a Nuova York né in molti altri centri principali e medi.» e M. SOLDATI, *America primo amore*, p. 41: «Ma non è barbaro il semplice fatto di dare una numero anziché un nome alle strade?»

Numeri, numeri sono ovunque; l'abaco, la tavola pitagorica, più che l'alfabeto, sembra la chiave di questa civiltà.⁵⁶¹

Wall Street, proprio come l'acropoli delle *polis* greche, si erge in una posizione sopraelevata rispetto al resto della città; al suo interno gli altissimi grattacieli sovrastano anche Trinity Church il cui campanile, nonostante le guglie gotiche, è completamente nascosto così che il viaggiatore la scopre casualmente. Ancora una volta il termine *campanile*, in questo caso riferito da un lato alla chiesa episcopale dall'altro a quelle veneziane di San Marco e della Madonna della Salute, viene utilizzato per creare uno scarto rispetto all'orizzonte di attesa del lettore: particolarmente calzante risulta l'analogia tra San Marco, ovvero la cappella palatina del Doge, e Trinity Church in quanto mette in evidenza il diverso rapporto tra potere e religione sia da un punto di vista temporale (Medioevo vs contemporaneità) sia geografico (Vecchio continente vs Nuovo mondo).

Questa folla di colossi aguzzi, questi che paiono fastigi di templi, campanili pieni di campane e di preghiere, e invece non hanno dentro che ascensori e macchine da scrivere, si può provare uno stringimento di cuore, un sentimento d'essere straniero, quasi come il viaggiatore credente davanti alle cupole e ai minareti d'Istanbul [...] Trinity Church! Chiesa della Trinità. Dalle sue guglie i naviganti riconoscevano la piccola città puritana e fedele [...] come San Marco e la Salute mostravano ai naviganti Venezia. Ora è nascosta, incapsulata dentro il sistema fantasmagorico dei grattacieli di Wall-Street, del centro della borsa e di banca [...] cammino di New York [...] cammino del protestantesimo, in pochi secoli, dal pessimismo religioso alla scatenata energia profana. Tutte queste torri finanziarie qui intorno guardano dall'alto Trinity Church e non la vedono nemmeno.⁵⁶²

L'occultamento di Trinity Church è ancora più significativo se confrontato con l'attenzione che suscita un altro complesso, quello della JP Morgan's Bank: entrambi gli edifici sono bassi e posti all'incrocio tra due strade; tuttavia mentre Trinity Church è pressoché ignorato dai newyorkesi, la JP Morgan suscita la curiosità del viaggiatore. In questo secondo caso, l'ideologia che ha portato alla costruzione di un edificio siffatto è la stessa che sta dietro ai grattacieli più alti, ovvero evidenziare l'importanza e la forza della società che ivi ha la sua sede.

⁵⁶¹ G.A. BORGESE, *Atlante americano*, p. 62

⁵⁶² IVI, p. 56

Solitario, in mezzo ai colossi di Wall Street, sta l'edificio della Banca Morgan, di stile Rinascimento a un solo piano: con l'orgoglio solitario del superpotente che non ha nemmeno bisogno di sfruttare l'area.⁵⁶³

In quei paraggi, l'area costa milioni; e perciò è sfruttata con grattacieli altissimi. Ma il vecchio Morgan, per sfoggio, volle costruirci un edificio di un solo piano [...] ancora oggi la Banca Morgan ha un aspetto brutale e misterioso.⁵⁶⁴

Dopo l'indagine sull'origine del grattacielo, attraverso la figura della Torre di Babele, New York viene nuovamente associata a Babilonia: se in precedenza questo accostamento aveva avuto un significato neutro o positivo – a New York si è portata a termine l'opera sovraumana la cui costruzione era stata iniziata a Babilonia, ora il viaggiatore lo connota negativamente, utilizzandolo per rievocare gli stereotipi tradizionalmente connessi all'Oriente, ovvero il lusso, la mancanza di equilibrio e di misura, il prevalere della quantità sulla qualità.⁵⁶⁵

Building! Come tradurre? Edificio, costruzione, struttura? Sono tutte equivalenze piatte; nessuna dà lo scatto, l'orgoglio, che su questa comune, obbiettiva parola è sopraggiunto qui. New York, metropoli dell'Occidente, può suscitare nella mente rievocazioni orientali. Orientale è questo prestigio della quantità, questo giganteggiare di cubi sovrapposti ad oscurare il cielo. Un profeta ebreo di venticinque secoli fa potrebbe qui approdare, stropicciandosi gli occhi, riconoscendo in queste forme, forme connesse a quelle della sua immaginazione babilonica, invasata, esecrante.⁵⁶⁶

Il lusso è cosa pochissimo occidentale; intendendo per occidentali la civiltà greco-latina e quella cristiana, è un portato dell'Oriente, e ancora di un certo Oriente mercantile e sensuale che per comodità chiamerò levantino [...] Certamente il viaggiatore [...] penserà di trovarsi sopra la terra più occidentale di tutte [...] New York è in realtà una metropoli orientale, molle, informe, sterile, disorganizzata e soprattutto lussuosa [...] In verità New York assomiglia più a Babilonia che ad Atene o a Firenze [...].⁵⁶⁷

Il paragone biblico porta il viaggiatore a profetizzare una nuova catastrofe: se il grattacielo è come la Torre di Babele, allora esso è destinato a crollare; in questo contesto, la Crisi del 1929, rappresentata sullo *skyline* dai grattacieli abbandonati, si

⁵⁶³ IVI, p. 60

⁵⁶⁴ M. SOLDATI, *America primo amore*, p. 82

⁵⁶⁵ La presenza costante, all'interno dei *reportages* sull'America, dell'associazione Torre di Babele / grattacielo e, di conseguenza, New York / Babele può essere utile a spiegare la scelta di Vittorini di risemantizzare questa analogia nell'articolo precedentemente citato.

⁵⁶⁶ G.A. BORGESSE, *Atlante americano*, p. 54

⁵⁶⁷ A. MORAVIA, *Stati Uniti. 1936*, pp. 118-119

configura come un preannuncio, un segnale che avrebbe dovuto spingere la società americana a ripensare il proprio *progresso*; non essendo ciò avvenuto, la riflessione si connota in maniera sempre più cupa e disfattista:

Estensione, espansione, elevazione: ogni valore quantitativo esige una sosta, un esame di coscienza. All'apice di ogni orgoglio collettivo accumulato fino alle nubi l'individuo umano avverte il bisogno di rinascere a se stesso, anche umiliandosi.⁵⁶⁸

Sulla breve scogliera di Manhattan, tralasciando vecchi torrioni, superati, in parte distrutti: nel giro di pochi anni: lo Chanin di 54 piani, il Chrysler di 77 piani e 314 metri, l'Empire Building di 102 piani e 410 metri. Finché sopraggiunse la crisi, e mise il fermo a questa pirotecnica architettonica [...] Caddero la torre di Babele, le moli di Ninive e di Babilonia; e cadranno i grattacieli. Già scoraggiati, hanno tralasciato d'inseguirsi sempre più in alto. Come successe per Ninive e Babilonia, un giorno gli uomini avranno messo l'animo in pace che i grattacieli furono una morbosa escrescenza, un peccato di superbia degno di Nabuchodonosor, una pazzia.⁵⁶⁹

La risematizzazione delle analogie precedentemente utilizzate non riguarda solo quella della Torre di Babele ma anche quelle inerenti all'antichità e al medioevo europei: in questo nuovo contesto, oltre ai riferimenti alle Torri di San Gimignano, simbolo di vitalità antica, i grattacieli vengono paragonati ai *bastioni di Valalla*, ovvero a quella che nella mitologia scandinava indica la casa dei morti:

E altre vie, pulite forse; ma tetre e grevi. Architetture della fine dell'800 o dei primi del '900: e così vecchie già, così decrepite, che San Gimignano, Volterra, Siena spirano, al confronto, vivacissima giovinezza.⁵⁷⁰

Erano [NdR i grattacieli] i bastioni d'un Valalla su cui incombe il crepuscolo, e su cui prima o poi sarà celebrata la fine d'un mondo.⁵⁷¹

Un altro segnale della illusorietà del sogno americano e del malessere della società dei consumi viene riscontrato proprio nel cuore di Manhattan, in Bowery Street: superato il luccichio dei grattacieli della parte Sud, il viaggiatore risale l'isola fino ad imbattersi in un'area denominata *The Bowery*, la circoscrizione, posta a confine tra i quartieri etnici

⁵⁶⁸ G.A. BORGESE, *Atlante americano*, p. 62

⁵⁶⁹ E. CECCHI, *America amara*, p. 1125

⁵⁷⁰ M. SOLDATI, *America primo amore*, p. 30

⁵⁷¹ E. CECCHI, *America amara*, p. 1122

di China Town e Little Italy. Questo quartiere era stato, in virtù della vicinanza al porto, uno dei primi insediamenti dei pionieri dal quale New York aveva iniziato a prendere forma; tuttavia, a mano a mano che la città cresceva e si arricchiva, esso si è degradato sempre di più fino a diventare il regno dei *gangster*, della prostituzione, del gioco d'azzardo, delle fumerie d'oppio, della corruzione della polizia e dei politici.

Lo spazio geografico del Bowery diventa l'allegoria di quanto la moderna città tenta di rimuovere e allontanare; è il luogo in cui si accumulano tutti i malesseri e i materiali di scarto che lo sviluppo ipertrofico ha prodotto e che non è possibile integrare all'interno della società civile modello.

Tutti i newyorkesi sanno dov'è la Bowery; pochissimi ci mettono piede e solo se costretti da ingrato lavoro o da troppo amore dell'ozio. Altrove la miseria è spettacolo; altrove attira visitatori perché li distrae da un noioso benessere o perché li rammenta della propria ricchezza, salute e perfino bontà [...] Poiché l'ozio, la solitudine, la povertà e l'ubriachezza li spinsero a poco a poco attraverso gli States fino alla più grande New York [...] li raccoglie e li nasconde verso l'estremità di Manhattan, ancora qualche settimana di lavoro, ancora qualche bottiglia di alcool, sezione meridionale della Quarta Avenue: la Bowery.⁵⁷²

Tuttavia, in questo quartiere così squallido avviene l'unica epifania del viaggiatore: la puzza della strada richiama alla memoria un turbinio di ricordi tutti legati dall'alacrità dell'odore del corpo così che solo nel Bowery, «fra i luoghi di nuova York più autentici e rivelatori»⁵⁷³ è possibile riscoprire l'elemento corporale che nel resto della città sembra perduto a vantaggio dell'evanescenza omologante e senza peso:⁵⁷⁴

Il puzzo diventa una qualità olfattiva, in cui si comincia a distinguere, a ricordare: un reggimento che ci ha sfiorati da bambini; certe rientranze delle strade della nostra città, tanti anni fa male illuminate di notte, giaciglio dei poveretti o talamo dell'amore avventuroso; e certi angoli bui del Santuario della Vergine Consolatrice; un vagabondo che abbiamo investito e poi caricato sull'automobile e durante il tragitto all'ospedale è morto; un ignoto ubriaco che, ubriachi, una notte abbiamo abbracciato, e ballato insieme. Ricordiamo il vecchio petto villosa e vigoroso, la camicia unta e colorata dal tempo come una reliquia o una bandiera, il collo tutto un reticolato di sporcizia, l'odore strano

⁵⁷² M. SOLDATI, *America primo amore*, p. 93

⁵⁷³ E. CECCHI, *America amara*, p. 1263

⁵⁷⁴ A. MORAVIA, *Stati Uniti. 1936*, p. 124: «Una fiera [che] intontisce e abbaglia sul momento ma poi non lascia che un ricordo senza peso, fantomatico, incredibile».

che danzando ci soffocava, di bestia, di gorgonzola stantio. Ecco quell'odore, riecco uomini simili al nostro [...].⁵⁷⁵

Il viaggio verso il centro di Manhattan si rileva speculare rispetto a quello transoceanico appena terminato: se l'estremità dell'isola costituisce un'alterità radicale, allontanarsi da essa si configura come un ritorno a casa connotato dall'incontro con oggetti famigliari che rievocano frammenti d'Europa. *The Bowery* si configura quindi come un elemento ambiguo in quanto da un lato l'estrema povertà spinge l'uomo a regredire sempre di più, fino a diventare una bestia incapace di provare sentimenti ed emozioni e pronta a soddisfare unicamente le proprie necessità,⁵⁷⁶ dall'altro solo in questo quartiere, a contatto con questa umanità, il viaggiatore riesce a rintracciare degli elementi comuni all'Europa.

Questa scoperta porta il reporter a guardare la città con sguardo diverso: nelle componenti che prima erano viste come completamente estranee e incomprensibili vengono rilevate le tracce del passato che hanno portato New York a nascere, a crescere e a evolversi: il viaggiatore non cerca più di individuare una continuità tra Europa e Nuovo mondo, ma inizia a tratteggiare una storia diversa come se i due continenti si fossero sviluppati in modo parallelo senza continuità così che Manhattan è la Venezia degli Stati Uniti, Wall Street diventa il Palazzo Ducale americano, i grattacieli sono i campanili dell'America.

Forse New York, navigandosi dalla Baia, può parere un'enorme Venezia, da un battello del Lido? I rosa di Wall Street, se il sole tardo li fa dolci, rammentano il Palazzo Ducale; a sinistra l'Empire Building, già in una ombra vellutata, è un campanile.

Più vicino, l'aspetto muta. La parete gigante dell'acropoli finanziaria di Wall Street è una mano alzata, inaccessibile. Le sue torri più alte ne sono le dita. New York, miraggio.⁵⁷⁷

E il senso di sacro che si ivi si respira è lo stesso dell'acropoli ateniese o delle cattedrali europee:

⁵⁷⁵ M. SOLDATI, *America primo amore*, p. 95

⁵⁷⁶ Ivi, p. 98: «Un'altra volta, recandomi all'ufficio per una via trasversale, vidi un uomo curvo in ginocchio presso un altro che giaceva bocconi. Mi avvicinai cautamente. Quello in ginocchio estraeva dagli abiti dell'altro una bottiglia, e si metteva a bere. Poco dopo si alzò, continuando a bere si allontanò verso l'entrata di un asilo notturno. Quell'altro a terra non si muoveva. Mi accorsi che il colorito del suo collo era terreo. Mi avvicinai ancora. Corsi verso l'ufficio, che avvertissero la polizia. Era morto. Avvelenato dall'alcool cattivo».

⁵⁷⁷ G.A. BORGESE, *Atlante americano*, p. 214

Il sole di primavera, esaltando i rosa e le ocre delle facciate, dà a tutta la prospettiva una solennità straordinaria; la quale, anche se con ben altro sentimento, può ricordare quella di un'acropoli o di una cattedrale su un monte.⁵⁷⁸

Questa nuova prospettiva permette di rivalutare la giungla urbana: se in precedenza con questa espressione, il viaggiatore voleva mettere in evidenza lo statuto disumano della città dove il cemento schiacciava la natura e l'uomo e dove l'uomo stesso aveva accettato di regredire allo stato di natura; ora gli elementi artificiali vengono assimilati a quelli naturali ad indicare che negli Stati Uniti la natura non è costituita dal vegetale bensì da una componente innaturale:

Dai ponti affollati e festanti, nell'aria ancora oceanica che squarciano tutto attorno per il vastissimo porto i fischi dei rimorchiatori e scuote e premo profondo il boato della sirena di bordo, nell'azzurro, nel sole, egli ha visto sorgere, ingrandire e spiegarsi lenti col lento avanzare della nave, alti, ampi, crestati, avvallati come una catena di montagne e parimenti segnati e solcati d'ombre e di luci, colorati di bianco, bigio, rosso, nero, quasi varietà di nevi e rocce, strati di rocce e detriti, vetri che riflettono e brillano, sfaccettature di lontani ghiacciai e terrazze e cime e picchi fulgidissimi: i grattacieli di Manhattan.⁵⁷⁹

Perché sarà soltanto una bellezza illusoria, di fata Morgana, o riprendendo i toni del Frank: una bellezza di demonio; ma come negare che i grattacieli sono belli? Calano sulle strade come trasparenti ombre di ghiacciai, le loro ombre vaghe e gigantesche, insieme a un che di gelido diffondono sul tumulto cittadino quel riverente silenzio che alita intorno alle cattedrali [...] C'è un senso di sotterraneo, d'accesso agli inferi [...] E sparirono gli attendamenti dei pionieri, i padiglioni degli eserciti biblici. Spariranno i grattacieli. Noi siamo felici d'aver fatto in tempo a vederli.⁵⁸⁰

Il segreto del fascino che i grattacieli esercitano è riconducibile al diverso sviluppo degli Stati Uniti rispetto all'Europa: nel Nuovo mondo, la stirpe di Prometeo non si è sottomessa al divino, ma, impossessandosi dell'uso della tecnica, è riuscita ad andare oltre i limiti dell'umano e a costruire qualcosa di *sovraumano*; la presa del grattacielo sull'immaginario collettivo non è dovuta all'armonia e alla bellezza formale (come invece era per le grandi costruzioni europee) ma alla prospettiva di non limite per

⁵⁷⁸ Ivi, p. 207

⁵⁷⁹ M. SOLDATI, *America primo amore*, p. 29

⁵⁸⁰ E. CECCHI, *America amara*, pp. 1126-1127

l'uomo che esso offre. Il grattacielo rende la città americana brutta e squallida ma, se essa non fosse così, il suo fascino verrebbe meno: l'America, proprio come Gerione nel passo dell'*Inferno* rievocato dal viaggiatore, è una bestia infernale che suscita nell'uomo orrore e ammirazione.

Al primo apparire dei grattacieli il passato sfuma [...] È la speranza, la certezza di rinnovarsi e ricominciare [...] E la brutalità di volti case strade, che non sfugge alla prima impressione di New York, rafforza, non smorza, quella fede [...] La bruttezza, la durezza di certe case di New York stringe il cuore fin dal primo momento; ma è un'angoscia che invece di deprimere esalta: contrastando e perciò aggiungendo al candore e alla gloria dei grattacieli, all'alacrità del traffico cittadino, all'azzurro e al sole che inondano l'estuario. Un'alternativa eroica, di orrore e di splendore, di morte e di vita, è offerta a chi sbarca [...] Così se New York, se l'America non fosse anche triste, tragica, brutta, non sarebbe viva, allegra, giovane.⁵⁸¹

New York perde quindi ogni connotazione materiale e diventa una *città da cartolina*: le migliaia di migranti, sia europei che americani, che ogni giorno si riversano nella città, percorrono le strade di Manhattan con le immagini della città in mano e le guardano, certi che un giorno, quando il loro sogno di benessere si sarà realizzato, la città apparirà come nell'illustrazione; le rappresentazioni di New York diventano quindi una profezia in cui sono disegnati i luoghi utopici (ovvero, in senso etimologico *οὐ* e *τόπος*, i non-luoghi) del futuro.

Tutto questo, e in poche ore, in pochi giorni, scopre il giovane europeo. Tutto questo ritrova a New York il ragazzo e la ragazza americana che giunge dalle desolate città del Middle West o del South. Eppure non ci badano. Non si confessano le tristi impressioni [...] Pensano forse che presto la città sarà tutta redenta e prospera e moderna. New York una sola massicciata di grattacieli [...] Più di tutte le tristi istantanee che l'intima Kodak della sincerità tira ogni giorno, a ogni cantonata, e l'intelligenza non osa sviluppare, conta ancora la vecchia cartolina illustrata, coi saluti del cugino o dell'amico, la cartolina dai grattacieli colorati di bianco e il cielo turchino e rosa, che una lontana sera, in un basso di Napoli, in una cucina di Austin Texas, in una birreria di Varsavia, hanno lungamente, bramosamente guardato.⁵⁸²

L'emigrato è come un bambino: egli è cresciuto in Europa, tuttavia vivere in America necessità di una nuova nascita, di una nuova crescita e di una nuova educazione basata

⁵⁸¹ M. SOLDATI, *America primo amore*, p. 26

⁵⁸² IVI, p. 31

non tanto su un sapere millenario trasmesso di generazione in generazione quanto sulle cose.

In un'altra vetrina era visibile al pubblico la fabbrica delle sigarette *Lucky Strike*. La vetrina era d'angolo, a 44 Strade, molto grande e convessa. Ci ho perso davanti ore intere felice di sentirmi gomito a gomito con ignoti, di udire parole che non capivo, di vedere gesti, atti, fogge che non avevo mai visto fino allora. Mi sembrava di essere rinato [...] Nulla mi legava al mio breve ma greve passato [...] L'emigrato è come un bambino. Questa vetrina fu tra le cose di New York che mi colpirono di più, le prime settimane. Dopo qualche mese non ci facevo più caso; passavo davanti e mi pareva ridicolo, provinciale che tanta gente ci si fermasse.⁵⁸³

Anche il viaggiatore, dopo aver compreso di non trovarsi soltanto in un paese diverso ma in un altro mondo, inizia ad ambientarsi così che tutte le novità tecniche che inizialmente gli sembravano così innovative da paragonare l'intera città a una fiera ora gli passano sotto gli occhi con distacco e indifferenza: le fantasmagoriche invenzioni diventano subito banali e prive di interesse così che devono essere immediatamente sostituite con oggetti ancora più fantasiosi e stravaganti; negli Stati Uniti, la linea che separa la moda dalla morte è labile, quasi permeabile a tal punto che nel suo realizzarsi, la moda diventa già morta.

Chi vive a New York scopre e tocca con mano i rapporti stretti che corrono tra la morte e la moda, tra la morte e il godimento, tra la morte e l'utile. Forse è per questo che gli americani hanno orrore del pensiero e dell'ozio e cercano più che possono di rassomigliare ad automi infaticabili. Finché giunge la loro morte lussuosa e li manda al cimitero in casse di argento massiccio, con seguiti di bande musicali e di nere macchine cariche di fiori, per essere seppelliti in mausolei di marmi screziati e lustri come salumi, sotto epitaffi mentitori.⁵⁸⁴

Calatosi a pieno nello stile di vita americano, il viaggiatore ne adotta gli usi e i costumi, tra i quali la gita fuori porta e le vacanze estive, viste «l'unica gioia, l'unica giusta e schietta del week-end»:⁵⁸⁵ a spingere l'uomo americano ad uscire dagli spazi ipertrofici della città è la necessità di costruire nuovi usi e costumi in grado di sostituire le tradizioni europee; nel vecchio continente infatti «non c'è soltanto la campagna» ma anche «la tradizione, la storia, gli usi dei nostri vecchi, la religione, tutte cose a cui,

⁵⁸³ Ivi, p. 204

⁵⁸⁴ A. MORAVIA, *Stati Uniti*, 1936, pp. 123

⁵⁸⁵ M. SOLDATI, *America primo amore*, p. 189

anche se non si crede più, si possono chiedere conforti estetizzanti, paradisi artificiali»,⁵⁸⁶ inoltre la città europea si configura come un «ambient[e] tranquill[o], areat[o], verdeggiant[e]» in cui la vita familiare può avvenire con serenità così che «l'urbanistica italiana» sembra essere «in anticipo d'un decennio»⁵⁸⁷ rispetto a quella americana. In altri casi invece è lo stesso ambiente cittadino a rendere impossibile l'esistenza dell'uomo: il caldo torrido dell'estate metropolitana viene descritto come un segnale della non naturalezza dello stile di vita americano che è quindi destinato a scomparire – ancora una volta l'immagine rievocata dal viaggiatore è quella di un Babilonia su cui incombe il castigo divino.

Poiché il torrido agosto di New York incrudeliva; 40 gradi all'ombra, fitta nebbia, esalata dall'Hudson e dall'East River, occupava immobile parchi e strade; la sotterranea era un castigo che il Signore anticipava alla plebe della moderna Babele [...].⁵⁸⁸

In entrambi i casi, nella descrizione del tempo libero emerge con chiarezza l'incapacità dell'uomo di godere del riposo e di oziare così che anche la domenica si riempie di svaghi da compiere e portare al termine al pari delle attività lavorative che occupano il resto della settimana.

Triste la domenica in terra puritana. I borghesi si sentono obbligati a imitare il riposo di Jehova nel settimo giorno. Incolonnano le loro automobili verso la campagna, e vanno a dare un'occhiata alla Creazione.⁵⁸⁹

La domenica moderna si apre nella marcia laboriosa della settimana come una misura a vuoto e ripropone, svestito delle note abitudini, il ritmo arbitrario delle nostre professioni, la vanità della nostra vita, i trucchi a cui dobbiamo sottostare per tirare avanti.⁵⁹⁰

La prima difficoltà che il viaggiatore incontra è quella di trovare un luogo naturale: se in Italia, da qualunque grande città, la campagna è facilmente raggiungibile con mezz'ora di tram, in America la metropoli sembra degradarsi in uno spazio interminabile di periferie e di aree suburbane:

⁵⁸⁶ Ivi, p. 60

⁵⁸⁷ E. CECCHI, *America amara*, p. 1125

⁵⁸⁸ M. SOLDATI, *America primo amore*, p.70

⁵⁸⁹ E. CECCHI, *America amara*, p.1177

⁵⁹⁰ M. SOLDATI, *America primo amore*, p. 60

Se andate, miglia e miglia, lungo una qualunque Telegraph Avenue o Broadway, nulla di visibile vi avverte a un certo punto che avete cambiato municipio; la strada su cui siete potrebbe avvolgere come un nastro la Terra. Sono le comunità urbane, semiurbane, suburbane, stese comodamente sulla riva orientale della Baia e sul pendio lento dei colli; alcune centinaia di mila uomini, disseminati su un'area pallida, aperta a un chiaro sole.⁵⁹¹

In un primo momento, lo spazio naturale intorno alla città viene visto come un mascheramento, un'altra faccia della città:

Ma a New York! Nonostante certi ridicoli mascheramenti di parchi limitrofi (prati di verde tinto, vialetti e sentieri asfaltati), New York dura in tutte le direzioni della rosa dei venti per quattro ore di diretto, e le coppie che non sono milionarie sono prigioniere.⁵⁹²

In un angolo c'era un nota: *Poultry of our own farms* (pollame delle nostre proprie fattorie). Naturalmente, le galline arrivavano da New York con la corriera del mattino.⁵⁹³

In questo paesaggio artificiale ad avere il sopravvento non sono i rumori e gli odori della natura quanto le automobili: il paesaggio è attraversato da una rete inestricabile di strade e autostrade che viene paragona ad un «intreccio di arterie, come quelle figure anatomiche in cui il sistema circolatorio è messo in forte evidenza, e i muscoli e i visceri sono appena indicati»⁵⁹⁴ così che:

Non si odono campane, e non si odono, a quella che è la loro stagione in Europa, stridi di rondini. Nel passaggio dell'ora l'orecchio non avverte che un accresciuto ronzare di automobili, quell'arido rullio che è come lo scorrere incessante di una cinghia. Questa perpetuità di suono ottuso non è quasi mai frastagliata da un grido, da uno squillo; fra tutte le libertà dell'America non c'è la libertà di *clackson* e trombetta.⁵⁹⁵

In America, la motorizzazione è così avanzata e radicata da aver profondamente trasformato il paesaggio: la puzza sia dei gas di scarico che del processo di raffinazione del petrolio si configura come un elemento vitale del paesaggio stesso; il viaggiatore si

⁵⁹¹ G.A. BORGESE, *Atlante americano*, p. 88

⁵⁹² M. SOLDATI, *America primo amore*, p. 61

⁵⁹³ IVI, p. 190

⁵⁹⁴ G.A. BORGESE, *Atlante americano*, p. 91

⁵⁹⁵ IVI, p. 89

stupisce non solo davanti ai luoghi che prendono il nome dal pozzo petrolifero locale ma anche di fronte alle insegne delle compagnie petrolifere che da un lato, come il faro del porto, aiutano ad orientarsi nelle ore notturne, dall'altro appaiono come elementi architettonici che contribuiscono all'estetica del paesaggio.

Spesso la caratteristica del paesaggio è data dai *tanks* o serbatoi di petrolio, grandi cassoni metallici, tondi, a forma di macine di mulino, issate a mezz'aria su impalcature geometriche: con la stessa insistenza, poniamo, con cui gli angeli in cima ai campanili caratterizzano la campagna bergamasca. Il petrolio è, direste, anima occulta, la vena segreta, di questo paese. Se navigando di sera nella Baia chiedete che cos'è quella splendida torre, fantasmagorica, da mille una Notte, piena e succosa di luce dal fondamento al pinnacolo come un monolito alabastrino, quella spilla preziosa appuntata sul senso della notte, quel segno fra tutti preclaro di San Francisco sotto le stelle, vi fanno il nome della ditta più universalmente rinomata produttrice di essenza, di nafta, di oli per automobili.⁵⁹⁶

La natura americana, ricca di materie prime, ha favorito lo sviluppo economico degli Stati Uniti: lo stesso processo di motorizzazione non sarebbe stato possibile senza l'elemento naturale petrolio. Il paradosso è quello di un paese la cui la tecnica ha un'origine naturale e in cui però la natura è stata completamente soppiantata da una seconda natura di origine artificiale.

L'America? Quel sistema di opportunità naturali, quei monti, quei fiumi, quei piani, quei mari, e quei mari di messi, quegli abissi di metalli e petrolio, quelle sicurezze di difesa, quelle spalancate comunicazioni, tutto quel destino di privilegi da cui venne per necessità dovrà venire la fortuna di un popolo?⁵⁹⁷

Nonostante la connessione esistente tra sviluppo economico e natura, l'uomo non è più in grado di relazionarsi al paesaggio senza il filtro della tecnica: egli, abituato a spostarsi solo in automobile, non è più in grado di misurare lo spazio da percorrere a piedi:

Ma gli americani vanno a piedi così di rado che non sanno calcolare le piccole distanze. Altro che cinque minuti! Camminavamo con le nostre valigette per mano, tenendoci sul ciglio dello stradone. Auto su auto ci piombavano alle spalle, fulminee sfiorandoci.⁵⁹⁸

⁵⁹⁶ Ivi, p. 78

⁵⁹⁷ G.A. BORGESSE, *Atlante americano*, p. 143

⁵⁹⁸ M. SOLDATI, *America primo amore*, p. 194

Un altro aspetto che mette in luce il tasso di motorizzazione della società americana può essere individuato nella reazione che l'automobilista ha alla vista di un pedone:

Di tanto in tanto una automobile rallenta; cortese, la guidatrice v'invita a salire; al vostro: «grazie, preferisco passeggiare», saetta via, stupita un istante. Che uno cammini, e cammini solo, è una cosa assurda e inconcepibile per gli Americani; essi delle gambe si servono, se mai, per nuotare e saltare nel tennis; e, se le leggi dell'evoluzione fossero quali s'intendevano tempo fa, fra qualche migliaio di millenni dovrebbero essere senza gambe o con bizzarre gambe da rane o da canguri.⁵⁹⁹

Il muoversi a piedi viene infatti visto come un esercizio fisico da praticarsi esclusivamente nelle ore dedicate allo sport:

Ma vedendo la quantità di automobili, [...] che al di fuori di me, a Washington, non cammini nessuno, non pretendo lo crediate assolutamente. Ma camminano vecchi e ragazzi, a ore fisse, e in luoghi cioè eletti: dove si recano nello stesso spirito col quale si va in farmacia. Camminano per dovere d'igiene, quasi con l'orologio alla mano.⁶⁰⁰

Al ritorno dalla gita fuori porta del *week-end*, egli racconta agli amici non tanto dei luoghi visitati quanto delle miglia percorse: il significato della partenza è il viaggio stesso, non il punto d'arrivo; tuttavia, essendo la strada, percorsa all'interno di un bolide chiuso e pressoché completamente isolato dall'ambiente esterno, perde il suo significato antropologico come luogo di esperienze e di incontri e diventa un *non luogo*.

Attraverso pianure deserte, su e giù per aride colline, strada zeppa di auto lanciate e tutte a ridosso l'una dell'altra: come se fossero attaccate all'asfalto e l'asfalto scorresse simile a un nastro. Puzzo di benzina. Frastuono di claxon. Fatica negli occhi e nei polsi. Domenica sera, ritrovando gli amici di casa per il solito bridge: «Ho fatto duecentocinquanta miglia, e tu? Io trecentoventi. Ah ah, *fine*: benissimo». Non si dicono dove sono stati, quali paesi hanno visto; ma *quante* miglia hanno fatto.⁶⁰¹

La prima esperienza del viaggiatore è quella di una natura invasa dalla «folla»,⁶⁰² ovvero dei luoghi di villeggiatura di massa in cui gli elementi naturali sono stati soggiogati per creare spazi di divertimento accessibili a tutti:

⁵⁹⁹ G.A. BORGESE, *Atlante americano*, p. 124

⁶⁰⁰ E. CECCHI, *America amara* p. 1287

⁶⁰¹ M. SOLDATI, *America primo amore*, p. 191

⁶⁰² G.A. BORGESE, *Atlante americano*, p. 69

Ero stato [...] sulla spiaggia dei villeggianti nell'Isola Lunga [...] A Long Beach, Spiaggia Lunga, quale densità di affluenza! Che visibilio di lumi! Che file di botteghe e bar e chioschi e banchi, da cui belle fanciulle, meritevoli di più eleganti occasioni oratorie, proclamano con veloce loquela i vantaggi, che so io, di un nuovo aggeggio di cucina per triturar carote! Tutto ciò che è natura parrebbe intimidito da quest'invasione umana.⁶⁰³

La spiaggia invasa dai bagnanti e il mare delimitato da una recinzione si configurano come confini invalicabili così che il viaggiatore è imprigionato in un ambiente ancora più soffocante della metropoli:

Cominciò il bagno a smontarci. Era una spiaggetta lunga cento metri e larga dieci, affollatissima. E più in là di qualche bracciata nell'acqua non si poteva nuotare: una rete metallica proteggeva dai pescecani che sulla costa di Long Island sono ancora più numerosi dei bagnanti.⁶⁰⁴

Il ritorno in città, dopo questa prima esperienza di villeggiatura, appare come una liberazione: gli spazi infiniti della metropoli consentono al viaggiatore di potersi isolare e di percepire la propria individualità così che la città inizia ad essere vista come una natura più vera della *natura* poiché solo in essa sono possibili quelle esperienze che altrove l'uomo europeo è solito ricercare nell'immersione nella natura.

Eravamo impazienti di tornare a New York. Io pensavo a bassa città come l'avrei vista tra qualche ora, arrivando al ferry di Hoboken. Di là dal vasto abbagliante argento dell'Hudson, i grattacieli alti nel sole e nella bianca leggera nebbia. E quel gigantesco paesaggio artificiale mi pareva non soltanto più umano; ma anche più dolce, più riposante e più naturale della *natura* di Hulster Park.⁶⁰⁵

Nella sua ricerca, il viaggiatore si imbatte finalmente nell'esperienza opposta alla «folla» ovvero «il deserto»:

Avevo avuto, prima di questa traversata, due visioni di campagna, più o meno in vicinanza di Nuova York; ero stato ad Atlantic Highlands, o Colline Atlantiche, e più oltre sulla spiaggia dei villeggianti nell'Isola Lunga; e mi ero spinto, nell'interno dello Stato fino ad Amenia, nella proprietà d'un amico, scrittore e agricoltore. L'una e l'altra volta avevo avvertito, come ogni altro

⁶⁰³ IVI, p. 69

⁶⁰⁴ M. SOLDATI, *America primo amore*, p. 194

⁶⁰⁵ IVI, p. 201

avvertirebbe, la mancanza di mezzi termini: o folla o deserto [...] Ma fuori di questo cerchio è ombra, è onda, è oceano sotto la luna; o, usciti dalla villa della fattoria, sono macchie d'alberi impervie, sono spazi nudi interrogati dal fischio lamentoso della locomotiva.⁶⁰⁶

I vasti spazi dell'America si dilatano davanti ai suoi occhi, mentre il paesaggio muta rapidamente, in un catalogo che sembra raccogliere tutte le specie esistenti:

Poi vennero su dalla pianura i monti pallidi: poi venne un altro deserto, un Sahara di sabbie e ciuffi grigi, di salvie selvatiche, frequentato da lepri e serpenti a sonagli; e un lago, triste come un Mar Morto, il Lago Salato, color fango, color ghiaccio, colore infine d'acqua blu.⁶⁰⁷

Lo stupore del viaggiatore di fronte a questa natura incontaminata⁶⁰⁸ è fortissimo, egli non riesce a capacitarsi che in uno stesso paese possano esistere luoghi in cui la traccia dell'uomo è così presente da essere interpretati come *sovraumani* e altri in cui a prevalere è la natura selvaggia a tal punto che non è possibile riconoscere alcun passaggio umano.

Rimane il fatto che, dalla nostra antica familiarità con la natura, tanto lungamente e amorosamente osservata, descritta e domesticata, proviene in noi la coscienza del limite, la tradizione di rispetto, il culto poetico [...] Nonostante il cinematografo e i grattacieli, in America le forze natura sono ancora allo stato libero, sfrenante.⁶⁰⁹

A contatto con la natura selvaggia, nel viaggiatore si innesca una seconda epifania, dopo quella sperimentata in *The Bowery*: il ricordo del paesaggio dell'Italia riaffiora ma non nella California, in merito alla quale si legge «dicono che [...] somigli all'Italia, ma io conosco discretamente il mio paese, da Siracusa al Brennero, e non ho mai visto nulla di simile», quanto proprio nel deserto:

⁶⁰⁶ G.A. BORGESE, *Atlante americano*, , pp. 69-70

⁶⁰⁷ IVI, p. 73

⁶⁰⁸ Cfr. IVI, p. 66: «Ora voglio, tra lusco e brusco, averne una visione istantanea, giungere alla riva del suo lago Michigan, smisurato e turchino come un oceano, smarrirmi per un'ora nelle sue vie strette, cariche d'ombra e di infernale energia, dove la vittima cade senza che il suo grido vinca il fragore e l'assassino dilegua nel gorgo del moto».

⁶⁰⁹ E. CECCHI, *America amara*, p. 1392

Quella piramide vulcanica con la cima fra nubi mi ricorda il mio titanico Etna; quegli spacchi di rupi sono rosei, vivi, carnali; quegli scogli deserti, quelle isole di pinguini, hanno forme mostruose, idolatriche [...].⁶¹⁰

L'affinità tra la natura e l'Europa è tale che il viaggiatore in essa può scorgervi i canoni estetici che hanno caratterizzato la civiltà europea fin dai suoi albori:

Prima di tutto, la bellezza.

Essa non è qui nelle cose. Se la natura è lasciata naturale, e i pochi giardinieri che adornano, in rare oasi di gusto, questi paesaggi primitivamente stupendi, sono di regola stranieri, italiani, o francesi, o giapponesi, la stessa architettura, considerata a lungo, si risolve piuttosto in uno slancio vitale, in un'interiezione, che in pure amore per la forma.⁶¹¹

Tuttavia dietro a questo «grecismo d'America» è possibile rintracciare un tocco d'Europa: i parchi e giardini che avevano ammaliato il viaggiatore sono infatti curati da giardinieri europei il cui innato istinto per l'estetica e l'equilibrio li spinge ad addomesticare la natura selvaggia americana senza deturparla ma esaltandone la bellezza intrinseca:

Da tanti secoli in Europa l'uomo si cimenta con le montagne, i fiumi, le foreste. E tutto questo, o quasi, da noi è stato messo in ordine, incanalato, potato. L'aspetto di certe nostre campagne non è meno armonico e consapevole di quello dei giardini di più nobile architettura [...] Si presentò come uno dei proprietari d'una azienda delle vicinanze: *Expert Tree Company* [...] Gran piacere mi fece d'incontrare un connazionale, e specialmente d'incontrarlo in tale servizio [...] Il mio uomo lavora in tutt'altro ordine e oserei dire: monumentale [...] E modellava l'aspetto della terra.⁶¹²

Rispetto all'europeo, l'americano non sembra capace di controllare il territorio naturale senza distruggerlo: l'esempio è offerto al viaggiatore durante la visita allo zoo di Oakland, in California dove la costruzione, ancora in corso, ha comportato la completa devastazione del territorio circostante. Il parco inoltre assomiglia più che ad una esposizione di animali alla vetrina di un grande magazzino così che il pubblico, composto soprattutto da produttori cinematografici, vi si reca non tanto per osservare il

⁶¹⁰ IVI, p. 112

⁶¹¹ G.A. BORGESE, *Atlante americano*, p. 176

⁶¹² E. CECCHI, *America amara*, pp. 1391-1396

comportamento delle bestie esotiche quanto per scegliere gli animali da utilizzare nei film.

Gli autori della pantomima teologica, e nel nostro caso gli animali, spesso sono traditi dai loro tutori e scenografi e registi [...] Ma basta un nonnulla a guastare il tono, a portare fuori carreggiata, a introdurre suggestioni perturbatrici. Per un nonnulla subentra l'aria carnevalesca, ciarlatanesca, del baraccone, del serraglio, del circo equestre. O si comincia a crederci in un pollaio, in una scuderia, in una vaccheria.⁶¹³

L'aspetto più grottesco è dato dall'aspetto degli animali che, privati delle loro caratteristiche peculiari, appaiono come dei posticci: in particolare, a colpire il viaggiatore, è un elefante di dimensioni microscopiche, un cucciolo in cui non è possibile rintracciare, nemmeno *in fieri*, le forme mastodontiche tipiche della sua specie:

Come il mobilio d'un rigattiere, erano i più scompagnati: uno pomposo, decorativo; un altro, logoro, anonimo. L'elefante poi era piccino piccino, appena divezzato; con la stonatura di linee e la bruschezza di movimenti che sono dei cuccioli. Andava intorno a minuti passettini; era il solo che si desse da fare, s'agitasse; non minacciosamente, figuriamoci: anzi come angosciato che la notte l'avesse a chiudere in quei boschi.⁶¹⁴

L'innaturalità dell'elefante e degli altri animali è tale che essi vengono definiti gli «esclusi dall'Arca».⁶¹⁵ La vista di una natura fittizia sconvolge profondamente il viaggiatore che si guarda intorno alla ricerca della *vera natura* così come l'aveva conosciuta in Europa: lo sguardo scivola di gabbia in gabbia e si ferma davanti alla vista dei grattacieli che, nel «buio della notte inumana»,⁶¹⁶ illuminati da milioni di luci colorate, somigliano alla barriera corallina e diventano il simbolo vitale di una nuova natura.

La scena aveva un non so che di sospesa catastrofe, a cui quel gruppo confuso di membra, cervici, criniere, cercasse scampo, asserragliandosi a un crocicchio della Creazione [...] All'estremo della baia, i grattacieli di San Francisco cominciavano a coronarsi di luci coralline e verdastre; e crescendo il buio, le

⁶¹³ IVI, p. 1397

⁶¹⁴ IVI, p.1399

⁶¹⁵ IVI, p. 1400

⁶¹⁶ M. SOLDATI, *America primo amore*, p. 195

luci prendevano più forte palpito s'irradiavano nel cielo, scintillavano riflesses nel mare.⁶¹⁷

Se Dio, nel racconto biblico, ha salvato animali e piante dalla distruzione delle acque; negli Stati Uniti la salvezza non spetta alla natura, ormai «desolata e infernale»,⁶¹⁸ bensì alla grande metropoli che, nonostante sia «tutta cemento e ferro e folla», diventa «casa»⁶¹⁹ del viaggiatore.

Ma, mentre allontanandomi coltivo in me la figura di New York che mi è cresciuta in tutto questo tempo, mi risorge a contrasto, forte come al suo primo apparire, quella che vidi nei primi giorni quando vi caddi, oso dire, più che non vi scendessi, dal piacevole palazzotto natante su cui avevo fatto la traversata, e ch'era così diversa: tutta irta, allora, di pinnacoli roventi e sorvolata da nubi che i venti contrari straziavano dannandole a non sciogliersi in pioggia, tutta solitudini nella folla e irrequietudini senza scampo, avvolta nell'umidità della sua estate tropicale, come nel sudore di una fatica senza speranza: la *ville tentaculaire* o città dei giganti e di Dite, quale si trova pressappoco nei libri.

Poi a poco a poco è divenuta una cosa umana.

E già il primo segno d'esservi a nostro agio consiste nel non alzar più tanto li occhi in su, ai grattacieli; lasciandoli ai forestieri [...] Consiste nel non stupirsi più.⁶²⁰

Il nuovo atteggiamento del viaggiatore nei confronti della città americana si esprime da un lato attraverso il ricorso a paragoni, metafore e similitudini con il mondo naturale dall'altro con il riaffiorare continuo di ricordi legati alla terra natale:

A Nuova York, città nordica, la notte è spettacolare, teatrale, falsa come quella del ballo Excelsior; una notte di fondo marino tropicale popolata di fosforescenze, di mostri luminosi, di ombre eleganti; una notte appunto di fiera che dopo il tramonto incomincia a illuminarsi, a sgranchirsi, a cigolare, a girare.⁶²¹

Io, quanto più m'indugio in questo mio passaggio, tanto più [lo] sento [...] familiare all'anima; come già le sentii quando, una notte di maggio, quando ancora ignaro del suo nome, vi depose il mio destino. E non vi sento quella novità ed asprezza, che in altri luoghi d'America può ferire; quello scompaginarsi della natura dall'uomo, che la possiede e non l'ama.⁶²²

⁶¹⁷ E. CECCHI, *America amara*, p.1400

⁶¹⁸ M. SOLDATI, *America primo amore*, p. 195

⁶¹⁹ Ivi, p. 103

⁶²⁰ G.A. BORGESSE, *Atlante americano*, p. 136

⁶²¹ A. MORAVIA, *Stati Uniti. 1936*, pp. 125

⁶²² G.A. BORGESSE, *Atlante americano*, p. 130

Il punto di partenza di questo diverso atteggiamento consta nell'aver compreso che l'America non è soltanto il *Nuovo* mondo ma un *altro* mondo:

Gran paese l'America, circondata dai venti e dalle quattro stagioni. A nord essa confina col Canada [...] quanto dire che da quella parte confina con se medesima. A sud confina col Messico, cioè col nulla; e al di sopra di questo nulla stende la mano fino a Panama. A ovest e est la batte l'oceano. Non c'è isola così grande al mondo.⁶²³

Le categorie europee con cui il viaggiatore aveva sempre vagliato il mondo non sono applicabili in America in quanto porterebbero alla formulazione di stereotipi e non ad una conoscenza completa:

Ma tanto valeva ch'egli New York se la vedesse al cinema. Ben altro è il tono di questa città, per chi vi sia vissuto un poi 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 basse.⁶²⁴

Poiché il significato del viaggio consta nel confrontarsi con la realtà e nel formulare giudizi in relazione a ciò che si vede, i «problemi morali», ovvero le questioni legate agli Stati Uniti al centro della discussione europea, devono essere dimenticati dal viaggiatore il quale deve fondare la sua analisi sul «paesaggio», inteso come ciò che ha davanti agli occhi e di cui ha fatto esperienza diretta:

Viaggiare vuol dire uscire dalle abitudini, dai crucci, dalla noia profonda e crearsi ricordi improbabili e fantastici come sogni sognati nelle prime ore del mattino. Vuol dire sostituire problemi morali con paesaggi.⁶²⁵

Nel caso della città americana, dietro allo sconcerto del viaggiatore possono essere individuate tre cause, le prime due derivanti dallo scarto tra la metropoli americana e l'organizzazione e la visione dello spazio che hanno caratterizzato la concezione europea di *urbs* fin dall'antichità; mentre l'ultima riguarda il valore simbolico della città americana nell'immaginario europeo.

⁶²³ Ivi, p. 115

⁶²⁴ Ivi, p. 135

⁶²⁵ A. MORAVIA, *Stati Uniti*, 1936, p. 124

In primo luogo, nonostante la metropoli americana adotti il modello romano del cardo e del decumano, la sua forma sembra non essere in grado di sostenere in maniera adeguata la crescita così che viene meno l'immagine archetipica della città come «progetto permanente». In questo senso la città europea successiva alla Rivoluzione industriale ottocentesca si configura come una preistoria dell'ipermodernità americana degli anni Trenta. Tuttavia nel primo caso lo scrittore, attraverso l'adozione di una nuova dimensione percettiva del tempo e dello spazio, ovvero la poetica dei barlumi, era stato in grado di rappresentare il trauma generato dalla città; mentre il reporter in viaggio negli Stati Uniti sembra invece impossibilitato a formulare un giudizio definitivo così che di volta in volta la città viene vista ora come una giungla urbana, ora come una fiera volgare, ora come un elemento salvifico e vitale.

L'immagine ambigua che il viaggiatore offre al lettore non è una testimonianza dell'incapacità delle arti di recepire le conquiste urbanistiche e tecnologiche bensì riflette lo scarto sempre maggiore tra la città moderna e la costruzione razionale della *polis*: l'evocazione della Torre di Babele di fronte al grattacielo appare come una percezione di una crisi che si identifica da un lato nella frattura della nuova civiltà con la tradizione, dall'altro nella perdita della centralità dell'uomo che, nel nuovo panorama urbano, sembra essere sempre di più un automa al servizio della tecnica e dell'economia.

In secondo luogo, se la città antica era vista come «depositari[a] del senso di un ordine perduto», nel *nuovo* mondo si assiste ad una costante compresenza di elementi razionali accanto a quelli irrazionali così che la natura è al contempo selvaggia e addomesticata, mentre la città è rappresentata come una giungla urbana ma anche un rifugio in cui poter sfuggire al caos. In questo caso l'ambiguità percettiva è legata all'esperienza di *folla* e di *deserto* e alla difficoltà che il viaggiatore ha nel potersi isolare: nella maggior parte dei casi, il paesaggio si identifica come elemento positivo quando il viaggiatore può relazionarsi ad esso in maniera individuale così che la connotazione negativa sembra essere legata alla massa la cui presenza asfissiante porta ad una omologazione dell'immaginario, delle aspirazioni, dei desideri, dell'inconscio.

Infine, l'ambiguità nella rappresentazione della città americana può essere individuata nel suo configurarsi come una *eterotopia*, così definita da Foucault:

Le *utopie* consolano: se infatti non hanno luogo reale si schiudono tuttavia in uno spazio meraviglioso e liscio; aprono città dai vasti viali, giardini ben piantati, paesi facili, anche se il loro accesso è chimerico. Le *eterotopie* inquietano, senz'altro perché minano segretamente il linguaggio, perché vietano di nominare questo e quello, perché spezzano e aggrovigliano i nomi comuni, perché devastano anzi tempo la *sintassi* e non soltanto quella che costruisce le frasi, ma anche quella meno manifesta che fa *tenere insieme* (a fianco e di fronte le une alle altre) le parole e le cose.⁶²⁶

Il mito americano è così forte ed esteso (esso infatti non agisce soltanto al di fuori dei confini nazionali, ma anche al suo interno) che nella città americana si attua la compresenza di realtà e di dimensione onirica: New York, città simbolo, si configura al contempo come un sistema aperto all'ingresso dei migranti e al contempo chiuso in quanto per molti essa è destinata a rimanere un miraggio sia perché non sarà loro concesso di entrarvi sia perché ivi i loro sogni non troveranno realizzazione.

⁶²⁶ M. FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 2009, pp. 7-8

Capitolo III AMERICA, AMERICA

3.

Who? I nuovi Adamo e Eva

Per indagare le modalità secondo le quali il viaggiatore si sia rapportato e abbia rappresentato l'uomo americano è necessario prima definire che cosa significasse l'alterità oltreoceano per l'europeo.

La complessità della questione è affrontata da Antonello Gerbi il quale, nell'introduzione al volume *La disputa del Nuovo mondo* (1955), evidenzia come l'origine degli stereotipi in circolazione sull'America possa essere fatta risalire all'epoca della sua scoperta e come l'europeo non sia mai stato in grado di guardare alla realtà d'oltreoceano senza caricarla di preconcetti e di *cliché*. Ricostruendo l'origine del proprio studio, lo storico sottolinea come negli anni Trenta questo dibattito si sia caricato di una forte visione ideologica:

Sul finire del 1938, sentivo risuonare quotidianamente alle mie orecchie iperboli e calunnie, panegirici e vituperi sul Nuovo [...] Mondo. Ripetuti con disarmante candore e monotona convinzione, quei confusi accenti di passione accrescevano di non poco la difficoltà [...] di penetrare nella sostanza [...] d'America.⁶²⁷

Analizzando i primi reportages dalle Americhe, Gerbi⁶²⁸ ha rilevato come, per tutto il ventennio successivo alla scoperta dell'America, non solo le popolazioni indigene vengano associate a quelle asiatiche così che le nuove tribù sono spesso identificate con l'appellativo di *indiane*,⁶²⁹ ma anche come questo errore di interpretazione abbia portato gli esploratori a cercare nella realtà americana le conferme di quanto si era tramandato nei secoli sull'Estremo Oriente.

⁶²⁷ A. GERBI, *La disputa del Nuovo mondo*, Milano Napoli, Ricciardi, 1983, p. 3

⁶²⁸ A. GERBI, *La natura delle Indie nuove*, Milano Napoli, Ricciardi, 1975

⁶²⁹ Secondo Gerbi ha trarre in inganno i primi esploratori non è stato soltanto l'errore geografico di Colombo ma anche per una somiglianza somatica tra i popoli dei due continenti (per esempio gli occhi allungati, gli zigomi sporgenti, i capelli lunghi e capelli lisci).

Un secondo elemento comune a questi primi testi sull'America riguarda la prevalenza dell'individuazione delle somiglianze tra le nuove popolazioni e la civiltà europea rispetto alla descrizione delle differenze: di fronte a ciò che non conosce, l'uomo è portato a catalogare secondo paradigmi europocentrici e solo in seguito è in grado di aprirsi verso l'ignoto.⁶³⁰

Questa visione dell'*uomo americano* conosce una svolta con la Rivoluzione (1775-1783) quando «l'America si ritira verso l'estremo orizzonte visibile d'Europa. S'attenua, fino a quasi a spegnersi, l'interesse per i domini oltremarini»⁶³¹ così che, secondo una logica europocentrica, ciò che accadeva oltreoceano non riguardava i destini d'Europa nonostante le migliaia di migranti che partivano ogni giorno verso gli Stati Uniti.

L'Europa, a sua volta, lungi dal sentirsi indebolita da queste migrazioni, inconscia ancora del maturante squilibrio di forze, intenta a completare la conquista dell'Africa e a colonizzare le antiche terre dell'Asia e quelle vergini dell'Oceania, s'inorgoglia, non senza ragione, del ritmo insolito del suo

⁶³⁰ I primi esploratori erano ancora troppo legati ad una concezione geografica di tipo biblico per capire la portata della scoperta in atto: lo stesso Colombo, dopo il terzo viaggio, continuava a credere che il Sudamerica fosse il Paradiso Terrestre dove egli era giunto in quanto inviato da Dio. Per molto tempo il dibattito sulla natura di quanto era stato scoperto verté quasi esclusivamente sul Sud America: nel *Mundus Novus*, Vespucci spiega razionalmente la diversità non dell'intero continente americano ma solo della sua parte meridionale mentre quella settentrionale viene interpretata solo come un ostacolo che impediva l'accesso alle Indie. Se il processo di identificazione del Sud America può essere fatto iniziare con i viaggi di Vespucci, per quanto riguarda il Nord bisogna aspettare la fine del Settecento quando James Cook verificò la separazione del Nuovo continente dall'Asia.

Nonostante lo scarso interesse dimostrato dagli esploratori per il Nord America, le potenze europee, in particolare l'Inghilterra, iniziarono a colonizzare, fin dagli inizi del XVI secolo, la costa atlantica attraverso la costruzione di porti commerciali e insediamenti in un primo momento da parte di società mercantili, come la Compagnia di Londra e la Compagnia della Virginia, ma poi anche da parte di comunità di puritani, in fuga dalle persecuzioni religiose. Nell'immaginario collettivo, le prime fasi della colonizzazione degli Stati Uniti vengono associate al gruppo di dissidenti religiosi del *Mayflower* la cui sopravvivenza nella colonia di Plymouth fu resa possibile dall'aiuto di alcuni nativi americani: la festa del *Thanksgiving* ha origine proprio dalla volontà di festeggiare il primo raccolto dei Padri Pellegrini allegoria della collaborazione tra europei e indigeni.

Con l'inizio della colonizzazione massiccia del Nuovo continente e con il conseguente spostamento della frontiera verso Ovest, dall'Europa continuarono a partire sempre più migranti in fuga da persecuzioni, guerre e carestie: nell'immaginario europeo, la popolazione d'oltreoceano continuò però ad essere suddivisa in europei e indiani i quali furono al centro del dibattito filosofico Settecentesco sia in qualità di "buoni selvaggi" che come prova inconfutabile della "debolezza dell'America". Quest'ultima teoria, elaborata dal naturalista francese Georges-Louis Leclerc de Buffon, vedeva in primo luogo nell'assenza di grandi animali selvatici, in secondo luogo nell'incapacità degli indigeni di dominare la natura ostile ed infine nella sorte degli animali domestici introdotti dagli europei in America, ridotti a minuscole caricature dei loro prototipi, le prove tangibili dell'"immaturità" dell'America dal cui potere corruttivo non era immune nemmeno l'uomo europeo.

Per approfondimenti Cfr. I. LUZZANA CARACI, *Cultura e reminescenze classiche nei primi stereotipi americani* in «Il Veltro», n.1-2/ 2000; G. BUFFON, *Historie naturelle*, Paris, Imprimerie Royale, IX, 1761

⁶³¹ A. GERMI, *La disputa del Nuovo mondo*, Milano Napoli, Ricciardi, 1983, p. 455

progresso: e nelle arti, nel pensiero, nella scienze ribadiva e faceva riscintillare il suo secolare primato.⁶³²

Prima dell'Unità, nell'Italia divisa ed esclusa dalla corsa alla conquista coloniale, il dibattito intorno al Nuovo mondo privilegia il carattere politico più che quello filosofico-scientifico: uno dei primi riferimenti alla realtà d'oltreoceano è il poemetto alfieriano *L'America liberata* (1781) nel quale viene celebrata la figura di George Washington come eroe della Rivoluzione e difensore della libertà nazionale.⁶³³ La visione degli Stati Uniti come terra delle libertà si rafforza in seguito ai moti del 1820-1830 quando mazziniani, patrioti in esilio e reduci dallo Spielberg (come Maroncelli, Confalonieri, Borsieri, Galenga, Castilla, Foresti, Avezzana e Garibaldi stesso) emigrarono a New York.

Concezione dell'America come terra e fonte di libertà si mescolava spesso a un istintivo anarchismo o alla naturale irrequietezza romantica, a componenti emozionali imprevedibili – paure ed entusiasmi inconsci, fascino delle regioni inesplorate, la terra selvaggia mai interamente scoperta o dominata, il gusto del primitivo.. Non erano pionieri; erano piuttosto ingenui ammiratori [...].⁶³⁴

Il reporter degli anni Trenta si dimostra consapevole non solo del dibattito intorno al Nuovo mondo ma anche della necessità di approdare ad una rappresentazione della realtà quanto più veritiera: nel cercare di definire e di capire l'uomo americano, il reporter sospende il proprio giudizio e costruisce la narrazione attraverso l'accostamento di episodi in sé conclusi, ciascuno dei quali chiarisce un aspetto che differenzia in modo radicale la civiltà americana da quella europea.

I tratti scelti come esemplificativi non sono casuali: il viaggiatore, consapevole della necessità di non utilizzare come unità di misura dell'alterità l'Europa, poiché «forza di rappresentare l'America in cifre, come se fosse un paese europeo con qualche zero in fondo, ci si capisce meno di prima»,⁶³⁵ ricerca negli Stati Uniti quelli elementi di

⁶³² Ivi, pp. 761-762

⁶³³ Cfr. V. ALFIERI, *L'America liberata*, IV, VIII: «Esci, Washington, esci: ecco l'istante/ Ove scontar le offese/ Ai traditor di libertà farai. / Tre le guerriere menorande imprese/ Nulla starà davante/ A questa tua. Già incontro all'oste vai/ Recando ultimi guai./ Oh dell'uman tuo co vittoria degna!/ Mai non vedrai gran duce, ultima sera».

⁶³⁴ G. MASSARA, *Viaggiatori italiani in America*, Roma, Edizioni di Storia della Letteratura, 1976, p. 17

⁶³⁵ G.A. BORGESSE, *Atlante americano*, p. 97

«comunanza di origine, di lingua, di storia e che di tale unità hanno coscienza»⁶³⁶ che distinguono una nazione da un complesso di persone.

La prima diversità ad essere descritta è quella linguistica e viene percepita dal viaggiatore ancora prima dello sbarco nel porto di New York, quando i primi funzionari americani salgono a bordo del transatlantico:

Voci a un tratto s'erano infiltrate nel mio sonno. Voci strane ma che conoscevo. Voci per tanti anni, per tutta un'età avevo ignorato e poi un giorno avevo cominciato a udire e ad amare. Voci aspre, acute, veloci: sveglio, ora, a sedere sulla cuccia le sentivo nel buio, vicine, urlanti, rintonanti, voci dure, voci nordiche, voci americane.⁶³⁷

Alla descrizione di questa prima impressione, percepita in un momento di incoscienza, come quello della veglia, segue un altro episodio in cui si vede il reporter incontrare un visitatore inglese.

– Anch'io sono straniero, – mi disse, quantunque parlasse in inglese corretto, perfín troppo, e soave; – ma, se posso essere utile, volentieri. Camminammo accanto sulla banchina. – Di che paese è? – domandò dopo una pausa. – Dell'Italia, – risposti. – Anch'io sono straniero, – insisté stranamente: – d'Inghilterra. Che pensa di questo paese? Io mi schermii con le solite storie: l'America è una gran cosa, e io non vi sono, posso dire, che da gironi; e non mi sento ancora di giudicarla [...] Ma egli, credo, non mi stette a sentite, e concluse blandamente: – *I prefer mine*. Preferisco il mio paese [...] A me è toccato arrivare a Chicago per scoprire l'Europa; non come idea, ma come realtà di sentimento. L'inglese malinconico si sentiva più simile a me Italiano che ai suoi fratelli di qui, parlanti lo stesso linguaggio. Certo l'America è la continuazione dell'Inghilterra, la sua creatura primogenita; ma la madre ormai, guardando questa sua strabocchevole figlia, ha di che allibire.⁶³⁸

All'affermazione dello sconosciuto di essere uno straniero segue l'osservazione stupita del narratore che annota come l'inglese fosse «corretto, perfín troppo, e soave» dove *troppo* sembra sottintendere una comparazione con l'inglese americano. Alla narrazione di quest'ultimo episodio, segue una riflessione di carattere linguistico nella quale viene affrontato il rapporto tra l'inglese britannico e quello americano, ribadendo fin da subito come questa diversità sia stata individuata e descritta «in accurate ricerche

⁶³⁶ Enciclopedia Italiana Treccani, <http://www.treccani.it/enciclopedia/tag/nazione/>

⁶³⁷ M. SOLDATI, *America primo amore*, p. 22

⁶³⁸ G.A. BORGESE, *Atlante americano*, pp. 66-67

filologiche e scientifiche»⁶³⁹ così che essa non possa essere ricondotta solo ad uno «*slang*, [...] [ad] un complesso di parole e di frasi che i Britannici non capiscono, [...] ad un capriccio passeggero» ma necessiti di essere riconosciuta come il «segno di un'indole». ⁶⁴⁰

Il rapporto tra l'inglese britannico e quello americano viene analizzato in un quadro evolutivo che parte dall'indoeuropeo: comparando tra loro il latino, l'italiano, il tedesco e l'inglese, il reporter individua in quest'ultima lingua il gradino più avanzato del progresso in quanto da un lato in essa si è massimizzata «tendenza delle parole [...] a contrarsi, a smagrirsi, aguzzandosi possibilmente in monosillabi»,⁶⁴¹ dall'altro è la lingua che meglio ha saputo integrare al suo interno vocaboli stranieri («la lingua inglese non domanda passaporti; ogni parola intraprendente vi è ammessa e annessa senza formalità»).⁶⁴² Tuttavia in questa visione evolucionistica della lingua, l'inglese britannico viene visto come una tappa del passato, superato dalla forma americana la quale ha saputo semplificarsi ulteriormente così che:

Gli Americani non stanno sovvertendo l'inglese; anzi, via via lo riducono, con mosse progressivamente più imperiose, verso il suo spirito originario, radicale. Ciò vale quanto dire ch'essi stanno sviluppando un inglese più inglese parlato e scritto dai Britannici [...] «*Pepper*», pepe, è una parola, come leggere varianti, universali. Ma perché farla così lunga? Dite «*pep*» e basta.⁶⁴³

Nello sviluppo ha prevalso la tendenza ad una lingua sempre più «sintetica e, diremmo, pugnace» così che «pensare e scrivere americanamente vuol dire pensare e scrivere in una prosa robusta e pragmatica, tutta prosa, tutta intesa a trasferirsi senza residui in convinzione ed azione»⁶⁴⁴ a cui consegue che la forma di linguaggio più diffusa sia «il motto, lo “*slogan*”, il vibrione fraseologico che dice tutto in un guizzo». ⁶⁴⁵

Il sincretismo non è presente soltanto nella lingua americana ma anche nell'arte: riflettendo sull'architettura il viaggiatore osserva come essa sia esempio di

⁶³⁹ Ivi, p. 149

⁶⁴⁰ Ivi, p. 149

⁶⁴¹ Ivi, p. 150

⁶⁴² Ivi, p. 152

⁶⁴³ Ivi, p. 154

⁶⁴⁴ Ivi, pp. 155-156

⁶⁴⁵ Ivi, p. 156

«incomparabile ibridismo»,⁶⁴⁶ tuttavia gli elementi non vengono semplicemente accostati ma si fondono così da configurarsi come il prodotto di una civiltà mai vista:

A un tratto venne la consapevolezza, l'indipendenza. Ciò che è nuovo non si vergognò d'esser tale; non mendicò maschere. Subito vi fu la ricerca dell'ardito stil nuovo, del capriccio esornante, di una tintinnante inedita allegrezza: ultimo capolavoro del genere il *Bilding* d'una grande ditta d'automobili, veramente il gioiello di Nuova York, un minareto, un faro, dal cui fastigio, ch'è un cono di scaglie, il pinnacolo parte come un dardo: lunatica o arabesca fantasia, di sorprendente grazia, che costringe a sorridere questo cielo grave.⁶⁴⁷

Dopo aver identificato l'inglese americano come una lingua a sé rispetto a quello britannico, il viaggiatore ha modo di identificare alcune anomalie che testimoniano la presenza di *alterità* interna agli Stati Uniti.

Il primo esempio è offerto da una canzone di grande successo negli anni Venti, *Yes, we have no bananas*: Jimmy Costas, un fruttivendolo greco-americano, nonostante la mancanza di banane nel proprio negozio, cerca ugualmente di assecondare la propria clientela con un motivetto in cui l'affermazione iniziale viene smentita dalla frase successiva. Questa operazione parodica svela la capacità del venditore greco di guardare alla società a cui appartiene con uno sguardo esterno che rivela come la sua integrazione debba essere considerata parziale.

L'impulso affermativo di questo modo di discorrere fu perfino parodiato nella canzonetta a suo tempo famosa in cui il fruttivendolo greco, abituato a ben altre mollezze, diceva per adattarsi al gusto della clientela transatlantica: «Sì, non abbiamo banane».⁶⁴⁸

Un altro esempio di linguaggio *altro* è invece costituito dagli italo-americani: se durante la traversata, il viaggiatore si era sentito *diverso* in quanto era l'unico a non parlare inglese, una volta superato l'ostacolo linguistico si rende conto di come la parlata degli italo-americani altro non sia che il risultato di una commistione di inglese e di dialetto. L'aspetto più interessante è l'incapacità dimostrata dagli italo-americani di riconoscere il proprio modo di esprimersi come un *pastiche*, segno, anche in questo caso, di una fusione incompleta con la nuova collettività.

⁶⁴⁶ IVI, p. 152

⁶⁴⁷ IVI, p. 61

⁶⁴⁸ IVI, p. 155. Il riferimento è alla canzone *Yes, we have no bananas* di Jimmy Costas.

Nella traversata fu vaga tristezza in quell'ambiente, confusa delusione e rivolta che non riuscivano a prendere coscienza [...] Di più, in mezzo a qualche centinaio di italo-americani ero solo a non parlare inglese [...] Essi non mancavano di confermarmi in questa inferiorità [...] Passati sei mesi, ritrovai per caso uno di questi signori. Mi accorsi che non parlava inglese; ma addirittura un curioso gergo siculo-americano [...] E colui mi guardava a bocca aperto, incerto se ammirarmi perché avevo davvero imparato l'inglese, o compatirmi perché pronunciavo così male che non mi facevo neppure capire.⁶⁴⁹

Il secondo elemento che conferma lo statuto di nazione degli Stati Uniti riguarda l'origine ovvero ciò che ha permesso ad un gruppo eterogeneo, composto da migranti di paesi diversi, di diventare una collettività omogenea con una propria cultura. Il processo appena descritto è quello del *melting-pot*: se in origine questo termine indicava la capacità tutta americana di inglobare elementi culturali diversi, fondendoli e rendendoli parte di una sola unità,⁶⁵⁰ negli anni Trenta, il viaggiatore interpreta il *melting-pot* come un processo omologante basato sulla perdita dell'identità oriunda a favore di una cultura basata sul possesso delle merci:

Tutti svuotati dell'anima nazionale, tutti americani dalle scarpe con le gomme "good year" ai colletti "arrow", tutti avviati a Times Square per mangiare, bere, ballare, gridare, saltare, divertirsi, riempirsi gli occhi di luminarie in delirio e il corpo di vittuaglie in scatola.⁶⁵¹

Lo scarto che si crea tra la cultura europea e quella americana viene compreso dal viaggiatore al momento di tenere un corso universitario presso un college femminile. Il primo dato che stupisce il reporter riguarda proprio la composizione della propria classe, ovvero il fatto che «le discipline che da noi un tempo andavano sotto la voce *Umanità*, in America son preferite dalle donne»⁶⁵² le quali, pur «pien[e] di buona

⁶⁴⁹ Ivi, p. 60

⁶⁵⁰ *Melting-pot* in origine indicava esclusivamente il processo di fusione dei metalli ed è passato a designare l'operazione culturale in atto a partire dal 1908 quando il drammaturgo Israel Zangwill lo utilizzò come titolo per una sua opera teatrale che raccontava la vicenda di David Quixanos, un ebreo russo emigrato in America dopo lo sterminio della sua famiglia. Nella scena chiave del dramma, il protagonista afferma: «L'America è il Crogiuolo di Dio, il grande Crogiuolo nel quale tutte le razze d'Europa si fondono e si rifoggiano! Eccovi qui, brava gente, penso, quando li vedo a Ellis Island, eccovi qui nei vostri cinquanta gruppi, con le vostre cinquanta lingue e cinquanta odii cruenti di rivalità. Ma non rimarrete così a lungo, fratelli, perché questo è il fuoco di Dio... Tedeschi e francesi, irlandesi e inglesi, ebrei e russi tutti nel Crogiolo! Iddio sta creando gli americani». Cfr. I. ZANGWILL, *The melting pot in Teatro*, Milano, Sonzogno, 1924, pp. 316-317

⁶⁵¹ A. MORAVIA, *Stati Uniti. 1936*, p. 126

⁶⁵² E. CECCHI, *America amara*, p. 1373

volontà» risultano «incapaci di trasformare la loro scienza morta in decisiva e profonda esperienza»⁶⁵³ così che il frutto di tante lezioni sono:

Xilografie d'auguri ch'esse incidono e ogni tanto ricevo, per verità son brutte, disperanti [...] Davanti a un Presepio, non mi capitò che chiedessero, come dicono sia successo ad Harvard, se quello nella mangiatoia era un bambino o una bambina. Ma una ragazza un giorno m'interruppe, mentre illustravo un'Annunciazione: «Quale dei due è la Vergine e qual è l'Angiolo?» [...] Alla fine ero nel deserto. E su cotesta *tabula rasa* forse sorgerebbero, inimmaginabili, i miti di domani.⁶⁵⁴

La natura delle domande che le studentesse rivolgono al professore, pur facendo sorridere il lettore, mettono in evidenza come in America siano andate perdute quelle conoscenze che costituiscono le premesse della cultura europea. Questa ipotesi trova conferma in un altro episodio narrato dal viaggiatore:

A ciascun congressista fu assegnata una *broche* in ottone da appuntare sul petto, e dentro la broche, come dentro una cornice, c'era un cartellino bianco, su cui ciascuno doveva scrivere il proprio nome e cognome [...] E anche a me e al mio amico fu distribuita la *broche*. Io non me l'attaccai. Il mio amico sì; ma ci scrisse: D. Alighieri [...] Quando il famoso dantista si accostò al suo petto, lesse il cartellino, si aggiustò gli occhiali, lesse ancora, ci si fermò perplesso. Allora, brutalmente, il mio amico [...] [disse:] «What are you looking at? [...]» «Yes. I am D. Alighieri in person, Dante, the author himself of that *Divine Comedy* you pretend to study [...]» Esterrefatto, il professore fece altri passi indietro, guardando fisso il mio amico e balbettando [...] «I beg your pardon».⁶⁵⁵

La beffa ai danni del celebre dantista dimostra come nel passaggio da migranti europei a *citizens* parte del patrimonio culturale originario sia andato irrimediabilmente perduto. La presenza negli Stati Uniti di una cultura propria trova conferma in alcuni episodi di cronaca in cui si assiste alla discriminazione di alcune comunità, percepite dalla collettività americana come diverse da sé, come *minoranze*.

Recentemente, la signora Eleonora Roosevelt, moglie del Presidente degli Stati Uniti, accompagnò con una sua lettera la domanda d'una amica israelita, che chiedeva di diventare socia di un circolo femminile [...] dal quale, per norma statutaria, sono escluse le ebreë. Il consiglio direttivo bocciò la domanda.⁶⁵⁶

⁶⁵³ A. MORAVIA, *Stati Uniti. 1936*, pp. 135-136

⁶⁵⁴ E. CECCHI, *America amara*, pp. 1378-1379

⁶⁵⁵ M. SOLDATI, *America primo amore*, pp. 185-186

⁶⁵⁶ E. CECCHI, *America amara*, pp. 1205

In mancanza d'un sistema di principi, è più che probabile che, allo svilupparsi d'un conflitto, sostanzialmente derivante da ragioni economiche piuttosto che razziali, si vedrebbe in America far uso ed abuso d'ogni qualità di scandalistici pretesti. Ford, che anche in queste cose la sa lunga, fino dai giorni della Proibizione, aveva tentato una campagna antisemita, il cui fondo era meramente di concorrenza industriale, ma i cui motivi di propaganda e di *pathos* s'imperviava sull'accusa che esclusivamente agli ebrei americani facessero capo e il contrabbando dei liquori e il connesso gangsterismo [...] Verso la fine del giugno del 1938, a Portland nell'Oregon, sulle vetrine e le saracinesche di negozi ebrei furono incollati manifestini dove la statura della Libertà, provvista di un mastodontico naso giudaico, brandiva nella destra falce e martello. E, sotto, una scritta: «Liberate l'America dalla peste rossa». L'Oregon è fra gli Stati di più rigida e antica tradizione puritana e anglosassone, anticattolica non meno che antiluterana. Ciò nonostante i giornali, nella gran maggioranza, misero subito la faccenda dei manifestini di Portland sul conto della propaganda germanofila e dell'infiltrazione e imitazione nazista.⁶⁵⁷

La scelta di raccontare tre episodi, aventi al centro la comunità ebraica, trova una sua spiegazione non solo con la volontà di mettere in luce i limiti del *melting-pot*, ma anche di rispondere alle polemiche mosse dalla stampa americana nei confronti della politica razziale tedesca e italiana.

Da un punto di vista storico, la formazione degli Stati Uniti è legata alla frontiera e al suo continuo spostamento verso Ovest fino alla costa del Pacifico. L'impossibilità di continuare la corsa alla conquista territoriale ha portato l'uomo americano a prendere consapevolezza del luogo in cui vive, della sua fisionomia, della sua autonomia rispetto ai paesi circostanti: tracciare una linea significa separare ciò che è *al di qua* da ciò che è *al di là*, ciò che è *dentro* da ciò che è *fuori* così che la fine del mito della frontiera ha innescato nella società d'oltreoceano la necessità di tutelare il proprio territorio (non più visto come infinito)⁶⁵⁸ e la propria identità culturale. Nel cercare di spiegare i motivi che hanno portato il governo americano all'approvazione dell'*Immigration Act*, il viaggiatore guarda indietro ad uno dei momenti fondativi del nuovo Stato così che un

⁶⁵⁷ IVI, pp. 1207-1208

⁶⁵⁸ Nel testo di legge si legge: «America realizes that she is no longer a desert country in need of reinforcements to her population. She realizes that her present numbers and their descendants are amply sufficient to bring out her natural resources at a reasonable rate of progress. She knows that her prosperity at this moment far exceeds that of any other land in the world. She realizes that unless immigration is numerically restrained she will be overwhelmed by a vast migration of peoples from the war-stricken countries of Europe. Such a migration could not fail to have a baleful effect upon American wages and standards of living, and it would increase mightily our problem of assimilating the foreign-born who are already here. Out of these thoughts have risen the general demands for limitation of the number of immigrants who may enter this country».

avvenimento storico come quello legato alla frontiera diventa allegoria del bisogno collettivo di avere non solo dei limiti geografici ma anche un modello culturale stabile e condiviso.

La frontiera, che non esisteva più spazialmente, esisteva demograficamente. In altri termini, che cos'era il flusso migratorio, se non un'invasione inerme, ma irresistibile, che ogni anno o ogni decennio poteva alterare la compagine del popolo, e che senza parere stabiliva frontiere interne dove le frontiere esterne erano state cancellate? La resistenza si trovò; e fu la legge stabilizzatrice e inibitrice dell'immigrazione.⁶⁵⁹

La frontiera demografica ha quindi comportato il ripristino del confine tra Europa e Nuovo mondo («l'Europa si è fermata di nuovo alle Colonne d'Ercole»);⁶⁶⁰ tuttavia questo limite sembra essere in vigore solo per la «marea di popoli»⁶⁶¹ il cui libero spostamento è impossibilitato, ma non per la politica americana che si dimostra sempre più ingerente nei confronti delle vicende europee:

Senz'essere profeti o figli di profeti, si può prevedere che [...] l'America entrerà stabilmente, con tutto il suo peso e impegno, negli affari d'Europa [...] Ritornata sui suoi passi, come un sole boreale, l'America ritroverà la frontiera; e questa frontiera sarà l'Europa. In essa riconoscerà i limiti della sua personalità, i freni del suo egoismo, l'impero delle necessità oggettive sulla sconfinatezza del suo arbitrio, i caratteri e i fini del suo futuro irrecusabile compito.⁶⁶²

Nel testo dell'*Immigration Act*, viene messo in evidenza come l'obiettivo primario della legge sia quello di garantire l'omogeneità etnica e culturale di un paese la cui composizione era quotidianamente alterata dall'arrivo in massa di migranti:

There has come about a general realization of the fact that the races of men who have been coming to us in recent years are wholly dissimilar to the native-born Americans; that they are untrained in self-government, a faculty that it has taken the Northwestern Europeans many centuries to acquire. America was beginning also to smart under the irritation of her "foreign colonies" those groups of aliens, either in city slums or in country districts, who speak a foreign language and live a foreign life, and who want neither to learn our common speech nor to share our common life. From all this has grown the conviction that it was best for America that our incoming immigrants should hereafter be of the same races as those of us who are already here, so that each year's

⁶⁵⁹ G.A. BORGESE, *Atlante americano*, p. 261

⁶⁶⁰ IVI, p. 262

⁶⁶¹ IVI, p. 262

⁶⁶² IVI, p. 268

immigration should so far as possible be a miniature America, resembling in national origins the persons who are already settled in our country.⁶⁶³

La conoscenza del testo di legge da parte del viaggiatore emerge con chiarezza, quando egli, affrontando il problema della condizione dei neri, indica l'origine della segregazione razziale nel timore della componente anglosassone (interpretata come il nucleo fondativo degli Stati Uniti) di perdere la propria egemonia.

Dopo le grandi immigrazioni avvenute dalla seconda metà del secolo scorso, e nel crescere e salire della popolazione negra, gli Stati Uniti furono abbastanza sollecitati a rendersi conto della necessità di misure eugenetiche, sociali e d'altra sorta, per proteggere l'elemento anglosassone, che costituisce il nucleo della nazione americana. A tale intento, soprattutto rispose la riduzione dei contingenti immigratori: specie per quanto concerneva stirpi più prolifiche, aggressive e tenaci.⁶⁶⁴

L'indicazione dell'egemonia anglosassone si fonda non solo su un'argomentazione di tipo storico (gli Stati Uniti erano colonia britannica) quanto all'esperienza diretta del viaggiatore.

Ad un tratto s'irrigidì. Siccome continuavo a baciarla sulle labbra sottili e chiuse, si divincolò, si sciolse dall'abbraccio, si raggomitò in fondo al taxi e mi tenne indietro facendo forza con la mano sul mio petto [...] Le anglosassoni, e specialmente le americane degli Stati del Sud, veggono nel negro incarnata la colpa e accostano con oscuro senso di peccato perfino le razze mediterranee, spagnoli, francesi, italiani.⁶⁶⁵

Il rifiuto della ragazza nasce da una motivazione razziale (il viaggiatore è italiano) e rivela come, nell'immaginario americano, le popolazioni mediterranee venissero accostate a quelle nere: l'origine di questo pregiudizio può essere indicata nella maggior difficoltà di queste etnie di confondersi nella massa frutto del *melting-pot*, in virtù di una tendenza più forte a conservare le proprie caratteristiche culturali e somatiche.

All'abolizione della frontiera esterna, all'insularità si è aggiunta quest'altra insularità: di razza e di linguaggio; cheché si dica, anche di religione e di mente. Alcune minoranze sono a poco a poco inesorabilmente macinate e fuse;

⁶⁶³ *Immigration Act of 1924 (Johnson-Reed Act)* riportato in S. G. KOVEN, F. GÖTZKE, *American Immigration Policy. Confronting the Nation's Challenges*, New York, Springer, 2010, p. 132

⁶⁶⁴ E. CECCHI, *America amara*, pp. 1205-1206

⁶⁶⁵ M. SOLDATI, *America primo amore*, pp. 53-54

altre rimangono incapsulate, in stato innocuo [...] le razze di colore, le inassimilabili, sono state sospinte socialmente a margini dove permeazioni e conflitti sono praticamente inconcepibili o insignificanti. I pochi gialli sembrano aver accettato una posizione di rinuncia al futuro; i molti negri sembrano essersi adattati a una posizione di iloti. Checché riservi l'avvenire, essi non hanno oggi nella politica interna una urgenza maggiore di quella che nella politica estera abbiano il Messico e il Canada.⁶⁶⁶

Il tema dell'alterità nera viene introdotto nel reportage attraverso la narrazione di un episodio che coinvolge il viaggiatore in prima persona: il lettore è portato ad identificarsi con l'io narrante in quanto il racconto da un lato inizia in *medias res* dall'altro è permeato dalle sensazioni, dalle emozioni e dal punto di vista del protagonista.

E poi, invece del solito «Columbia» lancia allo chauffeur: «Harlem, Lenox Avenue» [...] Ma ecco improvvisamente, l'oscurità. Abbiamo lasciato l'avenue per una via traversa. Da un parte e dall'altra, deserte eguali sfilano case a due piani, ciascuna con una piccola gradinata in cemento e balaustre a grosso ornato che ricongiungono il marciapiede al piano rialzato. Rare luci, azzurre e tremanti, chiazzano l'asfalto. Lunghissimi i tratti bui, incanalati fra i fianchi delle case. Tutte le finestre sono buie, tutte le porte chiuse. Ed ecco, un'ombra, due, sono ferme presso una gradinata: negri. Siamo già in Harlem.⁶⁶⁷

La decisione del viaggiatore di calarsi nell'alterità nera è impulsiva e nasce dal desiderio di rompere la monotonia quotidiana: l'elemento esotico attrae proprio perché diverso e socialmente proibito. Dopo un primo momento in cui prevale il fascino verso l'ignoto, nonostante il tragitto all'interno di Harlem prosegui in taxi, in un guscio⁶⁶⁸ che consente al viaggiatore di osservare l'esterno in sicurezza e senza essere visto; la paura e il senso di disagio si fanno sempre più forti nell'io: ad Harlem è l'uomo bianco a configurarsi come estraneo, la vista della moltitudine di neri innesca una serie di immagini naturali che richiamano la giungla africana.

Per blocchi e blocchi, non un pezzetto di pelle bianca. Non è oscura paura e neppure morbido fascino esotico; ma quasi un senso di sbaglio a essere capitati qui, uno stringimento come quello di chi si trovi solo in montagna, circondato per chilometri e chilometri da creature diverse, alberi rocce bestie.⁶⁶⁹

⁶⁶⁶ G.A. BORGESE, *Atlante americano*, p. 262

⁶⁶⁷ *IVI*, p. 87

⁶⁶⁸ Cfr. E. ZINATO, *Automobili di carta*, Padova, Padova University Press, 2012

⁶⁶⁹ M. SOLDATI, *America primo amore*, p. 88

La destinazione finale è un noto club nel quale si suona la musica Jazz, giudicata viaggiatore come «fangosa, isterica, nasale, tubolare, ossessiva»,⁶⁷⁰ «una corruzione reciproca, fra servi e padroni»:⁶⁷¹ se da un punto di vista tecnico l'opinione espressa è corretta in quanto questo stile nasce proprio dalla commistione di elementi musicali africani ed europei; tuttavia l'uso del termine *corruzione* lascia trasparire come il commento non sia neutrale. Il reporter non vede il Jazz come il frutto di una contaminazione di elementi bensì come un piegarsi della natura barbara africana ai gusti dell'uomo bianco. Il Jazz si configura quindi come il frutto del *melting-pot* in cui gli elementi di culture diverse non si relazionano in un rapporto osmotico alla pari ma bensì secondo una gerarchia alla cui sommità è posto l'elemento anglosassone.

I negri portano doti inesauribili di entusiasmo ritmico, inventiva, ed animale eleganza. Dalle attenzioni, dagli ornamenti, da una quantità d'accordi, istintivi o ricercati, con motivi del gusto circostante, ciò ch'è specificatamente barbaro e negro è reso più commestibile, e al medesimo tempo più sottilmente contagioso.⁶⁷²

Un altro elemento che permette di mettere in luce l'ineguaglianza che soggiace a questo scambio culturale è costituito dalle ragazze di colore che lavorano nel locale il cui aspetto è piegato ad imitare quello delle americane bianche: «I cori di *girls* sono scelti del più chiaro incarnato. E con l'aiuto di ciprie e di ceroni, le buone ragazze fanno di tutto per somigliare, da poter addirittura scambiarle, alle loro colleghe nord-americane».⁶⁷³ La delusione delle aspettative non solo incentiva la ricerca dell'esotico ma anche innesca nel viaggiatore un desiderio erotico nei confronti di una «negra al cento per cento».⁶⁷⁴ Questa spinta sessuale si fa sempre più intensa una volta che egli individua l'oggetto della propria fantasia:

E non ebbi più dubbi quando scorsi una, nera come il carbone, alta, maestosa, attempata, metà fasciata e metà drappeggiata in seta bianca, che pareva una

⁶⁷⁰ E. CECCHI, *America amara*, p.1194

⁶⁷¹ Ivi, p.1203

⁶⁷² Ivi, p.1204

⁶⁷³ Ivi, p.1204

⁶⁷⁴ M. SOLDATI, *America primo amore*, p. 90. In merito alla tendenza della popolazione di colore di imitare il costume dei bianchi. Cfr. E. CECCHI, *America amara*, p. 1178: «Vestiti con ricercatezza domenicale, i più tra i passanti hanno l'aria di piccoli borghesi: un'aria soddisfatta, forse un po' sufficiente, magari un tantino d'infatuazione; ma senza più nessuna di quelle pretensiose goffaggini che, nelle caricature di un tempo, caratterizzavano il negro truccato all'europea».

figura copta. Nulla ancora di americano in lei [...] Ma la donna che avevo scelto pareva una regina del Dahomey condotta schiava a Dakar e liberata allo sbarco, su un molo di Manhattan.⁶⁷⁵

La vicinanza del corpo della donna inebria le facoltà del viaggiatore che, come un adolescente, si dimostra incapace di trattenere i propri impulsi:

Sentivo con la mano destra, attraverso la seta, l'ampio dorso, il molle fianco della regina; palpavo 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 senso: molto meno tuttavia di quanto s'usi tra i bianchi e nelle migliori famiglie delle nostre città. Ma la dea negra, o la cuoca, o la meretrice, non gradì affatto quello che le nostre quindicenni signorine non si vergognano ad apprezzare sotto i vigili occhi delle madri.⁶⁷⁶

L'episodio fin qui narrato può essere assimilato ad altri presenti nella letteratura coloniale: il conquistatore bianco, incapace di frenare i propri istinti, cerca di sedurre la donna africana. Tuttavia vi sono alcuni elementi che si discostano da questo schema e che permettono di considerare la narrazione veritiera e non come il frutto di un accostamento di *cliché*: in primo luogo nella letteratura coloniale, la donna africana viene descritta secondo un canone occidentale mentre, in questo caso, il viaggiatore è attratto da un corpo completamente altro; in secondo luogo, al contrario di quanto avviene nella tradizione coloniale, il corteggiamento dell'uomo bianco fallisce; infine, la vicenda non ha un carattere allegorico bensì diventa un esempio dell'ipocrisia che soggiace alla società americana e allo stesso *melting-pot*.

Nella conclusione si vede il viaggiatore che, rientrato nel *campus*, condivide la propria esperienza con il compagno di stanza:

Raggiunsi la mia cella, nel dormitorio dell'Università. L'amico John, nella cella attigua, era ancora sveglio, studiava. Quando seppe che pochi minuti prima avevo ballato con una negra, scherzosamente s'atteggiò a uomo di chiesa ed ergendosi sulla soglia nudo come era mi rimbrottò: «Immondo! E chi ancora potrà avvicinare la tua carne infetta? Via! Via! Non mi toccare».⁶⁷⁷

⁶⁷⁵ M. SOLDATI, *America primo amore*, pp. 90-91

⁶⁷⁶ *IVI*, p. 92

⁶⁷⁷ *IVI*, p. 92

Le frasi di John, seppur inserite in un contesto scherzoso, permettono di capire l'intensità e il radicamento dell'odio bianco verso i neri che ha portato a terribili episodi di violenza:

Più terribile e incredibile il linciaggio del ventitreenne Claude Neal, Greenwood, Florida: 26 ottobre 1934 [...] Lo portarono in un bosco, lo evirarono e gli fecero mangiare quella carne. Lo tagliuzzarono sul ventre e nel costato; e lo bruciarono da capo a piedi con ferri roventi. Ogni tanto lo appiccavano a una fune, e ce lo lasciavano finché non si fosse quasi strozzato, e allora lo calavano, e lo ricominciavano a straziare. Gli asportarono tre dita d'una mano, due d'un'altra e alcune dita dei piedi. Finché decisero di finirlo. Legato il cadavere dietro a un'automobile, lo trascinarono davanti alla casa dei Cannidy. Uscì una donna, e cacciò un coltello da macellaio nel petto al morto. Chi pigliava a calci il cadavere, chi lo schiacciava, passandoci sopra con la propria automobile [...] Un tale divise un dito per darne a un amico, in segno di specialissimo favore». ⁶⁷⁸

Nel cercare le ragioni di un odio così forte da generare un simile delitto, il reporter non si accontenta di esplicitare la colpa commessa dal singolo nero (in questo caso l'omicidio di una ragazza bianca) ma ricostruisce il funzionamento di una società in cui l'asservimento del nero, negato dalla legge, è reso possibile dal desiderio che egli ha di essere come il bianco. Questa situazione si è aggravata con la Crisi del '29, quando la manodopera nera e quella bianca sono entrate in competizione tra loro.

È ovvio che, nelle zone industriali, i negri possano servire, come hanno già servito, a quanto servirono e servono nelle regioni agricole. A costruire, cioè, in caso di bisogno, una massa di manovra, con l'aiuto della quale i datori di lavoro riescano più prontamente a fronteggiare e schiacciare gli scioperi. Da tale funzione, sempre s'andò accumulando non meno odio e rancore che per i delitti carnali; ond'è probabile che, a cercar bene, nelle cause di molti linciaggi, le ragioni di salario e di lavoro non risulterebbero meno frequenti di quelle a carattere sessuale [...] Quale operaio industriale, il negro è laborioso, disciplinato, ed è poco costoso; sempre per questione di colore, si provvede a fissagli salari inferiori a quelli che, a pari capacità, toccano a un bianco [...] Tutto ciò non si scrive a dispregio del negro; che è nato così, né si può farci niente. Sopra un fondo selvatico, ferino, la sua è una mentalità di piccolo borghese, di borghesuccio minimo, che tira all'utile immediato, e si infanaticisce per le scarpe di coppale, il grammofono, la radio. Mugola e piange sulla Passione di Nostro Signore; e darebbe l'anima per un soldo. ⁶⁷⁹

⁶⁷⁸ E. CECCHI, *America amara*, p.1196

⁶⁷⁹ IVI, pp. 1200-1201

Il rifiuto del diverso e al contempo la volontà di omologarsi, in un paese nato dall'unione di popoli diversi, vengono interpretati dal viaggiatore come un'aspirazione alla bellezza che «[se] assente nelle cose [...] è cercata negli esseri umani con perseveranza di metodo, con una finalità selettiva e eugenetica»,⁶⁸⁰ e conclude:

Incredibile è la differenza fra la strada di qui – anche in una città mescolata e rigurgitante di plebe quale è New York – e la strada in Europa. Si direbbe che gobbi, sciancati, e altri tanto infelici, non esistano; che li abbiano scaraventati infanti da un loro Citerone o Taigeto [...].⁶⁸¹

La ricerca di bellezza all'interno della società americana viene accostata dal viaggiatore alle pratiche della Grecia classica legate al Citerone e al Taigeto ovvero ad un esercizio selettivo socialmente accettato e regolamentato. Nonostante nel reportage non sia presente alcun riferimento alle politiche eugenetiche americane;⁶⁸² il viaggiatore si dimostra attento a descrivere la condizione di chi non è riuscito di chi, non riuscendo a realizzare il proprio *american dream*, mascheri la propria condizione di emarginato: i mendicanti newyorkesi non solo non appaiono cenciosi e sporchi come quelli napoletani ma anche chiedono ai passanti beni non primari (caffè, sigarette) con distacco, come se la loro sopravvivenza non dipendesse dalla carità altrui.

Gli stessi mendicanti, ormai così numerosi, fanno pietà, oltre che per le loro miserie, per l'insufficienza con cui ostentano le vere e simulano le false. Quali ingenui artisti del deforme in paragone agli straccioni della pittura spagnola, ai pitocchi piagati e purulenti dell'antica Napoli! A mala pena riescono a degradare un connaturato spirito di dignità; e la stessa formula con cui sollecitano l'obolo (un nickel o un dime, una lira o due) è stranamente lussuosa; patiscono poco, e non chiedono pane, ma «*a cup of coffee*» o «*some cigarettes*».⁶⁸³

Presso la vetrata circolante di un automat attendono certi giovanotti vestiti ancora d'estate, la giacca marrone, i pantaloni nocciola, le scarpe di tela bianca.

⁶⁸⁰ G.A. BORGESE, *Atlante americano*, p. 177

⁶⁸¹ *IVI*, p. 177

⁶⁸² Nel 1927 il giudice della Corte suprema Oliver Wendell Holmes, in sintonia con quanto era avvenuto qualche anno prima in ventinove stati, introdusse l'eugenetica nella legislazione americana, norma che rimase in vigore fino alla fine degli anni Settanta, provocando la sterilizzazione, nel solo periodo compreso tra il 1907 e il 1933, di 16000 uomini e donne, giudicati intellettualmente o socialmente inadatti. I dati riportati sono indicati in: A. D'ONOFRIO, *Razza, sangue e suolo*, Napoli, Clío Press, 2007, p. 88. Per ulteriori approfondimenti si veda: P.R. REILLY, *The surgical solution. A history of involuntary sterilization in the United States*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1991

⁶⁸³ G. A. BORGESE, *Atlante americano*, Milano, Vallecchi, 2007, p. 178

Senza cappello, pettinatissimi, immobili, fieri, dissimulano di tremare dal freddo, lugubri di eleganza sotto la pioggia e la neve. Se li guardi, ti guardano. Ti fissano un momento e, forse perché sdegnano implorare pietà, ti sorridono. Se tiri avanti, neanche ti seguono con lo sguardo.⁶⁸⁴

Avvicinando uno di essi, i sospetti del viaggiatore si concretizzano:

Egli comincia a raccontarti la sua storia. È di Omaha, o di Indianapolis, o di Kansas City. È il quarto o quinto di una numerosa famiglia [...] Con qualche soldo datogli dalla sorella o dalla madre è andato a Chicago; le prime settimane ha sperato che certi amici della sua città gli trovassero un posto; poi si è rassegnato a lavorare a giornata, dove capitava [...] Intanto la crisi peggiorava. Disperato, decide di venire a New York [...] Arrivato a New York...[...] A New York, per forza, avrà cominciato una vita un po' più misteriosa, una vita un po' meno *pulita*.⁶⁸⁵

La società statunitense, basandosi sul successo dell'individuo, interpreta il fallimento personale come una minaccia che potrebbe innescare il declino collettivo: l'insuccesso, anche se di uno solo, mette in dubbio la convinzione che, attraverso il lavoro e l'impegno, ogni ostacolo possa essere superato. La comprova dell'emarginazione che subisce chi non ha i mezzi per riuscire a *farsi* e, di conseguenza, a diventare un *self-made man* è dimostrata dalla pubblicità e dall'approvazione collettiva che suscita chi si è dimostrato in grado di farsi strada nella società, pur partendo svantaggiato: è il caso del presidente Roosevelt la cui carriera appare ancora più straordinaria proprio perché realizzata nonostante la paralisi che lo aveva colpito, mentre il fatto che provenisse da una facoltosa famiglia che vantava una parentela con un altro presidente, Theodore, viene omessa sia dalla campagna elettorale che dalla stampa.

Sorprende vedere Franklin D. Roosevelt, governatore dello Stato di New York, il candidato alla Presidenza più in vista nel partito democratico, scendere dal taxi all'albergo sorreggendosi con tutto il suo peso sulla valida moglie; egli è storpiato, impedito irrimediabilmente alle gambe da una paralisi infantile; e pare una di quelle eccezioni distintive [...] che campeggiano in mezzo a un popolo, facendosi forza della sua stessa inferiorità che le inceppa.⁶⁸⁶

⁶⁸⁴ M. SOLDATI, *America primo amore*, p. 74

⁶⁸⁵ Ivi, p. 75

⁶⁸⁶ G.A. BORGESSE, *Atlante americano*, pp. 177-178

Attraverso la descrizione degli effetti che l'onere del successo ha sulla società, il reporter smentisce una delle immagini più diffuse dell'America ovvero quella del «Paradiso Terrestre» dove i nuovi «Adamo ed Eva» vivono nel lusso e nel benessere:

Al viaggiatore nuovo, al viaggiatore di una settimana o di un giorno, nulla parla male e di dolore; e l'opulenza naturale è da Paradiso terrestre. Sempre più punge curiosità di saper bene, di capir bene, come ci vivano questi Adami e Eve, questi fortunati coloni di un giardino di Esperidi, che blandi e calmi, color di rosa e di miele, passeggiano nei pomeriggi di settembre fra le meraviglie del loro Eden.⁶⁸⁷

L'individuazione di una lingua (l'inglese americano), di una origine (l'emigrazione e il *melting-pot*) e di una storia (il mito della frontiera) propri esclusivamente degli Stati Uniti consente di dimostrare come il Nuovo mondo abbia superato l'originale dipendenza dall'Europa e, proprio per questo, debba essere giudicato come una realtà a sé, senza un continuo richiamo, riferimento e confronto con il Vecchio mondo.

Invece tra i paesi d'origine e questo s'è stabilita una serie di differenze profonde, deformanti, com'è quella che tante volte stacca il significato della parola derivata da quello della sua radice; e la somiglianza spesso non è meno illusoria di quella tra due fratelli i cui caratteri si siano sviluppati in direzioni diverse ed anche avverse.⁶⁸⁸

Inoltre, la circoscrizione degli elementi comuni alla nazione americana ha permesso di individuare le alterità interne; tuttavia non è ancora stato definito che cosa sia l'americano: nell'introdurre questa seconda riflessione, il narratore gioca con l'immagine diffusa che si aveva in Europa dell'uomo del Nuovo mondo, richiamando alla memoria del lettore non solo i tratti più singolari ma anche alcuni testi che hanno contribuito a rafforzare questo stereotipo, salvo poi dichiarare come esso non sia presente nella realtà.

Dov'è l'Americano fragoroso, impulsivo, sagomato alla brava, il diavolaccio a cerniera, gambe di qua torace di là, l'Americano di Kipling o dei *Transatlantiques*, che empie la scena col suono dei suoi *Hellò* e l'assorbe nel vorace del suo egocentro? Noi lo ritroveremo in Europa, dove troveremo altresì l'american bar dalle invenzioni frizzanti e lo champagne *goût américain*, amaro

⁶⁸⁷ IVI, p. 79

⁶⁸⁸ IVI, p. 97

e crudo. In patria, forse esiste; certamente esiste; ma come eccezione; sia pure, se si vuole, come eccezione caratteristica.⁶⁸⁹

Nello smentire l'aspettativa del lettore, il viaggiatore dà prova non solo dell'utilità della sua opera ma anche della difficoltà di conoscere l'altro e l'altrove senza farsi influenzare dai preconcetti. Inoltre l'esistenza di così tanti *cliché* in merito rileva il forte interesse che l'argomento suscitava nel pubblico europeo.

Nella folla cosmopolita che attraversa la megalopoli americana, accanto agli elementi *altri*, il viaggiatore riconosce l'uomo americano autentico:

Bisogna anzi dire che esemplari di questa razza si sono già ottenuti [...] Mischiati alla folla cosmopolita [...] che gremisce i subways, i tram e i treni suburbani [...] si differenziano dalla informe varietà di tutti gli altri grazie a ben definite caratteristiche fisiche, alla foggia degli abiti con cui essi amano contraddistinguersi [...] Sono i primi americani. I nuovi esseri nati oggi, padroni di un continente appena scoperto e appena finito di spazzare e accomodare alla meglio da qualche oscura generazione di gnomi servili.⁶⁹⁰

Il viaggiatore si propone quindi di verificare la realtà che sta dietro allo stereotipo dell'uomo americano, concentrandosi sugli aspetti più radicati nell'immaginario europeo, in primo luogo quello del *self-made man* visto come un individuo che in virtù di straordinarie capacità riesce a compiere una scalata sociale, in secondo luogo quello dell'individualismo e della conseguente assenza di un agire collettivo; infine quello del nomadismo, inteso come possibilità di spostarsi liberamente nel territorio data dall'assenza di legami affettivi con un luogo specifico.

La riflessione sul rapporto tra individuo e società è sollecitata da un episodio banale: il reporter, durante il suo *tour* negli Stati Uniti, utilizza spesso il treno così che ha modo di notare come, nonostante la comodità del mezzo di trasporto, non vi sia alcun luogo in cui un viaggiatore possa isolarsi appieno ed avere la propria intimità; ciascun passeggero ha il proprio spazio ma, al contempo, ha la costante percezione della presenza degli altri occupanti:

⁶⁸⁹ IVI, p. 89. L'«Americano di Kipling» è un riferimento al padre del protagonista di *Capitani coraggiosi*. Lo champagne *goût américain* è un vino frizzante particolarmente dolce (17-32 g/l di zuccheri) la cui produzione è iniziata agli inizi del XX secolo per assecondare i gusti dei consumatori americani.

⁶⁹⁰ M. SOLDATI, *America primo amore*, p. 62

Ma il modo abituale di viaggiare la notte qui è in lunghe vetture a camerate, ciascuna di quattordici letti, con un corridoio nel mezzo su cui il negro verso sera tira i tendaggi verdi che separano ma non isolano. La mattina, gli uomini a un capo della vettura, le donne dall'altro capo, in stanze di toletta comuni, con tre o quattro lavabi, si lavano e vestono insieme, con abilità, senza impaccio.⁶⁹¹

Il paradosso è quello di un luogo in cui l'impossibilità «segregarsi, chiudersi, nascondersi dietro cortine»⁶⁹² impedisce al singolo di vivere la propria individualità e in cui, allo stesso tempo, la presenza di spazi privati delimitati da confini frenano la creazione di zone interpersonali, alla base, per esempio, dell'«idea inglese del club [...] [o delle] terme a Roma»,⁶⁹³ in cui gli individui possano interagire tra loro e creare legami.

Il treno diventa una sineddoche dell'organizzazione dell'intera società americana: la suddivisione spaziale, in bilico tra individuo e collettività può essere non solo delle grandi metropoli ma anche del modo in cui il singolo si approccia alla comunità a cui appartiene.

La presenza di conglomerati urbani smisurati in un paese così vasto e con così tanti spazi naturali inviolati stupisce profondamente il viaggiatore il quale, dopo essersi interrogato su cosa abbia spinto gli americani a vivere schiacciati e compressi in città di grattacieli, nonostante il *wilderness* che li circonda, si risponde:

Anche le piccole comitive, le *élites* aristocratiche, sono inadeguate agli spazi; si comprende come la società americana, nel suo complesso, sia costretta a adottare i grandi conglomerati urbani (trenta milioni di agricoltori sono un numero relativamente esiguo in questa popolazione, in questo territorio), e ad agire in masse. La natura; quasi ancora inviolata.⁶⁹⁴

L'uomo americano, il pioniere, di fronte ad una natura così incontaminata avverte la necessità di vivere all'interno di una comunità; tuttavia il bisogno di unione si scontra con altri due aspetti, ovvero il nomadismo e l'individualismo, propri solo della società americana e che permettono di ipotizzare la presenza nel Nuovo continente di «una

⁶⁹¹ G.A. BORGESE, *Atlante americano*, p. 68

⁶⁹² IVI, p. 68

⁶⁹³ IVI, pp. 68-69

⁶⁹⁴ IVI, p. 71

nuova razza»,⁶⁹⁵ intesa non come gruppo umano o etnia bensì come superamento dell'*Homo sapiens*.

La facilità degli americani di spostarsi, di trasferirsi da un luogo all'altro all'interno del loro paese viene interpretata dal viaggiatore come conseguenza dell'assenza di amore nei confronti della propria terra, presente fin dalle origini degli Stati Uniti ed esasperata ancora di più dalla mancanza di una classe contadina. In questo l'America si dimostra nettamente diversa dall'Europa dove l'attaccamento ai proprio luoghi è testimoniato non solo dalla nascita di Stati nazionali fin dal XIV secolo ma anche dal Romanticismo.

Ma ancora non si spiegherebbe il fenomeno americano se non si ponesse mente ad un altro fatto: l'assenza di una classe contadina. In America il contadino è sparito; ma le metropoli non fanno che crescere. L'America è un continente violentato, sfruttato, devastato; l'amore per la terra non ci fu mai, neppure alle origini. Cominciarono i pionieri ad avanzare verso l'ovest con l'ascia e con l'aratro. Ma sempre con il proposito tutto economico di trarre il maggiore rendimento che fosse possibile; anche a costo di rovinare la terra, neanche a costo di non avere mai una dimora stabile [...] L'America fu allora trattata da come una terra di conquista e i puritani non furono migliori degli avventurieri: foreste intere vennero abbattute, scomparve gran parte della fauna, persino il clima si modificò, città vennero costruite e poi abbandonate.⁶⁹⁶

La fase nomade ha caratterizzato la storia umana fin dall'antichità: la necessità di spostarsi alla ricerca di un proprio luogo nel quale dare origine ad una nuova comunità sedentaria è non solo alla base della cesura tra Paleolitico e Neolitico ma caratterizza anche i miti fondativi di tutte le città e civiltà del passato. Tuttavia se l'evoluzione antropologica e mitologia raccontano del nomadismo come di una condizione necessaria ma temporanea, l'uomo americano moderno condivide con il pioniere e con il nativo l'assenza di attaccamento ad un luogo. In quest'ottica, la civiltà dei consumi, del cibo in scatola, dell'anonimato all'interno dei grattacieli, si configura da un lato come il riflesso di una società abituata a consumare senza preoccuparsi delle conseguenze sul territorio dall'altro come un miglioramento indispensabile affinché il nomade, inteso come singolo individuo, continui ad esistere.

È questa scorrevolezza del congegno sociale che consente una Tebaide moderna, illusoria in tutto tranne che nei vantaggi, e confortevole assai; è essa che offre la polpa della solitudine, mondata quasi di ogni durezza di scorza. E

⁶⁹⁵ M. SOLDATI, *America primo amore*, p. 62

⁶⁹⁶ A. MORAVIA, *Stati Uniti. 1936*, p. 131-132

poiché siamo alla parola congegno, è anche la meccanicità della scienza che assiste, con tutte o molte delle sue più o meno visibili provvidenze, gli eremiti moderni; ministrati si sarebbe detto nelle antiche leggende, da angeli di acciaio e di fuoco: non solo dai navigli che recano i viveri, i giornali, la posta, dalle pile che compitano i telegrammi, dagli autobus che fanno la spola fra borgo e villaggio, ma dalla tacita, assidua diligenza dei servizi pubblici, per nulla appariscenti e non mai assenti: l'acqua, la luce, un ordine di pulizia tenuto molto più dal consenso comune che dall'impero della legge: donde pronto e inodoro sparire dei rifiuti, l'accumularsi, quasi pittoresco, dei ferravecchi e altri ciarpami in un campo di scarico a ciò destinato e a cui si giunge per una nitida via, la lindura delle soglie, su cui non sosta neanche un fiore vizzo, e dalla spiaggia, lungo la quale nulla è di più putrido e di tristo, se non i granchiolini morti abbandonati dalla marea. Perfino l'esosa confezione di cibarie in latta così caratteristica della America, qui rivela i suoi benefici, se ci si contenti talvolta di un mangiare da campeggio; e non sarebbe possibile una Sconset, se non ci fosse anche una Chicago.⁶⁹⁷

All'idea dell'America come *Paradiso Terrestre*, propria del viaggiatore inesperto e ancora carico degli stereotipi presenti in Europa, si sostituisce quella di *Tebaide* che evoca l'immagine di una terra deserta, arida e infeconda in cui la vita biologica si sviluppa con difficoltà: per Tebaide si intende la ragione egiziana in cui sorgeva l'antica Tebe e in cui, nei primi secoli del cristianesimo, si ritirarono molti eremiti e anacoreti fino alla fondazione, celebrata nelle opere di Buonamico Buffalmacco, del Beato Angelico e di Paolo Uccello,⁶⁹⁸ del primo monastero cenobitico della storia cristiana; nel linguaggio comune la Tebaide indica «luogo isolato, in cui si conduce un'esistenza solitaria e isolata».⁶⁹⁹ Anche in questo caso, il fatto che l'erudizione del lettore non influenzi la sua possibilità di decifrazione del testo dimostra la volontà del reporter di rivolgersi ad un pubblico ampio: se il mito americano si stava diffondendo in Italia a tutti i livelli sociali, è necessario che la conoscenza della vera realtà d'oltreoceano sia accessibile a chiunque, indipendentemente dal ceto e dal livello di istruzione.

Un altro elemento che, come il nomadismo, mette in evidenza come in America «il collettivismo [...] sbocci da un esasperato individualismo» e di come nel «paese delle masse, [...] della vita collettiva, organizzata collettivamente [...] in cui tutti gli individui concorrono a fare la loro parte a far funzionare l'organismo sociale ed

⁶⁹⁷ G.A. BORGESSE, *Atlante americano*, p. 126

⁶⁹⁸ Tutte e tre le opere sono intitolate «Tebaide»; quella di Buffalmacco è un affresco del Camposanto Monumentale di Pisa e risale al 1336-1341; la tela del Beato Angelico del 1418-1420 circa si trova alla Galleria degli Uffizi a Firenze, mentre quella di Paolo Uccello (1460) alla Galleria dell'Accademia.

⁶⁹⁹ M. QUARTU, E. ROSSI, *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana*, Milano, Hoepli, 2012, pp. 401-402

economico»⁷⁰⁰ la personalità del singolo sia posta al di sopra delle masse, è la natura delle *auctoritates*.

A New York, sotto uno dei portali della chiesa di Riverside Drive, fra i medaglioni dei profeti e dei santi, sta scolpito il ritratto di Einstein [...] E appunto perché Toscanini è celebre direttore d'orchestra, in America insisteranno ad averne il parere su qualche nuova teoria astronomica. Mentre per un giudizio sull'ultimo film di Caterina Hepburn, si rivolgeranno, preferibilmente, a un professore di matematica o di fisiologia.⁷⁰¹

La lettura del passo appena citato ha l'obiettivo di generare un senso di titubanza nel lettore: viene infatti da chiedersi quale sia la relazione che ha portato il committente a far inserire l'effigie di Einstein in un luogo sacro oppure perché Arturo Toscanini o il non identificato professore di matematica o di fisiologia vengano interrogati su materie che, almeno all'apparenza, non li competono.

Se la convinzione dell'assenza di *idee generali* negli americani era molto diffusa a tal punto di essere oggetto di una battuta di Clemenceau; solo attraverso esempi concreti il lettore è in grado non solo di capire che cosa si intenda per mancanza di universali ma anche di comprendere lo scarto tra se stesso e l'americano: l'europeo è portato ad interrogarsi sulla natura del legame tra due elementi per giustificare l'autorità del giudizio espresso; mentre, per l'americano, l'*ipse dixit* trova un sua motivazione valida nell'individualità straordinaria di chi l'esprime.

Quando, nel dopoguerra, Clemenceau tornò da un viaggio in America, i cronisti sulla banchina di Le Havre gli chiesero la sua opinione degli americani. Soffiatosi il naso nella famigerata pezzuolona rossa, Clemenceau se la sbrìgò in due battute: «Non hanno idee generali. E fanno un pessimo caffè» [...] E circa le idee generali: probabilmente Clemenceau aveva ragione anche in quello. Con una riserva, tuttavia. Gli americani non hanno idee generali, ammettiamolo. Ma nessun popolo è così persuaso d'averne, e le coltiva con tanta ambizione.⁷⁰²

La diversità nell'attribuzione dell'*auctoritas* emerge con chiarezza in un episodio: il viaggiatore, in qualità di docente, tiene una serie di conferenze presso un college femminile; al termine della lezione, egli viene avvicinato da una studentessa «la quale aveva da chiedermi un favore»: «il "boy friend" [...] era malato; con grave disappunto

⁷⁰⁰ A. MORAVIA, *Stati Uniti*, 1936, p. 149-150

⁷⁰¹ E. CECCHI, *America amara*, p. 1158

⁷⁰² IVI, p. 1157

della ragazza che aveva vissuto tutto quell'anno in attesa del ballo. Volevo io prendere il posto del cavaliere assente?».⁷⁰³

La titubanza della ragazza rivela non tanto la consapevolezza dell'inopportunità di rivolgere una tale richiesta ad un proprio docente quanto la normale timidezza che si prova nel rivolgersi a qualcuno dal quale si è attratti.⁷⁰⁴

L'americano si dimostra quindi essere carente di «un filtro personale attraverso il quale passare le impressioni generali del mondo esterno»⁷⁰⁵ per il quale «tutto è buono [...] fango e ciarpame come oro e diamanti, fenomenale è l'assenza completa di ogni senso critico»⁷⁰⁶ è «qualcosa di incompleto, di mancante, di vuoto: si pensa alle rotelle e alle viti sparse sui tavoli delle officine, un momento prima pulsanti in un motore, ora senza vita ed inutili».⁷⁰⁷

Nell'affrontare questo argomento, il reporter sembra sospendere ogni tipo di giudizio di valore anche quando ne indica le conseguenze, ovvero da un lato il «moltiplicarsi di cattedre e di dottrine» che rendono l'America un «mosaico di teologie e mitologie, provvisorio e tremolante»⁷⁰⁸ dall'altro ad l'«innata tendenza ad estendere il culto per un pensatore, un tecnico, uno specialista, in una venerazione a carattere religioso e universale».⁷⁰⁹ Il distacco dimostrato dal narratore deve essere messo in relazione con l'obiettivo del testo: egli si rivolge al pubblico italiano per descrivere l'America *così com'è* con lo scopo di contribuire ad una maggior consapevolezza della realtà d'oltreoceano in Europa, non negli Stati Uniti.

Questo sguardo *strabico* che vede il viaggiatore descrivere l'America con un occhio all'Europa emerge chiaramente in un passo nel quale egli concentra la sua analisi sul mercato editoriale. Dopo aver brevemente indicato lo stereotipo che si propone di

⁷⁰³ A. MORAVIA, *Stati Uniti. 1936*, pp. 138-139

⁷⁰⁴ IVI, p. 138. In merito al rapporto informale tra studenti e docenti, Cfr.: G.A. BORGESE, *Atlante americano*, p. 99: «Fui anche invitato qualche volta alle *Sororities*, o comunità di signorine studentesse [...] Agli ospiti esse offrono per pranzo un piattello di vivande parche e pulite, con una tazza di caffè, che si consumano qua e là nel lucido salone, sedendosi a gruppetti, senza tavola imbandita; dopo pranzo offrono qualche spunto di musica, e soprattutto lo spettacolo della loro ridente serenità, degna di ghirlande». Cfr. E. CECCHI, *America amara*, p. 1366: «All'università di Berkeley, California, la preliminare formalità dell'intervista si compié in un salotto terreno del Faculty Club [...] M'intervistava una scolara graziosa, redattrice del quotidiano d'una comunità d'oltre dodicimila studenti. E voleva il mio giudizio sulla California, dove avevo messo piede da un'ora [...]».

⁷⁰⁵ A. MORAVIA, *Stati Uniti. 1936*, p. 130

⁷⁰⁶ IVI, p. 130

⁷⁰⁷ IVI, p. 130

⁷⁰⁸ E. CECCHI, *America amara*, pp. 1157

⁷⁰⁹ IVI, p. 1158

smentire («Ho paura che i nostri scrittori, e in generale gli scrittori europei, si facciano illusioni sulle “tirature” dei loro confratelli americani»)⁷¹⁰, egli individua il motivo principale per cui esso non è veritiero:

Gli americani, non dimentichiamolo mai, sono costruiti a compartimenti stagni. Per il piccolo professore d'italiano, nel ginnasio della nostra provincia più remota, i grandi o i piccoli avvenimenti della letteratura contemporanea rappresentano qualche cosa su cui egli si sente interessato profondamente [...] Ciascun americano legg[e] sette volumi all'anno, ma il suo dispendio per l'automobile, il cinematografo, ecc., è cento, mille volte superiore.⁷¹¹

In un secondo momento viene fornita una prova dell'inesattezza dello stereotipo («Fra l'altro, è significativa la facilità e la frequenza con le quali pubblicazioni ottime vengono offerte a metà prezzo, poco dopo la loro comparsa»);⁷¹² infine vengono esplicitati le cause che hanno portato alla formazione dello stereotipo («la riduzione d'un romanzo o racconto ad opera cinematografica o teatrale [...] La base di guadagno per lo scrittore americano di novelle e romanzi, è forse nelle riviste ebdomadarie e mensili, che si rivolgono scaltramente ad un pubblico molto variato»)⁷¹³ Tuttavia solo nella conclusione dell'articolo emerge con chiarezza il vero obiettivo, ovvero la critica a chi in Italia sta guardando con ammirazione alla cultura d'oltreoceano, contribuendo alla diffusione di una mito di una realtà che non esiste:

Pur troppo ho veduto che libri di questa sorta, da poco usciti: zibaldoni di storia dell'arte da far ridere i polli, pacchiani ricettari per il successo in società e negli affari, vengono tradotti in Italia. Speriamo che il buon senso italiano ne faccia macello.⁷¹⁴

Di fronte al mito del *self-made man*, dell'uomo straordinario che attraverso le abilità personali è in grado di costruire da solo il proprio futuro, il viaggiatore oppone la realtà di una società in cui non c'è posto per l'*altro*, per la miseria dei mendicanti, per la tragicità della malattia e il cui prodotto, così ammirato nel Vecchio mondo, non è altro che il frutto della mediocrità dell'uomo comune.

⁷¹⁰ Ivi, p. 1228

⁷¹¹ Ivi, pp. 1229-1231

⁷¹² Ivi, p. 1231

⁷¹³ Ivi, pp. 1232-1235

⁷¹⁴ Ivi, p. 1235

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 [...] All'uomo comune dovremo rivolgerci per tentar di capire che cosa esiste, che cosa accade invero, di qua dall'Atlantico.⁷¹⁵

Tuttavia anche nell'uomo comune è presente una componente tragica: all'interno della società egli non è un individuo con una propria storia, con i propri sogni, con le proprie qualità bensì un frammento di un mosaico enorme composto da tanti pezzi uguali tra loro, è il prodotto perfetto della macchina omologante del *melting-pot*.

Come se non si sentisse un tutto concluso e autonomo bensì una parte dipendente e minima di un corpo collettivo. Gli americani sono dei frammenti, con quello di doloroso che c'è talvolta nel sentirsi nient'altro che frammenti.⁷¹⁶

Agli occhi dell'europeo, uno degli elementi di maggior attrattiva del mito americano era costituito dalla figura femminile: il fascino delle dive Hollywoodiane trovava spazio non soltanto nelle pellicole cinematografiche, proiettate in tutto il mondo, ma anche nelle riviste e nelle pubblicità così che la diva divenne ben presto un modello da imitare per le donne di tutte le classi sociali.

Consapevole dell'orizzonte di attesa che questo argomento poteva suscitare nel lettore,⁷¹⁷ il reporter gioca creando uno scarto tra esso e la realtà:

Questa impossibilità di levarsi fuori dal comune spiega in gran parte, a parer mio, l'assenza in America di donne veramente belle. Tale affermazione parrà a molti una bestemmia; perché è diffuso in Europa, e soprattutto in Italia, il convincimento che le americane siano tutte belle o quasi [...] Le americane sono graziose, fresche, vivaci, bizzarre talvolta come uccelli esotici, anche eccitanti in maniera curiosamente peccaminosa e innocente, ma non belle [...] La bellezza è unica, ineffabilmente; qui al contrario tutto è in serie, persino le donne.⁷¹⁸

Il fascino della donna americana sembrerebbe quindi dipendere dal contesto europeo dove ella si configura come un oggetto unico, raro e, per questo, prezioso; negli Stati

⁷¹⁵ G.A. BORGESE, *Atlante americano*, p. 147

⁷¹⁶ *Ivi*, p. 130

⁷¹⁷ Cfr. E. CECCHI, *America amara*, p. 1372: «Questo mi sembra di sentir chiedere: “E le ragazze?”. Un po' di pazienza, santo cielo. Una cosa alla volta, e verranno anche le ragazze».

⁷¹⁸ A. MORAVIA, *Stati Uniti. 1936*, p. 161

Uniti invece gli elementi che in Europa erano *esotici* si mescolano e si confondono nella moltitudine di una folla compatta e omogenea:

Eccole, infatti, di volata, senza cappello; molte sulle automobili dei babbi che vanno in città per i loro affari, altre con la propria macchina; o a coppie, a branchetti, a frotte [...] Ma quando corrono così attruppate, uguali, scodinzolanti, e sotto agli alberi fanno ressa davanti alle classi, non c'è da esitare: allora, come le chiamano con un vocabolo che sa di sole e fieno, allora sono proprio: *heiferettes*, le «vitelline». Nei vestiti, quella corrente nitidezza che in America più che altrove tende a parificare tutte le donne, e fa sempre più difficile di capirne a vista la specie sociale [...] Pareva che, dalle tricomie delle riviste di moda e dalle vetrine dei negozi, camicette e gonnelle fossero passate sui corpi, indistintamente, senza una grinza, con la loro eleganza anonima, impersonale.⁷¹⁹

L'anonimia subentra anche laddove il narratore aveva prestato attenzione ad una sola figura così che ella, nel momento in cui cessa di essere isolata e viene circondata da altre ragazze, perde ogni caratteristica identitaria: nella descrizione del gruppo, l'occhio del narratore si sposta continuamente poiché nessun elemento è così bello o peculiare da riuscire a catturare il suo interesse per più di una frazione di secondo.

Sabato sera, al ballo, Olive era meravigliosa; ma delle altre cento ragazze del collegio, almeno ottanta le stavano a paro. Pareva che le altre venti, insipide e mediocri, fossero state reclutate per ricordare che al mondo esistono ancora donne non belle, e quindi confermare alle ottanta il pregio della loro bellezza. Dalle corolle irregolari, multicolori e capovolte dei vestiti da ballo, dalle vite sottilissime, uscivano i torsi, lisci, quasi cauli. Ragazze che è necessario distinguere non dalle loro qualità sociali o intellettuali, bensì dal loro primo nome e da un attributo che ricordi la varietà ornamentale delle loro figure, come in un coro di ninfe o in una classificazione del Dana.⁷²⁰

Nonostante l'accusa di omologazione e la dichiarazione di mancanza di fascino, nel momento in cui entra in scena un personaggio femminile la narrazione lascia il posto alla descrizione, segno dell'attrattiva che il viaggiatore, suo malgrado, prova nei confronti del corpo:

La libertà dei modi, nella donna americana, è soprattutto connessa ad una corporale indifferenza e dire quasi estraneità. Se le ragazze generosamente mostrano le gambe, molto spesso è perché non ne sono consapevoli, o si

⁷¹⁹ E. CECCHI, *America amara*, pp. 1372-1373

⁷²⁰ M. SOLDATI, *America primo amore*, p. 78-79

dimenticano d'averle. Con quei volti da «stelle» e giovinette valchirie, sembrerebbe che a un nulla dovessero partire, come campanelli elettrici, per il romanzo. Ma niente affatto. Ed uno ha quasi voglia di convincersi che forse non risiedono neanche dentro il proprio corpo, ma accanto, o non so dove; quando da quelle tempestose bocche dipinte a cuore sente venire, come di lontano, stereotipe vocette da gattino d'un mese.⁷²¹

Il corpo viene descritto attraverso l'altalena di sensazione che esso innesca nel reporter il quale è consapevole di dover provare repulsione nei confronti di qualcosa che gli appare artificiale tanto è perfetto, ma, al contempo, ne è completamente stregato in virtù del suo configurarsi come un elemento *altro*.

L'esotismo e il fascino che esercita sull'io è al centro del racconto di un incontro intimo avvenuto tra il viaggiatore e una donna americana: al contrario di quanto avvenuto per l'afro-americana, dove il corpo, descritto nei suoi tratti più distintivi, si configurava come il motore dell'azione; in questo caso il piacere scaturisce dal contatto con qualcosa che è completamente estraneo da sé così che il viaggiatore è attratto dall'americana in quanto americana (significativa è l'essenzialità della descrizione del corpo femminile) e, al contempo, l'americana è affascinata dall'italiano in quanto straniero.

E la ragazza nel taxi non era che un elemento di gioia. Bionda, snella, forte, era diversa da tutte le donne che la mia adolescenza aveva pensato. Completamente ignara di me, della mia natura, del mio passato, mi associava tutt'al più ai fruttivendoli pugliesi, ai barbieri siciliani che, piccola, nella nativa Dallas, ella vedeva ogni giorno sulle soglie delle loro botteghe e chiamava vagamente *aitélien*. Non aveva nessuna idea dell'Italia. Non aveva mai udito i nomi della mia patria, Piemonte, Torino. Io parlavo l'inglese ancora molto male e lo capivo peggio: specialmente nella stretta pronuncia meridionale di lei, recente emigrata del Texas.⁷²²

La ragione della passione amorosa che travolge i due amanti è individuabile nell'immagine dell'*altro* e dell'*altrove* che il soggetto proietta sul partner. Tuttavia mentre la componente femminile si configura come un elemento completamente diverso rispetto all'esperienza e all'immaginario del viaggiatore, l'uomo italiano inebria la ragazza perché innesca in lei il ricordo di un'alterità periferica nota (ovvero quella dei

⁷²¹ E. CECCHI, *America amara*, pp. 1372-1373

⁷²² M. SOLDATI, *America primo amore*, p. 53-55

fruttivendoli pugliesi e dei barbieri siciliani di Dallas) con cui l'interazione era socialmente proibita.

La proiezione sull'altro di immagini e di fantasie è resa possibile anche dalla difficoltà comunicativa⁷²³ così che il referente dei pensieri dell'io non è la compagna con cui sta condividendo l'esperienza amorosa bensì gli amici rimasti in Italia, gli unici a poter capire le emozioni che egli sta provando.

Non pensavo di stringere una donna. Ma *una americana*. Subconsciamente mi collavo di cantilene: chi l'avrebbe detto eh? Sono qui sono qui, non è Torino, non è Roma, non è neppure Parigi. New York New York Brooklyn Brooklyn. Nessuno dei miei amici è capace di immaginarsi questa stanza, questa ragazza.⁷²⁴

L'assenza del corpo della donna, nell'episodio appena riportato, trova una sua spiegazione nella freddezza e nella immaterialità che esso emana:

E anche i corpi slanciati, elastici, di giusta misura, né grassi, né magri, avevano un che d'astratto e di freddo: qualcosa che faceva pensare ai pomi, tutti identici, dello stesso colore, inodoro, nelle mostre dei fruttaioli californiani.⁷²⁵

Il corpo femminile, tanto più viene esibito, tanto più dimostra il suo essere omologato: l'esempio più evidente è uno spettacolo di *burlesque* dove il reale motivo di attrazione non è il corpo nudo della donna⁷²⁶ bensì la soddisfazione del desiderio voyeuristico di vedere senza essere visti qualcosa che non dovrebbe essere visto:

Hollywood insegna come gli americani siano inarrivabili nel neutralizzare anche il corpo femminile; nel togliergli spiriti e fermenti, facendolo diventare di gomma. Si prendano le loro riviste di curiosità e cinematografia. In nessun paese del mondo le riviste illustrate formicolano, come in America, di torsi, di seni, di gambe. Ma sono torsi, gambe, seni, monotoni, uniformati; con approssimazione d'un millesimo di pollice, come i pezzi che vanno al montaggio da Ford. Il corpo umano potato all'astrazione della *mass-production*; mentre Eros è supremamente concreto e individualista.⁷²⁷

⁷²³ Cfr. IVI, p. 54: «Io parlavo inglese molto male e lo capivo peggio: specialmente nella stretta pronunzia meridionale di lei, recente emigrata dal Texas».

⁷²⁴ IVI, p. 78

⁷²⁵ E. CECCHI, *America amara*, p. 1373

⁷²⁶ Cfr. IVI, p. 1339: «Lo sanno gli appaltatori di figuranti e comparse, e lo sanno i frequentatori di piscine e di spiagge balnearie, come, nella maggior parte dei casi, più il corpo umano s'accosta allo stato di nudità, e meno diventa convincente e appetitoso».

⁷²⁷ IVI, p. 1340

Il distacco manifestato dal narratore nei confronti di un corpo, pur bello, rispecchia l'atteggiamento con cui l'americana vive la propria fisicità: la corporalità si configura non tanto come un mezzo attraverso cui conoscere il mondo bensì come uno strumento di seduzione che va tutelato e conservato.

La donna americana è quale le condizioni della vita nel suo paese l'hanno formata. Ingenuamente, disinteressatamente si vorrebbe dire, essa valuta tutto in termini di dollari. L'America è il paese dove le donne assicurano gli occhi, le gambe, le mani, e non so quante parti ancora dei loro preziosissimi corpi. È anche il paese dell'*alimony*, della rendita che la donna ottiene dal marito ove sia riuscita ad ottenere un divorzio a suo favore.⁷²⁸

Il matrimonio, il divorzio, così come la corporalità, vengono vissuti dagli americani con distacco e indifferenza come se non ne fossero coinvolti in prima persona: questo radicato cinismo emerge con chiarezza nelle parole dell'amante del viaggiatore la quale sottolineando l'impossibilità di contrarre un matrimonio con un uomo che non fosse un *citizen* esclude ogni possibilità di un futuro insieme.⁷²⁹

L'americana è soprattutto una provinciale ed una borghese. Essa vive in funzione sociale: donde la sua straordinaria prudenza e praticità di fronte alle violenze della passione. Non è un caso che il divorzio sia così frequente. In un certo modo, l'americana ha preferito legalizzare le proprie debolezze piuttosto che correre il rischio di trovarsi di fronte ad un conflitto tra passione e dovere.⁷³⁰

Il corpo è quindi non solo il frutto del lavoro interiore dell'uomo, secondo una logica aristotelica, ma diventa anche lo specchio attraverso cui l'essenza di un individuo si rivela.⁷³¹

La bocca sia garofano; la guancia sia geranio; ma al piccolo arsenale manca il bistro. L'occhiaia, la lividura passionale, non va. La decenza puritana concorre, con una singolare concordanza, a questa risurrezione del classico. Essa

⁷²⁸ A. MORAVIA, *Stati Uniti. 1936*, p. 155. Il termine inglese *alimony* indica, in generale, gli alimenti. In particolare nel testo l'autore sembra far riferimento ad un omonimo film del 1917 diretto da Emmett J. Flynn: la trama ruota intorno alla figura di Berenice e del suo desiderio di vendetta nei confronti dell'ex-marito e dell'amante.

⁷²⁹ M. SOLDATI, *America primo amore*, p. 56

⁷³⁰ A. MORAVIA, *Stati Uniti. 1936*, p. 162

⁷³¹ L. ROEDLER, *Il corpo specchio dell'anima. Teoria e storia della fisiognomica*, Milano, Mondadori, 2000

insegnava a governare le emozioni e, prima di tutto, a non palesarle: favorendo il moltiplicarsi di queste facce lisce e fresche, su cui l'innocenza dura molto, e sfida, eventualmente, molte prove. Gli occhi della bella americana non servono a farsi guardare, ma a guardare; prendono luce dall'aria, limpidi, senza saettarvi espressione: occhi come le statue li vorrebbe.⁷³²

La donna americana ammalia perché, proprio come le dive del cinema, interpreta una parte che la società le chiede di impersonare: se il primo giudizio del viaggiatore non può che essere negativo di fronte ad una corporalità che ostenta la sua finzione; in un secondo momento, di fronte alla realtà noumenica, egli si dimostra incapace di comprendere a pieno la nevrosi collettiva che soggiace alla società americana.

Il matrimonio americano, osservato dal di fuori, appare come una sequenza di azioni compiuta meccanicamente dalla coppia: la donna e l'uomo hanno adempiuto ad una pratica sociale alla quale non consegue alcun tipo di intimità coniugale e di attenzione nei confronti del convivente; le stesse libertà che suscitavano l'invidia della donna italiana risultano poca cosa rispetto a quanto l'americana ha perso in termini di affettività sia ricevuta che data.⁷³³

In realtà, i legami che uniscono la moglie al marito agli Stati Uniti non potrebbero essere più fragili. Materialmente, la grande maggioranza delle donne americane vedono pochissimo i loro mariti. La mattina, i coniugi si incontrano alla tavola del *breakfast*, pochi minuti, in una fretta piena di sonno e di mezze parole. Parte poi il marito per l'ufficio, a mezzogiorno, pranza in piedi in un *drug-store*, non rientra che a sera, stracco, e spesso, prima della cena, si butta sopra un divano e si addormenta. Consumata la cena cattiva di roba in scatola, nella stanzetta che trema e sussulta ad ogni passaggio delle ferrovie sotterranee ed elevate, i due coniugi corrono a Broadway, a ficcarsi nel buio promiscuo di qualche cinema; poi tornano a casa e, mentre lei si corica, lui in piedi di fronte alla finestra a trappola, piena di luci stralunate, fuma saggiamente un grosso sigaro. La mattina dopo tale vita ricomincia.⁷³⁴

Le azioni compiute dalla coppia, pur mimando quelle riprodotte dalla pubblicità, come per esempio la preparazione veloce della cena, vengono svuotate del piacere che le immagini patinate suscitavano ed emerge con forza il vuoto che si concretizza in una mancanza non solo di parole ma anche di gesti d'amore.

⁷³² G.A. BORGESE, *Atlante americano*, p. 180

⁷³³ Cfr. E. CECCHI, *America amara*, p. 1375: «Cosa volete che poi che succeda? Ballonzolano; alzano un po' il gomito nelle grandi ricorrenze sportive; vanno in giro, quelle che ce l'hanno, col *boy-friend* [...]».

⁷³⁴ A. MORAVIA, *Stati Uniti. 1936*, p. 156

La realtà domestica che il viaggiatore ha modo di conoscere si rivela ancora più tragica del focus appena riportato: all'interno della famiglia la sterilità dei legami genera tensioni che portano a frequenti liti tra coniugi.

Con i figliuoli, d'una bontà vigile ma sbrigativa. Orgogliosa del marito, sebbene più intelligente e popolare di lui. Aveva viaggiato in Europa, in Oceania; e di queste esperienze serbava, all'americana, un ricordo mitologico, drammatizzato [...] Eppure, di tanto in tanto, si capiva che qualche cosa andava di traverso. A tavola, un certo impaccio fra loro due; accenni d'umore, scatti. Si alzava e saliva in camera. Ce la sentivamo camminare sopra il capo; e tornava giù dopo un pezzo, negli occhi una luce nera, uno scialle messicano sulle spalle.⁷³⁵

La descrizione della famiglia si apre con l'introduzione della figura femminile, secondo uno stereotipo che vede la donna essere il centro del focolare; tuttavia il giudizio positivo espresso su di essa dal viaggiatore non è sufficiente ad oscurare le inquietudini quotidiane. Il peso dei conflitti familiari è tale che la donna avverte la necessità di confidarsi con il viaggiatore il quale, trascendendo dal particolarismo della vicenda che gli viene raccontata, fa risalire le cause agli elementi fondativi della nazione americana, ovvero il *melting-pot* e l'individualismo.

Entrò in una storia smozzicata e confusa di vecchi urti familiari; quegli urti che, dalle diversità etniche, dall'individualismo quasi nevropatico, dall'invito all'avventura, che in America alita da ogni parte, assumono maggior impeto che da noi, cui il tempo ha più insegnato a patire, a rinunciare.⁷³⁶

Tuttavia, di fronte al malessere che emerge, la prospettiva del viaggiatore appare insufficiente: la donna arriva a negare il frutto del proprio corpo, i figli, i quali vengono percepiti come un compito sociale al quale ella ha dovuto adempiere; mentre il marito si dimostra incapace di affrontare la situazione e la paura della perdita lo porta a tenere unita la propria famiglia non attraverso l'amore e la comprensione bensì con la minaccia e il ricatto.

«Dicevano che era peccato mortale, se non avessi voluto bambini [...] Due anni fa volevo tornare a Tahiti, e non farmi rivedere mai più. Ma Giorgio mi disse che, se lo lasciavo, avrebbe *commesso suicidio*».

⁷³⁵ E. CECCHI, *America amara*, pp. 1402-1403

⁷³⁶ IVI, p. 1404

[...] «Si capisce», feci io. «Ma come avete cuore di tormentare quel galantuomo che vi vuole bene sul serio, e vale più di Tahiti e di tutte queste storie? [...]».
«Ho provato [NdR ad avere un amante]», rispose. «Ma capivo subito che per me sarebbe stata sempre la stessa. Io sono perversa (*I am rotten*), maledetta.»
«Non è che siate perversa. Ho paura, piuttosto, che siate una bambina.»

Se si può essere concordi con il reporter nell'associare il comportamento della donna a quello di una bambina incapace di affrontare le conseguenze delle proprie azioni e di assumersi le proprie responsabilità, di fronte alla maledizione di una madre e alla violenza promessa dal padre, il lettore avverte di essere alla presenza del germe di una brutalità, conseguenza di uno stile di vita coercitivo, che non riguarda solo l'individuo ma l'intera società.

La ricerca di perfezione ha portato da un lato l'individuo a vivere in una gabbia di norme collettive da rispettare dall'altro alla formazione di una società in cui ogni giorno si assiste ad un processo di selezione che spinge il diverso e il debole ai margini; tutta l'America diventa quindi «una formazione provvisoria e carovanesca»: ⁷³⁷ l'esistenza di una società pronta ad accogliere le diverse componenti etniche e disposta a concedere all'individuo la massima libertà di azione si rileva quanto mai illusoria e inattendibile, il frutto delle proiezioni delle speranze e dei desideri di chi partiva verso il Nuovo mondo, il prodotto di un'operazione pubblicitaria.

⁷³⁷ E. CECCHI, *America amara*, p. 1203. L'allegoria dell'America come donna non viene soltanto profilata all'interno della narrazione ma viene esplicitata nella copertina del reportage. Cfr. M. SOLDATI, *Storia di un copertina in America e altri amori*, Milano, Mondadori, 2011, p. 219: «Sulla copertina del libro un'affascinante diavolessa è adagiata in atteggiamento di riposo, non fosse per quelle gambe che sembrano oscillare a mezz'aria, come vesciche piene di vento; al di sopra, una specie di proiezione astrale o metafisica della stessa creatura genera dal suo grembo lo spettrale organo dei grattacieli di Manhattan».

Capitolo III AMERICA, AMERICA

4.

What? L'opera d'arte nella società dell'immagine

Nei capitoli precedenti è emerso come la narrazione del reportage si focalizzi soprattutto sulla condizione dell'uomo americano e sugli effetti della civiltà industriale: la constatazione della diffusione degli oggetti meccanici nella quotidianità viene vista come il sintomo dell'influenza della macchina sul comportamento sociale, intellettuale e morale dell'uomo.

Tuttavia molti degli aspetti che il viaggiatore percepisce come *tipicamente americani* hanno una origine europea (per esempio l'automobile)⁷³⁸ mentre altri, benché nati oltreoceano, erano comuni anche nel Vecchio continente (è il caso del grattacielo).⁷³⁹ All'interno del reportage, uno degli aspetti su cui il viaggiatore torna con maggior insistenza riguarda la descrizione della civiltà americana come il tempio del consumo: la metropoli è una grande vetrina in cui sono esposte «cose da mangiare, bere, indossare, godere»⁷⁴⁰ in cui la gente nonostante faticosi «come bestie da soma tutto il giorno, la sera dissipa in divertimenti i guadagni della giornata».⁷⁴¹

L'idea della città come vetrina si era diffusa in Europa a cavallo tra Otto e Novecento, quando gli effetti della seconda Rivoluzione Industriale iniziarono a cambiare in profondità la forma dei centri abitati. Una delle novità riguarda la diffusione delle immagini: se in passato, gli elementi visivi erano rintracciabili nelle insegne delle botteghe, nelle sculture, negli affreschi, nelle vetrate degli edifici più prestigiosi e i ceti meno abbienti possedevano stampe di scarsa qualità per lo più di santi e di paesaggi; alla fine dell'Ottocento.

La città cambiava radicalmente aspetto. Non era più l'universo privo di immagini ma pieno di vita: si trasformava nella città-spettacolo attuale, piena di

⁷³⁸ Le più antiche case automobilistiche europee sono la Tatra, di origine ceca e fondata nel 1897, MercedesBenz (1886) e Peugeot (1890).

⁷³⁹ Tra i primi grattacieli europei vanno ricordati: la Torre di Piazza Vittoria a Brescia (1932), il grattacielo Boerentoren di Antwerp (1932), Palacio de la Compañía Telefónica a Madrid (1930).

⁷⁴⁰ A. MORAVIA, *Stati Uniti*, 1936, p. 122

⁷⁴¹ *IVI*, p. 122

immagini, popolata da gente più sola, distratta, immersa nelle sue fantasie o nei suoi pensieri.⁷⁴²

I cambiamenti urbani e la percezione della realtà come falsificazione trovano una rappresentazione esemplare nel racconto di Edgar Allan Poe *L'uomo della folla* (1840) in cui l'io narrante, seduto all'interno del caffè, osserva la moltitudine che anima una delle principali vie di Parigi; ciò che succede al di là del vetro perde il suo statuto corporeo e si configura come uno spettacolo messo in scena per intrattenere il protagonista:

Non mi ero mai trovato, in quel particolare momento della sera, nella disposizione d'animo in cui mi trovavo allora, e il mareggiare in tumulto di quella folla di teste umane mi empiva d'una deliziosa e fresca emozione. Per modo ch'io cessai affatto di prendere un qualsiasi interesse a ciò che accadeva nel caffè e mi concentrai, per contro, su quel che vedevo accadere di fuori.⁷⁴³

Un altro esempio è offerto dalla raccolta *I fiori del male* di Charles Baudelaire: nel passaggio dalla prima (1857) alla seconda edizione (1861), il poeta inserì un'intera sezione dal titolo *Quadri parigini* nella quale vengono rappresentati i personaggi e i paesaggi che egli aveva modo di osservare nella sua quotidianità; lo stesso termine *tableau* in francese indica un qualsiasi spazio delimitato il cui contenuto può essere osservato da un soggetto esterno, come nel caso di un dipinto, di una tabella o di una lavagna.

Nel processo che ha portato l'Europa a popolarsi di elementi visivi, la pittura ha svolto un ruolo marginale: nel XIX secolo, il dominio del mondo attraverso lo sguardo e la circolazione su larga scala di immagini si deve alla scoperta della fotografia e del cinema oltre che ad un perfezionamento delle tecniche di stampa; il grado di mimesi e velocità di riproduzione di questi nuovi strumenti era (ed è) irraggiungibile dalle arti tradizionali. Le innovazioni tecnologiche portarono la pittura a rinnovare in profondità le forme attraverso cui mettere in contatto l'uomo con il mondo: il capostipite di questa rivoluzione artistica può essere individuato nella tela di Édouard Manet *Impression soleil levant* (1872) nella quale il paesaggio è volutamente delineato da pennellate imprecise e macchie di colore; il dipinto perde ogni ambizione naturalistica e diventa

⁷⁴² S. BERNARDI, *L'avventura del cinematografo. Storia di un'arte e di un linguaggio*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 22

⁷⁴³ E.A. POE, *L'uomo della folla* in E.A. POE, *Racconti del terrore*, Milano, Mondadori, 1998, p. 397

un'impronta che lo spettatore deve colmare attraverso la sua esperienza per arrivare ad una costruzione piena.⁷⁴⁴

In Italia, il dibattito intellettuale sul rapporto tra arte e tecnica ruota intorno a due punti focali, ovvero da un lato l'influenza delle nuove tecnologie sull'arte tradizionale, dall'altro la legittimità artistica ed estetica della fotografia e del cinema. Protagonista di entrambe le questioni è Luigi Pirandello che nel saggio *Arte e scienza* (1908) scrive:

Venne di moda, qualche tempo fa, in Francia, d'illustrare per mezzo della fotografia, certi romanzi e novelle, esemplari d'un così detto realismo, che avrebbe voluto restringere l'arte all'imitazione pura e semplice della natura [...] opere che non avevano l'ambizione se non d'apparire una fotografia della vita contemporanea, si poteva dire certamente acconcia quella nuova specie d'illustrazione, con la macchinetta [...] Ma tanto Flaubert quanto Maupassant, insigni artisti, non riuscirono – a dispetto della teoria – due fotografi; non solo, ma il primo non riuscì neppure un vero naturalista....[...] Pittori [...] se mai – non fotografi.⁷⁴⁵

Partendo dal presupposto che l'arte, al contrario della tecnica, non sia soltanto una riproduzione del vero ma una rappresentazione estetica, Pirandello prende le distanze da ogni tipo di ibridismo tra letteratura e fotografia, ovvero sia da quelle opere che integrano il testo con un apparato fotografico⁷⁴⁶ che da quelle correnti, come il Verismo, per le quali la fotografia si configura come un modello di scrittura.⁷⁴⁷

Uno dei risultati del connubio testo-immagine è la pubblicità; già a fine Ottocento, Edmondo De Amicis, di fronte alla presenza di numerosi cartelloni pubblicitari a Torino, osserva:

Facevan l'effetto d'un vociò discordante d'importuni, i quali v'affollassero di offerte e d'inviti, volendo lì per lì a ogni costo, calzarvi e vestirvi, insaponarvi e profumarvi, farvi cambiar di casa, pigliar l'abbonamento a un giornale e intraprendere una cura idroterapica [...] Una viva e strana immagine dello spirito leggiadro d'una grande città alla fine del secolo, oppressa di faccende,

⁷⁴⁴ Per approfondimenti in merito al rapporto tra arte e nuovi mezzi di riproduzione della realtà si veda: M. FIORAMANTI, *Conversazioni sull'arte contemporanea*, Roma, Edizioni Conoscenza, 2013; M. FIORAMANTI, *La fotografia. Questione di sensibilità* in «Articolo 33» n. 4/5, 2010, pp. 57-62

⁷⁴⁵ L. PIRANDELLO, *Arte e scienza* in *Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, 2006, pp. 635-636

⁷⁴⁶ In Italia, il primo esperimento di integrazione del testo con fotografie è il suo romanzo *Merope IV* (1867) di Vittorio Imbriani in cui il primo capitolo è dedicato alla descrizione delle fotografie di cinque donne inserite nel volume.

⁷⁴⁷ Cfr. G. VERGA, *Prefazione a I Malavoglia*, Novara, Interlinea, 2014, p. 13: « Chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo; è già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per studiarla senza passione, e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere.

affollata di capricci [...] affamata di piaceri [...] portata via dalla furia di divorare il tempo e di tracannare la vita.⁷⁴⁸

La pluralità di immagini che in un primo momento disorienta lo scrittore, nella conclusione del passo, viene rivalutata come elemento vitale della modernità urbana. La posizione finale di De Amicis anticipa la ricezione positiva della pubblicità nel panorama artistico europeo: soprattutto il futurismo e il surrealismo guardarono al linguaggio pubblicitario come un modello da imitare e, in alcuni casi, inserirono all'interno dei loro testi slogan commerciali.⁷⁴⁹

Al contrario, negli Stati Uniti, la pubblicità viene rappresentata per lo più come un elemento inquietante e misterioso che domina le vite dell'uomo. Due esempi possono essere forniti dalla scrittura di Upton Sinclair⁷⁵⁰ e da quella di Lewis Sinclair:⁷⁵¹ in *The Jungle* (1906), il contrasto tra le immagini felici stampate sui cartelloni e il lavoro disumano della fabbrica permette di evidenziare i punti oscuri del sogno americano; mentre in *Babbitt* (1922) viene espressa non solo la fiducia dell'americano medio nei beni di consumo e nella pubblicità ma anche la sua incapacità di distinguere tra letteratura, arte e pubblicità.⁷⁵²

Innumerevoli stati di fumo [...] letteralmente ricoperti da annunci pubblicitari che facevano capire di colpo al visitatore d'esser giunto alla fonte di tanti suoi tormenti. Era infatti qui che si fabbricavano quei prodotti che gli venivano magnificati senza posa, con annunci che gli strizzavano l'occhio quando sfogliava riviste e giornali, con insulsi motivetti che non riusciva più a cavarsi

⁷⁴⁸ E. DE AMICIS, *La carrozza di tutti*, Torino, Viglongo, 1980, p. 81-82

⁷⁴⁹ Per approfondire il rapporto tra letteratura e pubblicità si veda: S. CALABRESE, *Retorica del linguaggio pubblicitario*, Bologna, Archetipo Libri, 2008; G. FABRIS, *La pubblicità. Teoria e prassi*, Milano, Franco Angeli, 2002; F. GHELLI, *Letteratura e pubblicità*, Roma, Carocci, 2005; [a cura di] D. PITTEI, *Fabbriche del desiderio. Manuale delle tecniche e delle suggestioni della pubblicità*, Roma, Luca Sossela, 2001

⁷⁵⁰ In merito a Upton Sinclair Cfr. E. CECCHI, *America amara*, p. 1140: « In forma di romanzo-libello, la presente situazione tra Ford e gli operai, fu descritta da Upton Sinclair, in *The Flivver King*; che non trovò chi volesse pubblicarlo, e fu stampato e messo in vendita a venticinque centesimi di dollaro, a cura dell'autore». In un altro passo del reportage, Cecchi, in riferimento alla letteratura americana scrive: « È, in fondo, un paese che non va giudicato e teorizzato. Per ora, e chi sa per quanti secoli ancora, un paese che va solo rappresentato, descritto. Un paese per artisti. Soltanto una grande arte, e specialmente una grande arte narrativa, può cominciare veramente a scoprirlo, a fissarlo, e dargli coscienza di sé. Ed in parte lo sta facendo. Incidentalmente, è curioso notare come questa superiore letteratura, d'una civiltà fondata sull'idea del benessere, della felicità materiale, della tranquillità morale e quissimili, sia la più tetra, la più disperata e sconvolta letteratura del mondo». *IVI*, p. 1162

⁷⁵¹ In merito a Sinclair Lewis Cfr. M. SOLDATI, *America, primo amore*, p. 86: «Sinclair Lewis aveva ragione a trattar male i suoi compatriotti, in Italia è maleducazione tagliare il pesce col coltello, le ragazze di Torino sono molto graziose e molto eleganti, Poe e Melville sono i più grandi scrittori americani».

⁷⁵² Entrambi i romanzi, negli anni Trenta, erano già stati tradotti in Italia.

dalle orecchie, con immagini eclatanti che se ne stavano in agguato dietro l'angolo di ogni via.⁷⁵³

Come i sacerdoti della Chiesa Presbiteriana determinavano la sua fede religiosa e i senatori del Partito Repubblicano in piccole stanze fumose a Washington decidevano ciò che egli avrebbe pensato sui temi del disarmo, delle tariffe e della Germania, così la pubblicità nazionale fissava la superficie della sua vita, fissava quella che credeva essere la sua individualità. I beni standard pubblicizzati – dentifrici, calzini, pneumatici, macchine fotografiche, scaldabagni istantanei – erano i suoi simboli e le sue prove di eccellenza; dapprima i segni, poi i surrogati della gioia, della passione, della saggezza.⁷⁵⁴

La diversa posizione degli scrittori americani rispetto a quelli europei può essere spiegata dall'avanzato sviluppo che il settore mediatico aveva conosciuto oltreoceano:

Già dai primi decenni del Novecento gli Stati Uniti divengono il paese leader dell'industria pubblicitaria. Non stupisce così che la pubblicità si trasformi agli occhi degli intellettuali in uno degli emblemi dell'America nel bene e nel male. All'avanguardia nella pubblicità, gli Stati Uniti sono in anticipo anche nelle sue critiche e denunce.⁷⁵⁵

All'interno del reportage italiano degli anni Trenta, i cartelloni pubblicitari fanno la loro comparsa come elemento paesaggistico. Viaggiando in automobile verso la costa orientale, secondo una tratta tipica del *road movie*, il reporter descrive il panorama al di là del parabrezza:

Splendore e mistero della notte americana, allucinata, barbarica, popolava di spettri. Sui lunghissimi rettifili, dove la strada saliva, i fanali delle automobili sembravano stelle filanti che ci calassero incontro dal cielo. Stavano appostate ai crocicchi, con tutta la varietà dei loro fantasmi, mitologie commerciali, ma non perciò meno ossessive: il colossale elefante argenteo di non so quale casa di benzina [...]; la statua violentemente policroma della donna in abito da sera che si tirava su la calza sulla coscia. Una gran trota nuotava sopra la siepe, avendo stampato il nome d'una trattoria sulla pancia. Le stazioni di gazolina, scintillanti d'ottone e di tubi al neon, parevano cappelle dell'adorazione perpetua.⁷⁵⁶

La veduta, al contrario di quanto accade di solito nelle descrizioni letterarie, non assomiglia ad un quadro bensì ad una illustrazione: il fascino della notte svanisce di fronte alla presenza delle immagini delle insegne che, private del loro contesto, appaiono dozzinali, banali, a tratti grottesche.

⁷⁵³ U. SINCLAIR, *Giungla*, Milano, Il Saggiatore, 2003, p. 60

⁷⁵⁴ S. LEWIS, *Babbit*, Milano, Corbaccio, 1936, pp. 81-82

⁷⁵⁵ F. GHELLI, *Letteratura e pubblicità*, Roma, Carocci, 2005, pp. 87-88

⁷⁵⁶ E. CECCHI, *America amara*, pp. 1389-1390

Il contatto con la realtà americana permette al viaggiatore di verificare come l'aspetto angosciante dei cartelloni pubblicitari, rappresentato nella narrativa americana, nasca da un dato reale:

Un immane viso roseo e soddisfatto, sorriso e sigaretta Camel alle labbra, sormonta la confluenza tra Lafayette e 8 Strade; réclame costosissima, visibile a chi scende la Quarta fino all'altezza di Union Square; ed è il viso standard degli americani, il viso felice e impersonale dell'impiegato bene accetto ai superiori, del trentenne uomo d'affari che comincia a guadagnare sodo, del giovane assennato e assestato con auto, villa a Brooklyn, moglie, bambini, bridge, amici, golf e un po' di whisky e un po' d'amore coniugale il sabato a sera.⁷⁵⁷

Il primo elemento che contribuisce a rendere l'immagine inquietante è la grandezza che le permette di sovrastare la città e di essere visibile anche da lontano. Questo aspetto richiama alla memoria gli occhi del dottor T.J. Eckelburg, descritti da Francis Scott Fitzgerald in *Il grande Gatsby* (1925):

Ma sopra la terra grigia e sugli spasimi di polvere smorta che incessantemente vi viene sospinta, dopo un po' si scorgono gli occhi del dottor T.J. Eckelburg. Gli occhi del dottor T.J. Eckelburg sono azzurri e giganteschi: hanno una retina larga quasi un metro. Non guardano da un volto ma da un paio di enormi occhiali gialli, appoggiati su un naso inesistente. Qualche strambo oculista buontempone deve averli senza dubbio messi lì per aumentare la sua clientela nel sobborgo di Queens e poi è sprofondato nella cecità eterna o se ne è andato, dimenticandoli. Ma quegli occhi, un po' sbiaditi da molti giorni trascorsi sotto il sole e la pioggia, senza una mano di vernice, continuano a meditare sul solenne terreno pieno di rifiuti.⁷⁵⁸

Un aspetto nuovo tracciato dal reportage riguarda la sintonia tra l'immagine rappresentata dalla pubblicità e la realtà: l'americano, dimentico delle tradizioni culturali dei primi immigrati, si è adattato ai nuovi ritmi di lavoro e di consumo,

⁷⁵⁷ M. SOLDATI, *America primo amore*, p. 94

⁷⁵⁸ F.S. FITZGERALD, *Il grande Gatsby*, Milano, Mondadori, 2013, p. 29. La prima edizione italiana del romanzo di Fitzgerald è uscita nel 1936 con il titolo *Gatsby il magnifico* (trad. di Cesare Giardini) per Mondadori. Nell'antologia *Americana*, a cura di Elio Vittorino, Fitzgerald, con il racconto *Il giovin signore*, tradotto da Eugenio Montale, viene inserito nel capitolo *Eccentrici, una parentesi* insieme a Evelyn Scott, Kay Boyle, Morley Callaghan. Nell'introduzione al capitolo, in merito a Fitzgerald, Vittorini scrive: «F. Scott Fitzgerald poteva scrivere racconti e romanzi nei quali impressionismo e psicologismo trovavano unità di struttura. L'appiglio della psicologia come mezzo espressivo era un estuario di salvezza per l'eccentrico del gruppo. Il realismo psicologico, che, discendendo dalla doppia genealogia di Henry James e dei veristi, era caduto tanto in basso con le applicazioni mondane della Wharton, veniva riportato a un nobile compito espositivo da F. Scott Fitzgerald». [a cura di] E. VITTORINI, *Americana*, Milano, Bompiani, 1942, p. 664

In merito all'inquietudine generata da alcuni cartelloni pubblicitari, Cfr. M. SOLDATI, *America, primo amore*, p. 31: «Quelle umili pubblicità e quelle piccole industrie sotterranee, invece di correggere l'aspetto misterioso e sinistro dei piani superiori, lo confermano e lo fanno più tragico, più doloroso».

diventando identico ai personaggi pubblicitari, incarnazione di superficialità e di vuoto culturale.⁷⁵⁹ Tuttavia, all'interno della città omologata, è ancora possibile distinguere alcune figure non integrate che, proprio per questo, vengono isolate:

In cilindratissime tricomie, eccovi il giovanotto e la ragazza in costume da bagno, nella piscina d'un piroscampo per Bermuda. O il giovanotto al volante d'un'automobile ultimo tipo; e la ragazza che accorre giuliva a rinnovarla, agitando la manina: *Hello Jim, Buddy*, o quel che vi pare [...] La dignitosa zitella, protagonista di consimili idilli abortiti, sfogliando tra un piatto e l'altro le pagine, sa che cosa pensare di coteste apoteosi della borghesia americana.⁷⁶⁰

Il narratore assume il punto di vista della donna: alla descrizione dei personaggi, giovani, ricchi e innamorati della pubblicità si contrappone la zitella, sciupata e invecchiata che maschera la propria solitudine con la lettura. Nonostante la consapevolezza che il reporter le attribuisce in chiusura di citazione, ella rimane una figura incapace di emanciparsi del tutto dal sogno americano: «Meglio forse essere sfruttata e battuta dal più immondo degli amanti; ma con l'orgoglio d'aver tentato di credere in qualcosa al di fuori di sé».⁷⁶¹

L'influenza della pubblicità sulla società è testimoniata anche dal suo utilizzo per diffusione di nuove fedi e dottrine: da un lato le inserzioni pubblicitarie che finanziano le riviste religiose si servono del linguaggio liturgico per sponsorizzare attività e prodotti commerciali; dall'alto lo stesso messaggio sacro, divulgato dalla rivista, ricorre ad un nuovo sistema simbolico, composto da oggetti moderni e tecnologici.

Ma intorno a ciò ch'egli dice [...] è facile erudirsi sulla rivista settimanale: «The New Day», «Il giorno nuovo», ch'è la gazzetta ufficiale dello spiritualismo negro [...] Il testo si intercala di avvisi a pagamento. Le principali ditte di Harlem: calzolai, cappellai, materassai, valigiai, fabbricanti di busti, sarti, macellai, pasticceri, fanno sul «Nuovo giorno» la loro pubblicità; che si distingue da quella d'altri periodici unicamente perché, in ogni stelloncino, è sormontata dalla parola: *Peace*.⁷⁶²

⁷⁵⁹ In merito alla analogia pubblicità-realtà Cfr. M. SOLDATI, *America, primo amore*, p. 62: «Alti, biondi, castani o morelli, di capelli lucidi e ben ravviati; rosei di colorito, robusti di complessione, occhi privi di pensiero e ricolmi di una gioia invariabile come i volti giovanili delle réclames delle sigarette Camel»; E. CECCHI, *America amara*, p. 1295: «Se non dobbiamo avere il sospetto che, anche nell'amministrazione della giustizia suprema, i massimi esponenti di questa democrazia non riescono a liberarsi da certe abitudini pubblicitarie: diciamo pure, da un forte senso di personale vanità».

⁷⁶⁰ IVI, p. 1254

⁷⁶¹ IVI, p. 1254

⁷⁶² IVI, p. 1182. A Father Divine è dedicato anche il primo articolo del reportage moraviano in A. MORAVIA, *Stati Uniti. 1936*, pp. 109-117

Una specie di immaginetta, stampata «a devozione dei Frati Bigi», raffigura una locomotiva col carro di scorta. Esce dal fumaiolo della locomotiva una gran nuvola nella quale è scritto «Onori, piaceri, ricchezza, divertimenti, ambizione, fasto, bellezza, fortune». Sul carro scorta è indicato: «Virtù».⁷⁶³

All'interno della nuova conformazione urbana, il ruolo egemonico che l'immagine ricopre è testimoniato dagli spazi pubblici che le sono riservati e dalla sua affermazione anche all'interno dei luoghi culturali tradizionali.

Un esempio del primo caso è offerto da Times Square, piazza che si forma dall'intersezione tra Broadway e Seventh Avenue la cui notorietà è dovuta proprio alla presenza di enormi cartelloni pubblicitari elettrificati.⁷⁶⁴

Dal marciapiede allo zenit scintillano le tenebre attorno, si agitano, palpitano. A perdita d'occhio, tutto è luce, movimento, voci, frastuono. Nel turbine brillante lo spazio è illuso; lontani ruscelli bianchissimi scorrono in primo piano, sovrapponendosi a nastri vermigli e greche violette nell'immenso, confuso sfarfallio di altre luci e colori [...] Di notte, a Times Square, la vita stessa si ferma; o entra inconscia in un gorgo, in un'estasi di moltitudine dolcissima volgarità.⁷⁶⁵

Nella conclusione della citazione, il gorgo estatico e volgare della folla richiama l'universo carnevalesco della fiera,⁷⁶⁶ in grado di innescare una regressione storica e individuale, «evoca[ndo] gli incanti dell'infanzia, ma anche una cornice di consumi pre-moderni – paesana, artigianale, circense – che non ha nulla a che fare con la dimensione industriale, manageriale che l'universo pubblicitario ha ormai raggiunto negli States».⁷⁶⁷

Rispetto alla pubblicità europea (per esempio le illustrazioni di Cheret, di Toulouse Lautrec o di Cappiello) quella americana prevedeva una totale esclusione del carnevalesco e di qualsiasi altro tipo di elemento o di modalità narrativa legata al caos o al rovesciamento di un ordine prestabilito:

⁷⁶³ E. CECCHI, *America amara*, 1997, p. 1190

⁷⁶⁴ Il primo cartellone elettrificato è stato installato nel maggio del 1904. In merito alla presenza di insegne luminose nelle città americane, Cfr. A. MORAVIA, *Stati Uniti. 1936*, p. 109: «Le insegne dei bar, dei cinema e dei negozi splendevano nella lontananza nervosa, rare e con colori striduli tra il viola e il fragola, che l'aria buia riassorbiva come fa la cartasuga con l'inchiostro rosso. In questa strada, quella notte, mi accorsi ad un tratto, con un singolare sentimento di pudore, di essere il solo passante ad avere la pelle bianca».

⁷⁶⁵ M. SOLDATI, *America primo amore*, p. 207

⁷⁶⁶ A. MORAVIA, *Stati Uniti. 1936*, p. 124: «Nuova York come una fiera intontisce e abbaglia sul momento ma poi non lascia che un ricordo senza peso, fantomatico, incredibile»

⁷⁶⁷ F. GHELLI, *L'impero dei consumi. Scrittori europei in viaggio negli Stati Uniti. 1930-1986* in «Allegoria», 58/2008, p. 147

In short, corporate advertisers aimed to contain the carnivalization of meaning in commercial society by realizing Simon Nelson Patten's vision of perpetual progress: reinforcing rhythms of repetition and variety in a well-paid working population; creating a consumer culture characterized by equilibrium between labor and leisure, supply and demand [...] The construction of "the consumer" required various rhetorical strategies, depending on the audience addressed.⁷⁶⁸

Il carattere narrativo della pubblicità viene notato dal viaggiatore che, in un passo del reportage, annota: «mentre mangio, leggo i cartelli-réclame appesi alla parete; tutta letteratura».⁷⁶⁹ Il commento epigrammatico non esplicita i motivi dell'accostamento, tuttavia l'uso del verbo *leggere* sembra alludere ad un elemento connesso alla parola: la pubblicità, come la letteratura, ricorre alla figuralità del linguaggio per ottenere una rappresentazione polisemica; la differenza non è tanto formale quanto finale in quanto mentre la pubblicità nasce da un intento commerciale, la letteratura è il frutto di una ricerca estetica.

Il dominio dell'immagine non si limita a Times Square: l'intera America è ricoperta di «veementi scritte pubblicitarie sui muri e in capo ai tetti, sembra tutta parlante»,⁷⁷⁰ un «paese tutto scritto, tutto inciso, come un obelisco».⁷⁷¹

A testimonianza dell'invasione dell'elemento iconografico si può citare la visita alla tomba di Edgar Allan Poe a Baltimora:⁷⁷² il sepolcro non solo è collocato ai margini del cimitero, accanto ad un trafficato incrocio stradale, ma è anche sovrastato da un enorme cartellone che priva il luogo di ogni sacralità.

E qui la sua parabola venne a finire. La tomba è all'incrocio delle vie Greene e Fayette: un cippo di marmo col capitello a grondaia; e suvvi scolpiti la cetra, fogliami d'canto, e il medaglione d'un ritratto ridicolo. Quando, a due o tre metri, i pesanti carrozzoni tranviari frenano e cigolano sulla discesa di via Fayette, le ossa di Poe saltellano dentro la fossa e il teschio batte i denti. Un grandioso cartello arancione e vermiglio, da un muro terminale sovrasta il cimiterino devastato, e lo infastidisce con il riflesso dei colori stridenti. È la pubblicità di certi panini, soffici e lievemente indolciti, che vanno benissimo per colazione o col tè.⁷⁷³

⁷⁶⁸ T.J. LEARS, *Fables of Abundance. A cultural History of Advertising in America*, New York, Basic Books, 1994, p. 198

⁷⁶⁹ A. MORAVIA, *Stati Uniti. 1936*, p. 126

⁷⁷⁰ G.A. BORGESE, *Atlante americano*, p. 181

⁷⁷¹ IVI, p. 156

⁷⁷² In merito a Edgar Allan Poe Cfr. M. SOLDATI, *America, primo amore*, p. 31: « Case davanti alle quali perfino ridere è impossibile. Bruttezza troppo cupa e triste per non prenderla sul serio. Case maledette: in ciascuna si direbbe che un delitto, un suicidio è stato o sarà consumato; spettri, non uomini, abitarle. E occorre, osservandole, che il più grande e più vero poeta dell'America è tuttora il Poe».

⁷⁷³ E. CECCHI, *America amara*, p. 1330

L'atmosfera grottesca del sepolcro è in sintonia con quella percepita nel museo dedicato a Poe di Richmond, dove sono esposti gli oggetti personali del poeta; alla vista di una coppia di tirastivali,⁷⁷⁴ il reporter riflette sulla capacità di Poe di prendere le distanze fino in fondo dalla società moderna così che nel presente, nonostante la fama postuma, egli appaia ancora come un morto che non abbia ancora «finito di morire».⁷⁷⁵

La sua querela non è finita e non finirà. Nelle deleterie confusioni e nei compromessi dell'arte e della vita moderna, quanti hanno raccolto, fino all'insulto, all'abiezione e distruzione, l'esempio della sua fede poetica, della sua intrepidezza mentale, della sua follia di andare fino in fondo, abbandonato da tutti, solo solo; per entrare, così furiosamente vivo, disperato ed intatto, attraverso il Mare delle Tenebre, nell'eternità?⁷⁷⁶

Per quanto riguarda la creazione di luoghi di cultura dedicati alle immagini, uno dei primi siti ad essere visitati dal viaggiatore è la Biblioteca Pubblica di New York, sede di una nuova tipologia di archivio:

E, in parole povere, l'idea è la seguente: ritagliare, da riviste, libri, cataloghi, «tabloidi», giornali, d'ogni tempo e paese, immagini di qualsiasi genere, ordinandole in modo da poterle facilmente rintracciare. Costruire cioè, una sorta di enciclopedia, puramente visiva, di tutto ciò che è stato fermato dalla macchina fotografica o dal disegno: senza gerarchia di soggetti, come senza criterio di scelta per quanto concerne la qualità della raffigurazione.⁷⁷⁷

Nella collezione che si sta formando trova legittimità di entrare qualsiasi tipo di immagine che sia stata pubblicata; il contrasto tra la mancanza di criteri di selezione e la portata dell'operazione in corso conferisce alla narrazione un andamento ironico, soprattutto quando ad essere descritta è la direttrice dell'archivio, una donna con un handicap alle mani, interpretato come «un simbolico avvertimento»⁷⁷⁸ dei rischi a cui può portare l'egemonia iconografica. L'esiguità degli arti richiama alla memoria le statue classiche mutile (da qui il soprannome di «Musa senza mani»); tuttavia l'accumulazione di riferimenti pittorici e l'epiteto finale di «sovrana dell'impero delle figurine di foglio» lasciano trasparire il giudizio sarcastico del narratore.

⁷⁷⁴ In merito alla presenza di oggetti insignificanti all'interno dei musei, Cfr. G.A. BORGESSE, *Atlante americano*, p. 127: «Museino, pieno di anticaglie se non di antichità, di suppellettili, d'iconografie, di vasellami, di ricami, bruttarelli ma onesti, e anche di una statuina in cera, dal vero, del povero Delfino figlio di Maria Antonietta, che il capitano di lungo corso Jonathan Folger diceva in buona fede d'aver comperato da un monastero a Parigi nell'anno 1796».

⁷⁷⁵ E. CECCHI, *America amara*, p. 1332

⁷⁷⁶ IVI, p. 1332

⁷⁷⁷ IVI, p. 1216

⁷⁷⁸ IVI, p. 1217

Un'artrite o non so quale altra malattia, ha fatto delle sue mani due pezzi di legno scolpito e levigato: le mani lievemente imbambolate dell'angiolo di un'Annunciazione senese; e il cannello di lapis ch'ella reggeva a fatica mi faceva pensare al gambo rotto del giglio. Ho detto che, nel contrasto fra quello sguardo scintillante di curiosità e quelle mani inerti, impotenti e mineralizzate, mi sembrava come di leggere un simbolico avvertimento; e giocosamente lo commentavo alla padrona e sovrana dell'impero delle figurine di foglio.⁷⁷⁹

La stessa forma retorica viene utilizzata per la valutazione della portata culturale dell'archivio, definito attraverso un *tricolon* di similitudini: il primo accostamento è «botte delle Danaidi»,⁷⁸⁰ il secondo al Sant'Agostino di Botticelli (opera sminuita dal narratore stesso che la definisce «tavoletta»), infine al racconto popolare del ragazzo che tenta di svuotare l'oceano con un cucchiaino. I primi due elementi, rievocando elementi della cultura alta, potrebbero far presagire un giudizio positivo del viaggiatore, intuizione che viene però stroncata dall'ultima similitudine che, proprio perché in netto contrasto con le precedenti, genera un effetto comico. L'opposizione tra i primi due elementi e il terzo non crea soltanto suspense ma evidenzia come l'obiettivo della scrittura di viaggio sia l'accessibilità ad una gamma molto variegata di lettori.

Nel campo della mitologia classica io gliela paragonavo alla botte delle Danaidi, che non era certamente un paragone costoso. Come in quello dell'agiografia e delle leggende cristiane, le ricordavo la tavoletta che il Botticelli dipinse con Sant'Agostino mitrato ed in guanti paonazzi, e il fanciulletto inginocchiato che tenta di travasare l'oceano per mezzo d'un cucchiaino da caffè.⁷⁸¹

Il tono canzonatorio della prima parte dell'articolo sfuma nella conclusione: «esposta così in quattro parole sembra una cosa da nulla. Nel fatto e nell'essenza, è una cosa quasi mostruosa».⁷⁸² Il radicale cambiamento del punto di vista è dato dalla riflessione sul ruolo che l'archivio ricopre da un punto di vista culturale e sociale.

Forse questi nuovi clienti della Biblioteca Pubblica sono gli araldi di un mondo che batte alle porte. Un mondo risoluto a non leggere più, e che vuol soltanto

⁷⁷⁹ IVI, p. 1217. L'Annunciazione a cui si fa riferimento è l'*Annunciazione tra i santi Ansano e Massima* di Simone Martini, progettata per il Duomo di Siena, oggi conservata agli Uffizi.

⁷⁸⁰ M. QUARTU, E. ROSSI, *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana*, Milano, Hoepli, 2012, p. 119: «Vaso delle Danaidi. Lavoro, impresa o progetto che nonostante sforzi e fatiche non arriva mai alla fine. Anche azione di cui si riconosce in partenza l'impossibilità di una conclusione, e, quindi, l'assoluta inutilità».

⁷⁸¹ E. CECCHI, *America amara*, p. 1218

⁷⁸² IVI, p. 1217

guardare. Un mondo a cui le nozioni e le idee, come al volgo medievale, saranno accessibili unicamente in forma di pittografie [...] La raccolta di figure intorno alla quale finora ho profanamente scherzato, non sarebbe che il nucleo di una Alessandrina, d'una Laurenziana o d'un Museo Britannico di nuovissimo genere.⁷⁸³

La collezione di immagini newyorkese, al pari della biblioteca di Alessandria, della Laurenziana o del British Museum, raccoglie i prodotti culturali più alti generati da una civiltà, quelli a cui si guarda ogni qual volta si ambisca ad una qualsiasi forma estetica e a cui si guarderà per valutare quel periodo storico.

Ma si può essere sicuri che gli arbitri più nefandi, come le alzate di fantasia più grottesche, scrupolosamente, meticolosamente, ebbero sempre origine da un «documento», da una pretesa testimonianza, da un *ipse dixit*.⁷⁸⁴

Quando un'immagine entra a far parte di un catalogo, essa acquisisce uno statuto documentaristico così che può essere utilizzata come fonte per la ricostruzione di una realtà lontana o di un periodo storico. Una conseguenza della raccolta indiscriminata di illustrazioni è rintracciata in alcune pellicole cinematografiche nelle quali la rappresentazione risulta stereotipata e priva di alcun fondamento storico.

Ci meravigliamo tanto, in qualche film, di vedere come gli americani si figurano che gli antichi romani stessero a tavola. O come si figurano che sulla laguna vadano remando e strimpellando i barcaioli e gondolieri veneziani.⁷⁸⁵

Il nome stesso dell'archivio, *Pictures collection*, evidenzia come nella società di massa sia caduto ogni tipo di distinzione tra la produzione artistica alta e quella bassa così che processo di spettacolarizzazione e la massificazione è rintracciabile non solo nella quotidianità dell'uomo comune ma anche nei luoghi di cultura tradizionali.

In concomitanza con quel processo di "spettacolarizzazione delle merci" iniziato con la nascita delle esposizioni universali nella seconda metà dell'Ottocento, il museo ha progressivamente perso la sua aura di egemonia culturale, la sua prerogativa di detentore di saperi assoluti, cristallizzati.⁷⁸⁶

⁷⁸³ IVI, pp. 1218-1219

⁷⁸⁴ IVI, p. 1219

⁷⁸⁵ IVI, p. 1219

⁷⁸⁶ A. MAROTA, *Il museo come evento culturale* in [a cura di] I. PEZZINI, P. CERVELLI *Scene del consumo: dallo shopping al museo*, Roma, Maltemi Editore, 2007, p. 308

Un esempio di questo cambiamento è fornito dal Natural History Museum di New York, definito dal viaggiatore come «i[l] Bosc[o] Sacr[o]» dell'America, «i[l] luogo[o] dove il suo nume è più presente»;⁷⁸⁷ rispetto alle librerie e ai musei d'arte dove «la miglior sostanza è importata»,⁷⁸⁸ il Museo di Storia Naturale si configura come «un vivido panorama della terra d'America e delle origini della sua civiltà».⁷⁸⁹

La prima caratteristica che distingue il museo americano da quello europeo è la modalità adottata per l'esposizione: gli oggetti non vengono disposti in teche, bensì diventano parte di una ricostruzione il cui obiettivo è quello di catturare l'attenzione del visitatore, affascinandolo attraverso una rappresentazione sbalorditiva e stupefacente.

La scienza qui non è scontrosa e discostante [...] Il museo [...] organizzato, in taluni reparti, con un gusto teatrale che manda quotidianamente in visibilio interminabili comitive di scolarette. Ermetico e misterioso in altre sezioni come un'incubatrice. Colossale e aneddótico; terrificante e confidenziale; mescolato d'arcani e di didascalie spicciola [...] Ogni messinscena d'alberi, sterpi, acque, dirupi, ineccepibile fino all'ultimo granello di sabbia [...] E sempre nelle didascalie, un bisogno di favoleggiare e drammatizzare.⁷⁹⁰

L'esperienza della *Pictures Collection* e quella del Museo di Storia Naturale permettono al reporter di riflettere sull'impoverimento subito dalle istituzioni culturali nella società dei consumi: la spinta al relativismo moderno ha indotto l'individuo a essere portatore di un senso critico che gli impedisce di accettare nozioni assodate; all'interno di questo nuovo assetto sociale, la cultura, persa ogni prerogativa educativa, è costretta ad adottare le forme proprie dell'intrattenimento. Il lessico che il reporter utilizza per descrivere l'esposizione del Museo di Storia Naturale, rimandando al campo semantico dello spettacolo, sottolinea questo cambiamento: le sale sono state allestite con «gusto teatrale» così da creare una «messinscena» «misterios[a]» e «terrificante».

Il mistero e il terrore non indirizzano soltanto l'allestimento museale ma anche la scrittura giornalistica e la rappresentazione filmica. In particolare, il reporter si stupisce della tendenza della cronaca ad esaltare i fatti, sia in senso negativo che in quello positivo:

⁷⁸⁷ E. CECCHI, *America amara*, p. 1127

⁷⁸⁸ IVI, p. 1128. In merito alla presenza di manufatti europei nelle collezioni americane Cfr. IVI, p. 1209-1216

⁷⁸⁹ IVI, p. 1128

⁷⁹⁰ IVI, pp. 1129-1131

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 fatti, brutti e belli, più interessanti, più divertenti di intere annate delle nostre cronache [...] Non lo dico per disprezzo delle nostre cronache. Anzi. La povertà delle cronache è forse il segno di una superiore saggezza. Ma gli americani credono tutti, consciamente o no, al demonio.⁷⁹¹

L'incapacità di adottare una scrittura neutra in grado di esporre gli eventi senza amplificarli viene interpretata come una conseguenza dell'egemonia dell'immagine e un esempio dell'influenza che la pubblicità esercita su tutte le forme di rappresentazione. Il giornalismo, avendo accolto la retorica delle réclame, non solo preferisce l'immagine alla parola,⁷⁹² ma anche nella scrittura finisce per dire «tutto in un guizzo [e] va impregnando della sua causticità tutto il tessuto espressivo»;⁷⁹³ così che il reporter non può che concludere come «leggendo, anzi soppesando gli enormi giornali della domenica, si pensa con rimpianto alle belle foreste ombrose, sacrificate per stampare tutte quelle imbecillità».⁷⁹⁴ Un esempio delle notizie che trovano spazio sulla carta stampata statunitense è la rubrica curata da Eleanor Roosevelt dedicata alla «musica antica, [alla] pittura, [alla] criminologia: non un argomento le sfugge».⁷⁹⁵ L'interesse dei lettori nei confronti della moglie del Presidente è evidenziato anche dai numerosi articoli che descrivono gli avvenimenti più insignificanti che la riguardano.

Or è poco, la moglie del Presidente: signora Eleonora, per la prima volta fece uso di rossetto alle labbra; appena un tocco lievissimo, da signora anziana. E subito i giornali registrarono l'avvenimento, con le dichiarazioni della Presidentessa nell'occasione. Solo i diaristi del Seicento annotavano così golosamente un alzarsi del ciglio di Re Sole: un sorriso, una spiritosaggine di Madama.⁷⁹⁶

L'attenzione dei media nei confronti della vita privata di Eleanor Roosevelt permette di ipotizzare la presenza già degli anni Trenta di *personaggi mediatici*, ovvero di personalità rese popolari dall'azione dei media.

Prima di analizzare la rappresentazione del cinema all'interno del reportage è necessario introdurre il dibattito intellettuale intorno a questa nuova forma espressiva. Nato in

⁷⁹¹ M. SOLDATI, *America primo amore*, p. 158

⁷⁹² Cfr. E. CECCHI, *America amara* in *Saggi e viaggi*, p. 1219 «Tanto gemiti d'immagini [...] quanto immuni di scritto»

⁷⁹³ G.A. BORGESE, *Atlante americano*, p. 156.

⁷⁹⁴ A. MORAVIA, *Stati Uniti. 1936*, p. 122

⁷⁹⁵ E. CECCHI, *America amara*, p. 1296

⁷⁹⁶ IVI, p. 1295

Francia alla fine dell'Ottocento ad opera dei fratelli Lumiere, il cinema viene definito «la settima arte»⁷⁹⁷ per la sua capacità di riprodurre immagini in movimento, unendo la musica alla danza e alle altre arti plastiche. In Italia, nonostante il precoce manifesto di Riccetto Canudo (1911, 1921), negli anni Trenta, il dibattito intorno allo statuto artistico del cinema non si è ancora sciolto: se nel 1907, la «Rivista Fono-Cinematografica» aveva pubblicato un referendum intitolato «La cinematografia è un'arte?»⁷⁹⁸, vent'anni dopo, lo storico dell'arte Wart Arslan, sulle pagine di «La Cultura», si interroga se le immagini filmiche «non possano mai assurgere a dignità d'arte».⁷⁹⁹ Gli esempi citati permettono di evidenziare come il riconoscimento di un prodotto come forma d'arte sia il frutto di un complesso processo collettivo. L'iniziale ostracismo degli intellettuali nei confronti del cinema trova una sua giustificazione in primo luogo nell'uso dello strumento meccanico, in secondo luogo nella tipologia di pubblico (popolare e piccolo-borghese) a cui la cinematografia si rivolge; infine nella visione del cinema come concorrente al teatro.⁸⁰⁰ Tutti e tre questi elementi sono rappresentati con efficacia nel romanzo pirandelliano *Quaderni di Serafino Gubbio Operatore* (1915), nel quale si legge:

Si dovrebbe capire che il fantastico non può acquistare realtà, se non per mezzo dell'arte, e che quella realtà, che può dargli la macchina, lo uccide, per il solo fatto che gli è data da una macchina, cioè con un mezzo che ne scopre e dimostra la finzione per il fatto stesso che lo dà e presenta come reale. Ma se è meccanismo, come può esser vita, come può esser arte?⁸⁰¹

La macchina [...] con le sue riproduzioni meccaniche, potendo offrire a buon mercato al gran pubblico uno spettacolo sempre nuovo, riempie le sale dei cinematografi e lascia vuoti i teatri [...] gli attori [...] odiano la macchina soltanto per l'avvilimento del lavoro stupido e muto a cui essa li condanna; la odiano sopra tutto perché si vedono allontanati e si sentono strappati dalla comunione diretta col pubblico [...] quella di vedere e di sentire dal palcoscenico, in un teatro, una moltitudine intenta e sospesa seguire la loro azione *viva*, commuoversi, fremere, ridere, accendersi, prorompere applausi [...] L'azione *viva* del loro corpo *vivo*, là, su la tela dei cinematografi, non c'è più: c'è *la loro immagine* soltanto, colta in un momento, in un gesto, in una espressione, che guizza e scompare.⁸⁰²

⁷⁹⁷ R. CANUDO, *La nascita della settima arte* in A. BARBERA e R. TURIGLIATTO, *Leggere il cinema*, Milano, Mondadori, 1978, pp. 13-24

⁷⁹⁸ Cfr. G. ARISTARCO, *Il cinema fascista. Il prima e il dopo*, Bari, Dedalo, 1996, p. 35

⁷⁹⁹ W. ARSLAN, *Cinema e arte* in «La Cultura», 1926, Volume VI, Numero 2, p. 93

⁸⁰⁰ Per un approfondimento sulla ricezione del cinema in Italia, Cfr. F. ANDREAZZA, *Identificazione di un'arte. Scrittori e cinema nel primo Novecento italiano*, Roma, Bulzoni Editore, 2008

⁸⁰¹ L. PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Milano, Mondadori, 2008, p. 57

⁸⁰² IVI, p. 69

Nonostante la posizione di Pirandello e di altri letterati italiani, il processo di legittimazione del cinema si deve proprio all'insieme di interventi positivi da parte di un gruppo nutrito di intellettuali. Nel 1931 Giacomo Debenedetti, tracciando un bilancio della ricezione cinematografica in Italia, sottolinea come l'intellettuale, in quanto unico in grado di «scoprire, nella sua qualità pura, la magia del cinematografo»,⁸⁰³ è stato «costretto a lottare contro i pregiudizi con la tenacia e l'ardimento del pioniere che batte la strada nella foresta vergine e converte l'umanità primitiva». ⁸⁰⁴ In particolare Debenedetti individua due forti preconcetti che hanno ostacolato l'inclusione del cinema nel panorama artistico: il «criterio di platea»⁸⁰⁵ concepisce il film come un prodotto di consumo, plasmato sulla domanda del pubblico; mentre il «criterio dei mezzi saccenti»⁸⁰⁶ interpreta l'arte come un'espressione elitaria e, quindi, esclude a priori qualsiasi forma pensata per la massa.

Per il critico, «le principali conversioni dell'intellettuale al cinematografo [...] risalgono a certe opere eminenti che si chiamano *Intolerance* o *La febbre dell'oro*, *Variété* o *Corazzata Potëmkin* o *La folla*; o [...] *Ombre bianche*». ⁸⁰⁷ I film citati, pur facendo riferimento a cinematografie nazionali differenti, sono accumulati da uno sperimentalismo formale e da una volontà di denuncia nei confronti della società moderna attraverso il racconto della vicende dell'emarginato, incarnato nella figura del criminale, del vagabondo, del perseguitato politico, del colonizzato.

Alla figura di Charlot è dedicato un articolo di Ettore Maria Margadonna nel quale viene riportato un fittizio discorso che secondo il giornalista sarebbe stato pronunciato dal personaggio interpretato da Chaplin. Nell'articolo si legge:

Rivoluzione che qui s'inizia per preparare l'avvento della nostra arte, per liberarla dalle mani dei farisei e dei mercanti, degli sciocchi e degli impositori, dalle mani di coloro che per noi sono negrieri e per l'arte imperdonabili profanatori.⁸⁰⁸

⁸⁰³ G. DEBENEDETTI, *Gli intellettuali e il cinema* in G. DEBENEDETTI, *Al cinema*, Venezia, Marsilio, 1983, p. 16

⁸⁰⁴ Ivi, p. 13

⁸⁰⁵ Ivi, p. 13

⁸⁰⁶ Ivi, p. 15

⁸⁰⁷ Ivi, p. 17. I film citati sono: *Intolerance (Intolerance)* di D.W. GRIFFITH, USA, 1916; *La febbre dell'oro (The Gold Rush)* di C. CHAPLIN, USA, 1925; *Variété (Variété)*, di E.A. DUPONT, USA, 1925, *La Corazzata Potëmkin (Bronenosets Potyomkin)*, di S.M. ĖJZENŠTEJN, URSS, 1925, *La folla (The Crowd)*, di K. VIDOR (1928), *Ombre bianche, (White shadows in South seas)*, di W.S. VAN DYKE, USA, 1928.

⁸⁰⁸ E. M. MARGADONNA, *Commiato di Charlot* in «Il Baretto», n. 11-12, Novembre-Dicembre 1927, p. 61

La scelta di affidare la proclamazione dell'indipendenza del cinema ad una maschera della filmografia americana permette di ipotizzare come, già negli anni Trenta, nell'immaginario collettivo, ci fosse «un legame [...] tra il cinema e l'America: non fra quel paese e un qualche tipo di film, ma fra quel paese e tutto quanto il cinema, e il cinema nelle sue motivazioni più generali e in astratto.⁸⁰⁹ Questa identificazione trova una sua spiegazione nella concezione di cinema come risposta «ai bisogni e al modo di divertirsi di quelle società».⁸¹⁰

Il reporter in viaggio attraverso gli Stati Uniti si dimostra consapevole di come il cinema sia non solo la forma d'arte più tipicamente americana ma anche uno strumento attraverso il quale arrivare ad una piena comprensione della società di massa.

Per l'intero genere umano, l'arte è il companatico indispensabile, necessario come il pane. Quattro quinti dell'arte americana sono cinematografia, ciò è risaputo [...] La cinematografia [...] ha animato e spronato tutta l'arte collettiva del nuovo mondo. Hollywood [...] è il doppio Parnaso americano.⁸¹¹

Tuttavia, prima di iniziare la sua analisi, il narratore mette in guardia il lettore: nonostante la diffusione dei film americani in Europa, la comprensione piena della natura della cinematografia hollywoodiana e della sua importanza sociale è possibile soltanto attraverso l'esperienza americana.

Perché questa nuova arte bella, questa decima musa, s'è propagata in ogni luogo, perché il cinema è ormai da molti anni elemento essenziale della vita immaginativa di ogni popolo, non si pensi che senza essere stati qui, senza esperienza personale, si possa comprendere bene che cosa sia il cinema in America.⁸¹²

Il primo elemento che porta ad una diversa ricezione del cinema in Europa rispetto a quella in America è la diffusione dell'arte.

Il pubblico americano reagisce allo spettacolo del cinema più vivamente del nostro; forse perché noi europei, e segnatamente italiano, siamo pieni di arti plastiche, di pittura e scultura, e conoscendo molte gradazioni fra vita e l'arte non riusciamo a vedere nelle ombre altro che ombre; gli americani invece, non avendo quasi altro, sono abituati a queste larve parlanti fino a trattarle da persone vive.⁸¹³

⁸⁰⁹ M. NACCI, *L'antiamericanismo in Italia negli anni Trenta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 150

⁸¹⁰ IVI, p. 150

⁸¹¹ G.A. BORGESE, *Atlante americano*, p. 160

⁸¹² IVI, p. 160

⁸¹³ IVI, p. 162

Nel Vecchio continente l'arte è in ogni luogo, nelle Chiese, nelle fontane delle piazza, nei canti popolari, nelle leggende e racconti della tradizione orale: ogni uomo, indipendentemente dal grado di istruzione, nella sua quotidianità interagisce con queste forme estetiche così che anche «l'ultima donnicciola analfabeta [...] assorbe più cultura artistica di quanta ne prenda normalmente dalla sua libertà e dai suoi agi il medio laureato americano».⁸¹⁴ La città d'oltreoceano è vuota e silenziosa:

Di norma per le strade non si sente nulla, neanche un pigolio di passeri, neanche un latrato di cane; tranne il fruscio delle gomme e il borbottio sommesso delle radio. Gli occhi poi non ci rimetterebbero a portare i paraocchi; se non han da guardare i segni del traffico e i cenni dell'agente, possono riposare.⁸¹⁵

Un secondo aspetto riguarda l'assetto sociale: rispetto agli Stati Uniti, in Europa, l'individuo è inserito all'interno di una complessa rete di relazioni interpersonali, famigliari e sociali, conseguenza del suo radicamento nel territorio, così che il cinema è solo uno dei tanti intrattenimenti e divertimenti a cui attingere.

Le nostre ragazze hanno nel sangue il senso della vita. Tirano alla realtà di alcune fondamentali affezioni e tanti piccoli divertimenti. Non è così grigia la loro vita perché desiderino a ogni costo sognare [...] Gli amoruzzi, la nostra dattilografa, deve condurli con mille accorgimenti, circondati di mille complicazioni [...] E una volta o due la settimana trova anche la voglia di andare al cine [...] perché piove e il posto migliore per amoreggiare è ancora la complice oscurità di una sala di proiezione. Quando è lì, magari il film le interessa, la prende; ma non le fa perdere la testa. Se c'è qualche cosa che non le va, non manca di rilevarlo: «Uh! Esagerato. Figurati! Impossibile».⁸¹⁶

In America invece il cinema si è configurato fin da subito come un «dispositivo disciplinare [...] uno scarico della tensione sociale [...] un sistema per convincere ciascuno a rimanere volentieri al suo posto come i bambini che stanno quieti solo quando si racconta loro una storia».⁸¹⁷ Un esempio può essere fornito da una delle strutture produttive simbolo dell'America ipermoderna: la fabbrica fordista. Dopo aver descritto il ruolo dell'operaio nella catena di montaggio, il reporter evidenzia come «gli stabilimenti includ[ano] impianti per la produzione di cinematografie educative, ad uso

⁸¹⁴ Ivi, p. 159

⁸¹⁵ Ivi, p. 159

⁸¹⁶ M. SOLDATI, *America primo amore*, p. 155

⁸¹⁷ S. BERNARDI, *L'avventura del cinematografo. Storia di un'arte e di un linguaggio*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 28

degli operai e delle famiglie [...] stretti, s'intende, tra le viti strette del sistema: prima di tutto per americanizzarli, se oriundi stranieri».⁸¹⁸

Rispetto alle dittature europee (sovietica, tedesca, italiana) le quali si servivano dei media come strumenti di propaganda dell'ideologia politica, il cinema americano proponeva al pubblico una rappresentazione «vacu[a], borghese, facilon[a]»,⁸¹⁹ ugualmente capace di influenzare, a livello inconscio, l'agire dell'uomo. In un articolo pubblicato nel 1936, Giacomo Debenedetti, attraverso le parole di Ernest Lubitsch, delinea le priorità di Hollywood nella creazione di un film:

Intervistato al ritorno dal suo viaggio in Europa, Lubitsch ha detto che lo sforzo internazionale della produzione americana deve essere quello di creare una percentuale di film (un quindici per cento circa) universalmente assimilabili, rispondenti cioè ad un formula di sicura presa sui pubblici di più svariate tradizioni e di più opposte tendenze.⁸²⁰

Le parole di Lubitsch trovano un riscontro anche all'interno del reportage laddove viene riportato il giudizio di un generico «personaggio importante di Hollywood» il quale sottolinea come la realizzazione cinematografica non parta dal progetto di un regista o di uno sceneggiatore bensì dai desideri, dalle ambizioni del pubblico il quale deve percepire il film come uno strumento attraverso il quale vedere realizzato il proprio sogno americano, anche laddove esso sia destinato a rimanere inappagato.

Un personaggio importante di Hollywood ha detto: «quando mettere in scena un film, proponetevi questo quesito: che cosa manca alla maggioranza del pubblico? Di che cosa essa sente veramente bisogno?» [...] Per esempio, egli aggiunge, quella signora di mezza età che a Washington andava due volte al giorno, dopopranzo e sera, a veder Valentino, evidentemente cercava in lui ciò che non trovava nel marito attempato.⁸²¹

Per trasmettere al lettore italiano il ruolo che il cinema ricopre all'interno della società americana, il viaggiatore racconta, in ordine cronologico, la sua esperienza di spettatore. L'adozione di questo tipo di modalità narrativa può essere spiegata con la volontà in primo luogo di portare il lettore ad identificarsi con l'io narrante, in secondo luogo di non tralasciare aspetti verso i quali il pubblico italiano nutriva una profonda curiosità; infine, di mimare il movimento della macchina da presa e il montaggio filmico.

⁸¹⁸ E. CECCHI, *America amara*, p. 1137

⁸¹⁹ M. NACCI, *L'antiamericanismo in Italia negli anni Trenta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 153

⁸²⁰ G. DEBENEDETTI, *Panoramica di Venezia in Al cinema*, Venezia, Marsilio, 1983, p. 77

⁸²¹ G.A. BORGESE, *Atlante americano*, p. 170

La narrazione inizia con l'ingresso del viaggiatore nel cinematografo:

Notissimo, e simile dovunque, è il tipo delle sale. Ce n'è più di quarantamila oggi in America, una per meno di tremila abitanti. Ce n'erano di più, anni fa, al tempo in cui erano ancora numerose le baracchette plebee per pochi spettatori; recentemente s'è imposta in tutto il paese l'architettura, sontuosa, inospitale, che conosciamo dalle imitazioni europee, lo sfarzo pasticciere che ammiriamo, con animo ugualmente perplesso, anche nei nostri cineteatri. Vestiboli, ambulatori, corridoi, sono più confortevoli; bei legni, tappeti caldi, vernici specchianti, soffitti scolpiti.⁸²²

L'*incipit in medias res* simula un elemento canonico della tecnica cinematografica: nel film, questo tipo di esordio è preferibile rispetto al prologo o all'antefatto poiché permette di presentare fin dalla sequenza iniziale tutti gli elementi e personaggi alla base della narrazione.

La presenza di elementi visivi e l'uso di aggettivi porta il lettore, fin dalla prima scorsa, ad immaginare la sala cinematografica e a capire l'enorme differenza rispetto a quella italiana. In Italia, infatti, le proiezioni avvenivano per lo più in vecchi teatri ristrutturati, mentre negli Stati Uniti, già dagli inizi del XX secolo, le sale cinematografiche venivano progettate *ex novo*, tenendo conto non solo delle strumentazioni tecniche di cui la riproduzione filmica necessitava (per esempio il suono, il Technicolor, lunghezza sempre maggiore delle pellicole) ma anche dell'affluenza di pubblico e della necessità di rendere la visione il più possibile confortevole.⁸²³

In poche righe viene riassunto lo straordinario sviluppo della cinematografia in America: i grandi numeri così come l'architettura sontuosa permettono di trasmettere immediatamente l'idea di un intrattenimento lussuoso, ma, al contempo, accessibile a tutti. La contraddizione che la coesistenza di questi due elementi genera viene riscontrata dal reporter anche in altri luoghi tipici dell'iconografia americana, «al contrario sono lussuosi i grandi alberghi, i transatlantici, i cinematografi, e molti altri

⁸²² Ivi, p. 161. In merito alla grandezza delle sale cinematografiche americane, si tenga conto che la prima sala con più di mille posti, la Columbia, venne inaugurata a Detroit nel 1911. A partire dal 1913 l'architetto Thomas Lamb progettò cinque sale a New York con una capienza compresa tra i mille e i cinquemila spettatori: il Regent (1913), lo Strand (1914), il Rialto (1916), il Rivoli (1917) infine, nel 1919, il Capitol. Infine nel 1927 il Roxy venne definito "la cattedrale del cinema" in luce dei 5920 posti a sedere, un'orchestra che poteva ospitare 110 strumenti e schermi all'avanguardia.

⁸²³ In merito alla funzionalità delle sale cinematografiche americane, Cfr. E. CECCHI, *America amara*, p. 1279: «Durante la stagione di primavera e d'estate, ogni cinematografo americano che appena si rispettasse, era stato costretto a mettersi in regola con le esigenze dell'*air conditioned*: d'un sistema, cioè, di refrigerazione che, relegati nel sottoscala i decrepiti ventilatori e consimili amminicoli, ha per oggetto di tenere il cliente così fresco che, molte volte, nel contrasto del bollore che c'è fuori, finisce col beccarsi un reuma o una polmonite».

edifici sorti per motivi speculativi e turistici». ⁸²⁴ Il consumatore associa l'esperienza di questi beni all'idea di ricchezza la quale non è una prerogativa esclusiva dell'élite bensì è fruibile da tutti; lo spettacolo cinematografico diventa quindi esemplificativo della realizzazione tangibile e quotidiana del sistema economico del consumo di massa.

Allo stesso tempo però il lusso e la grandezza richiamano alla memoria i tratti che nell'immaginario collettivo sono più frequentemente associati non solo al film americano ma anche allo *star system*, ovvero a quel sistema legato alla trasformazione dell'attore in divo, parola che «segnala un processo di sottrazione dell'attore al mondo dei comuni mortali alla sua carnalità empirica, per farne un'entità superiore, incorporea». ⁸²⁵ Questa privazione dell'elemento corporeo viene indicata come uno degli orientamenti cardine della produzione hollywoodiana:

Hollywood insegna come gli americani siano inarrivabili nel neutralizzare anche il corpo femminile; nel togliergli spiriti e fermenti, facendolo diventare di gomma. Si prendano le loro riviste di curiosità e cinematografia. In nessun paese del mondo le riviste illustrate formicolano, come in America, di torsi, di seni, di gambe. Ma sono torsi, gambe, seni, monotoni, uniformati; con approssimazione d'un millesimo di pollice, come i pezzi che vanno al montaggio da Ford. Il corpo umano portato all'astrazione della *mass-production*. ⁸²⁶

L'atmosfera di sacralità che investe l'ingresso al cinema in America può essere pienamente compresa solo se confrontata con l'esperienza analoga in Italia:

Pensate ora alle nostre sale. Anche quella di prima categoria. I sedili cigolano, scricchiolano, ribaltano picchiano violentemente contro gli schienali. La gente che va e viene camminando rumorosamente, facendo alzare chi è seduto, pestando piedi, urtando, litigando. I continui commenti ad alta voce. Nei punti più patetici i frizzi più spassosi. E l'apparecchio sonoro che fra tanto poco rispetto se la cava come può: rammentando un quaresimalista roco in una chiesa mondana. ⁸²⁷

⁸²⁴ A. MORAVIA, *Stati Uniti*, 1936, p. 119

⁸²⁵ S. BERNARDI, *L'avventura del cinematografo. Storia di un'arte e di un linguaggio*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 150. Bernardi evidenzia anche come «negli anni Trenta molto spesso la costruzione di quest'immagine comportava una serie di interventi chirurgici sull'attrice stessa, il cui corpo diventava proprietà degli studios: le dive hollywoodiane avevano quasi sempre i denti ricostruiti, spesso anche il viso e il seno; attraverso una plastica degli zigomi e delle gengive si potenziava il loro sorriso, il loro corpo diventava oggetto da plasmare a scopo di lucro. Per il divo infatti importante è farsi guardare: il divo, a differenza dell'attore, non recita ma è semplicemente un'immagine confezionata che si offre allo sguardo del pubblico». *IVI*, p. 151

⁸²⁶ E. CECCHI, *America amara*, p. 1340

⁸²⁷ M. SOLDATI, *America primo amore*, pp. 157-158

In Italia, i continui rumori permettono allo spettatore di non abbandonarsi alla finzione ma a distinguere tra la realtà e la rappresentazione filmica; in America invece, varcata la soglia del cinema, lo spettatore, attratto dallo schermo, cade in *trance*, perdendo la coscienza di sé, dei propri movimenti e della realtà che lo circonda, simboleggiata nel testo dalla figura femminile che lo accompagna:

Lo spettatore è ingoiato dalla sala a scale, in fondo alla cui oscurità brilla lo schermo, come da un imbuto nero; casca a sedere nel posto che gli capita, senza veder nessuno, senza dire a nessuno una parola, tranne forse alla compagna, spesso avventizia, che s'è portato di fuori; e finito il suo pezzo di spettacolo, affettato a caso secondo il momento in cui gli era accaduto casualmente d'entrare, fila via.⁸²⁸

Iniziata la proiezione, il viaggiatore, senza informare il lettore della trama del film a cui sta assistendo, riflette sui temi più ricorrenti nella cinematografia americana. Questo aspetto suggerisce come nella narrazione confluiscono non solo le diverse esperienze fatte dal reporter al cinema ma anche ogni tipo di informazione che egli ha avuto modo di raccogliere su Hollywood.

Il cinema gli [NdR all'uomo americano] fornirà visioni strane, singolari, cose – finalmente – non conformi; gli darà avventura, passione, poesia: un festino dell'anima. Ma è anche importante notare ciò che esso non gli darà, ciò che gli risparmierà. I discorsi malinconici, riferibili ai crocci e alla amarezze di tutti quanti, sono proibiti. Ugualmente [...] la politica [...] Più proibito della politica è il tema religioso.⁸²⁹

La scelta degli argomenti da affrontare e da evitare non è casuale; il reporter infatti evidenzia come il funzionamento della cinematografia americana sia più vicino al meccanismo della fabbrica che a quello della ricerca artistica: le case di produzione hanno come obiettivo la vendita del maggior numero di copie del proprio prodotto così che il set viene immaginato come una catena di montaggio composta da una folla di lavoratori, ciascuno con il proprio compito da svolgere. Per meglio comprendere il passo che segue bisogna tener conto di come la necessità di soddisfare l'enorme domanda del mercato cinematografico americano avesse portato alla nascita dello *studio system*, ovvero di un «sistema di produzione in cui tutte le fasi del film, dalla sceneggiatura al montaggio finale, si svolgono sotto il controllo di una sola casa

⁸²⁸ G.A. BORGESE, *Atlante americano*, p. 161

⁸²⁹ IVI, pp. 17-1-172

produttrice» in grado di confezionare «prodotti di alto livello stilistico e nello stesso tempo gradevoli a tutti, validi non solo per gli USA, ma anche da esportare in tutto il mondo». ⁸³⁰

Centinaia di scenaristi: ex-giornalisti, studenti a spaso, letterati falliti. Centinaia di direttori: ex-attori, ex-impresari, ex-vagabondi con un paio di polmoni che funzionano. Centinaia di attrici e di attori: tutti simpatici, fotogenici, disinvolti, abili. Centinaia di nomi che non si ricordano. E centinaia di film, ogni anno, che corrono, dal primo all'ultimo metro! ⁸³¹

Il film, al pari delle merci esposte nelle vetrine, ha un suo mercato; esso viene acquistato dal consumatore in quanto soddisfa un bisogno; l'obiettivo della casa di produzione cinematografica è quindi quello di capire ciò che il pubblico richiede e realizzarlo: «Il “medio essere umano” ha bisogno di molte cose; desidera energia, vita intensa, libertà di emozioni. Scrittori, direttori ed attori avranno tanto più successo quanto più sapranno “fornire ciò che manca alla maggioranza di noi”»; ⁸³² l'uomo americano urge di «amore, socievolezza, ozio, gola», ovvero di tutti quei sentimenti che l'ipermodernità ha «represso, atrofizzato». ⁸³³

Il film, così come l'esposizione museale e il giornalismo, cerca di suscitare nello spettatore un brivido, non a caso «il massimo dell'ammirazione estetica» che lo spettatore al cinema esprime è «”That was a thrill! A wonderful thrill!”». Quello sì che è stato un brivido! Una meravigliosa pelle d'oca!». ⁸³⁴

Lo sviluppo precoce di una cinematografia di generi ⁸³⁵ aveva favorito la creazione di un orizzonte di attesa nello spettatore, guidandone le scelte; tra i generi di maggior successo, l'origine americana viene attribuita alle commedie (in particolare quelle dei fratelli Marx e di Laurel e Hardy), ai *cartoons* di Walt Disney, interpretati come l'«ultima incarnazione, o disincarnazione, del teatro di burattini» nonostante il «connubio di genialità e di pessimo gusto, di capacità inventiva e piatto convenzionalismo» ⁸³⁶ e, infine, ai film gangster:

⁸³⁰ S. BERNARDI, *L'avventura del cinematografo. Storia di un'arte e di un linguaggio*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 146

⁸³¹ M. SOLDATI, *America primo amore*, p. 165

⁸³² G.A. BORGESE, *Atlante americano*, p. 170

⁸³³ M. SOLDATI, *America primo amore*, p. 161

⁸³⁴ IVI, p. 158

⁸³⁵ Cfr. IVI, p. 165: «Uno comico e uno tragico. Un bacio e una rivoltellata. Una preghiera e un inseguimento».

⁸³⁶ G.A. BORGESE, *Atlante americano*, p. 174

Si diceva che i veri *gangsters* entrano nel cinema con la Proibizione. Il fascino e la meccanica del delitto, per l'innanzi erano stati serviti al pubblico in forma d'intrigo fra passionale e poliziesco: quello che oggi sarebbe il film giallo.⁸³⁷

Rispetto agli altri generi, il G-movie si differenzia per il suo rapporto diretto con la realtà: la trama è modellata su fatti di cronaca così che le «passioni violente e mortali, rapimenti, fughe, incendi, linciaggi, delitti, suicidi non sono soltanto trovate degli scenaristi di Hollywood. Basta aprire un giornale».⁸³⁸ Le sparatorie di *Scarface* che per il pubblico italiano si configurano come uno spettacolo insolito e sorprendente sono una realtà a cui l'americano «assiste davvero [...] almeno una volta l'anno».⁸³⁹

Il primo effetto negativo del G-movie viene individuato nell'influenza che ha esercitato sulla percezione della realtà: se l'opera d'arte porta il fruitore a riflettere sulle contraddizioni storiche e sociali; il cinema hollywoodiano ha inibito le facoltà percettive dello spettatore, portandolo a considerare veritieri gli elementi finzionali del *plot*:

Abolita la Proibizione (1934), era stata in America e fuori un respiro di sollievo: «Questa è la fine dei *gangsters*» [...] Come se negli anni della Proibizione, non si rapissero individui a dozzine, e i treni non fossero svaligiati, e assaltate le banche [...] Il rapporto *gangsters*-Proibizionismo prese un rilievo esagerato. S'era messo di mezzo il cinematografo.⁸⁴⁰

Un secondo aspetto riguarda invece la funzione catartica: al contrario dell'opera d'arte che placa gli istinti primordiali dell'uomo, lo spettacolo cinematografico spinge lo spettatore non solo a legittimare la violenza ma anche a esercitarla a sua volta. Questa riflessione viene elaborata dal reporter mentre osserva il passeggero che sta viaggiando accanto a lui in treno:

Vedendo da vicino le sue mani tozze, la sua camicia Arrow e la sua cravatta a fiorami spolverata di borotalco; ascoltando i suoi tetri frizzi: capii ad un tratto che, quando rimaneva solo con se stesso, quell'uomo poteva accogliere il pensiero di un omicidio come la cosa più naturale di questo mondo.⁸⁴¹

⁸³⁷ E. CECCHI, *America amara*, p. 1275

⁸³⁸ M. SOLDATI, *America primo amore*, p. 158. Cfr. La descrizione dell'antica barbieria di Frank Riccio, l'amico e socio di Al Capone, visitata da Mario Soldati durante il suo soggiorno a Chicago, Ivi, p. 125: «A me pareva finalmente di toccare, come con la punta del mio naso quella vetrina sudicia, la famosa delinquenza. Nessuna cronaca, nessun libro, nessun film sui gangsters aveva saputo darmi quella polvere, quel negozio vuoto, quella specchio rotta».

⁸³⁹ M. SOLDATI, *America primo amore*, p. 161

⁸⁴⁰ E. CECCHI, *America amara*, p. 1271

⁸⁴¹ M. SOLDATI, *America primo amore*, p. 214

Questa esperienza permette di ipotizzare che, in America, la causa della delinquenza sia da ricercare proprio nella pluralità di rappresentazioni ad essa dedicati:

Non importa che la delinquenza abbia cronologicamente preceduto. Il pensiero, la meditazione solitaria del male, se non risolvono in forme artistiche, causano sempre quello squilibrio mentale, quella graduale follia che è poi la sola vera origine del delitto [...] Scoppia la bomba. E si vive non più nel pensiero; ma nella realtà irreali del peccato.⁸⁴²

A rendere il film americano un prodotto per tutti non è solo la trama ma anche le modalità attraverso le quali il *plot* viene raccontato. In Europa, la sperimentazione del montaggio e della fotografia aveva permesso la realizzazione di una cinematografia stranianti attraverso l'uso della profondità di campo, delle angolazioni, dei contrasti di luci. Rispetto alle avanguardie europee, l'industria hollywoodiana aveva elaborato un sistema narrativo in grado di trasmettere allo spettatore l'illusione di essere al centro del mondo. Il cinema americano classico, attraverso la continuità narrativa data dal montaggio, sembra rappresentare la realtà in modo più mimetico; le trasgressioni poetiche delle avanguardie vengono del tutto estromesse in quanto suscitano incertezze e sospendono il racconto.

In un passo del reportage, il viaggiatore, analizzando l'aspetto formale del film a cui sta assistendo, scrive: «la tecnica fotografica era estremamente ingenua; benché pulita e senza pacchianerie. Aveva qualcosa della povertà d'elementi e della rigidità dei disegni dei bambini».⁸⁴³ La semplicità della fotografia del film risulta più chiara se confrontata con quella delle produzioni europee dove un accumulo di tecniche diverse contribuiva a rendere ciascun fotogramma una costruzione formale e allegorica, frutto di una ricerca personale del regista, e, per questo assimilabile ad un'opera d'arte.

La consapevolezza del reporter rispetto alla diversità tra la cinematografia europea e quella americana emerge con chiarezza nell'episodio dell'incontro con il viaggiatore in treno. Il passeggero è così inquietante e minaccioso da essere paragonabile ad un personaggio filmico: il reporter, estraniandosi dalla realtà, immagina la scena da un lato come se fosse una finzione filmica, dall'altro a come verrebbe rappresentata da un regista europeo e da uno americano.

⁸⁴² IVI, p. 163

⁸⁴³ E. CECCHI, *America amara*, p. 1267

Un grande regista europeo, un Pabst, uno Sterneberg, ci avrebbe messo tutta l'intenzione, tutta la buona e la cattiva volontà. Avrebbe fotografato i nostri viaggiatori di sopra, di sotto, di scorcio, controluce. Si sarebbe dilungato in scherzi pittorici e plastici con le tende, le reticelle, i lenzuoli, i cuscini. E noi avremmo capito, con l'aiuto della trama che si trattava di assassini [...] E il pubblico, non a torto, si sarebbe annoiato. Invece, gli ignoti artigiani americani hanno risolto il passaggio con l'intensità, la brevità e l'apparente noncuranza.⁸⁴⁴

Alla semplicità della costruzione dell'immagine è associata una ridimensionamento del ruolo del regista: mentre in Europa egli è considerato un artista che sorveglia ogni aspetto legato alla produzione; oltreoceano, questa figura viene vista come un «ignot[o] artigian[o]»: ⁸⁴⁵

In America, la passione costante e diffusa del cinematografo ha creato, nel pubblico e nei produttori, un vero e proprio *gusto* artistico. Gusto sicuro, definito, con le sue regole, i suoi schemi, le sue convenzioni, i suoi luoghi tipici [...] La grande maggioranza della produzione di Hollywood, i film correnti, comuni, in serie, sono tutti divertentissimi. E anonimi: non di firma ma di forma.⁸⁴⁶

Con la definizione di cinema «non di firma ma di forma», il reporter vuole mettere in evidenza come il film sia il risultato dell'applicazione di una serie di norme condivise dalle diverse case di produzione di Hollywood, così che esso, alla stregua dei prodotti industriali, non è che una merce realizzata in serie.

Tuttavia, nonostante le semplicità della trama e della forma, «il film americano innanzi tutto e sempre è un film. Cioè non annoia [...] Poi, quando esci, magari pensi: che stupidaggine. Ma intanto ci sei rimasto».⁸⁴⁷ Questa affermazione apre alla descrizione delle reazioni del pubblico di fronte alla pellicola:

Prendiamo uno dei maggiori successi cinematografici americani del 1932: *Dracula* o *I succhiatori di sangue* [...] se assistiamo a questo film nel credulo silenzio di un cinematografo americano, ci sentiamo davvero accapponare la pelle. Brividi di orrore passano per la sala. La fantasia atroce si sovrappone alla vita [...] Pensate questo film proiettato da noi. Il pubblico lo trasformerebbe in una farsa. Ogni volta che uno dei personaggi sta per coricarsi e nella penombra della stanza si addensa ad un tratto l'angoscia del male, dalla platea qualcuno annunzierebbe «E rieccolo», e si scoppierebbe tutti in una grande risata refrattaria.⁸⁴⁸

⁸⁴⁴ IVI, p. 163

⁸⁴⁵ M. SOLDATI, *America primo amore*, p. 169

⁸⁴⁶ IVI, p. 164

⁸⁴⁷ IVI, p. 164

⁸⁴⁸ IVI, p. 158. Il film citato è *Dracula* (*Dracula*), di T. BROWING e K. FREUND, USA, 1931. La sceneggiatura tratta dall'omonimo romanzo di Bram Stoker ed è stata scritta da Garrett Fort.

Come visto in precedenza in Italia, non solo l'interazione tra gli spettatori rende la visione del film collettiva ma anche il pubblico si dimostra più attento a cogliere gli elementi finzionali che stridono con la realtà quotidiana. In America invece, lo spettatore, attratto dalle immagini sullo schermo, si dimentica di ciò che lo circonda e sembra cadere in uno stato di trance.

La vita di queste comunità umane, senza comunione, davanti alla pellicola, ha contribuito più che non si creda a fissare i caratteri di questa specie di civiltà estetica, e non soltanto estetica, in cui abbiamo l'avventura di vivere: un pubblico che non riesce a diventare società, e neanche se lo propone; una massa globale senza conversazione e senza critica.⁸⁴⁹

Dopo aver osservato la forte emozione che l'apparizione di Clark Gable suscita nella ragazza che gli siede accanto,⁸⁵⁰ il reporter si immedesima in lei, ne ricostruisce la quotidianità per cercare di capire che i motivi di una reazione così partecipata.

La dattilografa americana esce dall'ufficio alle quattro e mezzo del pomeriggio, tutt'al più alle cinque. Mezz'ora di tram: cinque e mezzo è a casa. Subito aiuta la mamma a cucinare, nella cucina molto simile a una sala operatoria [...] Ma del tempo risparmiato, dell'energia così salvata, che cosa fa la poveretta? Una grande solitudine la circonda. I nonni? Sono ricoverati in appositi ospizi. I parenti i cugini i nipoti? Tutti sparsi per gli States seguendo *the opportunity*, l'opportunità, il denaro: la vita, insomma.⁸⁵¹

In America, come in Italia, la riduzione del tempo lavorativo aveva portato alla creazione del tempo libero; tuttavia, mentre in Italia l'esistenza di legami familiari e sociali forti costituiva la prima fonte di intrattenimento, in America, la prevalenza di nuclei monofamiliari o di singoli individui non radicati nel territorio e la diffusione di macchine che facilitano le mansioni domestiche avevano reso il tempo libero uno spazio vuoto colonizzabile dall'industria dei consumi. Il cinema, per la giovane donna seduta accanto al reporter, diventa uno strumento per occupare una porzione del tempo che

⁸⁴⁹ G.A. BORGESE, *Atlante americano*, Milano, Vallecchi, 2007, p. 162

⁸⁵⁰ M. SOLDATI, *America primo amore*, pp. 153: «Ebbene, a Chicago, a New York, a Philadelphia, a St. Louis, in tutte le grandi città degli Stati Uniti, questi cento metri di pellicola erano proiettati fra l'attenzione, il rispetto, la persuasione dell'intera sala e con speciale entusiasmo delle donne [...] Siamo sicuri che la bruna snellezza e la felina virilità di Clark Gable non turbano i sogni delle nostre brave ragazze più di quanto li turbassero i riccioli di Meodoro. Ma la giovinetta americana sussulta. Avida segue le molli mosse e i duri sguardi del seducente gangster Rabbrivisce con la prima attrice, desiderando e temendo con lei il momento in cui, vinta, sarà ghermita dalle braccia di lui, lungamente baciata».

⁸⁵¹ *IVI*, p. 156

altrimenti non saprebbe come trascorrere; esso si configura come un'occupazione ideale in quanto è accessibile a tutti, indipendentemente dal ceto di appartenenza, dal grado di istruzione, dal partito politico, dal credo religioso:

In fondo a una buia Avenue la nostra dattilografa scorge un chiarore come di magnesio e arabeschi serpentini, azzurri, vermigli. Il cuore le balza di gioia [...] Ecco è giunta [...] Sono in programma due film. Due interi film. Tre o quattro ore di felicità.⁸⁵²

Rispetto all'ingresso del viaggiatore nel quale veniva evocato soltanto l'interno del cinema, in questo secondo caso, il reporter immagina l'eccitazione della ragazza alla vista delle insegne colorate che rompono il buio e la monotonia delle serate in provincia e diventano allegoria della capacità del film di gettare barlumi di luce sulla noia umana. La gioia viene descritta come conseguenza della presa di coscienza della possibilità di soddisfare il proprio desiderio di evasione dalla realtà: una reazione così incontrollata non può che nascere da un vuoto interiore così forte da poter essere considerato corporeo e non soltanto spirituale.

L'intelligenza degli americani, così scarsa di sensazioni; la loro vita meccanica e regolare; la tanto vantata *efficiency*, organizzazione diciamo noi: hanno appunto il carattere superbo, diabolico e triste della conoscenza astratta. Si supplisce con la letteratura gialla e col cinematografo: sensazioni fantasticate, avventure corse per procura. Le passioni dell'America si riducono a un colossale onanismo.⁸⁵³

L'osservazione diretta del pubblico americano ha permesso al reporter di capire che nei quarantamila teatri d'America è presente ciò di cui lo spettatore medio ha bisogno: indipendentemente dalla qualità dello spettacolo a cui assiste, l'americano «al cinema, se c'è andato per godere, gode».⁸⁵⁴ La riflessione si sposta quindi sull'industria cinematografica e sulla sua capacità di soddisfare le necessità dello spettatore prima ancora che egli ne elabori la consapevolezza.

Il metodo pare infallibile, ma ha pure i suoi rischi [...] Ora immaginate che l'esploratore, indovinato il loro bisogno, a quei miseri bambini negri si mettesse a propinare quotidianamente sale (o zucchero, che farebbe poi quasi lo

⁸⁵² IVI, p. 157

⁸⁵³ IVI, p. 162

⁸⁵⁴ G.A. BORGESE, *Atlante americano*, p. 166

stesso) senz'altro da mangiare o bere. Qualche cosa di simile è accaduto ai Livingstone di Hollywood.⁸⁵⁵

Nella metafora, il pubblico americano viene accostato al «bambino nero» che rimanda all'immagine stereotipata di un soggetto debole, tendente alla sottomissione e facilmente malleabile; mentre lo *studio system* viene avvicinato alla figura di Livingstone che richiama alla memoria del lettore non solo lo sventurato esploratore britannico ma anche l'attrice americana Margaret, protagonista di un episodio di cronaca nera che ebbe grande risonanza nel 1924.⁸⁵⁶ L'uso del verbo «pare» e del riferimento ai «rischi» dell'impresa dei Livingstone hollywoodiani sembra gettare un'ombra sul successo della produzione americana: nel 1938, si registra un drastico calo del pubblico e di conseguenza degli incassi delle sale cinematografiche. Il dato, reso noto dal «New York Times», viene riportato all'interno del reportage, dove si legge:

La massima quota di depressione dell'industria cinematografica americana, probabilmente fu registrata nel primo semestre del 1938. Una domenica del luglio, il supplemento finanziario del «New York Times» usciva con una tabella dove gli incassi delle sale dei cosiddetti *Big Four* nel territorio degli Stati Uniti, durante l'accennato semestre, venivano messi a confronto con le cifre del semestre precedente. Ne risultava una complessiva contrazione del 47 per cento.⁸⁵⁷

Il calo degli incassi viene messo in relazione dal viaggiatore con l'interesse sempre maggiore che il pubblico dimostra nei confronti della cinematografia francese e tedesca e per i film nazionali dell'inizio del secolo, precedenti all'introduzione del sonoro e del Technicolor.⁸⁵⁸

Mentre nel 1938 il pubblico americano guardò con occhio sempre più atono i film di produzione nazionale, andava facendosi strada e concentrandosi la

⁸⁵⁵ IVI, p. 175

⁸⁵⁶ David Livingstone (1813-1873) fu uno dei primi europei a fare un viaggio transcontinentale attraverso l'Africa con lo scopo di aprire nuove vie commerciali, e di accumulare informazioni utili sul continente africano. Morì in Zambia nel 1873, ultimo superstite della sua spedizione. L'attrice Margaret Livingston (1900-1985) assistette alla morte del produttore Thomas Ince, forse ucciso da William Randolph Hearst. La vicenda ebbe una grande risonanza ad Hollywood tanto che ne uscì un film nel 2001, *Hollywood Confidential (Hollywood Confidential)*, P. BOGDANOVICH, USA, 2002.

⁸⁵⁷ E. CECCHI, *America amara*, p. 1279. I Big Four a cui il reporter si riferisce sono le case produttrici più grandi di Hollywood, anche note come le Majors, ovvero la Metro Goldwyn Mayer, Warner Bros., Twentieth Century Fox e Paramount (Cfr. J. REICH, P. GAROFALO, *Re-viewing fascism: Italian cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2002, p. 12)

⁸⁵⁸ Il primo film a colori può essere considerato *The Wanderer of the Wasteland (L'errante senza colpa)*, di I. WILLAT, USA, 1924. Il primo film sonoro è *Il cantante di Jazz (The Jazz singer)*, di A. CROSLAND, USA, 1927. Entrambe le innovazioni vennero per la prima volta applicate insieme ne *I dieci comandamenti (The ten commandments)*, di C.B. MILLER, USA, 1923.

curiosità per il film francese e tedesco [...] Non sarebbe neanche impossibile che, in maggioranza, questi film francesi e tedeschi, intrinsecamente, non valessero molto più d'altri, fabbricati allora in America [...] Ma c'è di meglio. La stagione di primavera e d'estate del 1938, in molti circuiti cinematografici, fu all'ultimo momento salvata con l'esumazione di pellicole vecchie degli anni Dieci.⁸⁵⁹

In particolare, il reporter sottolinea come ad essere apprezzato sia «il più vieto e barocco melodramma»⁸⁶⁰ con protagonista Rodolfo Valentino:

Niente importava che, nel corso dell'ultimo decennio, il cinematografo avesse fatto tante conquiste, per ciò che riguarda la costruzione del racconto, la presentazione degli ambienti, il trucco, la recitazione e la fotografia. Che quelle goffe ruzzole di pellicola procedessero traballando, e malamente tirandosi dietro una colonna sonora fatta di rappezzi.⁸⁶¹

Analizzando il resoconto degli incassi cinematografici dell'anno, il reporter annota come «l'unico grande successo del 1938, in America» sia costituito da *Biancaneve* di Walt Disney, «il primo disegno animato di lungo metraggio» che apriva «una strada nuova, un nuovo tentativo: per lo meno, un'applicazione nuova»⁸⁶² verso la quale:

Qualsiasi pubblico, il pubblico americano specialmente, non resterà mai insensibile alla suggestione della novità; se alla novità, come in questo caso, essa possa accedere senza scosse e capogiri. Si contenterà, in altri termini, d'una novità approssimativa e addomesticata.⁸⁶³

Il successo di Disney e dei vecchi film viene spiegato con la percezione di novità che essi trasmettono allo spettatore:

Il pubblico ritrova, quanto si vuole pallidamente, un senso dell'antica avventura e scoperta cinematografica. Gli pareva vagamente di rivivere nella stagione creativa del film; ch'era all'incirca lo stesso stimolo ai postumi entusiasmi per Rodolfo Valentino; e probabilmente a quella curiosità per i prodotti francesi e tedeschi.⁸⁶⁴

Particolarmente interessante risulta il ritorno dell'interesse e dell'attenzione del pubblico nei confronti della figura di Rodolfo Valentino i cui film di maggior successo

⁸⁵⁹ E. CECCHI, *America amara*, pp. 1280-1281

⁸⁶⁰ IVI, p. 1281

⁸⁶¹ IVI, p. 1281

⁸⁶² IVI, p. 1282

⁸⁶³ IVI, pp. 1282-1283

⁸⁶⁴ IVI, p. 1283

precedono di una decina d'anni il 1938, un periodo quindi insufficiente affinché questa riscoperta possa essere considerata *vintage*. Il reporter annota come «sembrava che il pubblico, e il pubblico grosso, tornasse nostalgicamente agli amori della giovinezza».⁸⁶⁵ Nella società dei consumi, l'innovazione e la ricerca sono così forti che la tecnologia di un prodotto vecchio di qualche anno appare così superata da risultare nuova ed eccentrica. Il ritorno in voga dei film di Valentino non è legato soltanto alla sua capacità di far ricordare allo spettatore i ricordi di gioventù ma soprattutto nel suo poter essere considerato a tutti gli effetti una novità, qualcosa di mai visto: il paradosso è quello di un pubblico che esaurisce il suo bisogno di novità con il vecchio.

È sacrosanta verità che l'arte d'una Dietrich, d'una Hepburn, d'una Garbo, interessa più acutamente in Europa che in America [...] Il pubblico americano vorrebbe una nuova stella, meglio una nuova costellazione (ma, intendiamoci bene: non eccessivamente nuove) a ogni mutar di programma. Non fosse che una Biancaneve, stellina di carta. Siamo sicurissimi che, fra altri dieci anni, su una pellicola ingiallita come un avorio gotico, Greta Garbo sarà una rivelazione, una folgorazione: né più né meno che oggi Rodolfo Valentino.⁸⁶⁶

Se la cinematografia americana degli anni Trenta testimonia un avanzato stadio di omologazione, guardando indietro, all'arte precedente alla società dei consumi, il viaggiatore riscopre una produzione originale, seppur primitiva nelle forme e nelle modalità di realizzazione: la pittura americana del XVII secolo, in particolare quella sacra, risentiva della diversa nazionalità e fede religiosa dell'artista così che essa si configurava come un panorama variegato in grado di riflettere il contesto storico-culturale in cui si era sviluppata.

La produzione di cui parlo, ha inizio circa il 1650. Gli immigrati d'Inghilterra, d'Olanda, di Svezia, di Germania, cominciarono a consolidare le proprie conquiste [...] A poco a poco si spandeva una sicurezza ed un senso di benessere, pei quali di nuovo sembrò lecito pensare agli abbellimenti della vita [...] Quaccheri e puritani non furono aversi alle manifestazioni artistiche [...] I primi artisti, la maggior parte, erano inglesi; e praticavano la pittura e la statuaria, a margine di mestieri più remunerativi; continuando alla meglio le tradizioni tecniche delle botteghe medievali. Una quantità d'altre culture si mescolava, tuttavia, nell'America coloniale, alla cultura britannica. E dalla diversità di razze si produsse una curiosissima varietà di atteggiamenti e di gusti, in regioni relativamente ristrette.⁸⁶⁷

⁸⁶⁵ IVI, p. 1281

⁸⁶⁶ IVI, p. 1284

⁸⁶⁷ IVI, pp. 1299-1301

Questa fase artistica si è protratta «finché la daguerrotipia non venne a soppiantar[e]»⁸⁶⁸ i ritrattisti ambulanti, ovvero fino a quando l'estetica non è stata sottomessa alla tecnica e al profitto economico, generando prodotti omologati dei quali è impossibile riconoscerne l'origine.

E non so perché, nelle esposizioni internazionali, si ostinino tanto a far viaggiare, da un capo all'altro del mondo, prodotti contemporanei, tutti uguali, impressi tutti della medesima servitù snobistica; che, nel maggior numero dei casi, potrebbero indifferentemente essere stati dipinti a Parigi, a Città di Messico, a Stoccolma o a Chicago; e perché invece non si mostri, con più istruzione e diletto del pubblico, roba umile quanto si vuole, ma genuina e saporosa come questa.⁸⁶⁹

Il passaggio dalla pittura ritrattistica alla fotografia e al cinema segna la fine dell'arte e l'inizio dello spettacolo, inteso come estensione di un modello produttivo basato sulla quantità: all'interno della società ipermoderna, il consumo si configura come l'occupazione primaria così che i luoghi di cultura non solo devono essere *consumati* dal visitatore ma devono a loro volta instillare il desiderio di consumo.

L'analogia tra le immagini pubblicitarie e la folla cittadina così come il silenzio con cui lo spettatore si immerge nella rappresentazione filmica permettono di accostare la realtà americana degli anni Trenta alle riflessioni espresse da Guy Debord ne *La società dello spettacolo* (1967):

Tutta la vita delle società nelle quali predominano le condizioni moderne di produzione si presenta come un'immensa accumulazione di *spettacoli* [...] Lo spettacolo si presenta nello stesso tempo come la società stessa, come una parte della società, come *strumento di unificazione*. In quanto parte della società, esso è espressamente il settore che concentra ogni sguardo e ogni coscienza.⁸⁷⁰

Nella società di massa, il valore dell'arte è strettamente connesso allo statuto economico e l'arte stessa può ancora avere un suo spazio in quanto è diventata parte del meccanismo di produzione. Questo aspetto trova un riscontro in un episodio che ha per protagonista il reporter stesso quando, poco prima dell'imbarco, gli viene richiesto il pagamento della «tassa sulle idee» per aver raccontato la realtà americana in alcuni scritti inviati al proprio editore. La possibilità di tassare un articolo di giornale evidenzia come esso venga considerato dal funzionario pubblico americano non come una forma

⁸⁶⁸ IVI, p. 1301

⁸⁶⁹ IVI, p. 1303

⁸⁷⁰ G. DEBORD, *La società dello spettacolo*, Firenze, Baldini&Castoldi, 1979, p. 53

d'arte bensì come una merce.

«Il vostro direttore, il vostro *editor*» diceva, «non vi ha mica mandato qui per il vostro bel viso. Non vi ha mica dato quei soldi, così, per buttarli via. Ma ve li ha dati, ve li ha affidati, sapendo bene che servivano a produrre articoli, corrispondenze, racconti [...] Voi, insomma, mentre siete stato in America, e mercè le cose che avete viste in America e raccontate sul vostro giornale, sul vostro *paper*, avete prodotto un aumento di quel capitale. È giusto che il prodotto, l'aumento sia tassato». ⁸⁷¹

L'osservazione sullo statuto dell'arte in America porta il viaggiatore a riflettere sulla nuova condizione umana che si sta sviluppando Oltreoceano: l'elemento che crea una frattura profonda tra Nuovo e Vecchio mondo non è tanto la presenza di una massa di consumatori quanto la vocazione al consumo che, in America, ha portato l'uomo a passare da fine a mezzo attraverso il quale si realizza il rendimento di una fabbrica, il benessere della società, lo sviluppo del paese.

Sentirsi sicuri, mentalmente e materialmente: questo è il grande quesito, l'unico e 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 propria struttura sociale [...] Tutto in America, è inteso a fornire una illusione di sicurezza, di solidità, d'indipendenza. ⁸⁷²

L'uomo americano, incapace di formulare giudizi generali, ⁸⁷³ appare al viaggiatore vittima di un inganno. L'intera società è come uno spettacolo, un artificio creato per ridurlo a ingranaggio di un meccanismo in cui i suoi bisogni e le sue esigenze si configurano come secondarie rispetto all'efficienza e alla conservazione dell'organismo sociale. Riflettendo sulla «tassa sulle idee» e sul comportamento del funzionario pubblico, il viaggiatore scrive:

Se non si trattasse di così poca modesta materia, la chiamerei «impressione storica». Il mondo moderno, pensavo, s'è talmente esaltato di egoismo, che ormai c'è da aspettarsi di tutto. Le concordanze, i patti naturale dell'umano commercio devono stare evidentemente per spezzarsi; se nella testa d'uno così semplice [NdR il funzionario pubblico], e certo in buona fede, la nozione del diritto ha già assunto queste forme e convinzioni aberranti. ⁸⁷⁴

⁸⁷¹ E. CECCHI, *America amara*, p. 1515

⁸⁷² *IVI*, p. 1160

⁸⁷³ Cfr. CAPITOLO 3.3, *Who? I nuovo Adamo e Eva*, p. 237 e seguenti.

⁸⁷⁴ E. CECCHI, *America amara in Saggi e viaggi*, Milano, Mondadori, 1997, p. 1518

Nel comportamento del funzionario pubblico è possibile individuare la traccia della mutazione della condizione dell'uomo all'interno della società di massa: il *diktat* economico ha portato ad un dominio del principio di piacere così che l'uomo in quanto consumatore si sente autorizzato ad una azione unicamente finalizzata al soddisfacimento delle proprie necessità, senza considerarne gli effetti sulla collettività. L'arte diventata spettacolo ha perso la sua funzione catartica e, diventando essa stessa impresa economica, incoraggia l'uomo all'individualismo proponendo modelli egemoni di personaggi mediatici in cui l'elemento umano è sostituito da quello divino.⁸⁷⁵

⁸⁷⁵ Cfr. A. MORAVIA, *Stati Uniti. 1936*, p. 150: « Lo stesso individualismo, di cui la criminalità è uno degli indici più vistosi, si ritrova del resto in ogni manifestazione della vita agli Stati Uniti; dalla cultura liberale e razionalista in cui sono sempre esaltati i valori della libertà e della dignità umana, al cinema in cui si osserva il fenomeno delle “stelle” uomini e donne».

Capitolo III AMERICA, AMERICA

5. *Why? Scarto e feticcio*

Nella conclusione del capitolo precedente, la pervasività della pubblicità e del cinema ha permesso di ipotizzare come la società americana degli anni Trenta presentasse forti analogie con quella *dello spettacolo*, teorizzata da Guy Debord vent'anni dopo. La riflessione di Debord si apre con il riconoscimento di un nesso causa-effetto tra le mutate categorie economiche e il cambiamento nella percezione dell'oggetto:

Tutta la vita delle società nelle quali predominano le condizioni moderne di produzione si presenta come un'immensa accumulazione di *spettacoli*. Tutto ciò che era direttamente vissuto si è allontanato in una rappresentazione.⁸⁷⁶

Le «condizioni moderne di produzione», a cui Debord fa riferimento, possono essere individuate nella *fiction economy*, ovvero in un sistema economico basato non sulla produzione di oggetti bensì sull'immateriale che ha portato la componente immaginaria dei prodotti a diventare una parte strutturale del valore economico: l'importanza sempre maggiore acquisita dalla pubblicità, dal marchio e dall'imballaggio mette in evidenza da un lato la trasformazione dell'oggetto da bene a simbolo, dall'altro la nascita di «una nuova forma di cultura [dove] una produzione di segni o forme comunicative [...] assume a sua volta un valore di tipo economico, determinando una progressiva integrazione tra l'ambito economico e quello culturale delle società».⁸⁷⁷ Roland Barthes, in *Miti d'oggi*, analizzando il carattere mitologico assunto dagli oggetti della contemporaneità attraverso la pubblicità, evidenzia come:

Il significante del mito si presenta in modo ambigui: è senso e forma a un tempo [...] Come senso, il significante [...] postula un sapere, un passato, una memoria, un ordine comparativo di fatti, di idee, di decisioni [...] Il senso conteneva tutto un sistema di valori: una storia, una geografia, una morale, una

⁸⁷⁶ G. DEBORD, *La società dello spettacolo*, Milano, Baldini&Castoldi, 1997, p. 11

⁸⁷⁷ V. CODELUPPI, *Il potere della marca. Disney. McDonald's, Nike e le altre*, Milano, Bollati Boringhieri, 2001, pp. 17-19

zoologia, una Letteratura. La forma ha allontanato tutta questa ricchezza: la sua povertà esige una significazione che la riempia [...] Il mito ha un carattere imperativo, interpellatorio: nato da un concetto storico, sorto direttamente dalla contingenza [...] viene a cercare *me*: è diretto verso di me che ne subisco la forza intenzionale, mi intima di ricevere la sua ambiguità espansiva.⁸⁷⁸

L'incipit de *La società dello spettacolo* riprende quello del *Capitale* di Karl Marx, sottolineando i profondi cambiamenti avvenuti nell'arco di un secolo: a cavallo tra Otto e Novecento, Marx, studiando le conseguenze che la Seconda rivoluzione industriale aveva apportato in ambito socio-economico, rileva come «la ricchezza delle società nelle quali predomina il modo di produzione capitalistico, si present[i] come una immane raccolta di merci»⁸⁷⁹ così che «il sistema degli oggetti, dall'uomo prodotti e investiti di proprietà» gli appare «stacc[at]o e sovrappo[sto] all'uomo».⁸⁸⁰

Al nuovo statuto dell'oggetto è dedicata la quarta parte del primo capitolo, significativamente intitolata *Il carattere di feticcio della merce e il suo segreto* nella quale si legge:

Una merce sembra a prima vista qualcosa di triviale e di perfettamente comprensibile. In quanto valore d'uso, non vi è in essa nulla di misterioso, sia che soddisfi i bisogni umani con le sue proprietà naturali, sia che queste proprietà siano indotte dal lavoro umano. È evidente che l'attività dell'uomo trasforma le materie prime fornite dalla natura in modo da renderle utili. La forma del legno, per esempio, cambia se se ne fa una tavola. Tuttavia la tavola resta legno, cioè un oggetto comune che cade sotto i sensi. Ma non appena essa si presenta come merce, allora la questione è tutt'altra. Insieme afferrabile ed inafferrabile, non le basta più di posare i piedi sulla terra; essa si drizza, per così dire, sulla sua testa di legno di fronte alle altre merci e si abbandona a dei capricci più bizzarri che si mettesse a ballare.⁸⁸¹

Come rilevato da Giorgio Agamben, Marx è stato il primo filosofo ad individuare il passaggio degli oggetti ad «una apparenza di cose, [ad] una fantasmagoria che cade e insieme non cade sotto i sensi»,⁸⁸² ricorrendo per la descrizione di categorie economiche al termine *feticcio*, fino ad allora utilizzato solo in antropologia per indicare un oggetto carico di una potenza sacra. Per Marx, il carattere feticistico della merce dipende dall'impossibilità di una coesistenza del valore d'uso e del valore di scambio e dal primato di quest'ultimo sul primo:

⁸⁷⁸ R. BARTHES, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 199-206

⁸⁷⁹ K. MARX, *Il capitale*, Roma, Editori Riuniti, 1980, p. 47

⁸⁸⁰ F. ROSSI-LANDI, *Metodica filosofica e scienza dei segni*, Milano, Bompiani, 2006, p. 194

⁸⁸¹ K. MARX, *Il capitale*, Roma, Editori Riuniti, 1980, p. 103

⁸⁸² G. AGAMBEN, *Nel mondo di Odradeck* in *Stanze*, Torino, Einaudi, 1993, p. 44

Una merce [...] finché è valore d'uso, non c'è nulla di misterioso in essa [...] L'arcano della forma di merce consiste dunque semplicemente nel fatto che tale forma rimanda agli uomini come uno specchio i caratteri sociali del loro proprio lavoro trasformati in caratteri oggettivi dei prodotti di quel lavoro, in proprietà sociali naturali di quelle cose, e quindi rispecchia anche il rapporto sociale fra produttori e lavoro [...] come un rapporto sociale di oggetti, avente esistenza al di fuori dei prodotti stessi.⁸⁸³

La merce, intesa come oggetto da scegliere, viene percepita dal consumatore come separata dal lavoro e dalla volontà di chi l'ha prodotta così che «la fabbrica [sembra] maschera[rsi] sul palcoscenico spettacolare della merce [e] il lavoro si nasconde nella trasparenza luminosa del consumo».⁸⁸⁴

La feticizzazione delle merci raggiunge il suo culmine nelle *Esposizioni universali* del Secondo Ottocento, definite da George Simmel come «quinte del grande spettacolo delle merci»⁸⁸⁵ e così descritte da Walter Benjamin:

Luoghi di pellegrinaggio al feticcio-merce [...] Le esposizioni universali trasfigurano il valore di scambio delle merci; creano un ambito in cui il loro valore d'uso passa in secondo piano; inaugurano una fantasmagoria in cui l'uomo entra per lasciarsi distrarre. L'industria dei divertimenti gli facilita questo compito, sollevandolo all'altezza della merce. Egli si abbandona alle sue manipolazioni, godendo della propria estraniamento da sé e dagli altri [...] La moda prescrive il rituale secondo cui va adorato il feticcio della merce [...] Essa è in conflitto con l'organico, accoppia il mondo vivente al mondo inorganico, e fa valere sul vivente i diritti del cadavere. Il feticismo, che soggiace al sex-appeal dell'inorganico, è il suo ganglio vitale. Il culto della merce lo mette al proprio servizio.⁸⁸⁶

La dimensione dell'intrattenimento si configura quindi come una condizione necessaria ad accogliere l'eterogeneità non solo dei prodotti esposti ma anche del pubblico che vi fluisce: George Simmel, in accordo con Benjamin, individua nelle vetrine un flusso di immagini, suoni, colori che travolgono i sensi e la fantasia dello spettatore.

Qui tale è l'abbondanza e l'eterogeneità di ciò che viene offerto, che solo il divertimento (Amusement) rappresenta in ultima istanza il fattore unificante e il variopinto tratto caratteristico. La stretta vicinanza in cui vengono collocati i più eterogenei prodotti industriali produce una paralisi delle capacità di percepire,

⁸⁸³ K. MARX, *Il capitale*, Roma, Editori Riuniti, 1980, pp. 85-86

⁸⁸⁴ L. MASSIDA, *Atlante delle grandi esposizioni universali. Storia e geografia del medium espositivo*, Milano, Angeli, 2011, p. 79

⁸⁸⁵ A. ABRUZZESE, *Forme estetiche della società di massa. Arte e cultura*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 73-

74

⁸⁸⁶ W. BENJAMIN, *I passages di Parigi*, Torino, Einaudi, 2000, p. 10

una vera e propria ipnosi, in cui una sola impressione colpisce gli strati superiori della coscienza e da ultimo rimane nella memoria solo il messaggio ripetuto più frequentemente, che soggioga gli altri, innumerevoli e non meno importanti resi deboli dalla loro dispersione: l'idea che qui ci si deve divertire.⁸⁸⁷

Agli inizi del Novecento, il rapporto feticistico tra uomo e oggetto è al centro degli studi psicanalitici di Sigmund Freud il quale, nel 1927, pubblica un articolo dal titolo *Feticismo*: gli studi condotti sui pazienti per i quali la scelta oggettuale era dominata dal feticcio avevano permesso di ipotizzare come la funzione dell'oggetto fosse quella di sostituire il pene mancante della madre, assenza che il paziente non era riuscito ad accettare.

Le cose, dunque, sono andate così: il maschietto si è rifiutato di prendere cognizione di un dato della propria percezione, quello attestante che la donna non possiede il pene. No, questa cosa non può essere vera giacché, se la donna è evirata, vuol dire che egli stesso è minacciato nel proprio possesso del pene.⁸⁸⁸

Il feticcio, secondo Freud, «è il segno di una vittoria trionfante contro la minaccia di evirazione e una protezione contro quella minaccia».⁸⁸⁹

All'oggetto come feticcio è dedicato un recente studio di Massimo Fusillo, nel quale viene campionata la rappresentazione degli oggetti «investiti di valori simbolici, affettivi, emotivi»⁸⁹⁰ in letteratura, pittura, fotografia e cinema. Nell'introduzione, Fusillo, prendendo le distanze dalle teorie marxiste e dalla psicanalisi freudiana, scrive:

Gli studi culturali, le teorie femministe, le ricerche sulla visualità (in particolare cinema, fotografia, moda), la critica *queer* hanno mostrato come il feticismo sia un fenomeno pervasivo della nostra cultura, non una perversione individuale maschile o una semplice ossessione consumistica.⁸⁹¹

Premessa dello studio di Fusillo è da un lato la valenza neutra del feticismo,⁸⁹² dall'altro la consapevolezza che la visione di un oggetto come feticcio ha abitato la cultura occidentale fin dai suoi albori: uno dei casi presi in esame è costituito dalla descrizione,

⁸⁸⁷ G. SIMMEL, *Esposizione universale berlinese*, Roma, Armando, 2006, p. 79

⁸⁸⁸ S. FREUD, *Feticismo* in *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 492

⁸⁸⁹ *IVI*, p. 493

⁸⁹⁰ M. FUSILLO, *Feticci*, Bologna, Il Mulino, 2012, p. 7

⁸⁹¹ *IVI*, p. 8

⁸⁹² Cfr. *IVI*, p. 7: «Bisogna chiarire innanzitutto che questo termine non verrà mai usato nel nostro percorso con quelle connotazioni negative ancora abbastanza diffuse, tanto nella teoria quanto nel linguaggio quotidiano».

presente nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, del giocattolo prezioso, regalato da Era ad Eros, il quale diventa feticcio proprio in virtù della sua natura tecnologica.⁸⁹³

Ti darò in dono lo splendido giocattolo di Zeus,
quello che gli fece la sua nutrice Adastea
nell'antro dell'Ida, quando era ancora un bambino,
una palla veloce. Niente di meglio potresti avere
dalle mani di Efesto
È fatta di cerchi d'oro,
e intorno a ognuno girano due anelli circolari,
ma le giunture sono nascoste; su tutte loro corre una voluta
azzurra. Se la prendi in mano e la lanci,
come una stella lascia nell'aria un solco splendente.⁸⁹⁴

Come emerso nei capitoli precedenti, gli Stati Uniti degli anni Trenta presentano già, se pur in stato embrionale, alcuni aspetti che caratterizzeranno la società dei consumi della seconda metà del Novecento: lo stupore del viaggiatore di fronte a questa alterità è tale da impedirgli di formulare un giudizio; per esempio, a conclusione della visita alla fabbrica fordista di Edgewater, si legge «pur troppo, in che modo e con quali conseguenze questo nuovo sistema non sarà riuscito a coordinarsi né a funzionare, lo vedranno soltanto i nostri nipoti, fra cinquant'anni, alla prova dei fatti».⁸⁹⁵

All'interno del reportage, il rapporto – morboso, tra oggetto e uomo è al centro dell'incontro del viaggiatore con l'*amante di automi*.⁸⁹⁶ Da un punto di vista formale, è possibile individuare due modelli che soggiacciono alla narrazione, da un lato il racconto di Edgar Allan Poe *L'uomo della folla* dall'altro il romanzo di Karl Huysmans *Controcorrente*.

Come per il racconto di Poe,⁸⁹⁷ il testo si apre con il riferimento al luogo in cui si svolgerà la narrazione e la descrizione dello stato di salute dell'io narrante:

⁸⁹³ L'ipotesi di Fusillo non solo trova un riscontro nell'arte occidentale ma è supportata anche da alcuni studi antropologici. In particolare, nel saggio *Il gesto e la parola* (1964), etnologo André Leroi-Gourhan ha messo in evidenza da un lato il ruolo della tecnica nell'evoluzione dell'ominidi e nello sviluppo del linguaggio dall'altro l'influenza delle strutture tecno-economiche sul rapporto individuo-società. Secondo Gourhan, l'aumento del volume cranico è una conseguenza dell'acquisizione, da parte dell'ominide, della stazione eretta e del rapporto fisiologico e funzionale esistente tra la faccia e la mano. Il moto verticale, portando da un lato alla liberazione della mano, dall'altro alla distinzione della faccia dalla parte posteriore del cranio, è all'origine sia del gesto che della comparsa della parola così che l'utensile per la mano e il linguaggio per la faccia si configurano come due aspetti dello stesso processo evolutivo.

⁸⁹⁴ APOLLONIO RODIO, *Argonautiche*, III, vv. 132-141

⁸⁹⁵ E. CECCHI, *America amara*, p. 1145

⁸⁹⁶ *L'amante di automi* è il titolo dell'articolo pubblicato da Alberto Moravia per la prima volta su «Oggi» l'11 Gennaio del 1941 e poi confluito nella raccolta *Stati Uniti. 1936*

⁸⁹⁷ Cfr. E.A. POE, *L'uomo della folla* in E.A. POE, *Racconti del terrore*, Milano, Mondadori, 1998, p. 396: «Or non è molto, sul finire di una sera d'autunno, me ne stavo seduto dinanzi all'ampia vetrata del caffè D... a Londra. Per mesi e mesi ero stato malato, e allora, convalescente, con le forze che mi ritornavano a

A Nuova York dopo il terzo mese di soggiorno, la mia vita, caduta ogni fantasia e ogni curiosità, prese una minacciosa andatura automatica. Mi alzavo, leggevo solo nella mia stanza ammobiliata, andavo a mangiare in un ristorante qualsiasi, tornavo a leggere [...] La sola idea di far qualcosa che non fosse strettamente necessaria al vivere quotidiano [...] mi ripugnava [...] Ogni immaginazione era morta in me [...] Con questo non mi sentivo triste né preoccupato di questo mio stato; soltanto sempre più debole e come incentro sul fatto della mia effettiva esistenza. Pian piano, insomma, mi sentivo diventare automa, per difetto di vitalità, come tutti gli altri americani; con questa differenza, che loro l'automatismo pare inebriarli; e a me sembrava di morirne.⁸⁹⁸

La modernità, allegorizzata nella città, viene percepita dal protagonista del racconto di Poe come il luogo ideale per facilitare la convalescenza e infondere linfa vitale al corpo indebolito; mentre per il viaggiatore la causa della malattia è individuata nell'assuefazione dell'organismo allo stile di vita del Nuovo mondo: non è un caso che egli, per cercare di allontanarsi dallo stato di torpore sopra descritto, rompa la sua routine quotidiana, recandosi in uno dei luoghi tipici della società americana: il grande magazzino. Il paragrafo, aprendosi con una preposizione avversativa, evidenzia fin dall'inizio un cambiamento nel narratore che, abbandonata l'apatia, assume una posizione attiva nei confronti della realtà che lo circonda.

Ma la sera di Capodanno decisi di uscire dal quartiere e di scendere [...] "in bassa città" [...] Ogni paese ha i suoi monumenti. Quelli di Nuova York, metropoli mercantile e levantina, sono i suoi empori. Quella notte volevo visitare i monumenti di Nuova York, i suoi grandissimi magazzini, perché pensavo che in una ricorrenza come quella dovessero essere riboccanti di una folla assai varia. Era anche questo, come mi dissi appena fuori di casa, un automatismo. Non m'importava nulla dell'anno passato né di quello avvenire. Ma, automa in un paese di automi, mi sentivo quel giorno tirato da non sapevo quale cordicella festiva.⁸⁹⁹

Entrato nel grande magazzino, l'occhio del viaggiatore è catturato dalla folla che anima quel luogo; tuttavia, al contrario di quanto accade nel racconto di Poe, dove l'io osserva gli uomini e le donne, in questo caso ad essere descritti sono i giocattoli che,

poco a poco, mi trovavo in una di quelle felici disposizioni di spirito che sono l'opposto della noia; una di quelle disposizioni, voglio dire, in cui gli appetiti morali sono meravigliosamente tesi, e il velo che prima appannava la mente è strappato mentre le facoltà spirituali vanno in modo prodigioso oltre le loro ordinarie capacità, come il fervido, limpido ragionamento di Leibniz vince la stolta rettorica melliflua di Gorgia».

⁸⁹⁸ A. MORAVIA, *Stati Uniti*. 1936, p.165

⁸⁹⁹ IVI, pp. 165-166. «Città bassa» è la traduzione del termine inglese *Downtown* che, negli Stati Uniti, indica il centro della città.

configurandosi come imitazioni della realtà, diventano allegoria dell'automazione e della finzionalità americana.

Saltai anch'io sopra uno di quei mobili gradini e aspettai di essere trasportato al terzo piano. Lì c'erano le vendite dei giocattoli [...] Ecco la gran sala dei balocchi. In quella luce sfarzosa, i balocchi parevano, tanto erano lussuosi e perfetti, più vivi della gente che li comperava. Occhi intenti di bambole, di fantocci, di cavalli, di orsi, di altri animali guardando come facevano d'ogni parte insospettivano e mettevano soggezione.⁹⁰⁰

Tra la massa di oggetti, lo sguardo del reporter si sofferma su di un uomo che si distingue dal resto dei compratori, sia per alcuni dettagli corporei che per la gran quantità di bambole acquistate:

Tra gli altri compratori notai subito un uomo di alta statura, con un viso lungo e asciutto di espressione flemmatica; ma con occhi curiosamente foschi e scintillanti. Egli era già carico di una mezza dozzina di balocchi; e altri ne andava scegliendo. Notai anche che la sua preferenza andava soprattutto ai balocchi animati, capaci di muoversi, render suoni o musiche, parlare agli automi insomma. Egli provava il balocco da sé, oppure se lo faceva spiegare dal caporeparto; e quando gli piaceva, con una risatina e un gesto della mano, faceva cenno che glielo impacchettassero.⁹⁰¹

Come nel caso de *L'uomo della folla*,⁹⁰² la descrizione segue il movimento dell'occhio che si sposta rapidamente sul corpo dell'altro, catturandone gli elementi dissonanti e disarmonici: l'espressione «flemmatica» del compratore riprende l'iniziale indolenza del viaggiatore e contrasta con lo sguardo «fosco e scintillante» che si riallaccia agli «occhi intenti» della bambole.

La singolarità della visione e la curiosità da essa innescata spingono il reporter ad uscire dal suo statuto di osservatore e a interagire con il compratore:⁹⁰³

⁹⁰⁰ IVI, p. 166

⁹⁰¹ IVI, pp. 166-167

⁹⁰² E.A. POE, *L'uomo della folla* in E.A. POE, *Racconti del terrore*, Milano, Mondadori, 1998, p. 402: «Intanto potevo esaminare con agio la sua persona. Basso di statura e magrissimo, egli appariva assai giù di forze. Aveva gli abiti sudici e tutti a pezzi, ma vidi, al bagliore dei lampioni sotto i quali egli passava di tratto in tratto, che portava una camicia, benché sporca, di finissimo tessuto e attraverso uno squarcio del *roquelaire*, evidentemente acquistato d'occasione, di cui era ravvolto, mi parve, se non m'ingannò la vista, di scorgere il luccichio d'un diamante e d'un pugnale».

⁹⁰³ Anche per questo aspetto, la narrazione del reportage può essere avvicinata a quella di Poe. Cfr. IVI, p. 214: «E, compreso d'un desiderio ardente di non perdere di vista quell'uomo e di conoscere sul suo conto qualcosa di più, mi infilai il pastrano in un sol gesto, agguantai il cappello ed il bastone e mi lanciai nella strada, aprendomi a fatica una via nella calca nella stessa direzione in cui quegli sembrava essere scomparso.»

Così fu senza impaccio né timidità che mi rivolsi all'uomo dei balocchi dicendogli in tono ammirativo che certamente con tutti quei regali i suoi bambini avrebbero passato un felicissimo Capodanno [...] L'uomo che stringeva in bocca una pipa spenta, si mise alla mia risposta a ridere senza disserrare i denti [...] ad un tratto, inaspettatamente mi invitò a seguirlo a casa sua: mi avrebbe mostrato la sua collezione.⁹⁰⁴

Creando un effetto di suspense, la natura della collezione non viene resa nota al lettore; il paragrafo successivo è infatti incentrato sulla descrizione del grattacielo in cui Hodgson, il compratore, vive attraverso l'accostamento di riferimenti all'arte antica con elementi dell'ipermodernità. Questo contrasto contribuisce a creare un'atmosfera spettrale in cui i confini che separano realtà e finizione si fanno sempre più labili e difficili da individuare.

Scoprii che Hodgson abitava non lontano di là in un vecchio grattacielo dei più modesti, costruito, se ben ricordo, in stile assiro-babilonese. Nell'androne, in un'ombra sordida, tra una quantità di motivi decorativi tutti sporchi e affumati, intravvidi i famosi tori alati e barbuti di Assurbanipal. Quindi l'ascensore ci rapì di un balzo attraverso i quaranta piani di fabbrica.⁹⁰⁵

Entrato nell'appartamento, il reporter rileva le tracce della collezione fin dall'ingresso dove le bambole, sistemate su lunghe mensole, richiamano l'organizzazione del negozio di giocattoli; nel soggiorno invece, i fantocci sono disposti con maggior naturalezza, dando l'impressione di essere i veri abitanti di quella intimità domestica.

Hodgson aprì la porta del suo appartamento scatenando un carillon molteplice e remoto. Accesa la luce di quel corridoio, compresi quel che avesse inteso dire Hodgson parlando della sua collezione. Tre ordini di mensole correvano lungo le pareti del corridoio. Queste mensole erano gremitte di fantocci come in una bottega di giocattoli [...] Nel salotto, stanza assai vasta e arredata con gusto, Hodgson si era studiato di evitare quell'aspetto di bottega che aveva il corridoio. Niente mensole dunque, bensì fantocci [...] disposti come persone in luoghi e atteggiamenti naturali.⁹⁰⁶

L'aspetto morboso della collezione si tramuta in feticismo quando il viaggiatore viene fatto entrare nella camera da letto del padrone di casa:

⁹⁰⁴ A. MORAVIA, *Stati Uniti. 1936*, p. 167

⁹⁰⁵ Ivi, p. 167. Assurbanipal fu re degli Assiri dal 668 al 631 a.C.; a Ninive venne scoperta la biblioteca di Assurbanipal, contenente, tra le altre, le tavolette con incisa l'epopea di Gilgamesh. Le statue dei tori alati con la faccia umana erano posti all'ingresso del palazzo reale, come simbolo del potere del sovrano – oggi sono conservati al British Museum di Londra.

⁹⁰⁶ Ivi, pp. 167-168

Hodgson accese il lampadario centrale e allora notai che una forma umana, forse femminile, sollevava da una parte le coperte del letto. Riccioli biondi spuntavano tra le coltri e il guanciale. Feci per ritrarmi. Ma Hodgson con un gesto mi fermò; quindi chinatosi sul letto e scoperto il testone roseo di un'enorme bambola, sfiorò con un bacio affettuoso quella fronte di porcellana e di stoppa domandando sollecito se avesse dormito bene [...] "Amore mio", disse la bambola, "amore mio". Hodgson si sollevò soddisfatto e mi domandò con serietà quel che pensassi di sua moglie.⁹⁰⁷

Il ruolo della finta moglie, così come quello dell'amante della moglie, del figlio e della suocera, è quello di colmare il vuoto affettivo e sociale che la vita moderna aveva provocato nell'amatore di automi: egli, come Des Esseintes,⁹⁰⁸ ha riprodotto nella sua abitazione tutto ciò di cui l'uomo ha bisogno e che ricerca nel mondo esterno.

Nella chiusura del racconto, il ricorso ad fantoccio per allontanare il viaggiatore mette in evidenza l'incapacità di Hodgson di agire direttamente sulla realtà e la necessità di ricorrere ad una mediazione meccanica: l'incalzare delle domande del reporter viene interrotto dall'ingresso del maggiordomo che ricorda ad Hodgson un non identificato appuntamento; non solo il padrone di casa non riesce ad esprimere il proprio malessere nei confronti della conversazione ma si sente di dovere giustificare il comportamento del servitore come se esso fosse dotato di un proprio ingegno e non fosse stato azionato da un bottone.

Ma vidi l'altra mano andargli senza parer di nulla in fondo alla poltrona come a cercare la peretta di un campanello. Quasi subito la porticina di poco avanti si spalancò e quel solito sgarbato fantoccio vestito da cameriere irruppe con le braccia tese e gli occhi sbarrati intimando con voce profonda: "Signor Hodgson, ricordatevi del vostro appuntamento..." "È vero, è vero", disse Hodgson confuso levandosi in piedi mentre il pupazzo rimbucava. Anch'io mi levai, contento in fondo di avere questo pretesto per uscire da quella casa inquietante. Ma Hodgson volle scusarsi dicendomi che quel cameriere si prendeva tali confidenze perché era con lui ormai da una decina d'anni.⁹⁰⁹

⁹⁰⁷ Ivi, p. 169

⁹⁰⁸ Nonostante nella dimora di Des Esseintes prevalgano oggetti dell'Ancien Régime, è possibile ritrovare anche oggetti meccanici, come nel caso dei pesci. Cfr. K. HUYSMANS, *Controcorrente*, Milano, Rusconi, 1972, p.56 «S'immaginava allora d'essere su un brigantino, sottocoperta; e incuriosito osservava dei meravigliosi pesci meccanici, caricati come orologi, passare davanti al vetro del sabordo, impigliarsi in finte erbe; oppure, respirare l'odor di catrame immesso nella stanza prima che lui entrasse, esaminava delle stampe a colori appese al muro, quali se ne vedono nelle agenzie dei piroscafi e dei Lloyd, rappresentanti dei vapori in rotta per Valparaiso o per la Plata; e delle tabelle incorniciate, recanti l'itinerario della linea del *Royal mail steam Packet*, delle compagnie Lopez e Valéry, i noli e gli scali dei servizi postali dell'Atlantico».

⁹⁰⁹ A. MORAVIA, *Stati Uniti*. 1936, p. 172

Il paradosso e la follia di quanto osservato nell'appartamento causa nel viaggiatore un profondo stato di straniamento: tornando verso casa, egli osserva i passanti, temendo di scorgere in loro fantocci anziché uomini fino a temere di essere lui stesso un automa.

Quando fui di nuovo in strada mi accorsi che guardavo la gente con sospetto. Donne e uomini, mi veniva fatto di immaginare che avessero nella pancia o nella testa qualche congegno a orologeria che li facesse camminare, muovere le braccia, girare gli occhi, parlare [...] Pensavo che ove tutte quelle persone fossero state davvero nient'altro che pupazzi il risultato delle loro molteplici attività non avrebbe gran ché cambiato; anzi avrebbe acquistato maggiore regolarità e sicurezza, che sono poi, come diceva Hodgson, i due grandi scopi per i quali tanto si affatica l'umanità. Insomma mi accorgevo di ragionare come Hodgson; sebbene resistessi con tutte le mie forze e mi ripetessi che erano tutti sofismi.⁹¹⁰

L'aspetto che più colpisce del racconto è il ruolo che i pupazzi ricoprono nella vita di Hodgson, non semplici articoli da collezione bensì veri e propri feticci, intesi come oggetti che acquistano un valore simbolico così forte da diventare materia animata e organica. Come messo in evidenza da Freud, un rapporto di squilibrio tra l'uomo e le cose è il sintomo di uno *shock* rimosso: durante la conversazione con il reporter, Hodgson afferma che l'automatismo è «lo scopo dell'umanità intera perché l'automatismo [è] la felicità» e si dichiara favorevole ad «un'acconcia operazione chirurgica che nella primissima età abolis[ca] nell'uomo certi riflessi»;⁹¹¹ mettendo in evidenza la sua incapacità di individuare le reali cause del proprio malessere così che l'assoluta fede nell'automatismo non è altro che l'espressione del trauma che l'introduzione massiccia della macchina nella quotidianità ha provocato nell'uomo.

L'episodio appena analizzato problematizza alcuni dei tratti più distintivi del mito americano, come il progresso tecnologico, la diffusione della tecnica, il consumo; tuttavia, la morbosità della narrazione rende impossibile delineare quale sia il giudizio del reporter sull'alterità d'oltreoceano e come egli si sia rapportato agli oggetti. Questo aspetto, come chiarito da Fusillo, può essere indagato attraverso l'analisi della descrizione, in quanto:

Il feticismo lavora sempre sul dettaglio: lo valorizza, lo infinitizza, fa entrare nel suo microcosmo di passioni e narrazioni; tutti procedimenti che hanno molto in comune con la scrittura letteraria e con la creatività artistica [...] Il

⁹¹⁰ IVI, p. 172

⁹¹¹ IVI, p. 171. Cfr. IVI, p. 169: «Tutti sorridenti e risplendenti di felicità, tutti con quell'espressione di intensa e inalterabile propaganda che pareva volesse dire: "Fate come me e vi troverete bene."»

dettaglio, lo sguardo, l'immaginazione: finora abbiamo usato molte espressioni di natura visiva. Il feticismo è infatti un fenomeno strettamente legato alla visualità, e che praticamente impone il confronto con le altre arti.⁹¹²

In particolare, secondo Fusillo, la descrizione dell'oggetto-feticcio assolve due funzioni:

Da un lato gli scrittori e gli artisti [...] utilizzano oggetti-feticcio per proiettarvi sopra valori simbolici ed emotivi, e quindi per animare il mondo inanimato delle cose: una tendenza che ha caratterizzato da sempre l'universo del fantastico, e che corrisponde a uno strato arcaico e infantile della psiche, quello che Freud fa rientrare nella categoria del perturbante. Dall'altro lato gli oggetti-feticcio sono ripresi nella letteratura e nell'arte per un'attrazione spiccata verso la materia bruta, inanimata, inorganica, che ha anch'essa radici antropologiche molto forti [...] ma che trova l'espressione più netta nel pieno Novecento.⁹¹³

Ritornando all'episodio de *L'amatore di automi*, prima che gli elementi più inquietanti del rapporto di Hodgson con i fantocci emergano, lo sguardo del reporter rivela una certa ammirazione nei confronti della collezione:

Come mi misi a girare per la sala guardando sui mobili e sulle mensole, ritrovai molte vecchie conoscenze. Ecco l'uomo in veste da camera, le guance insaponate, che affila il rasoio a piccoli scatti nervosi; ecco il bambino dalla gola smisurata che ogni poco vi rovescia il liquido di una certa medicina; ecco la signora in veste da sera che si dà la cipria sul viso con certi colpetti secchi come nocchini.⁹¹⁴

Il fascino nei confronti della meccanica si configura come una delle costanti del reportage; in particolare, ad attirare l'attenzione del viaggiatore è la tecnologia dei mezzi di trasporto. Nell'immaginario collettivo sia europeo che americano, l'origine degli Stati Uniti si lega al superamento della frontiera da parte di masse alla ricerca di fortuna; tuttavia, nonostante quel moto abbia avuto un'enorme portata e abbia dato il via alla formazione di una nuova realtà politica e geografica, il reporter ne sottolinea la mancanza di epicità: lo spostamento verso ovest nasce dallo stesso istinto di sopravvivenza che porta gli uccelli a migrare.

Allora comincia la marcia, quasi inconsapevole nei primi periodi, come avviene di tutti i grandi fenomeni storici, che hanno la spontaneità, la gravitazione dei fatti di natura. Via via il senso di ciò che accade si manifesta, ma non diventa palese interamente, osiamo dire, che a cose compiute. Fra le caratteristiche più

⁹¹² M. FUSILLO, *Feticci*, Bologna, Il Mulino, 2012, p. 9

⁹¹³ *IVI*, p. 9-10

⁹¹⁴ *IVI*, p. 168

drammatiche di questa marcia, non meno epica nelle proporzioni e nei risultati di quella di Alessandro Magno, nessuna è più drammatica della mancanza di Alessandri Magni. Individui arbitrari, avventurieri singoli, o gruppi mossi da necessità migratorie quasi brutali come quelle degli uccelli.⁹¹⁵

Come in origine, anche negli anni Trenta, la migrazione interna agli Stati Uniti non presenta alcun aspetto leggendario o avventuroso, bensì viene interpretata come una routine:

Americanamente, partire [...] è vivere; è il loro peculiare modo di vivere. Di dieci osservazioni e minute scoperte che si possono fare sulla vita e sui costumi degli Americani, cinque almeno si debbono riportare a questo loro modo primordiale e permanente di essere; che è il moto, il cammino [...]. Se ogni Europeo riconosce il suo antenato tipico nel guerriero contadino, ogni Americano autentico è idealmente progenie di pionieri.⁹¹⁶

Un altro esempio può essere individuato nella descrizione della stazione ferroviaria la quale «sembra che [...] ragioni pratiche e tecniche abbiano consigliato agli americani questa segregazione del treno, questo isolamento della sua partenza e del suo arrivo da ogni altra funzione di vita»; tuttavia «un sentimento della grandiosità, della imponenza di significato» può essere rintracciato «nel moto meccanico, nella conquista dello spazio».⁹¹⁷ Il treno,⁹¹⁸ nonostante sia un mezzo di trasporto antiquato, simbolo della prima rivoluzione industriale, viene identificato dal viaggiatore come l'emblema dell'ipermodernità americana; questo paradosso viene colto dal viaggiatore stesso che commenta:

Così, per paradosso, commozione scientifica da secolo XIX, quella riverenza davanti al «bello e orribile mostro» carducciano, che da noi s'era intiepidita, qui, dove la struttura meccanica della vita dovrebb'essere ormai fredda abitudine, invece si ritrova; un entusiasmo alla Whitman per la ruota e il macchinista può recuperare la sua primitiva freschezza; e chi scende in questa specie di cripta, dove il treno scuro si prepara in silenzio a sottomettere migliaia di miglia, può avere l'impressione di essere a un momento serio, irreparabile, dell'esistenza; sfumature di antichi sentimenti gli risalgono all'anima, parole desuete gli tornano alle labbra: quasi avrebbe voglia di chiamare il treno «convoglio».⁹¹⁹

⁹¹⁵ G.A. BORGESE, *Atlante americano*, p. 260

⁹¹⁶ *IVI*, pp. 64-65

⁹¹⁷ *IVI*, pp. 63-64

⁹¹⁸ In merito alla rappresentazione del treno in letteratura, Cfr. L. MARX, *The machine in the garden. Technology and the pastoral ideal in America*, Londra, Oxford University, 1973; J. MAHR, *Eisenbahnen in der deutschen Dichtung*. Monaco, W. FINK, 1982; M. BAROLI, *Le train dans la littérature française*, Parigi, Éditiones N.M, 1964; R. CESERANI, *Treni di carta*, Milano, Bollati Boringhieri, 2002.

⁹¹⁹ G.A. BORGESE, *Atlante americano*, p. 64

Il treno, così come il piroscafo, diventano il simbolo del viaggio oltreoceano la cui presenza è in grado di innescare il ricordo degli Stati Uniti anche dopo il rientro in patria.

Non soltanto se vedrò macchia di sole su un vecchio muro, se incontrerò per via uno sguardo che mi sorrida, se ancora salirò esultante la passerella di un piroscafo: tornerò a sperare ogni volta che gli improvvisi sensi della memoria mi riporteranno il selvaggio frastuono degli scatti ruotanti, il formidabile e il fulmineo fragore dei treni [...] Mi ritrovo ragazzo con lo stupore, l'abbandono, l'immensa fede del primo sbarco.⁹²⁰

Nella descrizione della traversata, come nel caso del treno, l'aspetto a cui è dedicata maggior attenzione è costituito dalle innovazioni tecnologiche del transatlantico: le prime pagine del reportage sono dedicate alla descrizione dei motori della nave, definiti come unico elemento in grado di suscitare l'interesse e la curiosità del viaggiatore.

Fermatici a una porta di ferro e toccata una leva, il massiccio battente scivolò sulle rotaie; ci lasciò il tempo esatto d'entrare e si richiuse automaticamente alle nostre spalle. Ora il transatlantico cominciava a diventare interessante. Già, quell'aria di musica ch'è intorno alle macchine, anche quando sono ferme.⁹²¹

L'iperbole dell'immagine della musica – e non del rumore – che circonda le macchine ancora spente evidenzia la forte emozione provata dal viaggiatore nei confronti del *nuovo* e del *funzionale*.

Tuttavia, all'interno del reportage, ad essere assente è l'oggetto simbolo dell'ipermodernità americana: l'automobile. Al contrario di quanto accadeva per la descrizione del transatlantico o del treno, a questo mezzo di trasporto sono dedicate pochissime pagine nonostante il reporter noti come:

Tutta l'America [...] pare un tessuto di strade, un intreccio di arterie [...] Essa dunque, la strada, è solida, compatta, di cemento a asfalto, connaturata ormai alla natura, insita alla terra, stupendamente forte. Tutto ciò ch'è in essa e accanto ad essa è per essa e per le macchine che vi corrono su [...] Ciò esiste, ciò consiste, ciò è perfetto. Il resto ha poco peso. Queste case popolane e borghesi, se l'oscurità della notte le travolge nel nulla, il giorno le risuscita in una luce che non ha promesse d'immortalità.⁹²²

⁹²⁰ IVI, pp. 90-91

⁹²¹ E. CECCHI, *America amara*, p. 1117

⁹²² G.A. BORGESE, *Atlante americano*, p. 91

Durante il viaggio in automobile, lo sguardo sembra essere attratto più da quanto succede al di là del parabrezza che alle forme e alla tecnologia della vettura:⁹²³

Quanto tempo, a una luce rossa fermo il taxi, non guarderà sbigottito dal finestrino le case basse; le mura nude; le finestre senza persiane; le scale esterne e i ballatoi di ferro per gli incendi; l'asfalto e il marciapiede sparsi di cartacce, giornali, barattoli vuoti; e la strada deserta salvi forse pochi monelli che giocano o litigano, e forse un miserabile disteso sul marciapiedi [...] Intanto, lungo l'avenue davanti la quale s'è fermato il taxi, passano ininterrotti a grande velocità, nelle due direzioni, enormi camion e rimorchi carichi di sacchi sbarre lamine.⁹²⁴

L'accumulazione caotica degli elementi che si susseguono oltre il finestrino trasmette al lettore l'euforia provata dal viaggiatore per la velocità con cui la vettura percorre le strade newyorkesi e per la pluralità delle cose nuove che vengono notate.

In un altro passo, durante la traversata degli Stati Uniti da una costa all'altra attraverso la route 66, il reporter si imbatte in un convoglio che trasporta automobili:

Mi ricacciò dentro la parola, con una gomitata. Fuor d'una curva era balzato un treno d'autocarri; ma dapprima neanche si capì cosa fosse, torreggiante e corrusco: un mostro, un levitano, una terrestre Moby Dick. Portava automobili nuove di zecca, verniciate in tutti i colori, e incastellate una sull'altra, a due piani. E un quantità di lampadine azzurre segnalava l'enorme sagoma del carico [...] Il convoglio scivolò via come un guanto, con il ronzio di un gattone che fa le fusa; e si allontanò in un leggero tintinnare di catenelle.⁹²⁵

Il *tricolon in climax* («un mostro, un levitano,⁹²⁶ una terrestre Moby Dick») sottolinea la grandezza, l'orrore ma anche l'ammirazione che l'enorme convoglio suscita nel viaggiatore: esso non solo è un mezzo altamente tecnologico ma, a sua volta, trasporta vetture altrettanto moderne. Nella prima parte, la descrizione segue il movimento confuso dell'occhio che si sposta rapidamente da un dettaglio all'altro, attirato dalla luce riflessa dalla carrozzeria e dai colori lucenti; nella seconda parte invece l'attenzione è rivolta ai rumori che il convoglio in lontananza produce (ronzio,

⁹²³ Cfr. E. ZINATO, *Automobili di carta*, Padova, Padova University Press, 2012, p. 51: «La percezione dello spazio automobilistico costituisce inoltre, a ben guardare, uno dei modi più rilevanti con cui gli intellettuali europei emigrati negli Stati Uniti per l'avvento del nazismo si sono in anteprima confrontati con la nuova realtà socioculturale e antropologica dei consumi di massa».

⁹²⁴ M. SOLDATI, *America, primo amore*, p. 47

⁹²⁵ E. CECCHI, *America amara*, p. 1389

⁹²⁶ Il levitano, descritto nell'Antico Testamento, è un mostro marino di straordinaria forza, nato dal volere di Dio, ma associato al Diavolo. Cfr. *Giobbe, 41*: «Fa ribollire come pentola il gorgo, fa del mare come un vaso di unguenti. Nessuno sulla terra è pari a lui, fatto per non aver paura. Lo teme ogni essere più altero; egli è il re su tutte le bestie più superbe».

tintinnio); infine la similitudine con il guanto sottolinea la perfezione e la grazia con cui il treno procede. Un ultimo aspetto riguarda le associazioni utilizzate per identificare il convoglio: all'inizio esso viene paragonato a bestie leggendarie e indomabili, mentre nella conclusione è accostato ad un «gattone che fa le fusa». Da questo confronto emerge come l'aspetto più spaventoso fosse legato alle dimensioni del treno che turbano a tal punto il viaggiatore e il suo compagno da far temere ad entrambi un incidente mortale: «Sentii nell'immaginazione, tra il fragore dei ferri stritolati, lo scroscio cristallino della nostra bottigliera [...] Giovannino era snervato».⁹²⁷

L'apparente distacco con cui il viaggiatore descrive l'automobile americana è individuabile anche durante la visita all'interno della fabbrica Fordista di Edgewater. Tuttavia, nella descrizione della catena di montaggio, si può notare da un lato la continua presenza di metafore con il mondo animale, dall'altro la rievocazione di Dante e di Wagner,⁹²⁸ autori a tutti gli effetti appartenenti al canone europeo.

Penzoloni ai ganci della cremaglia ruotante, i tre scudi d'acciaio sembrano grandi gusci di crostaceo argentati [...] La larva della nuova automobile, senza fretta e senza sosta, inizia di costì le sue peregrinazioni [...] Nel vero dietro a quei cerchi e a quelle equazioni, c'è posto magari per le poesie della *Vita Nova* e per il secondo atto del *Tristano*.⁹²⁹

Confrontando questo passo con il precedente, emerge con chiarezza la diversa postura con cui il viaggiatore rappresenta le due esperienze: in un caso la struttura del periodo, attraverso il ricorso alla coordinazione per asindeto e all'elencazione, trasmette immediatamente al lettore l'ebbrezza del momento; nell'altro invece i diversi passaggi vengono descritti con ordine, in maniera distaccata. Tuttavia, in entrambi i frammenti testuali, sono presenti metafore e similitudini con il mondo animale che hanno la funzione di evidenziare l'efficienza e l'energia del mondo delle macchine, considerabile, a tutti gli effetti, come una seconda natura, una sorta di evoluzione dal *vecchio* al *nuovo*, passaggio sottolineato anche dal riferimento alla persistenza di Dante e di Wagner all'interno della fabbrica.

All'interno del reportage, si può notare come alla categoria di feticcio non appartengano

⁹²⁷E. CECCHI, *America amara*, p. 1389

⁹²⁸ Il *Tristan und Isolde* è un dramma musicale di Richard Wagner su libretto dello stesso compositore. L'opera è considerata il capolavoro del Romanticismo tedesco e, al contempo, il pilastro della musica moderna per l'uso dell'armonia tonale. Esso si compone di tre atti, il secondo atto si apre con la notte di passione tra i due amanti e si chiude con il tradimento di Melot e il dolore del Re Marke per il comportamento di Tristano.

⁹²⁹IVI, pp. 1141-1142

tutti gli oggetti tecnologici ma soltanto i mezzi di trasporto che rievocano nel viaggiatore un aspetto fondamentale del mito americano, ovvero la frontiera, il nomadismo, la mancanza di legami e la conseguente possibilità di spostarsi liberamente ovvero tutto ciò che ha reso «tutta l’America [...] una formazione provvisoria e carovanesca [...] il più inquieto e formicolante vivaio di quella selvaggia nella quale la vita americana ancora attuffa le radici profonde».⁹³⁰

Analizzando la descrizione di altri oggetti meccanici può essere individuato un discrimine così che se in un primo tempo essi vengono percepiti con entusiasmo, in un secondo momento, quando subentra l’assuefazione al nuovo, all’euforia si sostituisce la noia.

In un’altra vetrina era visibile al pubblico la fabbricazione delle sigarette *Lucky Strike* [...] Ci ho perso davanti ore intere, felice di sentirmi gomito a gomito con ignoti [...] Mi sembrava di essere rinato. Avevo il cuore leggero e senza rimorsi. Nulla mi legava al mio breve ma greve passato [...] Questa vetrina fu tra le cose di New York che mi colpirono di più, le prime settimane. Dopo qualche mese non ci facevo più caso; passavo davanti e mi pareva ridicolo, provinciale che tanta gente ci si fermasse.⁹³¹

Le nuove scoperte non solo vengono viste con scetticismo ma ne viene messa in luce la portata negativa che hanno avuto sui rapporti interpersonali. Un esempio può essere fornito dalla rappresentazione delle tavole calde dove l’impiego delle macchine per la distribuzione delle pietanze impoverisce ulteriormente le già rare interazioni umane; i clienti, soprattutto se donne, consumano con rapidità e solitudine il loro pasto, offrendo al reporter un’immagine di profondo squallore e abbandono.

Ci sono i *Childs*, simili ai *Lyons* di Londra, e altrettanto frequentati, d’ottima organizzazione; che rappresentano il corrispettivo gastronomico dei grandi empori d’oggetti d’uso a cinque o dieci centesimi di dollaro. C’è il tipo *Cafeteria*, dove il cliente si presenta al banco con un vassoio sul quale i cuochi gli scodellano le pietanze che vuole; e col vassoio sulle braccia egli se ne va a mangiare seduto in un cantuccio. Questo tipo è venuto perfezionandosi nell’*Automat*, non molto diffuso. Le pietanze sono disposte, secondo i generi, torno torno alle pareti, in luminose vetrine riscaldate o col refrigeratore. S’introduce una monetina, si ritira la pietanza; e posate e bicchieri sono a disposizione del pubblico in mezzo alla sala.⁹³²

In realtà, converrebbe anche parlare della tristezza e umiliazione della donna

⁹³⁰ E. CECCHI, *America amara*, p. 1203

⁹³¹ M. SOLDATI, *America, primo amore*, pp. 259-260

⁹³² E. CECCHI, *America amara*, p. 1250

americana. Quale inesauribile soggetto di studio, queste signore d'ogni età oltre i trentacinque o quarant'anni che sole solette vengono al ristorante o al *drugstore* [...] preferiscono l'orrida e monotona promiscuità del ristorante economico.⁹³³

Tuttavia, in questa seconda fase, anche i mezzi di trasporto subiscono una risemantizzazione. Uno degli episodi⁹³⁴ cardine del reportage si apre con uno spostamento: il reporter, accompagnato da una donna americana, decide di recarsi per la fine settimana in campagna. Fin dall'*incipit*, il viaggio viene presentato come un evento privo di ogni attrattiva:

Quel giorno, dopo un lunga e nervosa discussione, decidemmo finalmente di tornare a un albergo di campagna, nelle vicinanze di Sloatsburg N.J., dove eravamo stati altre volte. [...] Tre ore di viaggio interminabili. Il paesaggio sempre uguale; i vagoni deserti (quasi tutti gli americani, il week-end, vanno in macchina); il caldo, la polvere; i sedili di velluto rosso pelacchiato, brillanti in zone sghembe e mobili di sole; i canuti, dignitosi e lerci controllori che urlano e deformano i nomi delle stazioni: sembrava di essere condannati a viaggiare avanti e indietro su poche miglia di binario.⁹³⁵

La descrizione riprende, rovesciandoli, numerosi *topoi* del viaggio, presenti in precedenza: il treno non è più il mezzo tecnologico e veloce bensì, attraverso il riferimento ad alcuni dettagli (come il velluto delle poltrone o il personale), ne viene messo in luce il lato vecchio e desueto.

Raggiunta la meta, la coppia, infastidita dal servilismo dell'albergatore, decide di proseguire; ma anche la scelta della destinazione finale non ha nulla di avventuroso: il reporter segue il consiglio del cameriere, dandogli fiducia in virtù della comune origine.

A Sloatsburg il padrone dell'albergo ci accolse con la solita untuosa gentilezza. Era un toscano servile, astuto, corrotto [...] Ma quella volta le gentilezze dell'albergatore ci parvero insopportabili [...] Inventammo lì di non essere venuti per fermarci, ma che volevamo raggiungere prima di notte le colline del Nord [...] Allora un vecchio cameriere piemontese ch'era presente ci parlò della fattoria di un suo paesano, Viglielmo, intorno a Ulster Park. Il vino, disse, era genuino. Si trattava di piemontesi; gli potevamo credere.⁹³⁶

Per questa seconda tratta la coppia decide di noleggiare un'automobile; tuttavia questo cambiamento non innesca alcun effetto positivo. Le caratteristiche del nuovo mezzo

⁹³³ IVI, p. 1249

⁹³⁴ Significativo è anche il titolo dato da Mario Soldati al capitolo in questione: *Week-end*.

⁹³⁵ M. SOLDATI, *America, primo amore*, p. 240

⁹³⁶ IVI, pp. 241-242. Il cameriere, come Mario Soldati, è piemontese.

vengono anticipate dalla figura di un vagabondo il quale, proprio come la Ford, è vecchio, sporco e poco affidabile.

Di faccia a noi, dal marciapiede su cui era sdraiato e pareva un mucchio di cenci, si alzò un vagabondo. Stracciato, sporco, capelli rossi e ricci, occhi turchini, faccia di alcoolizzato, certamente un irlandese: ci venne incontro [...] Bisognava noleggiare una macchina. Lasciammo fare a lui. Si allontanò correndo. Tornò qualche minuto in piedi sul predellino di una vecchia Ford scoperta, inzaccherata e traballante, che poteva far scena in un film di Buster Keaton [...] Appena fuori del villaggio, lasciammo la strada asfaltata; e ci ingaggiammo in una larga scorciatoia attraverso la boscaglia [...] La macchina correva sobbalzando sulle carreggiate di creta indurita.⁹³⁷

Anche la nuova località raggiunta, Ulster Park, è in linea con il resto della narrazione; l'edificio, buio e trascurato, sembra abbandonato: «Una casa di legno, grossa, altra, ma ad un solo piano. Sorgeva solitaria sul sentiero, in mezzo alla brughiera. Le finestre erano buie. Nessun rumore. Pareva disabitata».⁹³⁸ Tuttavia è l'interno a lasciare il viaggiatore sbalordito: le aspettative create nella prima parte del testo dall'enumerazione dei numerosi elettrodomestici subiscono uno scarto nella seconda parte dove viene descritto lo stato di incuria e di sporcizia in cui la cucina versa. Lo stupore del reporter accresce quando egli viene a conoscenza delle origini valdesi della coppia di albergatori.

Mentre ancora parlavo, ci introdusse in casa. Era la cucina: grande, attrezzata modernamente, con fornelli a gas, lavandini smaltati, ghiacciaia elettrica ecc.; ma sporca e mal tenuta. Stoviglie sudice, stracci, piatti pieni di pietanze mezzo incominciate, erano posati un po' dappertutto, sul tavolo di marmo, sulla credenza, sullo scolatoio; e qua e là, alla rinfusa, erano sparsi mazzi d'insalata, cavoli, carote, melanzane, pacchi di pasta. Sembrava che da giorni, da settimane, si cucinasse e si mangiasse senza lavare una stoviglia, e accumulando via via cogli avanzi i cibi freschi. Questo disordine, anzi questa sregolatezza tutta americana nella cucina di una massaia valdese mi stupiva penosamente.⁹³⁹

La narrazione raggiunge il suo apice al momento dell'ingresso nella camera da letto, quando, nel mezzo del letto, viene ritrovato un grosso escremento umano.

Rinchiuso l'uscio, avanzai, trovai a tentoni la cordicella che pendeva nel mezzo,

⁹³⁷ IVI, pp. 244-245

⁹³⁸ IVI, p. 246

⁹³⁹ IVI, p. 248

accesi la luce. La mia compagna diede un urlo e si rifugiò contro di me. «Look, look, over there. Let's go away», mi indicò qualcosa in una direzione e frattanto mi tirava indietro verso l'uscio. Guardai. Un grande letto matrimoniale, di ferro smaltato bianco, preparato, coi cuscini gonfi e senza pieghe, coi lenzuoli ben distesi e rimboccati. Ma sulla coperta di candido picchè c'era un grosso escremento umano.⁹⁴⁰

Nella conclusione, il reporter, riflettendo sulla sua esperienza Oltreoceano e su quanto appena accaduto prende la decisione di lasciare gli Stati Uniti: il rientro in Italia,⁹⁴¹ inizialmente evocato come una ipotesi, durante la notte insonne, diventa una certezza nel sogno quando alla donna americana, percepita come ostile, si sostituisce una figura familiare e amica, allegoria della patria lontana.

Forzatamente, ammirai la valdese. Istintivamente, la compiangevo. Tanto è vero che subito, senza riflettere, le avevo domandato perché non tornasse in Italia. E, credendo di scherzare, aggiunsi che presto, forse prestissimo, sarei tornato io [...] Nell'istante prima di ogni risveglio immaginavo istintivamente di avere al fianco una donna cara e dolce e mia, non quella che d'un tratto rivedevo, anche nel sonno, nemica.⁹⁴²

L'importanza della decisione maturata durante la notte contribuisce a rivalutare l'intero episodio narrato; in particolare, il cambiamento nella percezione dei mezzi di trasporto e l'aumento della presenza di oggetti desueti diventano il sintomo di una trasformazione nell'immaginario del viaggiatore.

Al ruolo della corporeità non funzionale è dedicato lo studio di Francesco Orlando *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura* (1993) nel quale, attraverso la campionatura di costanti nei testi delle maggiori letterature occidentali, viene costruito un albero semantico.

Erano passi svariati da ogni sorta di punti di vista: appartenevano non solo a diversi autori, ma a diversi generi letterari, a diverse lingue, a diverse epoche. Mi provo a ripensare adesso come si combinavano le costanti che mi pareva di trovarci, e che m'inducevano ad accostarli a dispetto di tali e tanti varianti. Direi: era la coincidenza d'una costante di forma – e precisamente di sintassi – con due costanti tematiche, ossia di contenuto connesse fra loro. La forma era quella dell'elenco, più o meno lungo e insistito sia nel suo insieme sia nei suoi membri. La prima delle costanti tematiche consisteva nel fatto che venissero elencate non cose astratte [...] ma *cose* [...] La seconda costante tematica era

⁹⁴⁰ IVI, p. 251

⁹⁴¹ Il titolo di questa sezione di *America, primo amore è Addii*.

⁹⁴² IVI, pp. 250-254

quella decisiva [...] Consisteva nel fatto che tali cose apparissero ogni volta più o meno *inutili o invecchiate o insolite* [...].⁹⁴³

La varietà della casistica schedata ha permesso di evidenziare come gli oggetti di scarto abbiano riportato una impennata, qualitativa e quantitativa, a cavallo tra Sette e Ottocento, ovvero in concomitanza con l'industrializzazione europea:⁹⁴⁴

Si trattava di accorgersi definitivamente della straordinaria fortuna letteraria delle cose inutili o invecchiate o insolite, della predilezione per la rappresentazione di esse rispetto alla rappresentazione di cose utili o nuove o normali, in letteratura. Una predilezione quantitativa e fors'ancora qualitativa incontestabile, almeno da una certa epoca in poi [...] La maggior parte dei testi dove ricorrono le nostre costanti tematiche appartiene, come indicavo alla letteratura degli ultimi due secoli. Uno smisurato scatto storico è infatti da constatare nella frequenza, nello sviluppo, nel numero di tali costanti; ed è databile, con ampiezza, fra tardo Settecento e primo Ottocento.⁹⁴⁵

Gli oggetti, le idee, le concezioni della tradizione, estranei al principio di prestazione sono stati allontanati dalla società, in nome del progresso e dell'innovazione; tuttavia essi tornano in letteratura: il tasso maggiore di questo tipo di immagini nei testi coevi al dominio crescente della razionalità capitalistica diventa il valore di un esemplare ritorno del represso. Orlando, come Debord, riprende il passo iniziale del *Capitale* e lo adatta al contesto postulato:

Pare lecito dire che in quell'epoca, con l'accoglierle in misura tanta aumentata, la letteratura si aprì di preferenza a ciarpame rigettato – prendendo alla lettera l'immagine; se ne fece essa stessa il ripostiglio, come sede di un ritorno del represso antifunzionale [...] Eppure se volessimo trasporre la frase in base al postulato che la letteratura contraddice e sovverte l'ordinamento reale, non avremmo che da sostituire una parola e da invertirne un'altra: ed ecco che cosa otterremmo. «La *letteratura* delle società nelle quali predomina il modo di produzione capitalistico si presenta a un primo sguardo come una immagine raccolta di *antimerci*...»⁹⁴⁶

Secondo Orlando, la letteratura si configura come la sede dello scontro tra due diverse logiche che abitano la psiche umana: la prima, la logica forte, porta l'individuo a riconoscere l'individualità delle cose e a rispettare il principio di non-contraddizione;

⁹⁴³ F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, pp. 3-4

⁹⁴⁴ Convenzionalmente la Prima rivoluzione industriale, copre un arco cronologico che va dal 1760, ovvero l'anno dell'inizio del regno di Giorgio III e il 1830, anno dell'inizio del regno di Guglielmo IV; mentre per la Seconda rivoluzione industriale si fa riferimento dal 1856 (anno del Congresso di Parigi nel quale venne negoziata la fine della Guerra di Crimea) al 1878 (Congresso di Berlino).

⁹⁴⁵ *IVI*, pp. 5-6

⁹⁴⁶ *IVI*, p. 19

mentre la seconda, la logica irrazionale, tende «a generalizzare le somiglianze e addirittura a capovolgere le relazioni [...] domina gli oscuri linguaggi del sogno, del lapsus e del sintomo, ma permea il linguaggio comunicativo».⁹⁴⁷ La letteratura, attraverso la formazione di compromesso, si fa portatrice delle visioni di entrambe le logiche e raccoglie, indipendentemente dagli intenti dell'autorialità, non solo il rimosso dell'autore ma anche del represso, ovvero le voci e le ragioni minoritarie, dominate, rifiutate di un'epoca che vengono rappresentate anche attraverso il ricorso ad allegorie, simboli, metafore, come, appunto, gli oggetti desueti.

Se per noi la letteratura, come sede di ritorno del represso morale e fors'anche razionale, poteva ben dirsi uno spazio riservato al demonio, come sede di un ritorno del represso antifunzionale potrà pure dirsi uno spazio più profondamente ambiguo non solo del ripostiglio del ciarpame, ma anche della immane raccolta di antimerci o della riserva di flora e fauna selvaggi: qualche volta un immaginario ricettacolo dell'oro che era già stato merda, qualche volta un immaginario deposito della merda che era già stata oro.⁹⁴⁸

Applicando lo studio di Orlando al reportage, si potrebbe ipotizzare come lo spostamento dell'attenzione del reporter dal *nuovo* al *non funzionale* sia una reazione non solo alla presenza costante delle merci e della tecnologia ma anche alla loro continua esaltazione da parte dei media.

Confrontando i frammenti testuali in cui compare l'oggetto non funzionale, è possibile individuare alcune costanti: il desueto si colloca sempre in luoghi periferici, isolati, lontani dai centri urbani, si identifica non solo in cose ma anche in figure umane emarginate e, infine, porta il viaggiatore a raggiungere una rivelazione, una verità nascosta dalla fantasmagorica realtà americana.

Oltre all'episodio relativo alla gita a Ulster Park, all'interno del reportage, sono presenti altri due episodi che hanno al centro il tema del desueto: il primo è ambientato ad Ellis

⁹⁴⁷ F. ORLANDO, *Che cosa serve la letteratura?* In [a cura di] D. RAGONE, *Per Francesco Orlando*, Pisa, Edizioni ETS, 2012 p. 10

⁹⁴⁸ IVI, p. 20. Cfr. F. ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973, p. 41: «È proprio sui problemi in questione che la lezione dell'unico testo nel quale Freud ha individuato il ritorno del represso in un linguaggio comunicante, mi è cominciata a sembrare di portata più generale di quanto non appaia a prima vista. Chi ammette che io prenda per buone come letteratura le storielle in cui Freud ha analizzato il motto di spirito, non si sorprenderà troppo che certe grandi linee dell'indagine da lui condotta su questa categoria circoscritta di testi mi sembrino estendibili alla letteratura in generale». Per un approfondimento sull'approccio freudiano di Orlando alla letteratura si vedano i quattro studi del ciclo freudiano, ovvero *Lettura freudiana della «Phédre»*; *Per una teoria freudiana della letteratura*; *Lettura freudiana del «Misanthrope»*; *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*.

Island, mentre il secondo in un giardino zoologico.⁹⁴⁹

Il primo racconto ha al centro la visita ad Ellis Island, isola collocata tra Liberty Island, sede Statua della Libertà, e il porto di Manhattan dove venivano ospitati i migranti respinti e in attesa di essere rimpatriati.

Ellis Island (Ellis Aisland). Questo nome fa tremare milioni di petti. La Statua della Libertà, di bronzo scuro, sorge da un altro scoglio basso, più a levante. Col braccio alzato contro gli altri continenti pare che dica: Qui si passa.⁹⁵⁰

Le parole finali richiamano il verso dantesco «quinci non passa mai anima buona»⁹⁵¹ con il quale Virgilio rilevava come il passaggio del fiume Acheronte fosse riservato soltanto alle anime dannate. Il riferimento alla *Commedia* trova una conferma in un passo successivo nel quale Ellis Island, in virtù della sua ubicazione e del suo scopo, viene paragonata all'Antinferno, termine ultimo di un *tricolon in climax*.

Questo è il vaglio dell'America, il limbo dell'immaginazione: un lazzaretto, un leprosario, un Antinferno. È Ellis Island: non c'è paragone che valga spiegarla. Qui sostano quelli che vorrebbero entrare in America, e non ne hanno diritto, o il diritto è dubbio; e stanno sotto buona guardia finché non l'abbiano provato e siano ammessi allo sbarco. Qui sostano quelli che per forza di legge devono essere espulsi: in attesa d'imbarco. Gli uni sono i «passeggeri»; gli altri i detenuti o deportati.⁹⁵²

Ricostruire il cambiamento del nome dell'isola permette di tracciare l'evoluzione sulla funzione storica:

Isola delle Ostriche o isola del Patibolo, isola del Gabbiano o semplicemente Chiosco: non le sono mancati i nomi, ultimo e meno espressivo di tutti questo di Ellis Island, che le è rimasto ufficialmente e non ricorda nient'altro che il nome del proprietario privato da cui lo Stato la comprò. Ma nei quarant'anni in cui ha fatto da filtro dell'immigrazione in America, un altro nome le è sorto, popolare, patetico, incancellabile, un nome che suona in milioni di petti: l'isola delle Lacrime.⁹⁵³

All'ordine e alla pulizia degli edifici si contrappone la condizione dei detenuti che vengono descritti dal viaggiatore attraverso continui riferimenti ad una corporalità

⁹⁴⁹ I due episodi cui si fa riferimento sono rispettivamente: *Ellis Island* di Giuseppe Antonio Borgese, contenuto in *Atlante americano* e *Morte di una farfalla* di Emilio Cecchi in *America amara*.

⁹⁵⁰ G.A. BORGESE, *Atlante americano*, pp. 207-208

⁹⁵¹ D. ALIGHIERI, *Commedia, Inferno*, III, v. 127

⁹⁵² G.A. BORGESE, *Atlante americano*, p. 208.

⁹⁵³ *IVI*, pp. 208-209

distorta e grottesca che manifesta i sintomi della follia.

Dai pilastri a cui si appoggiano neghittosi e cupi, da tutta la rosa dei venti accorrono, sciamano e avvolgono, assediano la giovane donna, come dannati incontro a chi sa quale messaggero dall'alto [...] Tutta quella furia le schiuma intorno [...] Quali visi! Quali voci! La lingua e i dialetti d'Italia, orridamente intrugliati, gorgogliano come se agonizzassero delirando [...] Uno che pare già pazzo davvero; con gli occhi schizzati di sangue, con le parole che gli si rompono; dà raccapriccio.⁹⁵⁴

La narrazione si conclude in maniera insolita con un appello agli editori italiani affinché «don[ino] buoni libri italiani alla biblioteca di Ellis Island»⁹⁵⁵ e con la descrizione di Manhattan vista dal battello – paragonato all'imbarcazione di Caronte –⁹⁵⁶ che collega le due isole.

Forse New York, navigandosi dalla Baia, può parere un'enorme Venezia, da un battello del Lido? I rosa di Wall Street, se il sole tardo li fa dolci, rammentano il Palazzo Ducale; a sinistra l'Empire Building, già in una ombra vellutata è un campanile. Più vicino, l'aspetto muta. La parete gigante dell'acropoli finanziaria di Wall Street è una mano alzata, inaccessibile. Le sue torri più alte ne sono le dita. New York, miraggio.⁹⁵⁷

Non è solo New York ad apparire come un miraggio, bensì l'intera America, la cui natura instabile la rende impenetrabile a qualsiasi definizione. In questo senso il racconto ambientato al giardino zoologico si configura come un episodio cardine per il disvelamento degli Stati Uniti non solo per la presenza del desueto ma anche perché l'intero episodio può essere interpretato come una allegoria del rapporto tra il viaggiatore e l'alterità.

Come nei frammenti precedenti, il racconto si apre con la descrizione del viaggio (in questo caso verso Sud, da Washington a Charleston): allontanarsi dalla città implica una perdita di euforia, di efficienza, di comodità; a differenza dei precedenti episodi il viaggio viene rappresentato come uno spostamento non solo spaziale ma anche temporale.

Da Washington a Charleston, nel Carolina del Sud, sono circa millecento chilometri, pari a venti ore d'ore d'autobus tutte filate. Gli orari sono comodi;

⁹⁵⁴ IVI, p. 212

⁹⁵⁵ IVI, p. 214

⁹⁵⁶ Cfr. IVI, p. 214: «Non ci sono biglietti e tariffe sul battello di Ellis Island, come sulla barca di Caronte; ci si sale soltanto per dovere o invito».

⁹⁵⁷ IVI, p. 214

gli impianti buoni ed il viaggio abbastanza celere. Ma, nel complesso, è un'impresa come farsi levare tre o quattro denti. Il dentista ha la mano leggera: ciò non esclude che a operazione finita, scendendo le scale, vi sentiate come ad avere avuto una mazzata in testa [...] L'America cambia fisionomia. Sembra che, chilometro dietro chilometro, essa risalga nel proprio passato. Il ferro, il cemento e la pietra cedono al legno. La campagna infoltisce e inselvaticisce. Gradatamente i bianchi diminuiscono ed i neri si moltiplicano.⁹⁵⁸

Il paesaggio, nonostante la presenza di una vegetazione florida, si contraddistingue, ancora una volta, per la presenza di oggetti desueti (come per esempio le bandiere lacere) e rievoca nella mente del viaggiatore le rovine delle antiche città, allegoria, resa esplicita nel testo, dall'immagine del Tempo che passa.

Come se la campagna precipitasse in un immenso scoscendimento, si vedeva lontano, su un basso tavoliere [...] penzolavano e oscillavano sullo sfondo delle tenebre quelli che si sarebbero detti cenci di bandiere, sfrangiati, sfilacciati e di color grigio sporco. Bandiere parevano, specialmente al modo di pendere alla medesima inclinazione, come dalle finestre lungo lo stradale d'una parata. Bandiere tutte stinte, ragnate, senza più stemmi né segni. E se il vento dava un sussulto più forte, allora improvvisamente cambiavano aspetto, e somigliavano a viluppose capigliature di lana o di stoppa che ricadessero dalle conocchie degli alberi, e che dita invisibili e stregate cominciassero a filare [...] Ove il musco è nato fresco, si pensa alle argentee fiorite delle vecce sugli altari del Santo Sepolcro [...] Da lungi, il paese sembra dormire avviluppato nella fluttuosa canizie del Tempo. Per la suggestione concorde del colore pallente e della materia lacera e lanosa, si produce un effetto come di taciturna e druidica malinconia e devastazione.⁹⁵⁹

Lo scenario «da finale d'epopea, con un lamentarsi e borbottare di corni quasi impercettibili, agli estremi confini dell'orizzonte»⁹⁶⁰ è enfatizzato al momento dell'ingresso nei giardini delle Magnolie:⁹⁶¹

La strada verso i giardini delle Magnolie a un certo punto si stacca dalla via maestra, voltando in un sottobosco dove penetra appena la luce azzurrognola. Ai lati, le baracche dei coloni negri non potrebbero essere più misere e verminose; si direbbe ci sia passata la guerra. Alcune di esse, sfondate, drizzano le costole, come carcasse di dromedario. Ma la gente continua ad abitarci, come appare dai cenci appesi al sole.⁹⁶²

⁹⁵⁸ E. CECCHI, *America amara*, p. 1349

⁹⁵⁹ IVI, pp. 1350-1351

⁹⁶⁰ IVI, p. 1351

⁹⁶¹ È il reporter stesso che specifica la natura del Parco. Cfr. IVI, p. 1352: «I giardini delle Magnolie fanno parte d'un feudo della famiglia Drayton, oriunda inglese, che s'insediò nel Carolina acquistandovi terre, intorno al 1670. Nel secolo scorso vi furono importanti piante forestiere: fra esse, la *Camellia Japonica* e la *Azalea Indica* che, sotto le grandi querce ed i cedri, prosperano incredibilmente ed in molte varietà; crescendo a vera dimensione d'alberi, piuttosto, come d'ordinario, che di arbusti e cespugli».

⁹⁶² IVI, pp. 1352-1353

Nonostante la presenza di elementi realistici (per esempio i cenci appesi), i dati coloristici (come la luce azzurrognola) e le metafore del mondo animale (ovvero la carcassa di dromedario) contribuiscono a rendere l'atmosfera del parco surreale a tal punto che esso viene definito «la mascherata d'un balletto».⁹⁶³

La comparsa dell'elemento umano, assente in tutta la prima parte del testo, non contribuisce a rendere più concreto il paesaggio: la lunga enumerazione degli abiti logori e bizzarri delle contadine partecipa alla atmosfera atemporale e fiabesca del luogo.

Le contadine, su per giù, erano arrangiate come quelle brenne di barroccio d'ortolano o pentolaio, alle quali in estate accomodano sulle zampe davanti un grembiule per via dei tafani, e in testa un cappelluccio di paglia con due buchi da infilarci le orecchie. Logori feltri da uomo portati sulle ventitré; spioventi e funebri grondaie da signora anziana, cariche di rose e di pizzi; turbanti alla turca, berretti da ciclista. E vistosi rifiuti d'antiquati guardaroba, rappezzati e raccozzati all'inverosimile: blusette trapunte e scollate, spolverine che chi sa quanti viaggi avevano fatto. Scarpini dal tacco mezzo crollato e ferrati scarponi maschili.⁹⁶⁴

L'onirismo della narrazione raggiunge il suo apice al momento dell'apparizione di uno sciame di farfalle; lo sguardo del reporter è attratto da un insetto in particolare i cui colori gli ricordano quelli dei macaoni italiani.

Le farfalle parevano che si muovessero in un cielo mitologico, non macchiato dal respiro degli uomini; ed anche il lieve oscillare di un gambo o d'una foglia, per una farfalla che vi si posasse, s'iscriveva nella mia attenzione d'un tratto affilato e vibratile, come i viticci e racemi disegnati in un quadro. Un nera farfalla, caudata come i nostri macaoni, screziata di giallo e altre tinte vivaci, era poco men larga d'una mano; e passava d'una all'altra azalea, a volte sostando lungamente e crogiolandosi al sole. Mi riaccostavo a studiarla, appena si fosse di nuovo fermata. Non fuggiva per nulla. A suo agio, mutava fiore, mutava ramo, e io tornavo comodamente a osservare.⁹⁶⁵

La poeticità della scena è brutalmente interrotta dal viaggiatore che, senza rendersene conto, afferra la farfalla e la stritola.

Fu prima d'essermi reso conto di quanto facessi; senza nessuno studio d'astuzia, che m'avrebbe richiamato a me stesso e m'avrebbe fatto astenere. Come per

⁹⁶³ IVI, p. 1353

⁹⁶⁴ IVI, pp. 1353-1354

⁹⁶⁵ IVI, pp. 1354-1355

uno di quegli oscuri colpi di sangue che portano al delitto: e la mia mano ebbe carpita la farfalla, più agevolmente che staccare un bocciuolo. Ho ancora da capire perché lo feci. Per vederla meglio? Per un assurdo desiderio di possesso? O perché invece la farfalla sembrava cosa puramente immateriale? Tenendola, la guardai controvoglia. La mano era tutta macchiata di polline nero, e l'ali sfregiate [...] Strinsi, deliberatamente, fino in fondo. Il sordo crocchiare delle cartilagini, l'ultimo brivido delle ali, quell'affluire di fredda violenza in cima alle mie falangi, per un atto già negato e condannato, sono in me impressioni atrocissime, quasi intollerabili [...] Io mi dicevo che forse se non ci fossi andato era meglio. E me ne tornai pieno di rancore contro me e contro tutti.⁹⁶⁶

L'episodio potrebbe essere letto come una trasfigurazione, in chiave allegorica, dell'intero viaggio Oltreoceano: la prima parte del racconto, con l'accumulazione di elementi stranianti, richiama, pur rovesciandolo, il primo impatto degli Stati Uniti che, per la loro ricchezza di oggetti nuovi e sorprendenti, aveva innescato nel viaggiatore uno *shock* euforico; con l'uccisione della farfalla, simbolo del mito, il reporter riprende consapevolezza di sé e della realtà che lo circonda.⁹⁶⁷

I tre episodi analizzati⁹⁶⁸ si configurano come un punto di non ritorno all'interno del reportage e innescano il desiderio di fare ritorno in patria. Tuttavia proprio l'imminente abbandono dell'America, riporta il viaggiatore all'esaltazione successiva allo sbarco.

Muovendo già, quando uno sguardo da quelle persone, il medesimo sguardo che un attimo prima mi aveva illuminato e provocato rimorso, mi affascinava, ancora una volta, e mi perdeva. Erano occhi americani. Risentivo diversa la mia natura, lontano il mio destino, precaria in quel luogo la mia presenza. Alla precarietà, di nuovo, mi abbandonavo, obliando l'avvenire. Una volta, passeggiando [...] capitai in un quartiere di negri. Fu la medesima ebbrezza. Avevo in tasca un quarto, rimanenza di un dollaro che il mio amico mi aveva prestato. Entra in una botteguccia, compri un pacchetto di Old Gold, 10 centesimi, e un Ivory Soap, 15 centesimi. Uscii a tasche vuote; ma le sigarette e il sapone che stringevo fra le mani mi parevano, non capivo perché, un tesoro.⁹⁶⁹

Il senso di colpa che il viaggiatore prova per l'esistenza precaria che sta conducendo, viene annullato dall'acquisto di oggetti che, pur nella loro banalità, sono in grado di spegnere la gravità dei sentimenti, annientandola nella leggerezza ed eccitazione del consumo: il pacchetto di sigarette e il sapone diventano oggetti feticcio, oggetti magici che si contrappongono alla realtà e innescano un'atmosfera onirica e senza tempo.

⁹⁶⁶ Ivi, pp. 1355-1356

⁹⁶⁷ Per un approfondimento sulla presenza degli animali in Emilio Cecchi Cfr. M. SCHILIRÒ, *L'ideogramma del caos. Animali di Emilio Cecchi* in «Ermeneutica Letteraria», 3/2007, pp. 91-110

⁹⁶⁸ Ovvero: *Week-end* di Mario Soldati, *L'isola delle lacrime* di Giuseppe Antonio Borgese e *Morte di una farfalla* di Emilio Cecchi.

⁹⁶⁹ M. SOLDATI, *America primo amore*, pp. 268-269

Una volta rientrato in patria, nonostante le contraddizioni vissute oltreoceano, il desiderio e il fascino dell'America non si placano.

Ma un luogo amato e lontano è come una salma che dipenda da noi risuscitare, e che chieda continuamente di essere risuscitata: tormenta, distrae, divide la nostra vita; ed assale talvolta in pieno giorno, nell'attenzione delle opere, col fresco reclamante fantasma [...] Il ritorno alla realtà è penoso. Anche se il luogo dove ci pensavamo è meno bello del luogo dove siamo, né vi fummo felici.⁹⁷⁰

L'esperienza americana ha segnato profondamente il reporter il quale si rappresenta scisso tra la volontà di rimare in patria e il desiderio di tornare in America; il riferimento ad elementi corporali e biologici evidenzia la profondità di questa spaccatura.

Ricordare, sia pure tristezze superate, difficilmente rallegra. Si vorrebbe sempre essere: essere stati, mai. E ci ripugna di non poter vivere contemporaneamente in due luoghi, quando l'uno e l'altro vivono nel nostro pensiero, anzi nel nostro sistema nervoso: nel nostro corpo.⁹⁷¹

I sintomi di questo stato vengono riscontrati dal reporter anche in altri due migranti. La prima figura ad essere descritta è quella Pistin, uno scalpellino toscano, partito per gli Stati Uniti e tornato in Italia vent'anni dopo. L'uomo era stato conosciuto dal viaggiatore in giovinezza, tuttavia il giudizio negativo di quel primo incontro viene rovesciato in seguito alla condivisione dell'esperienza oltreoceano che permette al reporter a riconoscere nell'ubriachezza il sintomo di un trauma destinato a non risolversi.

Uno scalpellino, ritiratosi al natio Favaro, sulle prealpi Biellesi, dopo trent'anni in Pennsylvania, ubriacone, tremendo cantore in chiesa e all'osteria, mi era, anni addietro, mentre villeggiavo in quel paese, persona molesta, incomprensibile e perciò quasi antipatica [...] Emigrai anch'io, se pure molto meno a lungo, negli States. Quando tornai, uno sguardo, una parola (*Hallo Pistin. Hallo Mario. How do you do? Fine! How are things going on over there?*), avevamo fatto amicizia.⁹⁷²

Il secondo incontro avviene in terra americana; protagonista del racconto è un contadino di origini lucchesi la cui permanenza oltreoceano è stata resa definitiva da una solida

⁹⁷⁰ IVI, pp. 23-24

⁹⁷¹ IVI, p. 25

⁹⁷² IVI, pp. 27-28

fortuna e dai rapporti famigliari che la hanno legato in maniera pressoché indissolubile a quei luoghi così lontani dalla patria.

Questo episodio si configura come una *contronarrazione* rispetto alla visita alla rozza famiglia italo-americana descritta nei primi capitoli del reportage.⁹⁷³ In quell'occasione, l'incontro era avvenuto in città e si era caratterizzato per la riproposizione di stereotipi e luoghi comuni legati all'Italia che testimoniavano la mutazione avvenuta nei migranti; in questo caso invece non solo la narrazione si svolge nella campagna californiana, uno dei luoghi geograficamente più simili all'Italia nell'immaginario collettivo, ma anche i diversi membri della famiglia esprimono, più o meno consapevolmente, della tradizione italiana.

Il primo elemento, ovvero la somiglianza tra Italia e California, viene smentito all'inizio della narrazione⁹⁷⁴ dove viene messo in evidenza come nella natura americana, al contrario di quella italiana, siano riscontrabili le tracce della meccanizzazione massiccia: nella descrizione in apertura, vengono mescolati insieme elementi tangibili dai sensi (come per esempio la vista delle strade o dei segni della mietitrebbia) ad altri di cui il viaggiatore è venuto a conoscenza attraverso la lettura di giornali e riviste (ovvero lo spopolamento della campagna e l'afflusso di masse nelle città).

Dicono che la California somigli all'Italia, ma io conosco discretamente il mio paese, da Siracusa al Brennero, e non ho mai visto nulla di simile [...] Prima di tutto non c'è gente [...] metà d'essa è accentrata a Los Angeles, a San Francisco e nelle città della Baia che le stanno di faccia. Queste strade nere, tagliano, strane carovaniere, uno strano deserto, giallo in questa stagione [...] E i campi, da gran tempo falciati, le ondulazioni di stipe e ristoppie, hanno una vicenda di luce che mi sarebbe parsa possibile in natura.⁹⁷⁵

Tra i vari aspetti enumerati in apertura di testo, la vista dei mezzi agricoli in azione spinge il viaggiatore a descriverne il meccanismo: l'attenzione nei confronti dei dettagli del processo diventa spia non solo dell'interesse che il lettore italiano poteva avere nei confronti di questo argomento ma anche del fascino che la meccanizzazione esercita sul reporter.

⁹⁷³ Cfr. CAPITOLO 3.1, *Where? La nuova giungla urbana*, p. 171 e seguenti.

⁹⁷⁴ Questo scarto è ancora più significativo se messo in relazione al titolo scelto da Borgese: *Escursione in Italia*.

⁹⁷⁵ G.A. BORGESE, *Atlante americano*, p. 80. La stipe è un termine che in archeologia indica gli oggetti votivi offerti alla divinità e ritrovati in fossi o depositati in aree sacre, talvolta essa designa l'area stessa del ritrovamento; la ristoppia indica invece la parte di grano che rimane nei campi dopo la mietitura.

La macchina tagliatrice miete le spighe, le lega, lascia i manelli ai margini del suo cammino. I lavoranti hindù, coi cappelloni sui visi neri (ora non hanno più turbanti), ammucchiano i manelli. Poi sopravviene la macchina battitrice; il suo asse dentato, a prua, cattura i mucchi, li rovescia su un tappeto rullante che li travolge fin dentro il ventre del congegno, dove un cilindro li schiaccia sverando i chicchi dalla paglia. I chicchi vanno nei sacchi, già stampigliati, che il carro, quasi a intervalli uguali, fa scivolare a terra; la paglia al vento.⁹⁷⁶

Nonostante la presenza delle macchine, la campagna californiana non perde la sua dimensione umana; l'occhio del reporter viene catturato dalla vista di una casa, «bianca come può essere bianco un muro in mezzo a un deserto d'Affrica».⁹⁷⁷ Una volta entrato, il viaggiatore rimane colpito dalla presenza di elementi che testimoniano l'origine italiana della famiglia:

La casa è come tutte le altre: una baracca di legno pulito e intonacato, piena di comodità meccaniche [...] Pure, questi muri magri bastano a reggere ricordi così gravi, così lontani. Appena entrati nel salotto, scende su noi dalla parete, lo sguardo di due vecchi, padre e madre del padron di casa, fissati dal fotografo provinciale in quell'atteggiamento coscienzioso [...] in cui i nostri paesani stavano davanti all'obbiettivo come sotto l'occhio di Dio.⁹⁷⁸

Il ritratto degli antenati accanto agli elettrodomestici testimonia il forte legame che la famiglia continua ad avere con l'Italia; è interessante notare come la novità costituita dalla fotografia venga bilanciata dalla posa dei soggetti raffigurati che «stavano davanti all'obbiettivo come sotto l'occhio di Dio» così che l'oggetto perde ogni connotazione moderna e diventa tradizionale.

Un secondo elemento, spia delle origini famigliari, è costituito dalla lingua della madre in cui i termini inglesi compaiono come prestito adattato; in questo caso il suono della parlata toscana evoca nel viaggiatore l'immagine del primo incontro della coppia, avvenuto nel transatlantico e della proposta di matrimonio, anch'essa capitata in nave.

– Questo l'ha avuto la mia figliola quando s'è battezzato il paese novo (Robbins) e le ragazze hanno fatto la corsa con l'ovo nel cucchiaino, chi correva di più senza romper l'ovo. La mia ha corso bene, e le hanno regalato questo «piccio». È la madre che parla, e tranne il «piccio» – che vuol dire *picture*, quadro – il linguaggio è perfetto, e suona certo quale sonava tant'anni fa quando la povera fanciulla emigrante fu affidata a un povero giovane compagno, ed egli sull'Oceano le «domandò la parola».⁹⁷⁹

⁹⁷⁶ IVI, pp. 85-86

⁹⁷⁷ IVI, p. 81

⁹⁷⁸ IVI, p. 81

⁹⁷⁹ IVI, p. 82

Rispetto alla moglie, il capofamiglia presenta un legame ancora più stretto con le proprie origini in quanto ha conservato memoria non solo della lingua madre ma anche della propria cultura: durante il pranzo, egli recita alcuni versi del poeta toscano Giuseppe Giusti; tuttavia la distanza, geografica e temporale dalla patria ha segnato il ricordo, rendendolo lacunoso.

A farlo apposta fra le notti belle
ci volea fosse in ballo anche la luna...
– Ma poi? Gli altri versi? Che dicono?
Egli cerca un po' in aria; e non trova. Ben lontana è Lucca. Io la vedo sorgere, la città di
santa Zita, come un casto gioiello, dalla sua dolce valle, in un sera lontana di
plenilunio.⁹⁸⁰

La persistenza del pensiero dell'Italia ha ostacolato il completo assorbimento della famiglia all'interno della società americana; questo aspetto emerge con chiarezza dal giudizio che il capofamiglia esprime nei confronti degli Stati Uniti, il quale evidenzia la capacità di chi l'ha formulato di guardare alla realtà che lo circonda con uno sguardo estraneo.

In America, se lei non lo sa, il sale è dappertutto meno che nella testa delle persone [...] – La California è bella – dico rispondendo alla sua domanda se il paese mi piace [...] – Dio nostro! – fa l'altro, l'omino tondo e grosso come un bottaccio, quello di Ponte Buggianese [...] Poi tace un momento, e con voce più bassa, benché niente affatto patetica, continua: – Morire si può in tutti i posti, ma a me mi gusta molto pensare a quei paesi.⁹⁸¹

L'identità italiana della famiglia viene riscontrata anche nella seconda generazione: in particolare, descrivendo la figlia minore della coppia il viaggiatore rileva la somiglianza fisica con alcune figure ritratte da artisti toscani del Rinascimento: «Non so perché, mi pare d'averne viste parecchie come lei sotto le Cinque Lampade, a Firenze; tante ne ho viste, in cotto e in pietra, su cantorie di pulpiti, qualche anche tra le folle quiete del Ghirlandaio».⁹⁸²

I riferimenti al canone italiano si configurano come un *Leitmotiv* all'interno del testo e vengono espressi non solo dai membri della famiglia italo-americana (è il caso dei versi di Giuseppe Giusti) ma anche dal viaggiatore stesso che da un lato vi ricorre per

⁹⁸⁰ IVI, pp. 83-84. Per i versi di Giusti, Cfr. G. GIUSTI, *Versi editi ed inediti*, Firenze, Le Monnier, 1852, p. 232

⁹⁸¹ IVI, pp. 84-85

⁹⁸² IVI, p. 87

spiegare al lettore la realtà, dall'altro perché l'ambiente innesca in lui il ricordo dalla cultura originaria. Un esempio di questo secondo caso può essere individuato nella rievocazione di Giovanni Pascoli di fronte al tramonto californiano: «Io penso al Pascoli, lucchese adottivo e buon conoscitore di gergo italo-americano, come starebbe qui: a questi cibi, a questi vini [...] soprattutto come starebbe a queste loquole, a questo pullulare di pallide memorie e tramontare di nostalgia, ch'è più triste della stessa nostalgia».⁹⁸³

Nella conclusione del brano, il ricordo dell'Italia raggiunge il suo apice: se durante la cena, il capofamiglia riesce a ricordare i versi completi della poesia di Giusti; il viaggiatore, di fronte alla luna, si rivolge alla patria lontana, personificandola.

Le nuove libazioni hanno restituito al padrone la memoria:

A farlo apposta fra le notti belle

Ci volea fosse in ballo anche la luna.

Allora vi lasciano qui: vi davo la buona sera.

La grande distanza dalla Lucchesia al palude di Robbins ha velato il senso e allungato la metrica. Ma non importa [...] Io penso, guardando quel chiarore, ch'esso è già tramontato sulle case d'Italia, su cui già spunta il giorno; e mi rincresce di saperlo. Vorrei che il pensiero di Lei potesse dormire questa notte con me. *Good night, Italy*.⁹⁸⁴

In letteratura, la difficoltà del ritorno in patria da parte del migrante si configura come un *topos* e viene rappresentato attraverso la narrazione del complesso inserimento nella propria realtà d'origine e il ricordo ancora vivido del paese appena lasciato.⁹⁸⁵

Nel racconto dello stato della famiglia italo-americana, si attua uno scarto rispetto alla rappresentazione canonica di questa dissociazione: i riferimenti ad artisti della cultura italiana possono essere interpretati come una fede che il reporter ripone nella tradizione, strumento indispensabile non solo per sondare l'altro e l'altrove ma anche per non perdere la propria identità.

Se la migrazione, raccontata e vissuta dal reporter, si configura come un trauma; la scrittura, sia nella sua componente esplicita che in quella omessa, diventa il sintomo attraverso il quale la violenza dell'esperienza emerge con pienezza.

L'analisi della descrizione degli oggetti ha permesso di tracciare il viaggio sentimentale

⁹⁸³ Ivi, p. 83

⁹⁸⁴ Ivi, p. 87. Nel testo di Giusti si legge: «A farlo apposta, tra le notti belle/ vedute al mondo, questa, a mia sfortuna,/ si potea dir bellissima: le stelle/ erano fuori, tutte, fin a una!/ Se a sciuparmi le tenebre con quelle/ fosse venuta in ballo anco la luna,/ piantavo la novella, e buona sera:/ tiriamo avanti, la luna non c'era».

⁹⁸⁵ Alcuni esempi di questa rappresentazione topica sono presenti in *Galeotto fu il mare* di Edmondo De Amicis. Cfr. L. CEPPARONE, *Gli scritti americani di Edmondo De Amicis*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012

compiuto dal reporter negli Stati Uniti: in una prima fase la tecnologia viene vissuta con euforia e interpretata come un elemento vitale, in un secondo momento, questa fiducia viene meno, come evidenzia la comparsa della componente non funzionale e desueta. Tuttavia, proprio il ricorso, più o meno conscio, ad una rappresentazione estetica come strumento per affermare l'esistenza di una nevrosi, sottolinea lo statuto indicibile della riflessione, innescata nel viaggiatore dall'esperienza americana.

Si sente invece che la gran macchina dell'America funziona benissimo, è viva e vitale, e non si arresterà così presto. Non se ne indovina lo scopo né il futuro, tutto pare orribilmente statico e assurdo, per secoli, si pensa, ci saranno questi sciocchi giornali, per secoli la gente si informerà nelle ferrovie sotterranee, per secoli la gran città divorerà sterilmente uomini e cose; ma nello stesso tempo non si può fare a meno di avvertire un tono vitale cioè positivo, indubitabile [...] Riconoscimento amaro e sconcertante per il moralista, per l'esteta e in genere per ogni persona di buon senso.⁹⁸⁶

Il moralista, l'esteta e la persona di buon senso vengono individuate come le sole categorie ad aver maturato la consapevolezza delle conseguenze che il sistema americano ha per l'uomo e, tuttavia, non sono in grado di agire sulla società: essi vedono nel presente i segni della catastrofe futura in virtù della loro formazione; ma, proprio in quanto umanisti, si collocano ai margini dell'azione sociale. Infatti, la condizione necessaria per appartenere al nuovo mondo è quella dell'essere commerciabile; non è un caso quindi che, i riferimenti al canone italiano includano Giuseppe Giusti e il Ghirlandaio, artisti che difficilmente possono essere resi appetibili alla massa al contrario degli autori *mainstream* (come Dante e Wagner) per i quali è ancora possibile un posto nella fabbrica fordista.

⁹⁸⁶ A. MORAVIA, *Stati Uniti*. 1936, pp. 133-134

BIBLIOGRAFIA (Ordine Alfabetico)

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- BORGESSE Giuseppe Antonio, *Atlante americano*, Firenze, Vallecchi, 2007
- CECCHI Emilio, *America amara* in CECCHI Emilio, *America amara in Saggi e viaggi*, Milano, Mondadori, 1997, pp.
- MORAVIA Alberto, *Stati Uniti. 1936* in MORAVIA Alberto, *Viaggi. Articoli 1930-1990*, Milano, Bompiani, 1994, pp.
- SOLDATI Mario, *America primo amore* in SOLDATI Mario *America e altri amori*, Milano, Mondadori, 2011

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ABRUZZESE Alberto, *Forme estetiche della società di massa. Arte e cultura*, Venezia, Marsilio, 2011
- AGAMBEN Giorgio, *Nel mondo di Odradek* in *Stanze*, Torino, Einaudi, 1993
- ALFONSI Ferdinando, *Alberto Moravia in America. Un quarantennio di critica*, Catanzaro, Carello, 1986
- ALIMENTI Giulio, *La verità sull'America* in «La Stirpe», Maggio, 1930, pp. 235-240
- ANDERSON Paul Y., *Wanted: A Mussolini* in «Nation», 6 Giugno 1932, pp. 9-10
- ANDREAZZA Fabio, *Identificazione di un'arte. Scrittori e cinema nel primo Novecento italiano*, Roma, Bulzoni Editore, 2008
- ARESE Francesco, *Viaggio nelle praterie e nell'interno del Nord America, 1837-1838*. Torino-Roma, L. Roux e C. Editori, 1894
- ARISTARCO Guido, *Il cinema fascista. Il prima e il dopo*, Bari, Dedalo, 1996
- ARSLAN Wart, *Cinema e arte* in «La Cultura», Roma, 1926, Volume VI, Numero 2, pp. 93-94
- ASOR ROSA Alberto, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Einaudi, 1988
- ASOR ROSA Alberto, *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983
- ASHTON Dore, *L'arte moderna tra le due rive dell'Atlantico: Italia e America a confronto* in [a cura di] CHIARENZA Carlo, VANCE William L., *Immaginari a confronto. I rapporti culturali tra Italia e Stati Uniti. La percezione della realtà fra stereotipo e mito*, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 127-140

- BALDI Valentino, *Il sole e la morte. Saggio sulla teoria letteraria di Francesco Orlando*, Macerata, Quodlibet, 2015
- BALDINI Anna, *Da Marx a Bourdieu. Materialismo storico e teoria della pratica* in «Moderna», 1/2008, pp. 13-23
- BANTI Mario Alberto, *L'età contemporanea. Dalle rivoluzioni settecentesche all'imperialismo*, Roma-Bari, Edizioni Laterza, 2009
- BARATTA Giorgio, *Antonio Gramsci in contrappunto. Dialoghi con il presente*, Roma, Carocci, 2007
- BARATTA Giorgio, *Le rose e i quaderni. Il pensiero dialogico di Antonio Gramsci*, Roma, Carocci, 2003
- [a cura di] BARATTA Giorgio, LIGUORI Guido, *Gramsci da un secolo all'altro*, Roma, Editori Riuniti, 1999
- [a cura di] BARATTA Giorgio, CATONE Andrea, *Antonio Gramsci e il "progresso intellettuale di massa"*, Milano, Unicopli, 1995
- BARBERA Alberto, TURIGLIATTO Roberto, *Leggere il cinema*, Milano, Mondadori, 1978
- [a cura di] BARENGHI Mario, LANGELLA Giuseppe, TURCHETTA Gianni, *La città e l'esperienza del moderno*, Pisa, Edizioni ETS, 2012
- BAROLI Marc, *Le train dans la litterature française*, Parigi, Éditiones N.M, 1964
- BARTHES Roland, *La morte dell'autore* in BARTHES Roland, *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 51-56
- BARTHES Roland, *Miti d'oggi*, Milano, Lerici Editore, 1966
- BARZINI Luigi, *Nuova York*, Milano, Giacomo Agnelli, 1931
- BATTISTINI Andrea, *Ancora su Pavese e il «grande laboratorio» della letteratura americana* in «Critica Letteraria», 4/2002, pp. 831-855
- BELTRAMI Giacomo Costantino, *La découverte des sources du Mississippi et de la Rivière Sanglante*, Nouvelle-Orleans, Imprimé par Benj. Levy n. 86 Rue Royal, 1824
- BENJAMIN Walter, *L'opera d'arte nel tempo della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2011
- BENJAMIN Walter, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, Torino, Einaudi 2011
- BENJAMIN Walter, *I passages di Parigi*, Torino, Einaudi, 2000
- BENUSSI Cristina, *Moravia, lo stile, lo spazio, la città* in «Poetiche», 1-2/2008, pp. 133-148
- BENVENUTI Giuliana, *Il viaggiatore come autore. L'India nella letteratura italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2008
- BERARDINELLI Alfonso, *L'esteta e il politico*, Torino, Einaudi, 1986
- BERGSON Henri, *Saggio sui dati immediati della conoscenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 1964
- BERNARDI Luigi, *Letteratura e rivoluzione in Gramsci*, Pisa, Editrice Tecnico Scientifica, 1973

- BERNARDI Sandro, *L'avventura del cinematografo, storia di un'arte e di un linguaggio*, Venezia, Marsilio, 2007
- BERTOLOTTI Silvia, *La rosa dell'esilio. Giuseppe Antonio Borgese dal mito europeo all'utopia americana*, Trento, Fondazione Museo Storico del Trentino, 2013
- BERTOLUCCI Attilio, *Le stesse rane ascoltata da Virgilio* in «Il Giorno», 8 dicembre 1974
- BETRÒ Maria Carmelo, *Racconti di viaggio e di avventura dell'antico Egitto*, Paideia, Brescia, 1990
- BIAGI Enzo, *Storia del fascismo*, Firenze, Sadea-Della Volpe, 1964
- BOBBIO Norberto, *Cultura e fascismo*, Torino, Einaudi, 1973
- BONI Livio, *Gramsci et la psychanalyse. Sur les traces d'une réception fragmentaire dans les Cahiers de prison* in «Cliniques méditerranéennes», 75/2007, pp. 247 - 258
- BONI Livio, *Gramsci et la psychanalyse. Sur les traces d'une réception fragmentaire dans les Cahiers de prison* in «Cliniques méditerranéennes», 75/2007, pp. 313 - 326
- BORGESSE Giuseppe Antonio, *Lettere a Mussolini*, Palermo, Navarra, 2013
- BORGESSE Giuseppe Antonio, *La città assoluta*, Milano, Mondadori, 1962
- BORGESSE Giuseppe Antonio, *Building a bridg by which Italians can became Americans* in «Il Mondo. An Italian Daily with American Ideals», New York, 15 Ottobre 1940
- BOTTIGLIERI Nicola, *Camminare scrivendo, il reportage narrativo e dintorni*, Cassino, Università degli Studi di Cassino, 2001
- BRIA Pietro, ONEROSO Fiorangela, *La bi-logica fra mito e letteratura. Saggi sul pensiero di Ignacio Matte Blanco*, Milano, F. Angeli, 2004
- BRODERSEN Momme, *Walter Benjamin. Bibliografia critica generale (1913-1983)*, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, 1984
- BRUGNOLO Stefano, *Desiderio e ritorno del represso nella teoria di Francesco Orlando* in «Between», 5 maggio 2013, pp. 1-20
- BRUNETTA Gian Piero, *Guida alla storia del cinema italiano*, Roma, Einaudi, 2003
- BRUNETTA Gian Piero, *Storia del cinema mondiale*, Roma, Einaudi, 1999
- BUCCINI Stefania, *Il dilemma della grande Atlantide. Le Americhe nella letteratura italiana del Settecento e del Primo Ottocento*, Napoli, Loffredo, 1990
- BUSSONE Adriano, *Pavese e Moravia in America* in «Sincronie», 15/2004, pp. 25-30

- CACCIA Antonio, *Europa e America, scene della vita dal 1848 al 1850*, Monaco, G. Franz, 1850

- CADOT Michel, *L'étude des images* in «La recherche en littérature générale et comparée en France. Aspects et problèmes», 1983
- CALABRESE Stefano, *Retorica del linguaggio pubblicitario*, Bologna, Archetipo Libri, 2008
- CALVINO Italo, *Mondo scritto e mondo non scritto*, Milano, Mondadori, 2008
- [a cura di] CAPOFERRI Federica, PREBYS Porzia, *Atti. Alberto Moravia e l'America*, Roma, S.N, 2012
- CAPRA Giuseppe, *Le città della Federazione Nord-Americana*, Roma, Reale Società Geografica, 1916
- [a cura di] CAPUZZO Paolo, SCHIRRU Giancarlo, VACCA Giuseppe, *Studi gramsciani nel mondo. Gli Studi culturali*, Bologna, Il Mulino, 2008
- CARABBA Claudio, *Il cinema del Ventennio*, Firenze, Vallecchi, 1974
- CARDUCCI Nicola, *Gli intellettuali e l'ideologia americana nell'Italia letteraria degli anni Trenta*, Manduria, Lacaita Editore, 1973
- CASTRONOVO Valerio, *La stampa italiana dall'Unità al Fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 1970
- CECCHI Emilio, *Le vie della città. Documenti di vita americana*, Venezia, Amos, 2004
- CECCHI Emilio, CONTINI Gianfranco, *L'onestà sperimentale*, Milano, Adelphi, 2000
- CECCHI Emilio, *Messico* in E. CECCHI, *Saggi e viaggi*, Milano, Mondadori, 1997, pp.547-692
- CECCHI Emilio, *Bernard Berenson* in [a cura di] G. GRANA, *Letteratura italiana. I critici*, vol. V, Milano, Marzorati, 1987, pp. 3331-3339
- CEPPARRONE Luigi, *Gli scritti americani di Edmondo De Amicis*, Bergamo, Rubbettino Editore, 2012
- CESERANI Remo, *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011
- CESERANI Remo, *Treni di carta*, Milano, Bollati Boringhieri, 2002
- CESERANI Remo, *Lo straniero*, Roma-Bari, Laterza, 1998
- [a cura di] CHAMBERS Ian, *Esercizi di potere. Gramsci, Said e il postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2006
- [a cura di] CHEMOTTI Saveria, *Il mito americano. Origine e crisi di un modello culturale*, Padova, Cleup, 1980
- CHIAPPELLI Ugo, *Cinematografo per il popolo* in «La Stirpe», Ottobre 1938, pp. 305-306
- CHIARINI Luigi, *Cinematografo*, Roma, Cremonese, 1935
- CHIAROTTO Francesca, «Gruppo di scolaretti scappati da un collegio gesuitico». *Il futurismo e i movimenti culturali d'inizio secolo nell'analisi di Gramsci* in «Transalpina», 12/2009, pp. 153-168
- CIARLATINI Franco, *Roma-Nuova York e ritorno, tragedie dell'americanismo*, Milano, G. Agnelli, 1934

- CLERICI Luca, *Viaggiare e raccontare* in [a cura di] L. CLERICI, *Scrittori italiani di viaggio. 1700-1861*, Milano, Mondadori, 2008, pp. IX-XXVIII
- CLERICI Luca, *Il viaggiatore meravigliato*, Milano, Il Saggiatore, 1999
- CODELUPPI Vanni, *Il potere della marca. Disney. McDonald's, Nike e le altre*, Milano, Bollati Boringhieri, 2001
- COLOMBANI Paul, *Prezzolini et les Etats-Unis à travers son «Diario» in «Italiens»*, 5/2011, pp. 99-114
- CONTINI Gianfranco, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei. Con un'appendice su testi non contemporanei*, Firenze, Le Monnier, 1947
- CORTI Maria, *La città come luogo mentale* in «Strumenti critici», Gennaio 1993, pp. 1-18
- CROCE Benedetto, *Problemi di Estetica*, Roma-Bari, Laterza, 1966
- CROCE Benedetto, *Il fascismo come pericolo mortale* in *Scritti e discorsi politici (1943-1947)*, Roma-Bari, Laterza 1963, pp. 15-23

- [a cura di] D'AMARO Sergio, S. RITROVATO Salvatore, *Carlo Levi e la letteratura di viaggio nel Novecento. Tra memoria, saggio e narrativa*, Foggia, Grendi, 2003
- [a cura di] D'ATTORRE Pier Paolo, *Nemici per pelle. Sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, Milano, Franco Angeli, 1991
- D'ESCOPIO Francesco, *Francesco Jovine scrittore molisano*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994
- D'AMICO Silvio, *Scoperta dell'America cattolica*, Firenze, Bemporad, 1927
- D'AMORA Ferdinando, *Gente dell'altro mondo. Gli americani più interessanti d'oggi*, Milano, Treves, 1918
- D'ANNUNZIO Gabriele, *La preghiera di Sernaglia* in G. D'ANNUNZIO, *Prose di ricerca*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 593-599
- D'ANNUNZIO Gabriele, *All'America in armi*, in G. D'ANNUNZIO, *Tutte le poesie*, Roma, Newton Compton, 1995, pp. 573-577
- D'ANTUONO Nicola, *Gramsci: dall'autobiografia ai ricordi* in [a cura di] MANGO Achille, *La cultura italiana negli anni '30-'45. Omaggio ad Alfonso Gatto*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1984, pp. 303-319
- D'ORSI Angelo, *La cultura a Torino tra le due guerre*, Torino, Einaudi, 2000
- DALL'OSSO Claudia, *Voglia d' America. Il mito americano in Italia tra Otto e Novecento*, Roma, Donzelli Editore, 2007
- DAMIANI Claudia, *Mussolini e gli Stati Uniti. 1922-1935*, Bologna, Cappelli Editore, 1980
- DANZI Guglielmo, *Europa senza Europei?* Roma, Editori Riuniti, 1935
- DE AMICIS Edmondo, *La carrozza di tutti*, Torino, Viglongo, 1980
- DE AMICIS Edmondo, *Sull'Oceano*, Milano, Treves, 1889

- DE GRAZIA Victoria, *L'impero irresistibile. La società dei consumi americana alla conquista del mondo*, Roma, Torino, Einaudi, 2005
- DE JAUCOURT Louis, *Voyageur* in [a cura di] D. DIDEROT e M. D'ALAMBERT, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Genève, Chez Pellet Imprimeur-Libraire, 1779, pp. 842-843
- DE PASCALE Gaia, *Scrittori in viaggio. Narratori e poeti italiani del Novecento in giro per il mondo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001
- DE RITIS Beniamino, *La terza America*, Firenze, Sansoni, 1937
- DE ROBERTIS Giuseppe, *Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1962
- DE SETA Ilaria, *Autoesilio americano e World Republic nei diari inediti di Giuseppe Antonio Borgese* in [a cura di] N. DI NUNZIO, F. RAGNI, «Già fin troppe volte esuli». *Letteratura di frontiera e di esilio*, Perugia, Università di Perugia, 2014, pp. 23-38
- DE TOCQUEVILLE Alexis, *Scritti politici di Alexis de Tocqueville*, Torino, Utet, 1968
- DEL DIN Guido, *L'episteme moderna secondo Foucault* in in [a cura di] PIAIA Gregorio, MANOVA Iva, *Modernità e progresso*, Padova, Cleup, 2014, pp. 375-391
- DEBENEDETTI Giacomo, *Al cinema*, Venezia, Marsilio, 1983
- DEBENEDETTI Giacomo, *Il romanzo italiano del Novecento*, Milano, Garzanti, 1972
- DEBORD Guy, *La società dello spettacolo*, Milano, Baldini&Castoldi, 1997
- DELEUZE Gilles, *Il bergsonismo*, Feltrinelli, Milano, 1983
- DESIDERI Fabrizio, *La porta della giustizia. Saggi su Walter Benjamin*, Pendragon, Bologna, 1995
- DI SCALA Spencer M., *I cittadini e la burocrazia negli Stati Uniti e in Italia: una modesta proposta* in [a cura di] CHIARENZA Carlo, VANCE William L., *Immaginari a confronto. I rapporti culturali tra Italia e Stati Uniti. La percezione della realtà fra stereotipo e mito*, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 171-187
- DIGGINS John Patrick, *L'America, Mussolini e il Fascismo*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1982
- DIONISOTTI Carlo, *Geografia e Storia della letteratura italiana*, Torino, 1967
- DOMENICHELLI Mario, *Edward Said, Antonio Gramsci: razionalità occidentale, egemonia culturale, orientalismo, imperialismo, materialismo e critica* in «Moderna», 1/2008, pp. 61-86
- DOTTORELLI Adriana, *Viaggio in America*, Roma, L'Eroica, 1933
- [a cura di] DUCCI Lucia, LUCONI Stefano, PRETELLI Matteo, *Le relazioni tra Italia e Stati Uniti. Dal Risorgimento alle conseguenze dell'11 settembre*, Roma, Carocci, 2012
- ECO Umberto, *Il superuomo di massa*, Milano, Bompiani, 2001

- ECO Umberto, *Il mito americano di tre generazioni antiamericane* in [a cura di] CHIARENZA Carlo, VANCE William L., *Immaginari a confronto. I rapporti culturali tra Italia e Stati Uniti. La percezione della realtà fra stereotipo e mito*, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 15-28
- ELKANN Alain, *Vita di Alberto Moravia*, Milano, Bompiani, 1990
- EVOLA Julius, *Rivolta contro il mondo moderno*, Roma, Edizioni Mediterranee, 2006

- FABRIS Giampaolo, *La pubblicità. Teoria e prassi*, Milano, Franco Angeli, 2002
- FALCETTO Bruno, *Mutare visuali* in M. Soldati, *America e altri amori*, Milano, Mondadori, 2011, pp. IX-LIX
- FASANO Pino, *Il mito americano di Cesare Pavese* in «Italice», 2-3/2008, pp. 295-310
- FERLITA Salvatore, *È l'io la vera finestra di Mario Soldati* in «Civiltà italiana. Pubblicazioni dell'Associazione Internazionale Professori d'Italiano», 5-2009, pp. 161-166
- FERNANDEZ Dominique, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia, 1969
- FERRERO Guglielmo, *Fra i due Mondi*, Milano, Treves, 1913
- FERRERO Leo, *Perché l'Italia abbia una letteratura europea* in «Solaria», 1/1928, p. 32-40
- FERRI – PISANI Camille, *Lettres sur les Etats-Unis d'Amerique*, Parigi, L. Hachette et C.ie, 1862
- FERRONI Giulio, *Profilo storico della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 2004
- FIORAMANTI Marco, *Conversazioni sull'arte contemporanea*, Roma, Edizioni Conoscenza, 2013
- FIORAMANTI Marco, *La fotografia. Questione di sensibilità* in «Articolo 33», 4-5/2010, pp. 57-62
- FITZGERALD Francis Scott, *Il grande Gatsby*, Milano, Mondadori, 2013
- FOUCAULT Michel, *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 2009
- FOUCAULT Michel, *Che cos'è un autore?* in FOUCAULT Michel, *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1984, pp. 1-21
- FRACCAROLI Arnaldo, *New York, ciclone di genti*, Milano, Treves, 1928
- FRANCHI Raffaello, *Piero Gobetti* in «Solaria», 1/1926, p. 3
- FRANCONI Gianni, *Per la storia de «I quaderni dal carcere»* in [a cura di] FERRI Franco, *Politica e storia in Gramsci*, Roma, Editori Riuniti, 1977, pp. 369-394
- [a cura di] FRANZINA Emilio, SANFILIPPO Matteo, *Il fascismo e gli emigrati. La parabola dei Fasci italiani all'estero. 1920-1943*, Roma-Bari, Laterza, 2003
- FRANZINI Elio, *L'estetica del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1995
- FREUD Sigmund, *Feticismo* in *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 487-497

- FRIEDMAN Walter A., *Birth of Salesman. The transformation of Selling in America*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2004
- FUSILLO Massimo, *Feticci*, Bologna, Il Mulino, 2012

- GARDINI Carlo, *Gli Stati Uniti, Ricordi*, Bologna, Zanichelli, 1887
- GARLANDA Federico, *La nuova democrazia americana. Studi e applicazioni*. Roma, Società Editrice Laziale, 1891
- GAVAGNA Riccardo, *Benjamin in Italia. Bibliografia italiana*, Firenze, Sansoni, 1982
- GERBI Antonello, *La disputa del Nuovo mondo*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1983
- GERBI Antonello, *La natura delle Indie nuove*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975
- GEYMONAT Ludovico, *Storia del pensiero filosofico e scientifico*, Milano, Garzanti, 1971
- GHELLI Francesco, *Nell'impero dei consumi. Scrittori europei in viaggio negli Stati Uniti 1930-1986* in «Allegoria», 58/2008, pp. 143-171
- GHELLI Francesco, *Letteratura e pubblicità*, Roma, Carocci, 2005
- GIANMMARCO Marilena, *Sguardo dell'altro e percezione artistico-letteraria in alcuni viaggiatori del primo novecento* in «Carte di viaggio», 3/2010, pp. 63-73
- GIACOSA Giuseppe, *Gli Italiani a New York e a Chicago* in «Nuova Antologia», 40/1892, pp. 619-640
- GIACOSA Giuseppe, *Impressioni d'America*, Milano, Cogliati, 1908
- GIARTOSIO Tommaso, *L'America nell'anima* in «Quaderni 1», 97/1997, Roma, Fondo Alberto Moravia, pp. 89-99
- [a cura di] GINZBURG Alessandra, LOMBARDI Riccardo, *L'emozione come esperienza infinita*, Milano, F. Angeli, 2007
- GOBETTI Piero, *Illuminismo* in «Il Baretto», 23 Dicembre 1924, p. 1
- GOETHE Johann Wolfgang, *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori, 1983, pp. 371-374
- GUGLIEMINO Salvatore, GROSSER Hermann, *Il sistema letterario*, Milano, Principato, 2002
- GRAMSCI Antonio, *Quaderni del carcere*, Torino, Einaudi, 1975
- GRAMSCI Antonio, *Lettere dal carcere*, Torino, Einaudi, 1975
- GRAMSCI Antonio, *Lo stato operaio* in «Ordine nuovo», 1 Maggio 1919, p.1
- GRILLANDI Massimo, *Mario Soldati*, Firenze, La Nuova Italia, 1967
- GUNDLE Stephen, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa. 1943-1991*, Firenze, Giunti, 1995
- GUIDUCCI Armanda, *Il mito Pavese*, Firenze, Vallecchi Editore, 1967

- HARVEY David, *La crisi della modernità*, Milano, Il Saggiatore, 2010

- HAZARD Paul, *Les collége de jeunes filles en Amérique. Bryn Mawr* in «Revue des Deux Mondes», 1 Marzo 1931
- HOFSTADTER Richard, *Società e intellettuali in America*, Torino, Einaudi, 1968
- HUNTINGTON Samuel P., *Lo scontro delle civiltà e il nuovo ordine mondiale*, Milano, Garzanti, 2000
- HUYSMANS Karl, *Controcorrente*, Milano, Rusconi, 1972
- IACOLI Giulio, *La percezione narrativa dello spazio*, Roma, Carocci, 2008
- IEVA Saverio, *La cultura americana nella critica di Pavese. Mito positivo, mito negativo* in «Italies», 5/2001, pp. 155-166
- ISNIEGHI Mario, *Le guerre e gli italiani, parole, immagini, ricordi. 1848-1945*, Bologna, Il Mulino, 2005
- ISNIEGHI Mario, *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza, 1997
- IVANOV Vjačeslav Vsevolodovič, LOTMAN Jurij Michajlovič, TOPOROV Vladimir Nikolaevič, USPENSKIJ Pëtr Dem'janovič, *Tesi sullo studio semiotico della cultura*, Parma, Pratiche, 1980
- IZZO Lucio, *L'influenza della letteratura americana sui generi minori in Italia nella seconda metà del ventesimo secolo* in «Italies», 5/2001, pp.255-276
- KAPUSCINSKI Ryszard, *Il cinico non è adatto a questo mestiere. Conversazioni sul buon giornalismo*, Roma, E/O, 2002
- KERN Stephen, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1983
- KOCH Gertrud, *Cosmos in film. On the concept of space in Walter Benjamin's "Work of art" essay*, in «Qui parle», 2/1992, pp. 61-72
- KOVEN Steven G., GÖTZKE Frank, *American Immigration Policy. Confronting the Nation's Challenges*, New York, Springer, 2010, p. 132
- LA BELLA Vincenzo, *Le miserie dell'emigrazione. Gli italiani a New York* in «La Domenica del Corriere», 29 Gennaio 1905
- LACAN Jacques, *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974
- LAMBROSO Cesare, *L'uomo delinquente*, Milano, Hoepli, 1876
- [a cura di] LANCHESTER Fulco, SERRA Teresa, *Et si omnes. Scritti in onore di Francesco Mercadante*, Milano, Giuffrè, 2008
- LARKOSH-LENOTTI Christopher, *On Gramsci, "Epistemic Interference" and the possibilities of Sud-Alternity* in «Annali di Italianistica», 24/2006, pp. 311-326
- LASSWELL Harold D., *The Structure and Function of Communication in Society. The Communication of Ideas*, New York, Institute for Religious and Social Studies, 2006

- LEARS Jackson T., *Fables of Abundance. A cultural History of Advertising in America*, New York, Basic Books, 1994
- LEED Eric J., *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, Bologna, Il Mulino, 1992
- LEERSSEN Joep, *Dalla Letterature comparata agli Studi europei. Lo studio del discorso sulla nazionalità*, in «I Quaderni di Gaia», 1997, n. 8, pp. 55-67
- [a cura di] LEERSSEN Joep, SYNDRAM Karl Ulrich, *Europa Provincia Mundi. Essays in comparative literature and European studies offered to Hugo Dyserinck on the occasion of his sixty-fifth birthday*, Amsterdam, Rodopi, 1992
- LEVI Carlo, *Cristo si è fermato ad Eboli*, Torino, Einaudi, 1990
- LEWIS Sinclair, *Babbitt*, Milano, Corbaccio, 1932
- LICATA Glauco, *Storia del Corriere della Sera*, Milano, Rizzoli, 1976
- LIGUORI Guido, *Gramsci conteso. Storia di un dibattito. 1922-1996*, Roma, Editori Riuniti, 1996
- LOMBARDO, *La critica italiana sulla letteratura americana* in «Studi americani», 5/1959, pp. 9-49
- LORENZINI Niva, *Tecniche di divagazione e di erranza nella narrativa contemporanea* in «Studi Novecenteschi», 2/2005, pp. 115-123
- LUCCHETTI Marco, *101 storie su Mussolini che non ti hanno mai raccontato*, Roma, Newton Compton, 2012
- LUDWIG Emil, *Colloqui con Mussolini*, Milano, Mondadori, 1932
- LUPERINI Romano, *L'intellettuale in esilio* in [a cura di] N. DI NUNZIO, F. RAGNI, «Già fin troppe volte esuli». *Letteratura di frontiera e di esilio*, Perugia, Università di Perugia, 2014, pp.17-22
- LUPERINI Romano, *La teoria marxista e materialista negli anni della sua crisi* in «Moderna», 1/2008, pp. 135-140
- LUPERINI Romano, *Il Novecento*, Torino, Loescher Editore, 1991, pp. 47-86
- LUPERINI Romano, *Gli intellettuali di sinistra e l'ideologia della ricostruzione nel dopoguerra*, Roma, Edizioni di Ideologie, 1971
- [a cura di] LUSSANA Fiamma, PISSARELLO Giulia, *La lingua/le lingue di Gramsci. Scrittura, riscritture. Letture in Italia e nel mondo*, Rubettino, Soveria Mannelli, 2008
- LUTI Giorgio, *La letteratura nel ventennio fascista. Cronache letterarie tra le due guerre 1920-1940*, Scandicci, La Nuova Italia, 1995
- LUZZANA CARACI Ilaria, *Cultura e reminiscenze classiche nei primi stereotipi americani* in «Il Veltro», 1-2/2000, pp. 7-15

- MAHR Johannes, *Eisenbahnen in der deutschen Dichtung*, Monaco, W. Fink, 1982
- MALAPARTE Curzio, *La pelle*, Milano, Mondadori, 1978

- MANGONI Luisa, *Rivoluzione passiva* in [a cura di] RICHINI Carlo, MANCA Eugenio, MELOGRANI Luisa, *Gramsci. Le sue idee nel nostro tempo*, Roma, Editrice L'Unità, 1987, pp. 129-130
- MARAZZI Martino, *Little America*, Milano, Marcos y Marcos, 1997
- MARFÈ Luigi, *Esercizi di geocritica. Poetiche della letteratura di viaggio italiana contemporanea (1946-2008)* in «La modernità letteraria», 2/2009, pp. 19-30
- MARFÈ Luigi, *Oltre la "fine dei viaggi". I resoconti dell'altrove nella letteratura contemporanea*, Firenze, Olschki, 2009
- MARGADONNA Ettore Maria, *Commiato di Charlot* in «Il Baretto», 11-12/ Novembre-Dicembre 1927
- MARINO Giuseppe Carlo, *L'autarchia della cultura. Intellettuali e fascismo negli anni Trenta*, Roma, Editori Riuniti, 1983
- [a cura di] MARTELLI Sebastiano, *Il sogno italo-americano*, Napoli, CUEN, 1998
- MARTELLI Sebastiano, *Oceano/mondo. Acque e terre nella letteratura dell'emigrazione transoceanica* in «Misure critiche», 2/2002, pp. 139-149
- MARTINI Fausto Maria, *Si sbarca a New York*, Roma, Salerno Editrice, 2008
- MARX Karl, *Il capitale*, Roma, Editori Riuniti, 1980
- MARX Leo, *The machine in the garden. Technology and the pastoral ideal in America*, Londra, Oxford University, 1973
- MASSARA Giuseppe, *Viaggiatori italiani in America. 1860-1970*, Roma, Edizioni di Storia e di Letteratura, 1976
- MASSIDDA Luca, *Atlante delle grandi esposizioni universali. Storia e geografia del medium espositivo*, Milano, Angeli, 2011
- MATTE BLANCO Ignacio, *L'inconscio come insiemi infiniti*, Torino, Einaudi, 1981
- MAURRI Enzo, *Rose scarlatte e telefoni bianchi: appunti sulla commedia italiana dall'impero al 25 luglio 1943*, Roma, Abete, 1981
- MAZZALI Ettore, *La provincia e la città nella narrativa italiana fra il 1930 e il 1945* in [a cura di] MANGO Achille, *La cultura italiana negli anni '30-'45. Omaggio ad Alfonso Gatto*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1984, pp. 143-157
- MAZZOLETTI Adriano, *Il jazz in Italia*, Roma, Stefano Mastruzzi Editore, 2011
- MC GREGOR Alexander, *The shaping of popular consent. A comparative study between the Soviet Union and the United States 1921-1941*, Youngstown New York, Cambria Press, 2007
- MELOGRANI Piero, *Storia politica della Grande guerra. 1915-1918*, Milano, Mondadori, 1998
- MEDA Ambra, *Al di là del mito. Scrittori italiani in viaggio negli Stati Uniti*, Firenze, Vallecchi, 2011
- MIGONE Gian Giacomo, *Gli Stati Uniti e il fascismo. Alle origini dell'egemonia americana in Italia*, Milano, Feltrinelli, 1980

- MONICELLI Paolo, *Barbaro dominio*, Milano, Hoepli, 1953
- MORAVIA Alberto, *Lettere ad Amelia Rosselli con altre lettere famigliari e prime poesie*, Milano, Bompiani, 2010
- MORAVIA Alberto, PREZZOLINI Giuseppe, *Lettere*, Milano, Rusconi, 1982
- MORAVIA Alberto, *L'uomo come fine e altri saggi. A quale tribù appartieni?* Milano, Bompiani, 1976
- MOSSO Angelo, *Vita moderna degli italiani*, Milano, Treves, 1906
- MUSSOLINI Benito, *Scritti e discorsi. Dal 1925 al 1926*, Milano, Hoepli, 1934

- NACCI Michela, *L'antiamericanismo in Italia negli anni Trenta*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1989
- NIEDDU Luigi, *Antonio Gramsci. Storia e mito*, Venezia, Marsilio, 2004

- OJETTI Ugo, *L'America vittoriosa*, Treves, Milano, 1899
- ONOFRI Massimo, *Tre scrittori*, Roma, Gaffi, 2007
- ORLANDO Francesco, *Sui fattori della comunicazione letteraria*, appunti per il corso dell'anno accademico 2002-2003
- ORLANDO Francesco, *L'intimità e la storia. Lettura del Gattopardo*, Torino, Einaudi, 1998
- ORLANDO Francesco, *L'altro che è in noi. Arte e nazionalità*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996
- ORLANDO Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagine della letteratura*, Torino, Einaudi, 1994
- ORLANDO Francesco, *Lettura freudiana della Phèdre*, Torino, Einaudi, 1990

- PAGEAUX Daniel-Henri, *Le scritture di Hermes. Introduzione alla letteratura comparata*, Palermo, Sellerio, 2010
- PAGEAUX Daniel-Henri, *Une perspective d'études en littérature comparée. L'imagerie culturelle*, in «Synthesis», 1998, n.8, pp. 169-185
- PALERMO Sandra Viviana, *Distratti di percezione. Cinema e pensiero in Walter Benjamin* in «Filmcritica», 516-517/ 2001, pp. 307-313
- PANCRAZI Pietro, *L'invitato speciale* in «Corriere della Sera», 21 Settembre 1947
- PANUNZIO Constantine Maria, *Soul of an immigrant*, New York, Mcmillian, 1921
- [a cura di] PARIS Renzo, *Alberto Moravia*, Firenze, La Nuova Italia, 1991
- PARISE Goffredo, *Gli americani a Vicenza* in PARISE Goffredo, *Gli americani a Vicenza e altri racconti*, Milano, Mondadori, 1987, pp. 21-55
- PASERO Nicolò, *Le materie della letteratura* in «Moderna», 1/2008, pp. 9-12

- PASERO Nicolò, *Punti di vista. Note sulla rappresentazione dello spazio in letteratura* in «Moderna», 1/2007, pp. 21-26
- [a cura di] PASQUALETTO Barbara, *Soldati Mario*, Firenze, Gaffi, 2007
- PAVEL Thomas G., *Mondi di invenzione*, Torino, Einaudi, 1992
- PAVESE Cesare, *Il mestiere di vivere*, Torino, Einaudi, 1981
- PAVESE Cesare, *La letteratura americana e altri saggi*, Milano, Il Saggiatore, 1971
- PAVESE Cesare, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1962
- PAVESE Cesare, *Ciau Masino*, Torino, Einaudi, 1969
- PECORINI Alberto, *Gli americani nella vita moderna osservati da un italiano*, Milano, Treves, 1908
- [a cura di] PEZZINI Isabella, CERVELLI Pierluigi, *Scene del consumo: dallo shopping al museo*, Roma, Maltemi Editore, 2007
- [a cura di] PIETRALUNGA Mark, *Cesare Pavese and Anthony Chiuminatto. Their Correspondence*, Toronto, University of Toronto Press, 2007
- PINDEMONTI Ippolito, *I viaggi* in [a cura di] B. MAIER, *Lirici del Settecento*, Milano Napoli, Ricciardi, 1959, pp. 1059-1079
- PINTOR Giaime, *Sangue d'Europa*, Torino, Einaudi, 1966
- PIOVENE Guido, *De America*, Milano, Garzanti, 1959
- PIRANDELLO Luigi, *Arte e scienza* in *Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, 2006, pp. 587-607
- PIRANDELLO Luigi, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Milano, Mondadori, 2008
- PIRELLI Alberto, *Luci e ombre della moderna civiltà meccanica* in «Gerarchia», Luglio 1931, pp. 569-574
- [a cura di] PITTERI Daniele, *Fabbriche del desiderio. Manuale delle tecniche e delle suggestioni della pubblicità*, Roma, Luca Sossela, 2001
- PLATONE, *Crizia*, Roma, Signorelli Editore, 1999
- POE Edgar Allan, *L'uomo della folla* in *Racconti 1831-1849*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 210-217
- PORTELLI Alessandro, «*A place of brightness*». *La controcultura americana nella geremiade transatlantica* in [a cura di] CHIARENZA Carlo, VANCE William L., *Immaginari a confronto. I rapporti culturali tra Italia e Stati Uniti. La percezione della realtà fra stereotipo e mito*, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 113-125
- PROFUMI Vittorio, *Funzione di Roma fra Oriente e Occidente* in «La Stirpe», Giugno 1934, pp. 253-256

- QUARTU Monica, ROSSI Elena, *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana*, Milano, Hoepoli, 2012

- RABONI Giovanni, *Introduzione* in SOLDATI Mario, *America primo amore*, Milano, Mondadori, 1976, pp. XIX-XXIII
 - [a cura di] RAGONE Davide, *Per Francesco Orlando*, Pisa, Edizioni ETS, 2012
 - REBAUDENGO Maurizio, «L'amico mio e non de la ventura» in «Allegoria», 45/2003, pp. 101-103
 - REEVES Richard, *Viaggio americano*, Milano, Edizioni di Comunità, 1983
 - REMOTTI Francesco, *Contro identità*, Roma, Laterza, 1997
 - REICH Jacqueline, GAROFALO Piero, *Re-viewing fascism. Italian cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2002
 - RICORDA Ricciarda, *La letteratura di viaggio in Italia. Dal Settecento a oggi*, Brescia, La Scuola, 2012
 - RIZZINI Luigi, *Impressioni di un viaggio agli Stati Uniti d'America*, Firenze Vallecchi, 1939
 - ROMEO Federico, *L'impero americano. Gli USA potenza mondiale*, Firenze, Giunti, 1996
 - RONCAGLIA Gian Carlo, *Il Jazz in Italia negli anni della dittatura* in «Energie Nuove», 4/1996, pp. 5-8
 - ROSOLI Gianfausto, *L'immaginario dell'America nell'emigrazione italiana di massa* in «Il Bollettino di Demografia Storica», 12/1990, pp. 189-218
 - ROSSI KATIA, *L'estetica di Gilles Deleuze. Bergsonismo e fenomenologia a confronto*, Bologna, Pendragon, 2005
 - ROSSI-LANDI Ferruccio, *Metodica filosofica e scienza dei segni*, Milano, Bompiani, 2006
 - RUBAT DU MÉRAC Marie-Anne, «Maledetti», «Benedetti», ou les Américains *vus par Curzio Malaparte dans «La pelle»* in «Italies», 5/2001, pp. 135-154
 - RUGGIERO Amerigo, *L'America al bivio*, Torino, Einaudi, 1934
-
- SACCONI Antonio, *Il moderno e le nuove percezioni dello spazio e del tempo. La città dei futuristi* in «Esperienze letterarie», 3/2011, pp. 55-68
 - SACHS Harvey, *Musica e regime*, Milano, Il Saggiatore, 1995
 - SANGUINETI Federico, *Principe, Identità e nazione in Gramsci* in [a cura di] DI GESÙ Matteo, *Letteratura, identità e nazione*, Palermo, Duepunti, 2009, pp. 135-154
 - SANTORO Marco, *Dalla «mitizzazione» al «mito». Pavese e la letteratura americana* in [a cura di] MANGO Achille, *La cultura italiana negli anni '30-'45. Omaggio ad Alfonso Gatto*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1984, pp. 643-656
 - [a cura di] A. SANTUCCI, *Gramsci in Europa e in America*, Roma-Bari, Laterza, 1995
 - SAID Edward, *Orientalismo*, Milano, Feltrinelli, 2015
 - SAID Edward, *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Roma, Gamberetti, 1998

- SARFATTI GRASSINI Margherita, *L'America ricerca della Felicità*, Milano, Mondadori, 1937
- SCARPA Tiziano, *Venezia è un pesce. Una guida*, Milano, Feltrinelli, 2000
- SCHILIRÒ Massimo, *L'ideogramma del caos. Animali di Emilio Cecchi* in «Ermeneutica Letteraria», 3/2007, pp. 91-110
- SCIOLA Giovanni, *L'immagine dei nemici. L'America e gli Americani nella propaganda italiana della Seconda guerra mondiale* in «Italies», 5/2001, p. 115-134
- [a cura di] SCHIRRU Giancarlo, *Gramsci le culture e il mondo*, Roma, Viella, 2009
- SICILIANI Domenico, *Fra gli Italiani degli Stati Uniti d'America*, Roma, Stab. Poligrafico per l'Amministrazione della Guerra, 1922
- SILONE Ignazio, *Fontamara*, Milano, Mondadori, 1960
- SIMMEL George, *Esposizione universale berlinese*, Roma, Armando, 2006
- SINCLAIR Upton, *Giungla*, Milano, Il Saggiatore, 2003
- SOFIA Corrado, *Il cinematografo affare di Stato* in «Critica fascista», 1 Aprile 1934, pp. 138-140
- SOLDATI Mario, *La sposa americana*, Milano, Mondadori, 1974
- [a cura di] SONNINO Eugenio, *Le migrazioni internazionali dal medioevo all'età contemporanea. Il caso italiano*, Roma, Sides, 1990
- SPINA Luigi, *Gramsci e il Jazz* in «Belfagor», 4/1989, pp. 450-454
- SPINI Giorgio, MIGONE Gian Giacomo, TEODORI Massimo, *Italia e America dalla Grande Guerra a oggi*, Venezia, Marsilio, 1976
- [a cura di] BAKER STANNARD R., DODD William E., *The public papers of Woodrow Wilson*, New York, Harper&Brothers, 1926, pp. 232-233
- STEIN Gertrude, *Picasso*, Milano, Adelphi, 2001
- STONE Jennifer, *Italian Freud. Gramsci, Giulia Schucht and Wild Analysis* in «Discipleship. A special Issue on Psychoanalysis», 28/1984, pp. 104-124
- SUÀREZ Mario Santoro, *La città come spazio della comunicazione visuale: panorami, diorami e sguardo del poeta* in «Esperienze letterarie», n. 4, 2008

- TADDEI Marco, *Strade d'America*, Milano, Ceschina, 1935
- TAYLOR William R., *New York. Le origini di un mito*, Venezia, Marsilio, 1992
- THOMPSON Carl, *Travel Writing*, Routledge London and New York, Taylor&Francis Group, 2011
- TINTI Mario, *Problemi della civiltà moderna. Di che soffre la civiltà europea* in «Critica fascista», 15 Gennaio 1935, pp. 119-122
- TODOROV Tzvetan, *La conquista dell'America. Il problema dell'«altro»*, Torino, Einaudi, 1984

- VAN WOODWARD Comer, *America immaginata*, Milano, Il Saggiatore, 1993
- [a cura di] VAUDAGNA Maurizio, *L'estetica della politica. Europa e America negli anni Trenta*, Roma-Bari, Laterza, 1989
- VERDENAL René, *La filosofia di Bergson*, in [a cura di] CHÂTELET François, *Storia della filosofia*, Milano, Rizzoli, 1975, pp. 157-163
- VERGA Giovanni, *Prefazione a I Malavoglia*, Firenze, Bulgarini, 1993, pp. 2-5
- VERNE Jules, *Dalla terra alla luna*, Milano, Muggiani, 1875
- VEZZANI Vittorino, *Tipi ideali umani e tipo fascista* in «Gerarchia», Agosto 1934, pp. 630-634
- VIGOLO Giorgio, *Roma e Hollywood*, in «Cinema», 25 Novembre 1936, pp. 373-375
- VITTORINI Elio, *Americana*, Milano, Bompiani, 1968
- VITTORINI Elio, *Le città del mondo. New York* in «Il Politecnico», 30 Giugno 1946, pp. 9-14
- VITTORINI Elio, *Diario in pubblico* in «Il Politecnico», 29 Settembre 1945, p.1
- VOLPONI Paolo, *Il lanciatore di giavellotto* in VOLPONI Paolo, *Romanzi e prose*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 457-461
- VOZA Pasquale, *Rivoluzione passiva* in [a cura di] FROSINI Fabio, LIGUORI Guido, *Per un lessico dei «Quaderni del carcere»*, Roma, Carocci, 2004, pp. 189-207

- WEBER Samuel, *Mass mediauras; or, Art, Aura, and Media in the work of Walter Benjamin*, in [a cura di] FERRIS David S., *Walter Benjamin. Theoretical questions*, Stanford (CA), Stanford University Press, 1996, pp. 27-49.

- ZACCARIA Giuseppe, *Pavese recensore e la letteratura americana (con alcuni testi dimenticati)* in [a cura di] BARBERI SQUAROTTI Giorgio, *Voci di molte acque. Miscellanea di studi offerti a Eugenio Corsini*, Torino, Silvio Zamorani Editore, 1994, pp. 541-556
- ZANGWILL Israel, *Il crogiuolo* in *Teatro*, Milano, Sonzogno, 1924, pp. 301-403
- ZINATO Emanuele, *Automobili di carta*, Padova, Padova University Press, 2012
- ZINATO Emanuele, *Le idee e le forme. La critica letteraria in Italia dal 1900 ai giorni nostri*, Roma, Carocci, 2010
- ZINATO Emanuele, *Il lavoro non è (solo) un tema letterario. La letteratura come antropologia economica* in «Moderna», 1/2008, pp. 115-131
- ZINATO Emanuele, «Gramsci ritrovato». Note su “Le rose e i quaderni” di Giorgio Baratta in «Allegoria», 36/2000, pp. 143-148
- ZINATO Emanuele, *La rappresentazione letteraria della città moderna*. Appunti del corso Letterature Comparete, a.a. 2010/2011

FILMOGRAFIA

Ordine cronologico

- *Intolerance* (Intolerance), GRIFFITH David Wark, USA, 1916
- *Il monello* (*The Kid*), CHAPLIN Charlie, USA, 1921
- *La febbre dell'oro* (*The Gold Rush*), CHAPLIN Charlie , USA, 1925
- *Variété* (*Variété*), DUPONT Ewald André, Germania, 1925
- *Corazzata Potëmkin*, (*Bronenosets Potyomkin*), ÈJZENŠTEJN Sergej Michajlovič, URSS, 1925
- *Metropolis* (*Metropolis*), LANG Fritz, Germania, 1927
- *La folla* (*The Crowd*), VIDOR King, USA, 1928
- *Ombre bianche* (*White Shadows in South Seas*), VAN DYKE Woodbridge Strong, USA, 1928
- *A me la libertà* (*À nous la liberté*), CLAIR René, Francia, 1931
- *Tempi moderni* (*Modern Times*), CHAPLIN Charlie, USA, 1936