

DAL BACCANALE ALL'INVENTARIO:
LA LETTERATURA AMERICANA IN ITALIA NEI REPERTORI
DI *AMERICANA* E *NOVELLIERI INGLESI E AMERICANI*

NICOLA PALADIN

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI 'G. D'ANNUNZIO' CHIETI-PESCARA

nicola.paladin@unich.it

L'antologia *Americana* (1942) di Elio Vittorini è una delle tappe più risonanti del “decennio delle traduzioni”, che Emilio Cecchi definisce un “nuovo baccanale letterario”. L'apporto di *Americana* è affiancato dall'antologia *Novellieri inglesi e americani* (1944), che la curatrice, Maria Martone, chiama “inventario”. Il saggio confronta *Americana* e *Novellieri* come operazioni divulgative e come attori costitutivi del canone italiano della letteratura americana, analizzando selezione e criteri.

Elio Vittorini's famous US literary anthology, *Americana* (1942), constitutes one of the most resonant stages in the “decennio delle traduzioni”, which Emilio Cecchi defines as a “nuovo baccanale letterario”. *Americana's* contribution is paralleled by another anthology, *Novellieri inglesi e americani* (1944), whose editor, Maria Martone, defines an “inventory”. The paper compares both anthologies as commercial operations and as agents that operate in forming an Italian canon of US literature.

Keywords: US literature, anthology, *Novellieri inglesi e americani*, *Americana*

L'antologia *Americana. Raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni*, curata da Elio Vittorini e pubblicata da Bompiani nel 1942 a seguito di una complessa e fortemente osteggiata traiettoria editoriale¹, costituisce uno dei momenti fondativi della storia della letteratura americana in Italia, della sua divulgazione, nonché una tappa cruciale della successiva articolazione della letteratura americana come disciplina accademica. A causa della sua travagliata origine e della sua immediata consacrazione, *Americana* si attesta ben presto a mito culturale all'interno del campo letterario italiano, consolidando l'aura della letteratura americana-

¹ La storia editoriale di *Americana* è argomento di continuo scrutinio critico e filologico; si tengano presenti G. Nocera, *Le complesse vicende editoriali di Americana di Elio Vittorini*, in *Lecture Critiche, Voci vive della letteratura italiana: i siciliani Vittorini, Brancati, Sciascia*, Istituto superiore di studi umanistici, Siracusa 2009, pp. 51-90; N. Turi, *Declinazioni del canone americano in Italia tra gli anni Quaranta e Sessanta*, Bulzoni, Roma 2011; C. Pavese, *L'avventura di Americana. Elio Vittorini e la storia travagliata di una mitica antologia*, Unicopli, Trezzano 2018; C. Rundle, *Il vizio dell'esterofilia. Editoria e traduzioni nell'Italia fascista*, Carocci, Roma 2019.

na come esperienza di sprovincializzazione e soprattutto come espressione di antifascismo: Agostino Lombardo la definì “una protesta morale e politica” e “un canto di libertà innalzato proprio quando la libertà era maggiormente violata”². Inoltre, l’antologia di Vittorini si pose anche come modello testuale di riferimento per la maggior parte dei successivi tentativi da parte di specialisti e divulgatori di antologizzare la letteratura americana in traduzione avvenuti a partire dalla fine del secondo conflitto mondiale. In questo senso, le coordinate temporali concorrono a inquadrare in modo più preciso la posizione di *Americana*, com’è noto, come prima antologia di letteratura americana pubblicata prima della fine della guerra e capostipite del filone che ne sarebbe seguito. La fine del conflitto rappresenta una soglia storico-culturale fondamentale in quanto delimita il passaggio tra due fasi distinte dell’ordine mondiale non solo politico ma anche culturale. Di conseguenza, è plausibile inserire la proliferazione di antologie di letteratura e poesia americana pubblicate in Italia durante il secondo dopoguerra all’interno di un panorama culturale in cui gli Stati Uniti assurgono a un ruolo di popolarità egemone anche da un punto di vista letterario³.

Vale la pena in questa sede sottolineare la pregnanza di tale soglia poiché si registra una sola evidente eccezione all’andamento sin qui descritto, ovvero l’antologia *Novellieri inglesi e americani*, pubblicata dall’editore Salvatore De Carlo a Roma nel settembre 1944, appena due anni dopo *Americana*, quando la capitale era già stata liberata ma la Seconda guerra mondiale era ancora in atto. *Novellieri inglesi e americani* è un’impresa editoriale che consta di due parti, che verranno descritte successivamente, “inglesi” e “americani”, curate rispettivamente da Edoardo Bizzarri e Maria Martone – traduttrice di tutti i brani della sua sezione tranne uno – all’epoca americanista ancora ‘sotto traccia’ e curatrice e traduttrice del volume composito appena dato alle stampe, *Autobiografia degli Stati Uniti* (1942), pubblicato da Domus Editore e prima opera della collana “La ruota della fortuna”. Tali premesse permettono di intuire la peculiarità del posizionamento storico-culturale di quest’antologia, pubblicata e divulgata in un *interregnum* in cui la soglia della fine del conflitto non era stata uniformemente oltrepassata da tutto il paese, che risultava invece ancora diviso, parzialmente in uno stato di occupazione o già in fase di liberazione. Anche a causa del contesto in cui fece la propria comparsa, *Novellieri inglesi e americani* rappresenta un episodio peculiare nella misura in cui si manifesta come un risultato immediato dell’influenza culturale esercitata da *Americana* e al contempo come tentativo di distacco, sia testuale sia metodologico, dall’antologia curata da Vittorini.

² A. Lombardo, *La critica italiana sulla letteratura americana*, “Studi americani”, 5, 1959, pp. 9-49, p. 42.

³ Il panorama antologico di letteratura americana in Italia tra gli anni Cinquanta e Sessanta dà origine a una vera e propria tendenza: nel 1949 Guanda pubblicò *Poesia americana contemporanea e poesia negra*, curata da Carlo Izzo, mentre per De Silva Editore uscì l’antologia *Poeti americani (1662-1945)*, curata da Gabriele Baldini. Nel 1951 uscì per Longanesi *Novelle americane moderne*, a cura di Mario Monti; nel 1955, *Lirici americani* curata da Alfredo Rizzardi, per Edizioni Salvatore Sciascia; nel 1957 Giorgio Monicelli curò l’antologia *Carosello di narratori americani*, pubblicata da Carlo Martello editore; nel 1958 uscirono *Poesia americana del dopoguerra*, anch’esso curato da Rizzardi e pubblicato da Schwarz, e *Poeti americani 1900-1956*, curato da Roberto Sanesi e edito Bompiani. Infine, nel 1959 ancora Carlo Izzo curò *Le più belle pagine della letteratura nord-americana*, pubblicato da Accademia.

Identificata *Americana* come apripista e modello per una ricca stagione di antologie di letteratura statunitense ad essa ispirate, ma tutte uscite dopo la Seconda guerra mondiale, si capisce bene l'unicità del caso di *Novellieri inglesi e americani*, un testo, preme dirlo, quantomai trascurato dalla critica letteraria italiana. In effetti, è proprio al repentino successo e all'impatto immediato avuto da *Americana* in Italia, e alla prossimità cronologica delle due antologie che si può ricondurre l'istantanea involuzione della traiettoria di *Novellieri inglesi e americani*. Oltretutto, entrambe le antologie si incardinano in progetti editoriali omologhi che ambiscono a proporre selezioni di testi letterari stranieri da considerarsi canonici nel campo italiano; la collana "Pantheon" di Bompiani – in cui si annoverano opere come *Teatro spagnolo* (1941) e *Germanica* (1942) – viene per un certo periodo accostata all'*Enciclopedia della novella* di De Carlo che, oltre all'antologia di Bizzarri e Martone, include *Novellieri Tedeschi*, curata da Alberto Spaini (con traduzioni dello stesso Salvatore De Carlo, Antonio Velini, Alberto Spaini, e Maria Martone), e *Novellieri slavi: panorama della letteratura novellistica russa, ucraina, polacca, boema, slovacca, serba, croata, slovena e bulgara*, a cura di Ettore Lo Gatto ed Enrico Damiani, entrambe pubblicate nel 1946.

A livello di capitale simbolico e fortuna, il rapporto tra le due collane ricalca quello che caratterizza le due antologie di letteratura americana, confermando il dominio di Bompiani e determinando, in parte, il declino di De Carlo. In questo senso, l'oggetto di interesse del presente saggio è, per dirla con Pierre Bourdieu, il posizionamento dell'antologia di De Carlo nel campo letterario italiano, a quel punto già fortemente condizionato dal lavoro di Vittorini, e il generale oblio che l'ha interessata. Nello specifico, si intende descrivere *Novellieri inglesi e americani* confrontandolo con *Americana* e analizzare le due antologie alla luce dei loro punti di tangenza e discontinuità nella misura in cui hanno contribuito alla formazione del campo letterario americano in Italia. Più che ridimensionare l'inevitabile primato di *Americana*, si vuole piuttosto riconoscere i meriti di *Novellieri inglesi e americani* nell'allargamento del campo che l'opera di Vittorini aveva fortemente contribuito a delimitare, soprattutto in virtù di due concezioni molto diverse della pratica di antologizzazione incarnate dalle due opere: da un lato, nel caso di *Americana*, occorre sottolineare la composizione di un repertorio basato su un insieme di criteri spesso legati a una consacrazione preesistente degli autori e, quindi, rigidamente esclusivi, contrariamente a quanto sostenuto da Agostino Lombardo che se qualcosa imputava a Vittorini e al suo canone era la "mancanza di discriminazione"⁴; dall'altro, nel caso di *Novellieri inglesi e americani*, il processo di selezione è caratterizzato invece da un tentativo di maggiore inclusività visibile nell'allargamento del panorama letterario di riferimento anche attraverso traiettorie autoriali dal valore letterario discutibile, un aspetto di certo problematico cui Martone accenna nella nota con la quale conclude la propria introduzione, dove descrive l'antologia come una forma di scrittura di cui "è tutt'altro che facile delimitar[e] i molli e vaghi confini"⁵.

⁴ A. Lombardo, *La critica italiana*, p. 39.

⁵ M. Martone, *Racconto e linguaggio in America*, in *Novellieri inglesi e americani*, E. Bizzarri – M. Martone ed., De Carlo, Roma 1944, pp. 441-448, p. 448.

Come si vedrà, è proprio la divergenza dei principi ordinanti dei due repertori a determinare la differenza delle due esperienze di canonizzazione, un aspetto che innerva la presente ricognizione anche da un punto di vista metodologico. In effetti, i casi di *Americana* e *Novellieri inglesi e americani* consentono la definizione di due declinazioni molto diverse intrinseche all'antologia come forma testuale, identificabili proprio attraverso ciò che non condividono: come ha sostenuto Michel Foucault, la discontinuità si pone contemporaneamente come "oggetto e strumento della ricerca; delimita il campo di cui rappresenta l'effetto; permette di identificare i vari settori ma [...] la si riesce a determinare soltanto mediante un raffronto tra questi ultimi"⁶. Ecco che, tornando ai casi in questione, le differenze compositive tra le due antologie non si connotano unicamente come obiettivo della ricerca ma anche come metodo necessario a classificare la stessa differenza che intercorre tra i due testi. Per condurre tale analisi si osserveranno, dunque, le differenze concettuali oltre che formali tra le antologie, sottolineando i diversi principi che determinano la distinzione, come anche i diversi risultati che scaturiscono dal confronto, specialmente in un terreno che coinvolge entrambe le esperienze, ovvero quello dell'emancipazione della letteratura statunitense rispetto a quella inglese.

Una precisazione: la lettura comparativa che ci si propone qui di sviluppare parte da due ulteriori presupposti consequenziali. In primo luogo, si intende esaminare e confrontare le due antologie in virtù dell'organicità da loro acquisita e conosciuta solo a partire dalla data di pubblicazione, nel caso di *Americana* la stampa fu ultimata il 27 ottobre 1942 – si fa dunque riferimento a quella che secondo Edoardo Esposito fu la seconda edizione dell'antologia⁷ –, nel caso di *Novellieri inglesi e americani*, il 20 settembre 1944. In altre parole, ci si concentrerà sulla terza tappa della procedura di antologizzazione delineata da Christopher M. Kuipers, composta da una "selection", un "arrangement" e una "presentation"⁸ del materiale antologizzato. Sebbene sia pressoché impossibile trascurare alcuni aspetti della fase di selezione, si darà maggiore rilievo alla resa finale del processo di composizione del repertorio testuale, ovvero a quanto si trova ad agire 'pubblicamente' nel campo letterario in cui l'antologia opera. Di riflesso, il saggio terrà meno in considerazione la traiettoria e le dinamiche storico-editoriali delle due opere nella fase precedente alla loro pubblicazione. Nel caso di *Americana* e di Bompiani agire altrimenti costituirebbe una scelta quantomeno ridondante vista l'estensione della bibliografia critica che ne ripercorre la storia editoriale⁹; per *Novellieri inglesi e americani* e l'editore De Carlo vale il discorso opposto: le traiettorie di entrambi cadono in un angolo cieco del campo letterario italiano di quegli anni, come

⁶ M. Foucault, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Rizzoli, Milano 2020 [1969], p. 13.

⁷ E. Esposito, *Il demone dell'anticipazione. Cultura, letteratura, editoria in Elio Vittorini*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2009, p. 131.

⁸ C.M. Kuipers, *The Anthology as a Literary Creation: On Innovation and Plagiarism in Textual Collections*, in *Originality, Imitation, and Plagiarism. Teaching Writing in the Digital Age*, C. Eisner – M. Vicinus ed., University of Michigan Press, Ann Arbor (MI) 2008, pp. 122-132, p. 123.

⁹ Oltre ai vari studi già citati, al lavoro di Claudio Pavese, e ai vari carteggi che aiutano a ricostruire la storia di *Americana*, si tenga presente E. Esposito, *L'America dopo Americana. Elio Vittorini consulente Mondadori*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2008.

dimostra la penuria di fonti critiche anche nelle pubblicazioni più recenti sull'opera e sulla curatrice, oltre che sull'editore.

Di conseguenza, privilegiando la traiettoria delle due antologie a partire dalla loro pubblicazione, il saggio introietta la lezione derridiana per cui “L'archiviazione produce dal momento che registra l'evento”¹⁰: come l'archivio così come lo intende Jacques Derrida, a suo modo anche l'antologia include al proprio interno una facoltà conservativa che si accompagna a una generativa; si tratta di un aspetto intrinseco già intravisto in precedenza da Michel Foucault ne *L'archeologia del sapere* (1969), quando osserva come un raggruppamento di testi con cui si ha a che fare “rimandino gli uni agli altri, si organizzino in una figura unica, entrino in convergenza con delle istituzioni e delle pratiche ed abbiano dei significati che possono essere comuni a tutta un'epoca. Ogni elemento preso in considerazione viene accettato come l'espressione di una totalità a cui esso appartiene e che va al di là di lui”¹¹.

La facilità con cui i pur diversi punti di vista derridiano e foucaultiano, ripresi sincronicamente da Pascale Casanova¹², si adattano ai due casi qui presi in esame suggerisce un adattamento ragionevole della categoria di archivio, soprattutto nella declinazione suggerita in *Mal d'archivio: un'impressione freudiana*, al funzionamento e alle operazioni intrinseche della forma dell'antologia. In particolare, privilegiando la fase di “presentation” del contenuto delle opere, si vuole sottolineare la proiezione nel futuro che archivio e antologia condividono, la rilevanza affine che entrambi proiettano nello spazio culturale ancora in via di definizione, il loro medesimo carattere generativo. Proprio quest'ultima facoltà costituisce il punto di contatto sostanziale tra *Americana* e *Novellieri inglesi e americani*, a partire dal quale sarà possibile definire ma soprattutto comprendere la natura dello scarto che esiste tra i repertori delle due antologie in virtù del loro diverso modo di strutturare o modificare il canone italiano della letteratura americana nella loro epoca e oltre. In effetti, pur tenendo ben presente la problematicità che il termine ‘canone’ necessariamente implica, è chiaro che esso costituisce una categoria fondamentale in quest'analisi da un punto di vista metodologico e alla luce della sua rilevanza nella comprensione della letteratura americana così come si presentò agli studiosi italiani dagli anni Quaranta del Novecento in poi. Innanzitutto, il canone si configura come risultato conseguente a un processo di antologizzazione, pur nella duplice declinazione suggerita da Romano Luperini, cioè come “l'insieme di norme tratte da un gruppo di opere omogenee, che fonda una tradizione”, ma anche come “tavola di valori prevalente” che riflette la “memoria selettiva” di un campo culturale¹³. In questo senso, la traiettoria di azione del canone diventa operativa solo a partire dal suo momento di definizione, non prima, non nelle dinamiche antecedenti alla definizione delle norme da esso implicate. In seconda battuta, è innegabile lo stretto rapporto intercorso tra i primi americanisti italiani e i canoni dominanti in ambito di let-

¹⁰ J. Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli 1996 [1995], p. 26.

¹¹ M. Foucault, *L'archeologia*, p. 159.

¹² P. Casanova, *The World Republic of Letters*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2004 [1999], p. 3.

¹³ R. Luperini, *Due nozioni di canone*, “Allegoria”, 29-30, 1998. <http://www3.unisi.it/ricerca/prog/canone/can/Luperini1.htm> (ultima consultazione 28 marzo 2021).

teratura americana proposti durante la prima metà del Novecento, in particolare *Studies in Classic American Literature* (1923) di D.H. Lawrence (esplicito riferimento citato da Elio Vittorini), e *American Renaissance. Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman* (1941) di Francis Otto Matthiessen, tradotto in italiano solo nel 1954 da Franco Lucentini ma già noto agli esperti dell'epoca. Da questo punto di vista, è innegabile che anche l'antologizzazione segua dei modelli almeno in parte delineati dalla critica d'oltreoceano e Martone chiarisce nell'annotare alcuni suoi possibili punti di riferimento¹⁴: “1) *The O. Henry Memorial Award Prize Stories*, a cura di Harry Lansen; 2) *The best short stories and the year book of American short stories* [sic], di Edward O'Brien; 3) *Story in America*, di Whit Burnett e di Martha Foley; 4) *My best story* [sic], edita da Faber and Faber; 5) *Stories for men*, raccolte da Charles Grayson; 5) *The bedside book of Famous American Stories* [sic], di Bural e Cerf”¹⁵.

I primi punti divergenti tra *Americana* e *Novellieri inglesi e americani* emergono in modo netto a livello concettuale già a partire dall'introduzione di Maria Martone alla sezione “americani” di *Novellieri inglesi e americani*, e intitolata *Racconto e linguaggio in America*. Si tratta in particolare di due espliciti rimandi ad *Americana*. Il primo concerne la questione dell'approccio con cui è necessario affrontare la realizzazione di un'antologia che sia inevitabilmente frutto dell'attenzione italiana verso la letteratura americana generatasi dal “decennio delle traduzioni”. In particolare si legge:

La presente raccolta vede la luce che il postremo e alquanto disordinato periodo di popolarità durato intorno alla letteratura americana in Italia, all'incirca per quest'ultimo decennio, si è concluso. Siamo, oramai, all'inventario. All'orgasmo e alla felicità della scoperta succede l'attenta curiosità dell'argomento. Le figure degli scrittori americani, classici o moderni, principali o secondari, che si proponevano isolati all'attenzione di pubblici sempre più vasti, prendono posto in ordinate prospettive. È il momento della riflessione e della cernita¹⁶.

La curatrice definisce l'antologizzazione proposta in *Novellieri inglesi e americani* come un “inventario” e la identifica come un'esperienza di “riflessione” e “cernita”, un approccio che al contempo deriva e prende le distanze dall'“orgasmo” della scoperta che caratterizzò un periodo esplorativo di cui *Americana* rappresenta l'apice indiscusso ma non l'unica occorrenza significativa¹⁷; le scelte semantiche utilizzate in tale allusione colpiscono, forse fino a un certo punto, se si pensa alla famigerata introduzione voluta dal ministro fascista

¹⁴ Un aspetto, quello delle fonti di Martone, che non sarà affrontato in questa sede ma che sto attualmente investigando all'interno di un altro lavoro.

¹⁵ M. Martone, *Racconto e linguaggio*, p. 448.

¹⁶ *Ibid.*, p. 441.

¹⁷ Sarebbe forse più corretto dire che *Americana* rappresenta l'apice del cosiddetto decennio delle traduzioni o di quel periodo in cui, secondo Emilio Cecchi i lettori sono “a testa china sulle novelle e sui romanzi americani” (si veda E. Cecchi, *Introduzione*, in *Americana. Raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni*, E. Vittorini ed., Bompiani, Milano 1942, pp. ix-xxiii, p. x), e durante il quale era proliferata la pubblicazione di opere di autori statunitensi nelle collane “Medusa” Mondadori e “Letteraria” Bompiani, del calibro di John Dos Passos, Sinclair Lewis, Pearl S. Buck, Willa Cather, William Faulkner, William Saroyan, John Fante o John Steinbeck.

Alessandro Pavolini per *Americana*¹⁸, in cui Emilio Cecchi allude al decennio delle traduzioni riferendosi notoriamente come all'inizio di un "nuovo baccanale letterario"¹⁹. Non necessariamente le considerazioni presentate nell'introduzione di *Novellieri inglesi e americani* vogliono esprimere un giudizio allineato a quello fortemente critico di Cecchi, anzi, sebbene contesti l'assenza di un inquadramento esaustivo e consequenziale, ciò che definisce "ordinate prospettive", Martone riconosce i frutti dell'entusiasmo che aveva caratterizzato la prima fase di divulgazione della letteratura americana in Italia:

Le imprese che ci hanno preceduti, e di cui ci siamo naturalmente giovati, sono pervenute ad offrire un disegno abbastanza somigliante e felice della letteratura americana. L'antologia di Elio Vittorini, presentata da Emilio Cecchi, che raccoglie le traduzioni dei migliori e più attenti studiosi e amatori di quella narrativa, costituisce quanto di meglio si sia fatto sinora in questo senso. Era difficile andare più in là, sulla strada del buon gusto, dell'intuito critico e dell'efficacia e aderenza delle traduzioni²⁰.

L'altro riferimento all'esperienza di *Americana* riguarda l'assetto più strettamente metodologico che contraddistingue i criteri selettivi delle due antologie. Anche in questo caso la premessa è un'attestazione di riconoscenza intellettuale verso il primato dell'opera di Vittorini ma, a parte questo, scrive Martone, "Il problema, in quanto ci riguarda, non era dunque di far meglio, [...] ma di far differente", una questione risolta dalla curatrice attenendosi "a un solo capitolo della letteratura narrativa, e cioè la novella. Per essere più precisi si tratta del racconto breve, o *short story*"²¹. Si tratta di un criterio applicato con generale coerenza (l'unica eccezione risulta il brano *Mettetelo in conto*, di John Fante, tratto dal suo romanzo d'esordio, *Wait Until Spring, Bandini*, pubblicato nel 1938), e consente di evidenziare alcune significative differenze rispetto al repertorio testuale di *Americana*, che invece include anche testi tratti da opere di narrativa lunga: in particolare, *L'ultima avventura di Gordon Pym* di Edgar Allan Poe (traduzione di Elio Vittorini); *Billy Budd, gabbiere di parrocchetto e ciò che accadde nell'anno del grande ammutinamento* di Herman Melville (traduzione integrale di Eugenio Montale di *Billy Budd, Sailor*); *Il sangue dei prodi*, incipit di *The Red Badge of Courage* di Stephen Crane (prima traduzione parziale dell'opera in italiano, a cura di Piero Gadda Conti²²); *Wash Jones*, tratto da *Absalom, Absalom!* (1936) di William Faulkner (traduzione di Elio Vittorini); *Il baritono*, tratto da *Serenade* (1937) di James M. Cain (traduzione di Alberto Moravia); infine *Il mondo ai dadi*, tratto da *Journeyman* (1935) di Erskine Caldwell (anche in questo caso, traduzione di Elio Vittorini). Lo stesso Cecchi aveva precedentemente osservato il "predominio della novella e del cosiddetto 'ro-

¹⁸ Lettera di Alessandro Pavolini a Valentino Bompiani (7 gennaio 1941), in *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, G. D'Ina – G. Zaccaria ed., Bompiani, Milano 1988, p. 40.

¹⁹ E. Cecchi, *Introduzione*, p. xvii.

²⁰ M. Martone, *Racconto e linguaggio*, p. 441.

²¹ Ibidem.

²² Sarebbe stata seguita nel giro di pochi anni dalle traduzioni integrali di Bruno Fonzi, *Rosso è l'emblema del coraggio*, pubblicato dai tipi di Jandi Sapi nel 1947, e di Aldo Camerino, *La prova del fuoco*, incluso nei "Coralli" Einaudi e pubblicato l'anno successivo.

manzo breve”²³ nello scenario letterario americano, ma come dimostrano questi esempi, tale tendenza non rappresenta un criterio rigido nella compilazione del repertorio testuale di *Americana*, o per lo meno non rigido quanto nel caso di *Novellieri inglesi e americani*.

L'enucleazione di un criterio più rigoroso dal punto di vista formale pone inevitabili questioni di selezione e di composizione del repertorio. La curatrice ne è consapevole e precisa che “Questo criterio abbiamo seguito senza rigore o pedanteria, ma ci è stato sempre presente, e ci è costato più di una rinuncia. [...] Più di un autore che ci è caro [...] è dunque assente nella nostra raccolta, in conseguenza al principio che l'ha ispirata: ci riferiamo a quanti vanno considerati essenzialmente scrittori di teatro, di romanzi, o di saggi e memorie”²⁴. La questione della rinuncia – o meglio della mancata inclusione di un autore in luogo di un altro – non rappresenta un'eccezione nel caso di *Novellieri inglesi e americani*: già in *Americana* colpisce l'assenza eccellente di due autori famosi come Sinclair Lewis e John Dos Passos. Sebbene le ragioni che spiegano l'esclusione del primo si possano rintracciare nel suo orientamento politico, Cecchi spiega l'assenza di Lewis liquidandola a una questione di qualità letteraria: “per il fatto che la sua opera ha ormai perduto quasi ogni interesse d'arte”²⁵, un'opinione che stride con le belle parole scritte a suo riguardo da Cesare Pavese (1930). La sorte di Dos Passos si spiega attraverso uno dei paratesti vittoriniani ad *Americana*, “Eccentrici, una parentesi”, in cui dell'autore di *Manhattan Transfer* si dice “sappiamo tutti ch'era falso e arido, e possiamo, al massimo, considerarlo un brillante giornalista”²⁶. Mentre Sinclair Lewis viene riscattato da Martone con la traduzione di *A Letter from the Queen* (*La lettera della regina*), Dos Passos rimane assente anche in *Novellieri inglesi e americani*.

Nondimeno, questi punti di tangenza possono essere episodici o frutto di circostanze casuali, oltre che rappresentare dati singoli. Invece, sono le differenze macroscopiche tra i repertori letterari a consentire una migliore panoramica sui primi due tentativi organici di canonizzare la letteratura americana in Italia, nello specifico, differenze che premiano *Novellieri inglesi e americani* in virtù di un criterio formale senz'altro più rigido, ma di un approccio culturalmente più inclusivo.

In *Americana* Vittorini include 33 autori, presentandoli complessivamente attraverso 48 brani in traduzione. Nella sezione “americani” di *Novellieri inglesi e americani* Martone include invece 44 autori di cui propone 56 traduzioni²⁷. I dati di quest'ultimo repertorio necessitano tuttavia di essere osservati in rapporto al coefficiente che la letteratura inglese svolge nella medesima opera: Edoardo Bizzarri, il curatore della sezione “inglesi”, include 46 autori di cui traduce 56 brani. Inoltre pare d'uopo sottolineare che quest'ultimo repertorio comprende George Moore, James Joyce, Liam O'Flaherty e Jim Phelan, quattro

²³ E. Cecchi, *Introduzione*, p. x.

²⁴ M. Martone, *Racconto e linguaggio*, p. 441.

²⁵ E. Cecchi, *Introduzione*, p. xiv.

²⁶ E. Vittorini, *Americana*, p. 664.

²⁷ Vi è una discrepanza rispetto al numero di brani presentati nell'indice: di Morley Callaghan è indicato solo *Un paio di calze di seta* mentre nel testo viene incluso anche *Il fratello minore*, rispettivamente le traduzioni di *Silk Stockings* e *Younger Brother*, entrambi pubblicati nella raccolta di racconti intitolata *Now that's April Here and Other Stories* (1936).

irlandesi, a cui si aggiunge Katherine Mansfield, famosa autrice neozelandese²⁸. L'associazione del mero dato numerico al criterio della nazionalità rende il repertorio americano predominante all'interno dell'antologia, seppur di poco, ma il confronto tra questi dati suggerisce ulteriori rilievi: se, da un lato, *Americana* consacra per la prima volta la letteratura statunitense in modo sistematico, sottolineandone l'autonomia rispetto ad altre aree letterarie, dall'altro non è da meno l'esperienza di *Novellieri inglesi e americani* che, proponendo un accostamento qualitativo ma anche quantitativo della letteratura statunitense a quella inglese, allestisce un repertorio in cui la letteratura americana non è più in posizione subalterna, bensì tende a un affrancamento. In altri termini, la maggiore estensione del repertorio di Martone rispetto a quello di Vittorini è chiara in senso assoluto, ma tale rilevanza assume un significato ulteriore se esaminata in rapporto all'ampiezza del repertorio di letteratura inglese curato da Edoardo Bizzarri.

Lo scarto maggiore in questa ricognizione è la differenza numerica tra gli autori inclusi nelle due antologie: *Novellieri inglesi e americani* include 11 autori più di *Americana*, di fatto estendendo la propria canonizzazione di un quarto in più rispetto all'antologia di Vittorini. Per quanto, di nuovo, il dato quantitativo possa già di per sé suggerire implicazioni rilevanti per comprendere il peso specifico delle due antologie, occorre tenere presenti altri aspetti che distinguono i due repertori. Innanzitutto, nonostante Martone alluda più volte all'influsso di *Americana* sulla realizzazione di *Novellieri inglesi e americani*, la selezione degli autori mostra divergenze notevoli, tant'è vero che 26 sono gli autori condivisi da entrambe le antologie. In altre parole, significa che *Americana* presenta 7 autori assenti da *Novellieri inglesi e americani*, e che quest'ultima presenta 18 autori assenti da *Americana*. A prescindere da una differenza tanto palese, è chiaro che la discontinuità tra un'antologia e l'altra vada ricondotta alle più tradizionali dinamiche del campo letterario, in particolare ai criteri contingenti e preventivi di selezione stabiliti dai rispettivi curatori, all'accessibilità dei testi, ai rapporti tra gli editori. L'aspetto però imprescindibile di tale scarto influenza invece l'impatto delle due antologie sul campo letterario italiano dopo la loro pubblicazione poiché la variazione tra i due repertori è decisiva nell'allargare il panorama letterario di riferimento. In questo senso anche il ruolo di *Americana*, al di là del suo primato, acquisisce maggiore significato se osservato in rapporto a *Novellieri inglesi e americani*. Da un lato, è sicuramente interessante ricostruire le operazioni decisionali in virtù di cui così tante scelte diverse sono state operate²⁹; dall'altro, l'aspetto forse più cruciale da dirimere, però, riguarda quali siano i canoni che vengono a costituirsi attraverso le due antologie, fermi restando i 26 autori riconfermati da un repertorio all'altro.

Da un punto di vista puramente descrittivo è significativo sviscerare le discontinuità dei due repertori. Nello specifico, tra le file di *Novellieri inglesi e americani* non si anno-

²⁸ Di Katherine Mansfield Mondadori pubblica *La lezione di canto e altri racconti* nel 1934, tradotto da Emilio Ceretti, e Emilio Cecchi le dedica molte pagine nel suo *Scrittori inglesi e americani* (1935).

²⁹ Allo stesso tempo occorre tenere presente il fatto che, mentre *Americana* è il risultato di una conversazione tra il curatore e nove traduttori con facoltà di scelta sulle opere da selezionare, la sezione di letteratura americana in *Novellieri inglesi e americani* è interamente curata e tradotta da Maria Martone, con la sola eccezione del racconto di Nathaniel Hawthorne, *Il gran carbonchio* (*The Great Carbuncle*, 1835), tradotto da Italo Toscani.

verano William Dean Howells, Stephen Crane, James B. Cabell, Gertrude Stein, Eugene O'Neill, Evelyn Scott e Kay Boyle. D'altro canto *Americana* non include James Fenimore Cooper, George Washington Cable, Frank Richard Stockton, Henry Mencken, Sinclair Lewis, Edna Ferber, Ben Hecht, Louis Bromfield, Langston Hughes, Dorothy Parker, Damon Runyon, Pearl S. Buck, James T. Farrell, William March, Dashiell Hammett, Michael Fessier, Sally Benson, Leane Zugsmith, Irwin Shaw e Jerome Weidman. In primo luogo, colpisce il fatto che buona parte degli assenti in *Novellieri inglesi e americani* siano prevalentemente autori e autrici facenti stabilmente parte di un canone consolidato, ad esempio William Dean Howells, Stephen Crane, Gertrude Stein o Eugene O'Neill, in questo senso, particolare rilievo lo acquisisce Howells, a cui Vittorini attribuisce, parlando di romanzo borghese, "l'onore di aver delimitato definitivamente il terreno, con l'aiuto degli esempi venuti d'Europa, per il pieno sviluppo della tendenza in questione"³⁰. Allo stesso tempo alcuni notevoli assenti in *Americana* suggeriscono un ridimensionamento della selezione operata da Vittorini in nome del significato etimologico dell'antologia, vale a dire "scelta di fiori": l'origine del termine sottende una connotazione fortemente estetica di cui si percepisce l'intento selettivo giustificato dalla definizione di criteri senz'altro qualitativi. Eppure, proprio alla luce del canone coevo ad *Americana* ma anche contemporaneo a chi scrive, l'assenza di autori del calibro di James Fenimore Cooper, James Branch Cabell, Sinclair Lewis, Langston Hughes, Pearl S. Buck³¹, o Dashiell Hammett non può che risultare un vuoto quantomai rumoroso³².

Come si vedrà, mentre in molti casi Vittorini dedica poca se non alcuna attenzione alle assenze del suo canone, un discorso a parte lo merita James Fenimore Cooper, il cui caso diventa terreno di scontro a distanza tra Vittorini e Martone. In un passaggio paratestuale tratto dalla sua fantomatica *Breve storia della Letteratura Americana* e inserito nella sezione *Le origini*, di Cooper, Vittorini esprime un giudizio oltremodo severo, in controtendenza rispetto ai canoni dominanti dell'epoca³³, secondo il quale l'autore in questione "impostò, nei

³⁰ E. Vittorini, *Americana*, p. 342.

³¹ In questo senso colpisce l'assenza in *Americana* della scrittrice che ottenne il premio Pulitzer nel 1932 e il Nobel per la letteratura nel 1938 anche alla luce di una fortuna già consolidata in Italia: tra il 1933 e il 1942 – l'anno dell'antologia di Vittorini – Mondadori aveva pubblicato già dieci opere di Buck in traduzione. A proposito della sua traiettoria italiana si rimanda a C. Scarpino, *Pearl Buck nel catalogo Mondadori, 1933-1960. 'L'oriente favoloso' di un Nobel americano, Mondi e modi della traduzione. Letteratura, cinema, teatro, televisione, editoria*, S. Rosso – M. Dossena ed., Ombre corte, Verona 2018, pp. 30-54.

³² Si tenga presente che, al netto di autori statunitensi considerati capisaldi della tradizione letteraria americana, parte di questi autori sono discussi a livello critico già nei primi numeri della rivista *Studi Americani*: ad esempio, nel secondo numero, uscito nel 1956, vengono pubblicati *William Dean Howells e le definizioni del realismo* di Claudio Gorlier, *Il 'Jurgen' di James Branch Cabell* di Elemire Zolla; mentre nel terzo numero, uscito nel 1957, viene incluso *O'Neill e il dramma dell'anima americana* di Glauco Cambon.

³³ Vale la pena ricordare che il ruolo di James Fenimore Cooper viene ampiamente riconosciuto da D.H. Lawrence nel suo *Studies in Classic American Literature* (1923) – a cui lo stesso Vittorini spesso si ispira – dove dedica due capitoli al romanziere; inoltre, anche Francis Otto Matthiessen non manca di sottolineare in *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman* (1941) l'importanza di Cooper nel delineare un progressivo distacco dei modelli letterari americani dalla tradizione europea e inglese in particolare.

suoi molti romanzi, il disegno di una specie di Odissea della prateria; ma di animo troppo superficiale, troppo frivolo, si limitò a trasferire in clima d'avventura i solenni modi letterari di Walter Scott³⁴. Invece, l'opinione di Martone giustifica l'inclusione di Cooper nel proprio repertorio (con il racconto *Chiaro di luna*), allineandosi agli altri critici e prendendo fortemente le distanze dalle opinioni del curatore di *Americana*. Anzi, nel profilo biografico dedicato a Cooper Martone dichiara che "I romanzi di Fenimore Cooper procurarono al loro autore una fama sbagliata. Cooper, considerato in vita una sorta di Walter Scott americano, non aveva niente a che spartire con lo scozzese". Oltre a staccarsi dalle opinioni di Vittorini la curatrice cerca di riqualificare il capitale simbolico del romanziere proprio alla luce del suo ruolo di apripista della tradizione letteraria americana³⁵:

L'influenza esercitata da questo scrittore fu enorme, e tale da provocare non solo più di una vocazione di marinaio o di viaggiatore, ma di scrittore. Inoltre l'importanza di James Fenimore Cooper sta sopra tutto nel fatto che con lui, per la prima volta, l'uomo di penna americano la rompe con la tradizione accademica e inglese e parte alla ricerca del materiale umano³⁶.

Al di là del caso specifico di Cooper, alcuni altri autori costituiscono casi significativi in cui le due antologie si discostano e che mostrano come nel caso di *Novellieri inglesi e americani*, nonostante il criterio strettamente formale indicato da Maria Martone come precipuo nella composizione della sezione di letteratura americana, la dimensione estetica o qualitativa si faccia più inclusiva, trasversale e capace di contemplare altri aspetti della fortuna degli autori che prende in considerazione, come il successo commerciale di alcuni o la posizione esordiente di altri. L'inclusività che caratterizza *Novellieri inglesi e americani* si evince chiaramente dalle pur brevi note introduttive a ciascun autore; si tratta di inserti paratestuali dove la curatrice fornisce alcune nozioni di carattere biografico accompagnate talvolta da brevi valutazioni in merito alla traiettoria dei rispettivi autori. L'allestimento di queste sezioni ricalca il modello vittoriniano ma, in termini di critica letteraria, le note di quest'ultimo si rivelano più scarne e compilative, non presentano una valutazione in merito al valore letterario quasi che la stessa presenza di ciascun autore nella selezione funga da attestazione sufficiente di qualità. Invece, le presentazioni di Martone in questo senso sono oneste ai limiti della severità ma sottolineano la necessità di includere certi autori nel repertorio come materiale di inventario anche nel caso di figure caratterizzate da un capitale simbolico limitato. A titolo di esempio tra quelli presi in considerazione da Martone ma assenti in *Americana*, si considerino le figure di Edna Ferber (*Fräulein*), Louis Bromfield (*Cronaca nera*, traduzione di *Prime of Life*), e Damon Runyon (*Un finanziere di Broadway*, traduzione di *Broadway Financier*).

³⁴ E. Vittorini, *Americana*, p. 2.

³⁵ Cosa che avrebbe in seguito riconosciuto ancora una volta Agostino Lombardo, riconducendo l'origine stessa della tradizione letteraria americana proprio a Cooper, "coi suoi troppo disprezzati e sottovalutati Moicani". Si veda A. Lombardo, (1956) *Tradizione americana*, "Studi americani", 2, pp. 285-301, p. 289.

³⁶ M. Martone, *Novellieri*, p. 478.

Martone definisce Ferber come “la ‘carretta’ che ha al suo attivo miglia e miglia di navigazione, utile e anonima, intercontinentale”. Al di là dell’epiteto indelicato, ne plaude l’affidabilità di scrittura senza però incensarla e anzi sottolineando la mediocrità dei suoi tratti apparentemente positivi: la sua utilità può essere associata a una certa facilità che ben si presta per la pubblicazione; parimenti, l’essere “intercontinentale” lascia intendere che Martone ne riconosca un’universalità superficiale, funzionale alla pubblicazione a scapito di un profilo più profondo e specifico a livello culturale. Martone aggiunge anche che “La sua produzione è popolare, popolarissima, quanto di più popolare esista sul mercato. Ma non è ignobile. [...] è una brava, modesta, e ricca massaia della letteratura commerciale degli Stati Uniti”³⁷. L’accento posto sulla dimensione popolare della letteratura di Ferber non ne squalifica il valore in senso assoluto ma indubbiamente ne spiega l’assenza da percorsi di più sofisticata canonizzazione letteraria. Il medesimo discorso si può estendere al caso di Louis Bromfield, presentato dalla curatrice come “un capitano di lungo corso della letteratura amena, un onesto scrittore a grande tiratura. Solo uno dei suoi libri ha avuto una qualche risonanza nella buona società letteraria ‘The strange case of Miss Annie Spragg’. Con questo non vogliamo dire che ambizioni letterarie non ne abbia nutrite, ma solo che, alla lunga, non si riesce a sfuggire al proprio destino”³⁸. Anche in questo caso la sua presenza nel repertorio non risponde a logiche di consacrazione letteraria ma piuttosto al suo successo commerciale; eppure, Bromfield non è esente da una garbata seppur inequivocabile critica che evidenzia lo iato che intercorre tra le sue ambizioni e l’effettiva portata della sua opera. Discorso analogo vale per Damon Runyon (in seguito ripreso da Martone stessa e riquilificato in altre esperienze come *Novelle americane moderne*, pubblicato nel 1951³⁹), dove però il commento introduttivo lascia intendere la collocazione dell’autore all’interno di un dibattito più ampio sulla tradizione letteraria americana:

Naturalmente la presenza di un simile scrittore, in un’antologia di narratori, finisce per risolversi in una testimonianza documentaria. Con questo non vogliamo già dire che altro valore non abbiano i suoi racconti. Ancora una volta ci troviamo in presenza di uno scrittore nativo, di una specie di raccontafiabe, postrema derivazione della grande corrente popolare iniziata con Mark Twain⁴⁰.

Nuovamente, sebbene Martone non si esponga con una critica feroce, le sue parole mantengono la struttura di una sorta di litote attraverso cui giustifica anche l’assenza di Runyon dai canoni letterari americani più consolidati. Alla medesima casistica si annovera anche Ben Hecht, l’autore rispetto al quale il commento di Martone si fa più tagliente, giacché lo definisce “l’esemplare più clamoroso d’ingegno sbagliato negli Stati Uniti. O d’ingegno sprecato? Il suo attaccamento alla letteratura è commovente, quanto clamorosi i suoi tradimenti”. Queste parole pongono in relazione le velleità narrative di Hecht con la concretez-

³⁷ *Ibid.*, p. 669.

³⁸ *Ibid.*, p. 701.

³⁹ Curata da Mario Monti e pubblicata da Longanesi, *Novelle moderne americane* (1951) include due racconti di Damon Runyon: *Terremoto e Ninetto l’orbo*, traduzioni rispettive di *Earthquake* (1937) e *Johnny One-Eye* (1944).

⁴⁰ M. Martone, *Novellieri*, p. 759.

za della sua carriera, più spesso sviluppatasi nella scrittura cinematografica, ma il suo risulta forse l'episodio in cui si percepisce una maggiore durezza critica da parte della curatrice: "Finalmente quando sembra perduto una volta per tutte alla letteratura, pubblica *A Book of Miracles* (1939). [...] Bisogna prenderlo o lasciarlo. Con tutte le sue intemperanze, il suo dilettantismo, il suo cattivo gusto, si tratta, pur sempre, di un uomo d'ingegno, e di un narratore nato"⁴¹.

La tendenza inventariale che caratterizza il repertorio martoriano non si limita all'inclusività verso autori la cui collocazione nel campo letterario denota una consacrazione difficoltosa. Tale carattere si evince anche dalla presenza di autori e autrici emergenti e per i quali un posizionamento nel campo risulta ancora prematuro. In questo raggruppamento ricadono Michael Fessier (*Sono morto l'anno scorso*, traduzione del racconto *I Died Last Year*, pubblicato nel 1934), Sally Benson (*La casa di campagna*, traduzione di *Farms Are for Farmers* del 1936), Leane Zugsmith (*Un posto nel mondo*, traduzione di *Room in the World*, del 1937) e Jerome Weidman (*Sapevo quello che facevo*, traduzione di *I Knew What I Was Doing*, del 1939), autori contemporanei e relativamente poco considerati quantomeno all'interno di un campo di produzione ristretta. Si capisce bene dunque come in questi casi le introduzioni di Martone svolgano il ruolo di presentazione anche biografica degli autori meno conosciuti; è il caso di Michael Fessier e Leane Zugsmith ai quali vengono dedicate appena quattro righe ciascuno, a degna dimostrazione della poca fama di cui i due godevano, ma anche di Jerome Weidman. Per quest'ultimo Martone articola una presentazione più lunga che cerca di dare spessore alla cifra artistica dell'autore riassumendo le sue numerose esperienze di vita e lavoro, sottolineando da un lato come tale "vagabondaggio artigiano" abbia contribuito a formare una tendenza nella letteratura americana (il cui esempio principale sarebbe, secondo Martone, Jack London), ma affermando dall'altro "Che non bastino queste esperienze a fare uno scrittore, come che, neppure, siano necessarie, ci sembra inutile aggiungere"⁴². Discorso diverso vale invece per Sally Benson, un'autrice presentata con maggiore esautività e di cui la curatrice sottolinea più volentieri le virtù rispetto ai punti deboli. Anzi, la definisce un caso letterario senza precedenti, con l'eccezione di Dorothy Parker, e che "scrive con un gran senso del risparmio, con una naturale misura, cioè, e una grande abilità tecnica, che qualche volta fa velo a una ispirazione genuina", ma in generale una figura dalla "reputazione di scrittrice da tenersi d'occhio e sin d'ora, in considerazione"⁴³.

Al netto della critica letteraria elaborata da Maria Martone nella concisione dei suoi paratesti, il principio d'inventario che caratterizza *Novellieri inglesi e americani* non risente del pur presente giudizio critico della curatrice. Anzi, sembra verificarsi il contrario, e in particolare la tendenza contraria rispetto ad *Americana*, dove il capitale simbolico degli autori antologizzati costituisce il parametro esclusivo nella selezione vittoriniana. I giudizi di Martone lasciano intendere che in *Novellieri inglesi e americani* include anziché esclude e che il valore letterario degli autori non rappresenti la dimensione primaria e univoca nella

⁴¹ *Ibid.*, p. 685.

⁴² *Ibid.*, p. 887.

⁴³ *Ibid.*, p. 875.

composizione del repertorio. In questo senso ricorre il tentativo di “far diverso” indicato nell'introduzione e che non si rifà dunque solo a una scelta di autori e testi basata sul primato del racconto breve, ma prevede anche una diversa declinazione del principio alla base dell'antologia letteraria. Non più una selezione volta a celebrare l'unicità degli autori dal valore più consolidato, o in altri termini volta a costituire e giustificare un canone letterario, ma una selezione che ambisce a un significativo allargamento di un panorama letterario già ampio ma potenzialmente molto più vasto di quello promosso dai principali attori del campo letterario italiano. È innegabile, d'altronde, che l'inventario di *Novellieri inglesi e americani* non abbia influito significativamente sulle regole dell'arte correnti nell'editoria italiana del secondo dopoguerra, considerando che, a parte qualche eccezione, le novità proposte da Martone rispetto alla selezione di Vittorini non furono inserite all'interno del canone italiano di letteratura americana o che le traiettorie degli autori da lei promossi non abbiano seguito le orme di quelle dei favoriti di Vittorini o di Cesare Pavese.

In effetti, nella maggior parte dei casi, la ridotta fama di buona parte degli autori introdotti da *Novellieri inglesi e americani* non accrebbe a seguito dell'uscita del volume di Salvatore De Carlo, né si può dire che il loro valore letterario sia rientrato negli interessi dei principali editori italiani in attività durante il secondo dopoguerra, sicuramente non nel caso della “Medusa” Mondadori, con due eccezioni nei “Coralli” Einaudi: nel 1948 uscì *Nel mare della vita*, traduzione di Antonio Ghirelli di *The Big Sea* (1940) di Langston Hughes, mentre nel 1949 uscì *Nessuno l'avrebbe detto*, traduzione di Maria Giunti di *Fully Dressed and in His Right Mind* (1935) di Michael Fessier. Parrebbe dunque che il canone vittoriniano abbia seguito un percorso formativo molto diverso: *Americana* propone al pubblico italiano numerosi autori parte dei quali era già divenuta nota grazie alle opere pubblicate in “Medusa” Mondadori e in “Letteraria” Bompiani, ponendosi come lavoro di sintesi di un repertorio autoriale che aveva già definito le proprie regole dell'arte. Riassumendo, quindi, l'antologia di Vittorini seguì e rappresentò uno scenario già in parte costituito. Invece *Novellieri inglesi americani* pare avere seguito la strada contraria: tenta l'isolamento di un canone letterario le cui regole dell'arte faticano a emanciparsi dalla loro posizione, per dirla nuovamente con Bourdieu, di “avanguardia”; articola una sintesi preventiva di un ipotetico nuovo canone che però non prende vita, pregiudicando parte del successo stesso dell'antologia. Il dominio del canone vittoriniano non è quindi scalfito dall'ambizione di un esperimento che, tuttavia, si è costruito su criteri di regolamentazione del capitale simbolico di cui la stessa Maria Martone riconosceva facilmente i limiti.

Per certi versi, la storia della letteratura americana in Italia sarebbe chiamata a rispondere del vuoto lasciato da *Novellieri inglesi americani*: si tratta di un'antologia di indubbio valore e potenzialmente di grande rilevanza letteraria e culturale nella sua epoca, di cui invece si è persa traccia. Sebbene la carriera di traduttrice dall'inglese e dal francese di Maria Martone sia ampiamente riconosciuta, la critica letteraria italiana ha relegato all'oblio il suo valore di curatrice e critica. Beninteso, non si vuole concludere il presente lavoro su una nota polemica, bensì portare a termine una riflessione articolata a partire da un dato di fatto: a neanche due anni di distanza dall'uscita di *Americana*, Martone propone un anticanone distinto e considerevolmente distante da quello di Elio Vittorini, basato non

solo su scelte autoriali distinte ma da una logica di raggruppamento diversa dove l'inventario prevede la necessità di includere molti più autori rispetto a una selezione, riducendo la rilevanza di criteri rigidi. Certamente tale operazione non ha comportato una significativa riscrittura delle regole dell'arte della sua epoca data la poco considerevole fortuna avuta da alcuni degli autori promossi in *Novellieri inglesi e americani*, e non poteva essere altrimenti, ponendosi l'antologia come un'osservazione sistematica del panorama letterario del tempo, consapevole dei limiti evidenti di molti degli autori scelti. Al contempo, però, l'apporto di Martone all'antologia di De Carlo costituisce un tassello ulteriore non solo nel ricomporre il mosaico della circolazione della letteratura americana in Italia prima della fine della Seconda guerra mondiale, ma mostra anche due riflessi di *Americana* molto nitidi e che rispecchiano la prerogativa riconosciuta da Luperini all'anticanone, il quale "introietta – anche solo per contestarle – alcune delle modalità del canone"⁴⁴. Da un lato, il suo peso specifico, il suo dominio – e con esso quello di Elio Vittorini – delle dinamiche del campo letterario italiano; dall'altro, il conseguente ruolo di *Americana* come modello testuale dialettico per l'allestimento di un repertorio antologico, punto di partenza da cui sottrarre o a cui aggiungere ulteriore materiale letterario, pur nella ridotta sistematicità che Martone indirettamente imputa al "baccanale letterario". Si potrebbe dire in questo senso che l'energia che innerva il tentativo di "far differente" da parte di *Novellieri inglesi e americani* dal modello vittoriniano sia direttamente proporzionale alla rilevanza culturale del modello di riferimento, quantomai inossidabile.

⁴⁴ R. Luperini, *Due nozioni di canone*.